

**ANNALI
DELLA
FACOLTÀ
DI
LINGUE
E
LETTERATURE
STRANIERE
DI
CA' FOSCARI**



fascicolo supplementare

PAIDEIA

XII, 4 1973

INDICE

G. MARRA,	<i>La polivalenza di «King Lear»</i>	3
R. PASQUALATO,	<i>Le ragioni storiche e retoriche del Nigger of the «Narcissus»</i>	149

COMITATO DI REDAZIONE

Direttore responsabile: Sergio Perosa

Sezione Occidentale: Eugenio Bernardi, Ettore Caccia, Franco Meregalli, Gianni Nicoletti,
Sergio Perosa, Vittorio Strada

Sezione Orientale: Lionello Lanciotti, Maria Nallino, Gianroberto Scarcia.

Dall'annata 1968 gli «Annali di Ca' Foscari» escono con periodicità semestrale.

Dal vol. IX, 1970, un terzo fascicolo annuo costituisce la «Serie Orientale» degli «Annali»

© Copyright 1973 Università degli Studi di Venezia

Abbonamento 1973: L. 7.000 - C.c.p. 17/19477 intestato a Paideia - Brescia

Prezzo del presente fascicolo L. 4.250

ANNALI
DELLA
FACOLTÀ
DI LINGUE
E
LETTERATURE
STRANIERE
DI
CA' FOSCARI



fascicolo supplementare

XII, 4 1973

PAIDEIA

Publicato con il contributo del
Consiglio Nazionale delle Ricerche

GIULIO MARRA

LA POLIVALENZA DI «KING LEAR»

INDICE

Introduzione	5
PARTE PRIMA	
L'amore	10
La conoscenza	21
L'amore in <i>King Lear</i>	27
1. L'ipocrisia della forma	28
2. Il nulla di Lear	31
3. Forma e natura	32
4. Il significato del Nulla	35
5. Tempesta e provvidenza	40
6. Le due dimensioni dell'amore	46
La conoscenza in <i>King Lear</i>	57
I	
1. <i>Knowledge e information</i> : natura e società	59
2. Il temporale e l'atemporale: la direzione del «fool»	62
3. I due modi della conoscenza e la solidarietà umana	64
4. Dalla necessità all'interiorizzazione dell'esperienza: giustizia e divinità	68
5. Il castello di Gloucester e l'anatomia del cuore	71
6. La soluzione di Edgar o l'accettazione della vita: il concetto di «the worst»	73
7. La soluzione di Lear	77
II	
1. La tecnica del concetto di giustizia	79
a) «Must» e «Need»	80
2. Quale giustizia?	81
PARTE SECONDA	
L'amore e la conoscenza	85
Considerazioni sulla struttura della tragedia	96
L'amore in <i>King Lear</i>	101
1. Il contesto della pazzia	101
2. Intermezzo	102
3. La pazzia dell'amore (iv,6)	104
a) il nadir di «down», 104 - b) Le nuove forme della dialettica, 107 - c) La legge naturale, 112 - d) La prima sconfitta politica, 114	
4. L'amore positivo	116
a) Lo zenith di <i>above</i> , 115 - b) La verità di Lear e la dissoluzione della forma, 122	
La conoscenza in <i>King Lear</i>	130
1. Omogeneità e eterogeneità	130
2. Ma la politica è favola	134
a) La vittoria della politica, 134 - b) L'interdipendenza delle trame politiche, 137 - c) La vittoria della favola, 139	
3. Conoscenza e pazzia	140
Conclusioni	144

INTRODUZIONE

Durante i quasi quattro secoli che ci separano da Shakespeare nessuna delle sue grandi tragedie ha mai conosciuto un periodo di oscurità e di disinteresse; tutt'al più sono state, a seconda dei criteri vigenti nelle diverse epoche, differentemente predilette.

Gli anni più recenti, quelli che vanno dalla seconda guerra mondiale ai giorni nostri, vedono, nell'ambito della produzione tragica di Shakespeare, una netta prevalenza di *King Lear*. Si passa dalle rappresentazioni, realistiche e simboliche assieme, di Granville-Barker, a quelle espressionistiche di Komisarjevsky, di Isamu Noguchi, a quelle più o meno pessimistiche di Kozintsev e di Jan Kott; si va dall'Europa al Giappone. La sua popolarità non si limita alla scena; anche lo svariato contorno di interpretazioni critiche ci porta ancora dall'Europa, occidentale e orientale, al Giappone, all'America.

Questo perché gli interrogativi religiosi e morali suscitati dalla guerra hanno decisamente mutato l'orientamento critico generale, modificando la responsabilità del critico, il suo campo di ricerca e quindi l'interpretazione della tragedia. La si studia e la si rappresenta perché si è creduto e si crede di trovare in essa alcuni assunti definitivi di saggezza per l'individuo e per l'umanità. Oggigiorno non si indulge più alla romantica pietà di Lear e non si ammira più l'«irrazionalità» del comportamento del re e la grandezza fisica e metaforica del dramma troppo vasto per essere rappresentato. Si studia e si osserva quel «regno» perché faccia scaturire domande, perché susciti dei problemi, perché conduca a soluzioni che ci chiariscano le nostre incertezze familiari e sociali, morali e politiche. Che cosa ci dice *King Lear* della natura umana nella vastità dell'universo? A questa domanda il dramma risponde mostrandoci come il vecchio ordine medievale – fatto di Cooperazione, Amore, Gratitude – si sia spezzato (cosa di cui siamo profondamente consci) palesando «a tragic flaw» nel personaggio e nell'universo la cui tragicità, rappresentata nell'opera dalla «inutile» morte di Lear e di Cordelia, accomuna *King Lear* al funesto destino di Hiroshima e Nagasaki.

La morte indiscriminata diventa l'evento cruciale nella considerazione critica. E, a seconda della corrente che la consideri, essa appare ad alcuni governata da un incomprensibile caso, ad altri all'interno dei decreti di una imperscrutabile provvidenza divina. Di conseguenza la tragedia o ribadisce un'affermazione di pessimismo esistenziale secondo cui l'uomo è una insignificante quantità, o diviene l'allegoria del faticoso cammino di risalita, attraverso il dolore, dall'ignoranza alla verità, dall'oscurità alla luce.

Si delineano quindi due pensieri critici diversi. La corrente che definiamo pessimista accoglie l'idea della morte come un fenomeno che sfugge al controllo umano e, avvicinandosi a *King Lear* con un impegnato tentativo di autoconoscenza, scopre nel personaggio un tragico destino e nel destino la legge di una irresistibile inevitabilità. La critica di indirizzo ottimista o *redemptivist* si aggrappa ad una sua invincibile speranza interpretando a suo modo, nella Provvidenza, sia la morte di Lear che quella di Cordelia, momento cruciale di giustizia umana ed estetica.

Le due diverse tendenze si polarizzano sulle due principali figure del dramma, Lear e Cordelia, considerate *Christ-like* o *saintly figures* in un modo cristiano, oppure quantità insignificanti in un mondo diverso governato dalla legge della sopravvivenza, della forza, della crudeltà. La fortuna di *King Lear* viene comunque confermata da entrambe le correnti in quanto l'opera tocca il destino d'ogni uomo, all'interno o allo esterno dell'esperienza religiosa.

Così, abbandonando quei romantici motivi di pietà, Z. Stribrny afferma che il dramma non solo ci rattrista, ma ci spinge all'azione, alla protesta, forse perché, più che mai, uomini di ogni tendenza sentono la necessità della sintesi shakesperiana, della sua «harmony reached even in the midst of the most pitiless storms of time».

Il successo di *King Lear* va quindi oltre quello di un indirizzo critico o di una visione univoca delle cose e della vita e lo sforzo critico deve almeno proporsi di mettere in evidenza la comprensività del dramma stabilendone il contesto storico che, per un'opera di trapasso dal medioevo al mondo moderno come *King Lear*, è necessariamente duplice. Tenere presenti le diverse alternative, in temi che passano dall'uno all'altro modo di vedere le cose, a volte contrapposti, significa anche valutarne il peso nel determinare la struttura della tragedia.

A questo punto si devono muovere delle obiezioni alla critica ottimista o pessimista. L'ambizione di far asserire qualcosa a *King Lear* è spesso coincisa con il voler far dire ciò che era già intenzione di cercare.

Diventa un problema di morale individuale, filosofico in senso lato, e non più letterario. Si tratta quasi sempre del tentativo, naturale per ogni uomo, di trovare una soluzione provvisoria o permanente per il bene ed il male, per la provvidenza e il caso, per la vita intellettuale e quella passionale.

Quest'impulso, legittimo da un punto di vista umano, è diventato illegittimo da un punto di vista critico, in quanto per giungere alle prefissate conclusioni si è dovuto a volte travisare il testo; si è dovuto, direi, accettare una visione univoca delle cose che conducesse ad un univoco risultato il quale, come si è detto, doveva coincidere anche con un accettabile *modus vivendi*. Così l'esito del far divenire *King Lear* un problema di coscienza (intenzione in se stessa lodevole) sortisce nell'abitudine a trascurare la polivalenza della tragedia, nata in un periodo eclettico, che nel suo complesso, e non in una sua sola componente, può indicare, se c'è, un 'modo di vita.

L'esempio di A.C. Bradley non è quindi del tutto soddisfacente. Egli si disse ben consapevole di una eredità medievale che Shakesperare avrebbe ovviamente superato («Shakespeare's idea of the tragic fact is larger than this idea and goes beyond it»), ma in quali termini si definisce la sua «awareness»? La proposta finale è di oltrepassare i limiti della tragedia così da rifluire in una prospettiva trascendente, «redemptivist» e medievale, nello sforzo di far collimare lo sviluppo della tragedia con una concezione della natura, dell'individuo e della storia.

Osserva Aristotele che «la natura non è una serie di episodi come una cattiva tragedia» (*Met.*, XIV, 984b). Non basta la perfezione della natura per fare una perfetta opera d'arte, non basta e non è lecito applicare la «struttura» della natura ad un'opera per «regolarla». Il problema potrebbe facilmente allargarsi. Il recente tentativo di applicare appunto la struttura dell'ordinato mondo elisabettiano al «disordine» shakesperiano richiama immediatamente gli analoghi tentativi settecenteschi di rielaborazione e riordinamento, tanto biasimati.

Anche ora sembra ripetersi il medesimo artificio, e in particolar modo per *King Lear* che presenta molte irregolarità. Sanare la tragedia non è che rivelare la arbitrarietà che la costringe entro uno schema. Si rende necessaria a questo punto una breve osservazione. Lasciando da parte le definizioni che facevano di Shakespeare «an irregular child of nature», non si deve dimenticare, in primo luogo la libertà dell'artista, e, in secondo luogo, la natura stessa del teatro shakesperiano. Paragolarlo infatti con uno schema architettonico tradizionale e prospettico si dimostra insoddisfacente mentre sarebbe più adeguato introdurre la

tridimensionalità antiprospectica di una architettura temporalizzata poiché il dramma shakespeariano è basato sul senso del tempo che costituisce la chiave per intuire la qualità dell'azione, il nucleo di significato che si determina nell'ambito di una molteplicità di scene funzionali, in un seguito di eventi in cui il ritmo del procedere obbedisce a criteri di accelerazione, rallentamento o addirittura, come si vedrà, di stasi.

Sia l'indirizzo «redemptivist» che quello pessimista, nella loro univocità, sentono la necessità di superinterpretare alcuni episodi del dramma e di inquadrare tutti i personaggi, anche i più deboli da un punto di vista drammatico, entro uno sviluppo preciso.

L'effetto sul lettore, che quasi sempre non segue le motivazioni psicologiche o filosofiche del critico, è negativo. Egli sente di trovarsi dinanzi ad una tragedia chiaramente disorganica su di cui è inevitabile un intervento sanatore date le molte impurità, i passi originali mescolati frettolosamente ad altri tratti da fonti, e un intreccio farraginoso che non si scioglie armoniosamente per l'incapacità di ogni scena di portare avanti, con perfetta coerenza, i temi enunciati nella famosa scena del «love-test».

Detto questo, si potrebbe anche essere indotti a pensare che l'«irregolarità» di *King Lear* derivi dall'applicazione sbagliata o per lo meno parziale di una particolare concezione della natura. La qual cosa mi riporta a quel duplice contesto storico a cui si è accennato. È un fatto a cui non si sfugge. *King Lear* non sembra altrimenti interpretabile. Si devono per lo meno prendere in considerazione i dati assodati e certi di una civiltà medievale permeata dall'idea dell'ordine, fisico e morale, e le potenzialità di una prospettiva futura già insita in queste parole del *Novum Organum* di Bacone:

The human understanding... easily supposes a greater degree of order and equality in things than it really finds.

A questo punto è forse necessario ed inevitabile abbandonare l'indagine erudita di testi o per lo più di libelli delle ultime decadi del cinquecento e i primi anni del seicento, per tentare di costruire una prospettiva culturale che si allarghi oltre la pertinenza strettamente cronologica. *King Lear* è diventato, si disse all'inizio, un problema di coscienza; per tutti un momento conoscitivo. È il motivo del suo successo. E, se la coscienza di un individuo contiene il senso della storia della sua civiltà, è all'identità tra la trama della tragedia e quella della storia, tra il lettore ed i problemi del dramma, a questa identità e alla coerenza di tale corrispondenza nello svolgimento dei temi, che si deve guardare, e per

ritrovare l'unità drammatica dell'opera e per rendere ragione della complessità di *King Lear*.

L'intento di questo studio è perciò duplice: riesaminare la proposta ottimista, quindi proporre una lettura diversa che, assieme alla precedente, renda la complessità dell'opera, fermandosi sui temi dell'amore e della conoscenza.

PARTE PRIMA

I. L'AMORE

King Lear, in qualsiasi modo lo si interpreterà, resta sempre la storia di un tragitto d'amore che si estende, in dimensione fisica e psicologica, dall'ipocrisia di Goneril e Regan alla verità di Cordelia.

Nei suoi termini più puri, l'amore indica una relazione umana improntata al divino, di reciproca ed indiscriminata generosità. Tra i molti esempi che si potrebbero citare, quello di Romeo e Giulietta

The more I give to thee
The more I have, for both are infinite. (II,2,133-4)

che poi il personaggio conclude nel noto concetto shakespeariano di «love's wealth» (II,6,33-4), di antica memoria. Per San Tommaso «natural love» è nelle facoltà dell'animo come nelle parti del corpo e nello universo intero perché la bellezza e la bontà sono amate da tutte le cose¹. La forza di coesione interna ed intelligente dell'amore, «a unifying and binding force»² continua ad essere celebrata fino ai tempi moderni. Da Dante nel *Convivio*:

Amore non è altro che unimento spirituale dell'anima e della cosa
[amata. (3,2,3)]

Da Chaucer in *Troilus and Cressida*, nella sua capacità di attirare gli amanti ed unire l'universo:

God loveth, and to love wol nought werne;
And in this world no lyves creature,
With-uten love, is worth, or may endure. (III,2)

Da Edmund Spenser:

So love is Lord of all the world by right,

* Le citazioni da *King Lear* sono tratte dall'edizione curata da W. J. Craig, London, Methuen, 1931.

1. *Summa Theologica*, tr. Dominican Fathers, Chicago, Benton, 1952, Q5 A4.

2. *Ibidem*, Q19.

And rules the creatures by his powerful saw:
All being made the vassals of his might,
Through secret sence which thereto doth them draw.
(*Colin Clout*, 883-886)

Infine da William James che, nei suoi *Principles of Psychology*, prende ad esempio proprio Romeo e Juliet come principio di coesione ed attrazione intelligente.

Su di essa e sul travisamento del concetto di amore si articolano i rapporti tra le sorelle ed i loro futuri mariti, tra il re e le figlie. Verosimilmente l'amore di Cordelia dovrebbe poter sconfiggere la lussuria e l'ipocrisia di Regan e Goneril, ma non vi riesce ponendo così uno dei quesiti della tragedia.

I

1. Sin dall'antichità classica si erano distinti due modi di concepire lo amore. L'uno che vede nel corpo, e cioè nella bellezza fisica, la soddisfazione del desiderio, senza riguardo alcuno per l'amato³ – sarà definito da Sant'Agostino «the affection of the mind which aims at enjoying one's self and one's neighbour... without reference to God»⁴ – mentre l'altro aspira al possesso dell'animo⁵ e alla procreazione nella bellezza⁶ e considera l'aspetto fisico cosa futile. Un'idea, quest'ultima, che si associava a quella di forma oltre che al principio razionale dell'anima, e per ciò stesso formalmente pura⁷.

L'intendimento era quello di celebrare un amore non diviso, perfetto nell'unione che esso favorisce dell'uomo con l'universo e nella sovrannità sulla natura, ancora dell'uomo, raggiunta grazie allo sforzo ascensionale⁸ che permetteva ad unità di coscienza e a unità cosmica di procedere all'unisono. Tale concordia è trasmessa dalla musica: dice infatti Platone che nell'essenziale natura dell'armonia e del ritmo non vi è difficoltà di discernere un amore non ancora diviso. E aggiunge Shakespeare che, quando parla l'amore, la voce degli dei

Make heaven drowsy with the harmony
(*Love's Labour's Lost*, IV,3,340)

La conclusione di Platone, quasi un inno all'amore

- | | |
|--|-------------------------------|
| 3. <i>The Dialogues of Plato</i> , tr. B. Jowett, Chicago, Benton, 1952, «Laws», VIII, 837. | 5. <i>Symposium</i> , 182. |
| 4. <i>The Confessions, The City of God, On Christian Doctrine</i> , tr. M. Dods, Chicago, Benton, 1952. <i>On Chr. Doc.</i> , III, 10-6. | 6. <i>Ibidem</i> , 206-7. |
| | 7. <i>Republic</i> , IV, 439. |
| | 8. <i>Symp.</i> 211. |

I learn how great and wonderful and universal is the deity of love, whose empire extends over all things divine as well as human⁹

tramandata intatta attraverso i secoli, suona in Chaucer:

Love, that of erthe and see hath governaunce,
Love, that his hestes hath in hevene hye,
Love, that with an holsom alliaunce
Halt peples joyned, as him list hem gye,
Love, that knetteth lawe of companye,
And couples doth in vertu for to dwelle,
Bind this acord, that I have told and telle;

(*Troilus and Cressida*, III,250)

2. Nonostante l'apparente equivalenza delle due declamazioni dell'amore, esse si distinguono per l'apporto cristiano che aveva radicalmente mutato il modo di concepire la vita.

Il periodo di trapasso è, come si sa, uno dei periodi più interessanti. Yeats ne era affascinato e ne coglieva il senso descrivendo lo sgomento di una civiltà millenaria conquistata al segno della croce, al simbolo del criminale condannato e di tutto ciò che il buon senso di duemila anni aveva respinto

That twenty centuries of stony sleep
Were vexed to nightmare by a rocking cradle. (*The Second Coming*)

La vitalità del mondo pagano andava ormai spegnendosi. All'infuori di Plotino, l'ultimo frutto del razionalismo greco, che riprendeva l'ottimismo, l'ordine cosmico, il fine comune¹⁰ contro l'individualismo dell'esperienza religiosa cristiana, questi primi secoli della nuova era sono un periodo di incertezza e di assopimento intellettuale pagano, dovuto a molti motivi, non ultimo il benessere derivante dall'ordine costituito e da uno stato che isolava il potere e la cultura dai ceti più bassi (portatori delle verità cristiane) fatalmente isolando, però, anche se stesso e con sé l'intellettuale «creato» a suo sostegno.

L'incertezza compenetra anche il concetto di amore come si scorge nel poemetto *Pervigilium Veneris* che, pur nella sua bellezza, è incapace di indicare una via d'uscita a mala pena intravista nel ritornello «Cras amet qui numquam amavit quique amavi cras amet», nell'accento alla dea procreatrice (procreatrix) e nell'inquieta domanda, inascoltata, alla primavera simbolo dell'amore «Quando ver venit meum?»

9. *Ib.*, 186-7; *On Chr. Doc.*, I, 38.

10. *The Six Enneads*, tr. S. Mackenna, Chicago, Benton, 1952. 3 *Enn.*, 5-7.

La prospettiva che il cristiano sostituiva al mondo pagano in dissoluzione era innanzitutto una diversa concezione della persona, dello stato, della divinità. Ma i più consapevoli tra gli scrittori cristiani, coscienti della forza dirompente della nuova dottrina, cercarono di sanare la rottura tra le due culture assorbendo nel nuovo tutto ciò che l'antico aveva prodotto di migliore permettendoci di individuare la continuità ininterrotta di alcuni valori basilari del mondo classico. Giustino ad esempio, rivaluta il logos pagano attraverso la teoria del «logos spermatikòs» identificandolo con Cristo che ne sarebbe la manifestazione concreta. Conseguentemente si rivaluta tutta la ricerca socratica e platonica, per noi di basilare interesse, poiché si incentra sull'irrisolta domanda del *Fedro* riguardo al problema dell'origine e dell'esistenza dell'uomo, che percorre *King Lear* da capo a fondo.

È ormai divenuto luogo comune dire che i cristiani sono i cosmopoliti per eccellenza in quanto appartengono a due patrie («15 And truly, if they had been mindful of that 'country' from whence they came out, they might have had opportunity to have returned. 16 But now they desire a better 'country', that is, an heavenly: wherefore God is not ashamed to be called their God: for he hath prepared for them a city». *Hebrews*, 11,15-16) in quanto vivono nel mondo, ma non sono del mondo. Significava allora separare nettamente il regno di Dio da quello di Cesare, al quale essi non appartenevano più, con un progressivo allontanamento dalle cose terrene verso la vita eterna di cui si sentivano eredi. Come dice Milton:

New Heav'n and Earth, wherein the just shall dwell
 And after all thir tribulations long
 See golden days, fruitful of golden deeds,
 With joy and love triumphing, and fair Truth.

(*Paradise Lost*, 111,335-338)

La coscienza, che si stabilisce come la nuova entità, significa perciò libertà e si pone alla base della concezione della storia, del tempo e della tragedia moderna.

Vi è una singolare somiglianza tra gli elementi dinamici di *King Lear* e quelli che vengono alla luce in questo periodo storico. In *King Lear*, come in questo periodo, vi è una netta contrapposizione tra una concezione dell'amore viva e vitale ed una concezione morente, magica ed astrologica (rappresentata soprattutto da Gloucester, ma anche da Lear). Gloucester si fa portavoce di un fatalismo e del conseguente convincimento che «the best of our times» (1,2,124) sia passato e che il

mondo «shall wear out to naught» (IV,6,139) continuando l'idea già di Lucrezio (*De Rerum Natura*, II fine) di Marco Aurelio e, in tempi moderni, di Pascal con la sua definizione dell'uomo come «le roi vieux et fol», che il mondo sia invecchiato («10 ...earth; and the heavens are the works of thine hands: 11 They shall perish... they all shall wax old as doth a garment». *Hebrews*, I, 10-11); quando il tutto dipende dall'accettazione irriflessa, non-cosciente, degli eventi, dall'incapacità, che è di per sé una sconfitta, di giungere ad una nuova sintesi. Il cristiano invece proponeva una rigenerazione dal profondo della negativa concezione pagana della storia fondata sui cicli ricorrenti. Già Marco Aurelio, nelle sue *Meditazioni*, osserva come il riproporsi uguale degli eventi sminuiva il valore dell'uomo e della storia¹¹, e Sant'Agostino li negava recisamente sostituendo un *rectum iter* di azioni uniche che si giustificano nell'evento unico per eccellenza dell'incarnazione¹². Ciò comporta una concentrazione degli eventi della vita su di un fatto che è fisico, ma soprattutto trascendente. Nel momento dell'incarnazione il temporale e l'atemporale si uniscono. Le rette orizzontali e verticali si intersecano. Da ciò ha origine la concezione allegorica della vita poiché un qualsiasi fatto è immesso nella prospettiva finita e infinita: per questo sarà possibile accomunare nella dimensione infinita i tre punti cruciali del dramma (II,4; IV,6; V,3); e sarà valida l'interpretazione della figura di Cordelia. La dimensione finita o orizzontale misurata dalla nostra intelligenza è assorbita nella dimensione verticale infinita che, regolata dalla divinità e perciò estesa a tempi vastissimi, è, per la maggior parte, incomprendibile¹³.

II

Tra i motivi brevemente passati in rassegna il concetto di coscienza è quello che è opportuno sviluppare. Da quel che si è detto risulta evidente che il cristianesimo riscopre e rivaluta il significato introspettivo e verticale dell'esperienza e che l'introspezione si configura, anche in ideale armonia con la tradizione classica, come l'esigenza di ritrovare un valore costante nella mutevolezza delle cose e degli eventi della vita, traducendo quasi le «false opinioni» della classicità nella forma di tentazioni dei sensi («If bodies please thee, praise God on occasion of them, and turn back thy love upon thy Maker... See there he is, where

11. 6,36; 6,37; 7,49.

12. *City*, XII, 11-20.

13. Si veda l'episodio dell'andata a Roma di Sant'Agostino, *Conf.*, V, 14-5.

truth is loved. He is within the very heart, yet hath the heart strayed from Him») ¹⁴.

Alla struttura pagana che poneva l'accento sull'azione si affianca quella cristiana che, decisamente, allarga o colloca l'azione nello spazio intimo della coscienza. L'avventura della vita, interiorizzata, diviene spirituale; l'azione esteriore scade a vanità ed apparenza. La storia, secondo la definizione di L. G. Collingwood, acquista una sua dimensione «inside», così da porsi come storia di un conflitto tra l'esteriore e l'interiore. Qualsiasi cosa connessa con onore, patriottismo, ambizione, affetti personali, diveniva espressione di paganesimo ¹⁵. Esteriorità è anche il significato profondo dato alle avversità che la vita presenta ed alle quali il cristiano (e come si vedrà anche Lear) è invitato a resistere consolidandosi nella sua fede. In questa prospettiva la tempesta shakespeariana diviene «a healthy disaster» e si sviluppa perciò ai due livelli, interiore ed esteriore.

Per Sant'Agostino l'introspezione acquista immediatamente un valore morale; persino le cerimonie agli dei pagani non erano che azioni senza possibilità di introspezione («We would ask why their gods took no steps to improve the morals of their worshippers») ¹⁶ e la chiesa, edificata in ogni terra, rappresenta il luogo fisico della vita interiore. Di conseguenza la facoltà introspettiva è anche l'humus generatore di libertà che permetteva all'uomo di guadagnare una posizione di eminenza nei confronti degli eventi materiali. Tanta è la dinamicità espressa da questo nuovo paradigma di vita da condizionare lo spazio esteriore, ora disegnato secondo gli schemi di quello interiore e necessariamente proiettato sul mondo «For the earth 'is' the Lord's and the fulness thereof» (*I Corinthians*, 10,26). Dice allora Sant'Agostino che la pace della città celeste consiste nel godimento ordinato ed armonioso di Dio, e di ciascuno in Dio, che la pace del tutto è la tranquillità dell'ordine; e ordine è conferire ad ogni cosa il suo giusto posto ¹⁷. Analogamente nella *Divina Commedia* desiderio e volontà sono mossi armoniosamente dall'amore che muove anche il sole e le altre stelle. Nella corrispondenza tra spazio interiore e spazio esteriore trova origine lo schema *order-disorder-order* che informa di sé l'universo medievale ed elisabettiano, costituendo così uno dei principi dell'interpretazione cristiana di *King Lear*.

14. *Ibidem*, IV, 18.

15. L. G. Collingwood, *The idea of History*, Oxford U.P., 1946, pp. 46-56.

16. *City*, II, 4.

17. *Ibidem*, XIX, 13.

Di qui anche la stretta corrispondenza tra lo schema cosmico e quello psicologico a cui oggi generalmente si reagisce, ma che implica un significato assai complesso, mentre sarebbe più opportuno reagire alla staticità della sua applicazione. Nella concezione giudeo-cristiana della storia, infatti, la relazione tra uomo e universo è strettissima. La caduta dell'uomo è anche la caduta della natura («17 Cursed 'is' the ground for thy sake... 18 Thorns also and thistles shall it bring forth to thee; and thou shalt eat the herb of the field. 19 In the sweat of thy face shalt thou eat bread, till thou return unto the ground». *Genesis*, 3). Il cosmo vibra all'unisono con gli eventi storici e morali. Come nota Auerbach

La tempesta in cui Regan caccia il suo vecchio padre, il re, non è un caso, è suscitata da forze magiche che vengono mobilitate per portare l'azione al suo culmine... sono voci dell'orchestra universale... Perfino la partecipazione degli elementi a un destino importante ha il suo modello più noto nel terremoto alla morte di Cristo (Matteo, 27,51) e questo modello conservò nel medioevo tutta la sua efficacia (cfr. *Chanson de Roland*, vv. 1423 seg., e *Vita Nova*, 23)¹⁸.

E nel contesto che fa dell'ordine un suo principio, la massima classica «conosci te stesso» si presenta quale unica via per riaffermarlo e ricostruirlo, quando esso sia stato violato. Ammonisce S. Agostino «See there he is where truth is loved. He is within the very heart, yet hath the heart strayed from him. Go back into your eart, ye transgressors, and cleave fast to Him that made you»¹⁹. Una massima cristiana che ora denota, ancora una volta, la mutata concezione poiché l'ideale classico dell'uomo, che si costruisce con l'intelletto la sua storia e il suo destino, non è quello cristiano che ne fa una creatura di passioni da ordinare, di impulsi da controllare, soggetto a tentazioni di ogni genere, instabile nell'equilibrio della sua vita spirituale²⁰. Il termine di coscienza, non certo contenuto in limiti puramente intellettuali, assume un significato più complesso, la sua unità si definisce nell'ambito della fede, dell'ordine delle passioni, della sovrana legge divina.

La potenziale instabilità e il conflitto umano che ne consegue, divenendo il nucleo di una possibile vicenda tragica, trovano la loro giustificazione nella dottrina del libero arbitrio. Come dice Jago «Our bodies are our gardens to the which our wills are gardeners» (I,3,321-322). Dire che l'eroe pecca equivale a riconoscere che la colpa affonda le ra-

18. E. Auerbach, *Mimesis*, Torino, Einaudi, 1956, vol. 2, p. 76.
19. *Conf.*, IV, 18.

20. Si legga in *Mimesis*, «L'arresto di Pietro Volvomeres»; *Conf.*, VIII, 6; *Republic*, IV, 439-440.

dici nella volontà ed è diretta non tanto contro la natura, quanto contro il suo creatore. L'errore, che si potrebbe definire in termini aristotelici «preferring lesser good to greater good, for insufficient knowledge the soliciting of the will by the appetite which prevails over reason»²¹, può provocare il caos e far scattare al contempo il meccanismo di causa ed effetto che obbliga l'uomo a sopportare le conseguenze, e così accomuna nel grido di Richard III:

O coward conscience, how dost thou afflict me! (v,3,179)

Lear, Hamlet, Claudius e Macbeth.

Un pensiero di Sant'Agostino, che invece descrive la disciplina di passioni ed azioni ai livelli individuale e sociale, rappresenta il modello²² ripetuto e chiosato per tutto il periodo elisabettiano:

The peace of the body then consists in the duly proportioned arrangement of its parts. The peace of the irrational soul is the harmonious repose of the appetites, and that of the rational soul the harmony of knowledge and action. The peace of the body and soul is the well-ordered and harmonious life and health of the living creature. Peace between man and God is the well-ordered obedience of faith to eternal law. Peace well ordered concord between those of the family who rule and those who obey²³.

III

Nell'ordine interiore, l'amore ha un posto preminente. Sant'Agostino lo poneva alla base di tutto e così fa Shakespeare

Yet who knows not conscience is born of love? (Sonnet 151)

Esso si definisce nella dimensione di carità (caritas, carus), quindi attivo. Si compie in quanto tende al godimento di Dio e, subordinato a Dio²⁴, al godimento di se stessi e del prossimo²⁵. «Charity/The soul of all the rest (*Paradise Lost*, XII,583-4) è presente ancora in Shakespeare:

For charity herself fulfils the law
And who can sever love from charity? (*Love's Labour's Lost*, IV,3,360)

L'assetto definitivo di San Tommaso, che rimarrà fondamentale per l'idea del mondo, dell'uomo e dello stato, pone la pienezza del rappor-

21. *Nicomachean Ethics*, tr. W. D. Ross, Chicago, Benton, 1952. Book I, 6-13.

22. Anche in *Troilus and Cressida*, III, 252-3.

23. *City*, XIX, 13.

24. *I Corinthians*, 8, 1-2; 13, 14; *On Chr. Doc.*, 3, 10-6.

25. *Conf.* X, 47-53.

to d'amore dell'uomo col mondo e con Dio nel concetto di «mutual indwelling»²⁶. L'amato si trova nell'amante in quanto egli risiede nella sua comprensione secondo un modo che non si accontenta del godimento fisico, ma cerca di ottenere una conoscenza intima ed attiva, tale da permettergli di penetrare la sua anima: in questo, aggiunge San Tommaso, è simile all'azione dello Spirito Santo «Who is in God's love, that he searcheth all things yea the deep things of God»²⁷ poiché l'unione perfetta di amante ed amato può anche acquistare una connotazione mistica definita come stato d'estasi («To suffer ecstasy means to be placed outside oneself. Thus a man is said to suffer ecstasy because he is placed outside the connatural apprehension of his sense and reason, when he is raised up so as to comprehend things that surpass sense and reason»²⁸) e con ciò indicare il frutto più alto dell'amore, che anche Platone si figurava nel *Simposio*, «Love is the mediator who spans the chasm which divides gods and men and therefore in him all is bound together»²⁹. Sia Platone che Plotino d'altro canto, ne avevano riconosciuto la qualità attiva tracciandone la nascita da *poros* e *penia*; collocato tra la ricchezza e la povertà, in un continuo flusso

On the one hand there is in it the lack which keeps it craving, on the other it is not entirely destitute³⁰

esso esprimeva anche la relazione tra ignoranza e conoscenza in quanto l'amore è sempre «a lover of wisdom»³¹ o un amante dell'ordine conoscitivo contro il disordine³².

All'interno della struttura introspettiva e della dottrina che poneva la realtà della grazia e l'attività della Provvidenza divina prima e oltre l'uomo, San Tommaso, nella *Summa Theologica*³³, fissa un altro principio della filosofia cristiana, cioè l'intima ed ineffabile relazione tra lo amore di Dio e l'essere delle cose. Dio non è più conosciuto e descritto in termini di sostanza, come nella filosofia classica, ma, secondo la terminologia tomistica, di attività *actus purus*. Dice San Giovanni «For love is of God, and everyone that loveth is born of God and knoweth God». L'amore divino si fa misura di amore e di vita. Aggiunge San Tommaso che Dio ama tutte le cose esistenti, che inoltre esse sono sostanzialmente buone poiché l'essere, che fluisce dall'amore e dalla volontà divina³⁴, è un bene³⁵:

26. *Summa*, Q28 A2.

27. *Ibidem*.

28. *Ibidem*, Q28 A3.

29. *Symp.*, 202.

30. *3 Enn.*, v, 106.

31. *Symp.*, 202.

32. *3 Enn.*, v.

33. Q20 A1.

34. Q20, A2.

35. Q19 A4.

nor does he preserve things in being otherwise than by continually pouring out being into them³⁶

È il contesto nel quale naturalmente si inseriscono le considerazioni di Sant'Agostino sull'amore come passione positiva, contrapposto ad altre passioni invece negative, quali l'odio, il dolore, l'avversione. Parimenti, si crea, a livello individuale e cosmico, la temuta realtà di una alternativa tra il bene dell'essere e l'abisso del non-essere, tra il tutto ed il nulla, da cui anche la natura rifugge:

Is it not obvious enough how nature shrinks from annihilation?... do not even all irrational animals to whom such calculations are unknown, from the huge dragons down to the least worm, all testify that they wish to exist, and therefore shun death...? Nay, the very plant and shrubs...? In fine, even the lifeless bodies... yet either seek the upper air or sink deep³⁷.

La razionalità dell'universo in fondo si riduceva per l'uomo ad un atto di fede e di fiducia. Molto facilmente ognuno poteva sentirsi, al pari di Gloucester, sull'orlo di un onnipresente «Dover Cliff», abbandonato da Dio e dagli uomini, quando si fosse considerato come

God can be the cause of things being reduced to nothing by withdrawing his actions from them³⁸

Diceva Sant'Agostino

Or can there elsewhere be derived any vein, which may stream essence and life into us, save from Thee, O Lord, in whom essence and life are one? for Thou Thyself art supremely Essence and Life³⁹

e, in *King Lear*, Shakespeare, adattando la parabola della vite e dei tralci, ribadisce che l'uomo il quale

will sliver and disbranch
From her material sap, perforce must wither
And come to deadly use. (IV,2,34-36)*

L'idea della pianta che cresce è basilare nella simbologia del cristianesimo di una realtà che erompe vitale e che comporta rigenerazione:

Therefore if any man *be* in Christ, *he is* a new creature: old things are passed away; behold, all things are become new. (II *Corinthians*, 5,17)

Analogamente in Sant'Agostino e Milton⁴⁰, in Shakespeare, e in *King*

36. Q104 A3.

37. *City*, XI, 27; anche Hobbes, *Leviathan*, IV, 46.

38. *Summa*, Q104 A3.

39. *Conf.*, I, 6, 10.

40. *Romans*, 6, 4-5; *Conf.*, VIII, 8; *Paradise Lost*, III,335-41.

Lear in cui Cordelia raffigura il fiorire dell'amore.

Ritengo che il punto più significativo del concetto, per *King Lear*, vada individuato nella fertile corrispondenza e nella riflessività, («incorporate then they seem; face grows to face» *Venus and Adonis*, 540), tra l'azione umana e l'attiva presenza divina alla quale si riferisce S. Paolo

Neither is there any creature that is not manifest in his sight: but all things are naked and opened unto the eyes of him with whom we have to do. (*Hebrews*, 4,13)

che si connette come crescita verticale all'importantissimo tema degli abiti che coprono, ma non coprono, nella loro duplice dimensione finita ed infinita:

2 For in this we groan, earnestly desiring to be clothed upon with our house which is from heaven: 3 If so be that being clothed we shall not be found naked. (*II Corinthians*, 5,2-3)

Il risveglio di Lear nella settima scena del quarto atto, dopo che egli è stato guarito nel fisico e che gli sono stati mutati gli abiti («We put fresh garments on him», IV,6,22), si colloca perciò nella prospettiva verticale infinita⁴¹. L'idea della pianta, che rappresenta la vitalità del *corpus mysticum*, perfeziona ulteriormente il parametro: la pianta crescente si affianca all'immagine del corpo di Cristo e, come il male spezza ciò che Dio fa crescere⁴², in *King Lear* la fertilità divina viene sopraffatta dall'infertilità e le lacrime feconde dall'inutilità delle lacrime del re:

Why this would make a man of salt,
To use his eyes for garden water-pots
Ay, and for laying autumn's dust. (IV,6,200-202)

Riconoscere la relazione esistente tra essere umano ed amore della divinità significa anche accettare una provvidenza divina che agisce al di fuori e al di sopra della consapevolezza umana, ma che conserva il suo valore (e se ne vedrà il motivo) finché la si inquadri⁴³ nell'unicità del disegno teologico, nel dogma della causalità unica sostenuta da Sant'Agostino, da San Tommaso, da Dante, ma anche da Chaucer:

Soth is, that, under god, ye ben our hierdes,
Though to us bestes been the causes wrye.
This mene I now, for she gan hoomward hye,

41. *Hebrews*, I, 11-12.

42. *I Corin.* 3, 6-7.

43. *Romans*, II, 33.

But execut was al bisyde hir leve,
At the goddes wil; for which she moste bleve.
(*Troilus and Cressida*, III,89) ⁴⁴

Un'incomprensibile provvidenza, invece, è l'elemento che, si vedrà in Spinoza, (il quale reagisce al pari di Plotino agli elementi irrazionali del cristianesimo), può sfociare in modi di comportamento superstiziosi. L'esperienza morale del cristianesimo infatti conteneva, quale assioma, il senso della cecità dell'azione umana che, anche quando raggiunga la sua meta, lo fa solo grazie all'intervento della provvidenza. Una tale convinzione induce a pensare che, nella storia, l'uomo si trovi trasportato dall'intenzione divina e che gli eventi si realizzino senza il suo contributo. È una posizione che ha trovato sostenitori nella critica di *King Lear*, ma è una posizione ambigua che limita la realizzazione umana del personaggio shakespeariano e si chiude alla problematica secentesca e moderna, essenzialmente conoscitiva: ad essa è affidato il compito di giustificare, in *King Lear*, quella che viene definita la «inutile» morte di Cordelia nel quinto atto.

LA CONOSCENZA

Il cammino di Lear verso il puro amore di Cordelia è un processo di costante scoperta interiore, nel senso dei versi di Milton

a Creature who not prone
And Brute as other Creatures, but endu'd
With Sanctitie of *Reason*, might erect
His stature, and upright with Front serene
Govern the rest, *self-knowing*, and from thence
Magnanimous to correspond with Heav'n
But grateful to *acknowledge* whence his good
Descends (Paradise Lost, VII,506-513)

conoscenza dunque nell'accezione cristiana, di autoconoscenza. Essa implica una indagine che, prendendo le mosse dall'identità personale, è definibile in termini di origine e di fine e si applica, poi, anche all'ambiente umano e sociale. Dalla conoscenza di sé, dunque, alla sua proiezione sul mondo circostante.

La prospettiva platonica, che ricerca la perfetta conoscenza e la perfetta identità in un processo a ritroso di liberazione verso una situazione esistenziale perfetta in cui l'uomo non era ancora rinchiuso nella sua «tomba» vivente come un'ostrica nella sua conchiglia («Let me lin-

44. *Troilus and C.*, IV, 138, 153-5.

ger over the memory of scenes which have passed away... before we had any experience of evils to come, when we were admitted to the sight of apparitions innocent and simple and calm and happy which we behold shining in pure light»)⁴⁵, fissa l'irriducibile contrasto tra corpo ed anima. Posto che viviamo in un corpo dei cui mali l'anima è afflitta, può il nostro desiderio essere soddisfatto⁴⁶? La conclusione è negativa e negativo il ruolo del corpo nell'ostacolare il raggiungimento del puro pensiero:

In this present life, I reckon that we make the nearest approach to knowledge when we have the least possible intercourse or communion with the body⁴⁷

L'idea di tale costante ricerca di sé si tramanda nel tempo e si ritrova in Plotino che ne mette in risalto un punto basilare, già discusso da Platone nel *Teeteto*:

The Sage then is a man made over into a Reason... such a man is already set not merely in regard to exterior things but also within himself, towards what is one and at rest: all his faculty and life are inward-bent⁴⁸.

Si riconosce la preminenza dell'intelletto, si evidenzia anche l'importanza del concetto di *self-development*, qui e soprattutto in altri passi nei quali Plotino definisce la «regalità» del principio intellettuale che rende «re»⁴⁹ l'individuo che si lasci da esso modellare:

Self-intellection implies the entire perception of a total self formed from a variety converging into an integral⁵⁰.

In un contesto ben lontano da quello ironico e grottesco che frantuma, come si vedrà, l'esperienza umana, la necessità di organicità e di razionalità dunque si pone come antitesi della molteplicità:

Because (failing such a unity) the multiplicity would consist of disjointed items, each starting at its own distinct place and moving accidentally to serve to a total⁵¹.

e costituisce l'unità di misura per definire l'espressione *know thyself* la quale comporta, necessariamente, prima un'attenzione ai propri processi interiori, «A precept for those who, being manifold, have the task

45. *Phaedrus*, 250.

46. Per i problemi conoscitivi: *Meno*, *Phaedo*, *Thaetetus*, 150; *Republic* VII; per la opinione e la conoscenza: *Thaet.*, 151-2; *Cratylus*, 439-440; *Phaedr.*, 245; *Timae.*, 27-9; *Republic*, V, 479-80.

47. *Phaedo*, 66-7.

48. 3 *Enn.*, 3, 2.

49. 5 *Enn.*, 3, 4.

50. *Ib.* 3, 4; 3, 2, 7.

51. *Ib.*, 3, 12.

of appraising themselves so as to become aware of the number and nature of their constituents, some or all of which they ignore as they ignore their very principle and their manner of being»⁵², poi la purificazione della memoria⁵³ che si libera dei limiti del corpo, e infine la noncuranza per le cose terrene. Avviene allora l'estatico risveglio spirituale⁵⁴ nella mistica inscindibilità dell'anima e del suo principio:

Here is no longer a duality but a two in one; for, so long as the presence holds, all distinction fades... the soul has now no further awareness of being in body and will give herself no foreign name, not «man», not «living being», not «being», not «all»... the soul has neither time nor taste for them⁵⁵.

in altri termini il superamento del dualismo che intercorre tra creatore e creatura, tra oggetto e soggetto, tra il tutto ed il nulla.

Con Sant'Agostino la prospettiva della ricerca di sé si amplia e tutto deve inquadrarsi in quella duplice prospettiva finito-infinito, orizzontale-verticale, di cui si è già parlato. Anche la saggezza di Plotino lascia il posto a qualcosa di diverso, poiché alla struttura razionale se ne sostituisce una magico-religiosa. La saggezza umana, agli occhi di Dio, è addirittura follia;

Where is the wise? Where is the scribe? Where is the disputer of this world? Hath not God made foolish the wisdom of this world? (I *Corinthians*, 1,20)

18 Let no man deceive himself. If any man among you seemeth to be wise in this world, let him become a fool, that he may be wise. 19 For the wisdom of this world is foolishness with God. (I *Corinthians*, 3,18-19)⁵⁶

Tutto diventa un processo di ricerca verticale e, rifiutando nettamente le ultime efflorescenze esoteriche dell'intellettualismo, le facoltà umane venivano collocate in quella direzione. Così anche per lui la memoria, in armonia con tutta la tradizione ebraica e cristiana, ha un valore conoscitivo ed identificante, nel far rivivere il passato e nel preannunciare il futuro:

Out of the same store do I myself with the past continually combine fresh and fresh likenesses of things... and thence again infer future actions, events, and hopes, and those these again I reflect on, as present⁵⁷.

È il senso più profondo dell'esperienza del cristiano che non può liberarsi del passato e lo rivive ininterrottamente nella sua coscienza⁵⁸,

52. 6 *Enn.*, 7,41.

53. 4 *Enn.*, 3,26; 5 *Enn.*, 3,2.

54. 4 *Enn.*, 3, 26.

55. 6 *Enn.*, 7, 34; 5 *Enn.*, 5, 2; 4 *Enn.*, 7,

36; 3 *Enn.*, 8, 9.

56. *Romans*, 1, 22; *Paradise Lost*, VII, 124-130.

57. *Conf.*, X, 12-15.

58. *Ibidem*, XI.

come presente. Una dimensione, evidentemente non solo temporale, letteralmente invasa dalla divinità:

Great is this force of memory, excessive great, O my God; a large and boundless chamber! Whoever sounded the bottom thereof?... nor do I myself comprehend all that I am. Therefore is the mind too strait to contain itself. And where should that be, which it contains not of itself? *Is it without, and not within?*⁵⁹

che, nella concezione di una vastissima entità, conduce ad oltrepassare i confini della facoltà umana della memoria, *that I may approach unto Thee O Sweet Light*⁶⁰. Sant'Agostino crea così le dimensioni, umane ma anche soprannaturali, del processo di scoperta interiore che implica, a sua volta, la ricostruzione della natura:

Thou hast stricken my heart with Thy word, and I loved Thee... But what do I have when I love Thee? Not the beauties of bodies, nor the fair harmony of time, nor the brightness of the light, so gladsome to our eyes, nor sweet melodies of varied song... and yet I love a kind of light, and melody and fragrance... when I love God, the light, melody... of my inner man: where there shineth unto my soul what space cannot contain, and there soundeth what time beareth not away⁶¹.

Le forme della natura vengono interiorizzate, immerse in uno sfondo più vasto, più valido di quello naturale di cui, quest'ultimo, doveva essere solamente una manifestazione imperfetta «Is there indeed, O Lord my God, aught in me that can contain Thee?... Do the heaven and earth then contain Thee, since Thou fillest them? or dost Thou fill them and yet overflow, since they do not contain Thee»⁶²? In un mondo pervaso dalla divinità si sfaldano i concetti, si sgretola la struttura sillogistica⁶³ dinanzi alla intuita fermezza divina⁶⁴: l'idea che domina è quella di organicità. La natura, che si oppone al male e all'annientamento⁶⁵, sostenuta dall'afflato divino diventa un'epifania «While, as we run over all the works which he has established, we may detect, as it were, His footprints, now more and now less distinct even in those things that are beneath us, since they could not so much as exist, or be bodied forth in any shape, or follow and observe any law, had they not been made by Him who supremely is, and is supremely good and supremely wise»⁶⁶, e celebra l'esistenza in quanto fondata sulla suprema vittoria dell'intelligenza e dell'intelligibilità. La natura si instaura, di

59. *Ib.*, x, 12-5.

60. *Ib.*, 26.

61. *Ib.*, x, 8.

62. *Ib.*, I, 2-3.

63. *On Chr. Doc.*, II, 37.

64. *Conf.*, III, 10; IV, 15; IV, 16.

65. *City*, XI, 27.

66. *Ib.*, XI, 28.

conseguenza, come *plenum formarum*, cioè la massima realizzazione intellettuale che celebri la presenza divina. Una soluzione, dopo tutto, non lontana da quella intuita da Platone:

Wherefore, using the language of probability, we may say that the world became a living creature truly endowed with soul and intelligence by the providence of God ⁶⁷.

che implicava (in un contesto ben lontano dalla moderna solitudine dell'uomo circondato da un vuoto fisico e psichico) una visione di relazioni organiche, «There can be no such things as perceiving and perceiving nothing... we are or become in relation to one another. Anything is or becomes absolutely ⁶⁸».

Su queste idee San Tommaso, definito da Jacques Maritain il fondatore dell'esistenzialismo intelligente ⁶⁹, edifica una struttura che resterà alla base di quella medievale. Rifacendosi alla filosofia classica, identifica dapprima *forma* latina con *idea* greca contrapponendole al caso «The world was not made by chance, but by God acting by His intellect... there must exist in the divine mind a form to the likeness of which the world was made. And in this the notion of an idea consists ⁷⁰», quindi, riproponendo la concezione teleologica («in Him we live, and move, and be» ⁷¹), dispone le cose razionalmente «Things themselves have a natural order and relation to one another» ⁷² ed instaura tra di esse rapporti conoscitivi:

Since God is outside the whole order of creation, and all creatures are ordered to Him, and not conversely, it is manifest that creatures are really related to God Himself; in God there is... a relation according to reason only, in so far as creatures are referred to Him ⁷³

All'interno della struttura cosmica, l'uomo, nel suo sforzo conoscitivo, deve coltivare la saggezza ⁷⁴ comprendendo in sé quella struttura che in altri termini si definisce come unità di coscienza:

«As a wise architect I have laid out the foundations» (1 *Cor.* 3,10). Again in the order of all human life, the prudent man is called wise, because he orders his acts to a fitting end: «Wisdom is prudence to a man» (Prov. 10, 23). Therefore he who considers absolutely the highest cause of the whole universe, namely God, is most of all called wise ⁷⁵.

67. *Timae.*, 29-30.

68. *Thaet.*, 160.

69. J. Maritain, «L'existentialism de S. Thomas», in «Esistenzialismo» Torino, 1947.

70. Q15 A1.

71. Q18 A4.

72. Q13 A7.

73. Q16 A2; Q84 A5.

74. *On Chr. Doc.*, II, 7.

75. *De Trinitate*, XII, 14.

La facoltà che ci conduce alla felicità⁷⁶ è la ragione⁷⁷ «For man and other rational creatures reach their last end by knowing and loving»⁷⁸ e si realizza nella certezza che «our being will have no death, our knowledge no errors, our love no mishap»⁷⁹; come rieccheggia Shakespeare:

Knowledge the wing wherewith we fly to heaven

(II *Henry VI*, IV,7,79)

La felicità è una «truth-given joy»⁸⁰, e conoscenza ed amore, in relazione tra di loro, conducono alla realtà che è soprannaturale. L'essere sussiste in Dio; chi ama Dio anche lo conosce⁸¹. La teologia diventa ontologia:

Certainly I am not deceived in this knowledge that I am. And, consequently, neither am I deceived in knowing that I know. For, as I know that I am, so I know this also, that I know. And when I love these two things, I add to them a certain third thing, namely my love, which is of equal moment⁸².

Gli elementi che rimangono fuori da questo organismo vengono definiti, per usare la terminologia di Plotino, «disjointed». Si paragoni il ben noto concetto shakespeariano di «disjointed time», oppure di «time out of joint» (*Hamlet*, I,5,189) a quello altrettanto noto di «the readiness is all» (*Hamlet*, V,2,234) e di «ripeness is all» (*King Lear*, V,2,11) che di per sé indicano, da un lato, l'imperfetta e, dall'altro, la perfetta coerenza dell'uomo. Il tempo della musica segna ancora una volta i limiti della concezione, in quanto non può essere «out of time»: tempo armonico, invece, all'interno della disarmonia dell'uomo (*Symposio*). L'armonia delle sfere è armonia interiore, nella completezza di un'esperienza che si realizza su di un piano conoscitivo «we apply the courses of intelligence in heaven... to the courses of our own intelligence» (Timeo). È un concetto, questo della corrispondenza tra cosmo ed individuo, che ritorna frequentemente nell'interpretazione della conoscenza di sé. Kant e Freud ne rilevano l'importanza in quanto apportatore di ordine nella vita; Pascal ne prende atto riconoscendo la presenza divina nell'universo e, con la sua problematica più complessa, egli si sente anche sperduto in tale abisso di infinità, quasi relegato in un angolo dell'«immensa estensione».

76. I-II, Q1 A8.

77. Q1 A2; Q20 A2; Q8 A3; Q28 A1;
Q16 A6; Q78 A1.

78. I-II, Q1 A8; Q27, 28; Q82 A3.

79. *City*, XI, 28.

80. *Conf.*, X, 23 33.

81. I-II, Q28.

82. *City*, VIII.

In loving dost well, in passion not,
Wherein true love consists not.
(*Paradise Lost* VIII,588-9)

La funzione della prima scena viene a volte travisata a scapito della omogeneità del tessuto drammatico poiché è limitata ad un'azione puramente introduttiva, a prologo o a «literary device», slegata dal corpo del dramma enunciante un tema quale l'amore che, poi, non avrebbe seguito nel testo, dedicato, invece, all'esposizione del dominio e dell'inarrestabile azione del male⁹². La si definisce, ancora, un esempio di elaborato rituale di cui è messa in evidenza la rapidità dell'esecuzione che non consentirebbe allo spettatore e al lettore di riflettere su un'azione per qualche aspetto improbabile⁹³.

A comprova di tali opinioni⁹⁴ che giustificano entrambe la scena per la sua rapidità introduttiva, si osserva che Shakespeare stesso, attraverso opportune modificazioni alle fonti, ha intenzionalmente voluto calcare un tratto del carattere, «furious irritability» di Lear, che in *King Lear*, ad esempio, nei confronti di Perillus (Kent) era apparso assai meno intransigente. Così, nel migliore dei casi, l'elemento di continuità tra questa scena e il corpo del dramma si identifica nella qualità del formalismo che, estrinsecandosi come una forza meccanica, continua a manifestarsi nell'opera con l'inevitabilità dell'incubo assorbendo in sé le colpe della bramosia del potere, dell'ipocrisia degli affetti, dell'errore politico e si sprigiona malefica fino alle conclusioni più tragiche.

Ma così facendo si impone alla scena una inevitabile rigidità che è, almeno in parte, responsabile e 1) dell'aver indotto a trascurarne la funzione drammatica e 2) di averne sottovalutato la complessità delle motivazioni, affatto ignorando delle precise e sottili relazioni capaci di

92. F. G. Schoff, «Moral Example or tragic Protagonist», *SQ*, XIII, 1962; J.L. Rosier, «The Lex Aeterna and *King Lear*», *JEGP*, 53, 1954.

93. W. Frost, «Shakespeare's rituals and

the Opening of *King Lear*, *SQ*, x, 1957-8.

94. E.A. Block, «*King Lear*: A Study in balanced and shifting sympathies», *SQ*, x, 4, 1959.

cementare l'apparente eterogeneità dell'azione chiarendo alcuni motivi che diverranno parte integrante della struttura della tragedia.

1. *L'ipocrisia della forma*

Quale introduzione più adatta alla prima scena di *King Lear* si è scelto un passo da *Timon of Athens* per molti aspetti una tragedia simile a *King Lear* che, come questa, analizza la qualità dell'azione rifacendosi al già noto concetto cristiano e classico dell'amore:

Nay, my lords, ceremony was but devis'd at first
To set a gloss on faint deeds, hollow welcomes
Recanting goodness, sorry ere 'tis shown;
But where there is true friendship there needs none. (1.2.15-18)

L'inconsistenza dell'azione, eccellentemente espressa in «faint deeds» e in «hollow welcomes», che è inconsistenza morale, contraddistingue anche la prima scena di *King Lear*, eseguita con i temi di «ceremony» e «friendship». Alla richiesta d'amore del re, alle professioni d'affetto delle sorelle, si oppone il silenzio di Cordelia che, all'interno della concezione dell'amore come «mutual indwelling»⁹⁵, si qualifica nella definizione cristiana di partecipazione interiore, di espressione della pienezza, dell'essere e della vita e si denuncia l'irreflessività, poiché alla reciprocità dell'azione generosa si sostituisce l'univocità della quantità d'amore. In altri termini, gli avvenimenti della prima scena si svolgono in un contrasto di forma contro contenuto.

Ma la resa drammatica non è rigida e non corrisponde ad una nitida realtà concettuale. Il tessuto del dialogo, più complesso, è ambiguo, poiché partecipa della realtà della forma e della realtà del contenuto. Così alla richiesta di King Lear di ricevere tanto amore quanto è l'opulento terzo del regno, le risposte di Regan e Goneril, soprattutto formali, non trascurano di introdurre larvate considerazioni di contenuto che costituiscono l'elemento provocatore:

Sir, I do love you more than words can wield the matter;
Dearer than eye-sight, space and liberty;
Beyond what can be valued rich or rare;
No less than life, with grace, health, beauty, honour;
As much as child e'er lov'd, or father found;
A love that makes breath poor and speech unable;
Beyond all manner of so much I love you. (55-61)

95. *Conf.*, XIII, 16,19.

Only she comes too short: that I profess
Myself an enemy to all other joys
Which the most precious square of sense possesses,
And find I am alone felicitate
In your dear highness' love. (72-76)

descrivono, cioè, un amore che si sforza di superare l'aspetto materiale qualificandosi nella dimensione di spirituale godimento interiore così che nella concezione, nelle intenzioni e nelle parole di Goneril e Regan si avverte la premonizione della scissura e la discrepanza tra due opposte concezioni di vita.

È a questa ipocrisia, e non alla formalità in quanto tale, che si oppone Cordelia con il suo «nothing» al duplice scopo di rifiutare l'artificiosità confutando le professioni d'amore. Già nella fonte *King Lear*, Regan e Gonorill godono al pensiero della difficile situazione in cui esse potranno la sorella. Nella tragedia shakespeariana le cose si complicano quando, ingenuamente, ma coerentemente, Cordelia, nel rivedere la distinzione di Regan e Goneril scinde in modo inequivocabile ciò che esse avevano lasciato vago: l'amore paterno dall'amore maritale:

Good my lord,
You have begot me, bred me, lov'd me: I
Return those duties back as are right fit,
Obey you, love you, and most honour you.
Why have my sisters husbands, if they say
They love you all?...
Sure I shall never marry like my sisters,
To love my father all. (95-104)

Non è una situazione insolita in Shakespeare, anche se in altri casi non comporta direttamente le immediate e fatali conseguenze di *King Lear*. Resta pur sempre in *Othello*, nelle parole conclusive di Brabantio, quasi il presagio della futura sventura che colpirà il moro, «Look to her, Moor, if thou hast eyes to see: / She has deceiv'd her father, and may thee» (1,3,292-3). Comparendo in precedenza dinanzi al duca di Venezia, lo stesso Brabantio chiede una spiegazione ad Othello ed interviene Desdemona usando parole e concetti analoghi a quelli di Cordelia, distinguendo tra i suoi doveri di figlia e di moglie:

My noble father,
I do perceive here a divided duty:
To you I am bound for life and education;
My life and education both do learn me
How to respect you; you are the lord of duty

I am hitherto your daughter; but here's my husband,
And so much duty as my mother shoew'd
To you, preferring you before her father (I,180-187)

e in egual maniera si esprime Florizel in *The Winter's Tale*:

Or I'll be thine, my fair,
Or not my father's; (IV,4,42-3)

Cordelia, dunque, enuclea due precise realtà, separando un amore interessato da un amore disinteressato, e così individua o provoca una scissura all'interno del concetto di amore che determinerà, in parte, la struttura dell'opera, drammatizzandosi e nella colpevole vicenda amorosa delle sorelle attratte entrambe da Edmund e nelle accuse di Lear al sesso e alla procreazione preannunciate, già in questa prima scena, con la feroce immagine del «barbarous Scythian» (116) e di colui che fa dei figli «messes / To gorge his appetite» (117-8). È una immagine che ritornerà, significativamente invertita, più tardi, in quell'accenno alle figlie come «pelican daughters».

L'intervento di Lear permette di dare una diversa versione degli avvenimenti. Nel momento in cui il problema che gli stava a cuore, della sua collocazione affettiva, diviene il perno dell'azione che si svolge attorno al trono, la sua reazione al no di Cordelia è rivolta unicamente a se stesso; e, mal preparato a comprendere la meccanica della contesa, palesa solo lo smarrimento causato dall'imperfetta comprensione della logica distinzione di Cordelia:

So be my grave my peace, as here I give
Her father's heart from her! (125-6)

Fatalmente mescola alla sua «verità» anche il fatto politico e così, dovendo rinunciare alla devota cura («Kind nursery», 124) di Cordelia senza la quale si prefigura un destino di morte, a cui avrebbe preferito lasciarsi andare più dolcemente (40-1), conferisce inconsapevolmente all'evento una precisa dimensione politica cedendo l'eredità della figlia prediletta e il suo cuore («her father's heart») a Cornwall e Albany (127-8). (L'ambiguità dell'espressione, che associa «cuore» e «patrimonio», vale anche per Kent che, col favore, perde anche i beni, «though the fork invade/*The region of my heart*», 144-5, e, più tardi, per Edmund «I must have your land: /Our father's love...» 1,2,16-7). Lear corrompe la generosità del dare, la colloca nel contesto politico e ciò ne evidenzia ancora maggiormente il valore esistenziale. La coscienza

za dell'unicità della relazione (un punto della tragedia di Cesare ed Antonio nel momento di distacco da Ottavia «You take from me a great part of myself; / Use me well in it», III,2,24-5), che sarà pur sempre rimasta sia in Lear che in Cordelia, in quanto trascende la volontà umana rifacendosi ad una terza entità depositaria dei sommi valori, accompagna e guida la loro ricerca di vita. Cordelia dirà che fu l'amore e non l'ambizione a spingerla in aiuto del padre (IV,4,27-8) e, sin d'ora, Lear vaga alla ricerca di sé in una figlia che trascende il suo essere fisico. Shakespeare, d'altro canto, aveva ampiamente sviluppato nei sonetti la dottrina platonica dell'amore e della procreazione nella bellezza. Ma là, come in *King Lear*, scavalca la concezione medievale di auspicata pienezza. Si legge in *Venus and Adonis*:

What is thy body but a swallowing grave,
Seeming to bury that posterity
Which by the rights of time thou needs must have, (756-8)

La problematica diventa assai più complessa ed essenzialmente moderna. La procreazione non è, di per sé, fonte e ragione di felicità. Il corpo e l'anima si possono ancora disunire in «grave» e l'assunto non è più generale e filosofico, ma personale e vissuto.

2. *Il nulla di Lear*

La complessità della relazione, annullata dal formalismo e dalla politica, in Lear forse non del tutto consapevole, stabilisce quindi un primo nucleo della tragedia. Il «nulla», che egli decreta per Cordelia, è paradossalmente il suo punto di partenza definito entro termini negativi («Nothing will come of nothing», 90) che associano i due perimetri di esperienza, «grave» e «peace» («So be my grave my peace»), al declino del re verso una morte fisica (l'umiliazione della carne) e psichica (la pazzia). Lear, che ora subisce il destino, perderà la ragione come credono di averla perduta Banquo e Macbeth, quando, dopo il fatale incontro con le «weird sisters», la loro sorte si determinerà oltre la loro comprensione:

Were such things here as we do speak about?
Or have we eaten on the insane root
That takes the reason prisoner? (I,3,83-5)

la progressione di Lear verso quel «nulla» si specifica nel suo contenuto (al quale Lear rinuncia per poi recuperare) qualora si esaurisca il tema della scissura dell'amore giustapponendo alla dimensione personale della prima parte della scena (34-120) la dimensione sociale della seconda

(189-267) che rispecchia le distinzioni già precedentemente operate da Cordelia, evidenti nella consequenzialità della conclusione di Burgundy:

I am sorry, then, you have so lost a father
That you must lose a husband. (247-8)

Sebbene sia France che Cordelia escano sconfitti nell'intransigenza del giudizio di Lear, essi fissano un basilare parametro di valori. Al termine della scena, Cordelia lascia il palcoscenico circondata da un alone di verità, di cui già Kent l'aveva investita (183-4) e France, confermando la realtà attiva dell'amore («'tis strange... / My love should kindle to inflamed respect», 255-6), ne ribadisce la convinzione (239-41) scegliendola come sposa (258) e sostituendo, così, all'amore come rito, un amore interiore (236-8). L'immagine di Cordelia, valida nei tre atti successivi nei quali è assente ma presente in Lear, si descrive all'insegna dell'originalità della natura, che, come Cordelia, diventa la verità opposta alle menzogne e la ribellione opposta alle maledizioni di Lear. E, soprattutto, mette in luce il travaglio più intimo del re che non si limita ad essere staticamente reinvestito della perduta autorità dal fedele Kent (1,4,29-44), ma si prodiga per riconquistare l'autorità, paterna e sociale, della prospettiva di Milton («The image of their glorious Maker», *P.L.*, IV,292) che Lear sembra aver perduto. Ciò avviene non con una sua riaffermazione, anacronistica nel tessuto drammatico, quanto attraverso un tentativo della sua coscienza di ri-comprendere o riconoscere (nel significato di con-nascenza) l'uomo e la natura.

3. *Forma e Natura*

La progressione di Lear verso il nulla (lo spazio che va dalla prima scena alla fine del secondo atto) riprende i concetti di formalismo e di natura e si esprime in una serie di dolorosi capovolgimenti che vedranno il re vittima dei suoi stessi parametri di giudizio.

Si passa, attraverso una concatenazione di episodi, dall'illusione di Lear di aver riportato l'ordine in se stesso e nello stato (dopo lo cacciato di Cordelia e di Kent) alla amara «verità» della sua distinzione tra sostanza e forma (sulla base della quale aveva conferito il potere alle figlie, 130-9, e serbato la formalità, 135-6) come è interpretata da Goneril e Regan che, non distinguendo ma identificando forma e potere, recuperano ed applicano, ironicamente, nei suoi confronti quella stessa versione restrittiva del formalismo che, in precedenza, aveva condannato Cordelia e Kent all'esilio.

Allora il re, che pretende di disporre di quelle «authorities/That he hath given away!» (1,3,18-9), attraverso una sequenza che appare inevitabile, verrà senza indugio ridimensionato nel potere e privato della filiale sollecitudine sulla quale contava (1,3,13-23), nonostante il generoso tentativo di Kent si impegni, con fedele obbedienza e dedizione personale, ad interrompere il processo di sgretolamento della sua figura sociale, di fatto annullata nel concetto di «ceremonious affection» (1,4,64) e nella sottile qualifica di Oswald («My lady's father», 1,4,88). Anzi, vi contribuisce, quasi per inerzia, quel suo stesso tentativo, a causa della condanna che egli subisce per aver apertamente («bluntness») difeso il sovrano, reso così ancor più sensibile al clima di sopraffazione («Hail to thee, noble master!», 11,4,4) e alla scortesia di Regan e Cornwall che interpreta come (il primo dei capovolgimenti) «the images of revolt and flying off» (11,4,91).

Natura, per Lear, si qualificava nei poteri e nei beni in suo possesso («for, by the power that made me / I tell you all her wealth», 208-9) e allora di nuovo, ironicamente, Goneril, nel commiato a Cordelia, la definisce, sulla scia del padre, per mezzo di «obedience», cioè con l'obbligo di compiacere la fortuna:

Let your study
Be to content your lord, who hath receiv'd you
At fortune's alms: you have *obedience* scanted (277-9)

A questo punto, il Fool si fa forza viva nel processo di capovolgimento di valori e rivela l'errore. La sua funzione, sin dalla prima comparsa (1,4), era stata quella di riprendere e disgregare i parametri di giudizio validi nella scena del «love-test»: nel suo gioco incessante il nulla diventa necessità materiale («can you make no / use of nothing, nuncle?», 1,4,140...), la corona sfuma in un guscio d'uovo (1,4,169-170), e la figura di padre decade nel momento in cui «thou madest / thy daughters thy mothers» (1,4,185-6). In seguito, al primo incontro del re con Goneril, in cui egli elude le osservazioni della figlia traducendole in domande ironiche («Are you our daughter?» 238, «Doth any here know me? This is not Lear / Does Lear yalk thus? speak thus? Where are his eyes?», 246-7) l'intervento del Fool serve a sostanziarle di verità. Il re e il padre, figure parallele e giustapposte, sono coesistenti e, nel momento in cui il buffone distrugge la retoricità dell'interrogazione sociale, Lear si chiede se ha mai avuto figlie (250-4) e, quando replica nuovamente invertendo le posizioni (un secondo capovolgimento) e indicando che toccherà al re essere giudicato secondo il

solo parametro della formalità-potere:

Which they will make an *obedient* father (255)

Lear comprende che la natura non può qualificarsi solo in senso sociale: per l'ingratitude di Goneril e l'errore commesso nei confronti di Cordelia (287-8), si rende conto di essere scosso e limitato nella sua essenza di uomo (318), anzi strappato dalla sua posizione naturale («wrench'd my frame of nature / From the fix'd place», 289-290) che non combacia con quella della società.

Il processo di capovolgimento si conclude alla fine del secondo atto. Immeso nel gioco di potere, egli sarà sminuito nella misura sofferta da Cordelia. Il vuoto familiare (II,4,222-3) ed il conseguente vuoto materiale, che egli preferisce alla sottomissione («Ask her forgiveness?...» I 54-7), lo inducono a trovare rifugio nella natura:

Return to her?
No, rather I abjure all roofs, and choose
To wage against the enmity o' the air;
To be a comrade with the wolf and owl (210-13)

forrendo il contesto alla danza della sopraffazione durante la quale Lear, consapevolmente ironico, forse ancora illuso, elegge quale suo unico criterio la proporzione quantitativa dell'amore: tra Regan che gli consente venticinque cavalieri e Goneril che gliene consente cinquanta, sceglie Goneril:

I'll go with thee:
And thou art twice her love (261-3)

e, quando anche questi gli sono negati («What need you five-and-twenty, ten, or five, /.../ What need one?», 264-66), sentendosi ridotto a pura quantità («O! reason not the need, ...» 267-8), contrappone una natura umiliata

Allow not nature more than nature needs
Man's life is cheap as beast's (269-70)

alla sfrontatezza dello sfoggio materiale di Regan con il quale giunge a compimento la collocazione antitetica delle due accezioni di natura, esteriore ed interiore:

Thou art a lady;
If only to go warm were gorgeous,
Why, nature needs not what thou gorgeous wear'st,
Which scarcely keeps thee warm. (270-3)

Il concetto quantitativo dell'amore si proietta, allora, oltre il contesto specifico e diventa simbolico di una più vasta realtà umana che rivalutandosi nell'assenza e nella negazione della materia riconduce Lear a quella essenziale immagine («a naked forked animal») del quarto atto e al concetto cristiano della positività delle sventure.

A questo punto del dramma anche Gloucester ha determinato il suo futuro e il suo destino. Anche per lui l'ira nei confronti di Edgar e la decisione precipitosa (I,2) denunciano l'estraneità a tutta quella ricerca sui principi generali che, alla base della filosofia socratica e cristiana, sono i presupposti della società. È esattamente il momento in cui l'intreccio si scinde nella storia di Lear e in quella di Gloucester. Sebbene esse appaiano affini per i motivi che enunciano e sebbene esse procedono, a volte, parallele, si mostrano nondimeno perfettamente distinte nella progressione spirituale dei due protagonisti. La collocazione degli eventi cruciali è diversa: il suicidio tentato da Gloucester (IV,6) è commesso da Lear all'inizio, al disconoscimento di Cordelia che egli identifica con la perdita della vita. E mentre la storia di Gloucester si profila come una progressione verso il momento culminante del IV atto, quella di Lear è l'esemplificazione di una vita condotta al di fuori dell'amore. Lear intuisce e risolve il problema del formalismo e procede quindi verso la rinascita e la riconquista dei valori perduti; Gloucester ha bisogno di un tempo più lungo per liberarsi dell'incertezza morale in cui egli si dibatte che gli fa riconoscere per timore il potere di Cornwall («The noble duke my master, / My worthy arch and patron, comes tonight: / By his authority I will proclaim it», II,1,58-60) e, poi, per opportunità politica quello di Lear («These injuries the king / now bears will be revenged home! there's part / of a power already footed; we must incline to / the king», III,3,13-16) e solo infine interverrà liberamente (III,7) giungendo a comprendere il problema della falsa autorità e dell'equa distribuzione.

4. *Il significato del Nulla*

I due punti cruciali che sono per Lear il nulla, a cui egli è condannato (II,4), e per Gloucester il tentativo di suicidio come espiazione personale dell'errore commesso (IV,6), sebbene collocati a distanza di quasi due atti, contribuiscono a creare una atmosfera grazie allo sfondo naturale che fa loro da cornice che esprime simbolicamente la relazione dell'uomo con la natura e con il suo destino:

Gl. The king is in high rage.
 Cor. Whither is he going?
 Gl. He calls to Horse; but will I know not wither.
 Cor. 'Tis best to give him way; he leads himself.
 Gon. My lord, entreat him by no means to stay.
 Gl. Alack! the night comes on, and the high winds
 Do sorely ruffle; for many miles about
 There's scarce a bush.
 Reg. Shut up your doors;
 Cor. Shut up your doors, my lord; 'tis a mild night:
 My Regan counsels well: come out o' the storm. (II,4,299-312)

Come on, sir; here's the place: stand still. How fearful
 And dizzy 'tis to cast one's eyes so low!
 Tre crows and choughs that wing the midway air
 Show scarce so gross as beetles; half way down
 Hangs one that gathers sampire, dreadful trade!
 Methinks he seems no bigger than his head.
 The fishermen that walk upon the beach
 Appear like mice, and yond tall anchoring bark
 Diminish'd to her cock, her cock a buoy
 Almost too small for sight. The murmuring surge,
 That on the unnumber'd idle pebble chafes,
 Cannot be heard so high. I'll look no more,
 Lest my brain turn, and the deficient sight
 Topple down headlong. (IV,6,11-24)

Nel fascino delle due descrizioni i motivi della tradizione rivivono e, con la precezione del vuoto e del nulla in esse evocato, la progressione dei due personaggi acquista un significato esistenziale: si profila cioè la necessità di una scelta fra un ordine divino e un nulla materiale, fra una degradazione dell'uomo, a causa del massimo svilimento della passione, e la ricostituzione dei termini teologici «judgment», «will», «bliss», che riempiono e danno un volume positivo al nulla-*grave* di Lear a Gloucester.

Sono due di quei magici momenti in Shakespeare quando tutto sembra rimanere immobile e si afferra il senso di una meditazione che oltrepassa i limiti del tempo. Il ricordo di una storia che emerge in forma mitica con un senso di assolutezza e di irreversibilità. È un tema che, nella letteratura inglese romantica, si ripresenta come «perception and recollection», in cui ogni evento si estende fino a raggiungere una dimensione mitologica; il presente viene interpretato nel passato e il senso del tutto riportato con Platone e con Sant'Agostino, ad un momento che trascende passato e presente nel quale conoscenza è riconoscen-

za e rigenerazione. Non necessariamente compiuti in se stessi, i due passi lo sono nel significato e nella funzione di indicare un ambiente fisico che diventa simbolico ed adombra il mito del cristiano. Milton nel *Paradise Lost* descrive la solitudine avvertita da Adamo nella ricchezza della natura prima della creazione di Eva:

What callst thou solitude? is not Earth
With various living creatures, and the Aire
Replenisht, and all these at thy command
To come and play before thee... (VIII,369-72)

e, nel passo conclusivo del poema, ad essa oppone la vera solitudine, fisica e psichica, con l'immagine di Adamo ed Eva sulla via dell'esilio:

The world was all before them, where to choose
Thir place of rest, and Providence thir guide:
They hand in hand with wandering steps and low
Through Eden took thir solitary way. (XII,646-9)

C'è in questi due passi, come anche alla fine del secondo atto di *King Lear*, il senso di qualcosa di definitivo e di perduto; il paragonare ed il paradosso di due situazioni che si descrivono come «solitude» e «solitary», ma che nel primo caso è gioia, nel secondo abbandono e vuoto che si concreta in un vagare che non avrebbe fine. In questa situazione di aridità spirituale, dice Sant'Agostino, l'unica meta è il nulla:

Therefore is my soul a land where no water is

Anche la prima immagine del regno di Lear mostra una natura ricca e lussureggiante:

Of all these bounds, even from this line to this,
With shadowy forests and with champains rich'd,
With plenteous rivers and wide-skirted meads (I,1,63-5)

che nella tempesta si fa sterile quando il regno, un tempo florido, diventa spoglia brughiera. Il re, emarginato dalla società, vi vaga senza direzione e senza scopo limitandosi ad esplosioni di impotenza:

I will have such revenges on you both
That all the world shall... I will do such things
What they are yet I know not (II,4,282-4)

e, dopo aver implorato qualcosa per continuare la sua degradata esistenza, disconoscerà il genere umano⁹⁶ invocandone a piena voce la cessa-

96. *Timon*, IV, 3, 474-5.

zione (III,2,1-9) e si allontanerà con un fool ed un pazzo. Simbolicamente è la morte dell'uomo acuita dalla solitudine delle parole pronunciate alle porte del castello al sopraggiungere della tempesta:

Shut up your doors;
Shut up your doors, my lord. (II,4,307-311)

Che Shakespeare avesse considerato la polivalenza dell'episodio è provato da certe corrispondenze che si trovano all'interno del dramma. Questa scena del secondo atto ci rimanda alla sesta scena del quarto atto, di cui si parlerà, e alla puntuale esclamazione di Albany nel quinto atto:

Kent: Is this the promis'd end?
Edgar Or image of that horror?
Alb. Fall and cease. (V,3,264-5)

che riannoda le fila di una concezione globale della vicenda. Nel mito della sventura umana, la serie di episodi che toccano Lear, Gloucester e Albany, costituiscono una coerente linea di sviluppo: la relazione tra i tre episodi si legge nella metafora della vita che essi esprimono, in particolare vi è una sorta di corrispondenza tra le dimensioni fisiche che indicano metaforicamente un processo di maturazione lungo una linea verticale infinita, («He calls to horse; but will I know not whither», II,4,300), aperta a tutte le possibilità e così anche a tutte le frustrazioni insite nella natura umana, aperta ad un futuro che è sofferenza positiva nella prospettiva dell'amore.

La dimensione della scena a Dover (IV,6) mostra una collocazione diversa. Gloucester sembra essere uscito dalla mischia della vita poiché in essa se ne cancellano i tratti. Sul ciglio del baratro, Edgar-Poor Tom finge di guardare e descrivere una scena immobile di cui non giungono i rumori, a malapena le forme. La realtà si svuota; il frangersi del mare, che è spesso collegato agli elementi infuriati ed alla pazzia di Lear, tace e Poor Tom si impaurisce a guardare più a lungo nel vuoto «lest my brain turn» (IV,6,23). Dopo il salto, egli raccoglie il padre e riprende la idea «Aught but gossamer, feathers, air» (49). Questa volta è nell'altra direzione che tutto tace. Guardando in alto, «do but look up» (59), nulla «Cannot be seen or heard» nemmeno «the shrill-gorged lark» (58). La collocazione di Gloucester è entro termini fisici e psicologici, in una sorta di equidistanza che assicura il necessario distacco e convalida la concezione miracolosa della vita («Thy life's a miracle», 55): l'accettazione dell'intervento provvidenziale diventa maturazione di vita. Quell'osservazione finale di Albany (V,3,264-5) che potrebbe suonare una

dissacrazione, un commento cinicamente ironico e materialista (v,3, 264), si rivaluta nel ruolo di «osservatore» che Albany ricopre nella tragedia e il suo commento è dunque una conferma dell'effetto psicologico di sentirsi catapultati nella dimensione mitica della storia umana in un momento in cui tutte le componenti si riassumono, la sventura iniziale, la speranza e la fermezza dell'accettazione, il timore o il terrore finale che semmai ripropongono la necessità di accettare e di non contrastare i limiti della morte e della vita:

O! let him pass; he hates him
That would upon the rack of this tough world
Stretch him out longer. (v,3,314-316)

Nella funzione di rappresentare il momento dell'accettazione, la scena di Gloucester trova un corrispondente in *Hamlet* che si apre con un episodio simile a quello del «Dover Cliff» per atmosfera e per linguaggio. All'invito dello spettro, Horatio cerca di trattenere il principe:

What if it tempt you toward the flood, my lord,
Or the dreadful summit of the cliff
That beetles o'er him... (1,4,69-74)

e quando Hamlet, abbandonando ogni considerazione di prudenza accetta e compie il suo «balzo» d'amore e di conoscenza, rendendo anche lui possibili le «impossibilities» di Gloucester, si ravvisano gli elementi della dolorosa ricerca di identità personale e sociale di *King Lear*. La storia di Gloucester, compendosi a Dover, si definisce, dunque, in questi termini di accettazione:

World, world, O world!
But that thy strange mutations make us hate thee,
Life would not yield to age. (iv,1,10-12)

un abbandonarsi senza riserve alle «invincibili volontà» di «clearest gods» e al destino umano.

L'atto di Gloucester e di Lear, come in prospettiva quello di Hamlet, auspicano la liberazione, ma anche acquiscono l'angoscia della coscienza. Così Gloucester sopporterà l'afflizione finché essa non sarà dissipata dall'intensità del pentimento e dell'accettazione della carne, che è la più alta forma di amore e di giustizia.

I due episodi sono determinanti per la struttura della tragedia anche grazie alla notevole capacità comunicativa del teatro elisabettiano. La divisione degli atti (che per altri versi segue le convenzioni del teatro), essendo qui intimamente connessa alla disposizione ed alla interrela-

zione degli eventi, cioè alla struttura della tragedia, ha qualcosa da comunicare allo spettatore. Il sipario che scende sul secondo atto, resta simbolicamente sollevato contribuendo così ad estendere il valore della cacciata di Lear nella brughiera in un tempo fisico e psicologico accentuato dal vuoto della scena. Il fatto «naturalmente» trascende, nella coscienza dello spettatore e del lettore, l'azione tragica. Trascende i limiti del testo letterario ampliando la sua problematica nella direzione dell'uomo e dell'universo; e il lettore e lo spettatore, nel gioco delle corrispondenze tra microcosmo e macrocosmo, cerca un nesso logico tra gli avvenimenti ed una soluzione ai problemi posti; diventa così per il lettore e per lo spettatore un problema soprattutto di coerenza. Egli potrebbe, molto verisimilmente, sentirsi alienato dal proprio passato a causa di sventure personali ed ontologicamente come uomo. L'opera d'arte allora riannoda le fila, troncate e disunite, offrendo una visione organica che si irradia, comprendendolo, oltre l'evento fisico. A questo proposito, come dicevo nell'introduzione, egli si ripiega su se stesso ed attinge alla sua cultura che è guidato a rivivere.

5. *Tempesta e Provvidenza*

La funzione della tempesta non è solo quella di dare forma concreta alla pazzia e di manifestare la rivolta della natura. In Lear, che incita gli elementi a sconvolgere l'ordine costituito fino alla cessazione totale, si percepisce anche il valore dell'esperienza individuale, nello sforzo, doloroso quanto impotente, del suo piccolo mondo umano

Contending with the fretful elements (III,I,4)

di allargarsi introspezzivamente. In fondo, il sistema *order-disorder-order* era una conseguenza della concezione cristiana dell'introspezzione, così che è più remunerativo misurare il microcosmo di Lear nel tentativo della coscienza di imporsi ed allargarsi fino a comprendere o ricomprendere il significato spirituale e normativo della natura, piuttosto che anticipare la conclusione dell'esperienza, basandosi su uno schema di corrispondenze cosmiche, col rischio di trascurare l'individuale esperienza del re. Per Lear, ad esempio, natura e tempesta divengono sinonimo di Cordelia: comprenderla significa accettare Cordelia e fare sua la conclusione di Gloucester, cioè l'accettazione della vita. La filosofia dello sforzo umano è, d'altronde, un punto fermo di Shakespeare. Nel momento stesso in cui l'uomo si sente oppresso e vittima del dolore e dell'errore, cosciente dell'immensa potenzialità che egli rac-

chiude in sé, si prodiga in una serie di tentativi disperati che gli fanno recuperare le posizioni perdute rivalutando il concetto della positività delle sventure nella rinascita spirituale. La visione che ne risulta in personaggi come Lear, Gloucester, Edgar, è perciò dello sforzo attraverso il quale ci si allarga, ci si espande per comprendere maggiormente il bene, l'amore, la saggezza (III e IV atto).

Ciò nel quadro della concezione cristiana dell'errore e della provvidenza che raccoglie lo sforzo umano e gli dà una direzione.

Entrambi sono temi dibattuti in *King Lear* anche se, al riguardo, la tragedia non offre omogeneità di trattamento. Una allusione esplicita alla provvidenza si legge solamente nella inquieta domanda di Cordelia precedente l'incontro col padre riferita ai limiti della saggezza e della conoscenza:

What can man's wisdom
In the restoring his bereaved sense? (IV,4,8-9)
O you kind gods,
Cure this great breach in his abused nature! (IV,7,14-5)

che indica un superamento della competenza umana del Doctor («There is means, madam;/Our foster-nurse of nature is repose,/The which he lacks», IV,4,11-12) e proietta il reinserimento del re nel contesto «naturale», in una visione provvidenziale doppiamente valida in quanto riprende ed associa l'espulsione del re della società con la sua espulsione dalla natura («O most small fault,/.../Which, like an engine, wrench'd my frame of nature/From the fix'd place, drew from my heart all love», I,4,287-290). La funzione sanatrice di Cordelia stessa, d'altro canto, si fa portavoce di un piano di sviluppo organico all'interno del quale, nella consequenzialità positiva delle vicende, e nel risveglio spirituale di Lear, si manifesta nuovamente l'azione provvidenziale.

In altri casi la provvidenza è introdotta in modo meno esplicito; così Shakespeare trascura di precisare il misterioso fine attribuito a Kent:

Pardon me, dear madam;
Yet to be known shortens my made intent:
My boon I make it that you know me not
Till time and I think meet. (IV,7,8-11)

che poteva contenerne un riferimento e preferisce una introduzione indiretta attraverso il tema del tempo che, connettendo l'azione di Cordelia a quella di Kent, riporta anche quest'ultima nel contesto provvidenziale. L'allusione alla funzione del tempo (già di Cordelia, I,1,281-3) che esalta il bene e condanna il male, non è valida solo per Kent,

ma anche per Edgar e Albany che insistono per ritrovare, nella sua dimensione rivelatrice, e quindi nello svolgersi degli eventi, un disegno organico in termini di giustizia retributiva. Come dice Edgar, man mano che il tempo matura si rivela la verità («and in the mature time/With this ungracious paper strike the sight/Of the death-practised duke», IV,6,282-284) ed essa consiste nella maturazione interiore di un uomo come Albany, ad esempio, che scopre la verità delle cose:

Osw: When I informed him, then he call'd me sot,
And told me I had turned the wrong side out:
What most he should dislike seems pleasant to him;
What like, offensive. (IV,2,8-10)

e, quando si rivela il male commesso da Edmund («What you have charg'd me with, that have I done,/And more, much more; the time will bring it out: /Tis past, and so am I», V,3,163-5), alla morte delle sorelle, sancisce il giusto giudizio del cielo:

Produce the bodies, be they alive or dead:
This judgment of the heavens, that makes us tremble
Touches us not with pity. (V,3,231-233)

Il tempo dà una dimensione anche al travestimento di Kent e Edgar che accettano il ruolo a cui la sventura li obbliga nella consapevolezza che esso è un rimedio temporaneo, e ricusabile quando la loro giusta azione si sia compiuta negli scopi della provvidenza. L'accettazione del tempo vale anche per Gloucester che, nella rinuncia al suicidio e nel pentimento di averlo tentato, accetta il positivo svolgersi degli eventi che lo conducono alla «giusta» morte, al riconoscimento di Edgar, al valore dell'azione intrapresa a difesa, non solo del re («Because I would not see thy cruel nails/Pluck out his poor old eyes; nor thy fierce sister/In his anointed flesh stick boarish fangs, III,7,59-61), ma anche di tutto il sistema di corrispondenze cosmiche e provvidenziali.

Il problema dell'intervento provvidenziale e della relazione tra macrocosmo e microcosmo era, nonostante la linearità della concezione cristiana, oggetto di una fitta disputa teologica. Albany stesso, forse il personaggio meno virile ma certo più riverente, testimone dell'invettiva di Lear contro la crudeltà di Goneril, accenna alla questione più dibattuta:

Now, gods that we adore, whereof comes this? (I,4,311)

cioè quale fosse la vera relazione tra microcosmo e macrocosmo. In un periodo eclettico, come fu quello elisabettiano, la soluzione non poteva apparire facile o semplicemente tradizionale. Questo perché, accanto alla tradizione cristiana che vedeva uno stretto rapporto tra la azione dell'uomo e le sue ripercussioni sul macrocosmo e che quindi faceva risalire il male e la sventura all'empietà e al travisamento delle vere relazioni si affianca quella epicurea che negava tutto il sistema. La polemica, come si disse, fu fitta e se ne trova una formulazione completa nelle prime decadi del 1600 in G. Hakewill e in G. Goodman⁹⁷.

In *King Lear* traspare abbastanza chiaramente soprattutto nel significato che la violazione del sistema comporta anche perché dire che si viola il sistema cosmico equivale a definire nel testo parole come *kind*, *unkind*, *natural*, *unnatural*. Definire la violazione, poi, al cospetto della Provvidenza, contribuisce a chiarire a quale livello si qualifica l'azione umana ridimensionata dalla costante possibilità di errore.

Kind e *nature* condividono l'area semantica. Entrambe hanno una estensione che coerentemente procede dall'interiore all'esteriore. C'è una sorta di omogeneità tra ciò che si è e ciò che si fa, tra l'unità fisica e spirituale del proprio essere e, ad esempio, la sua manifestazione nei figli (Osserva Kent «It is the stars,/The stars above us, govern our conditions;/Else one self mate and make could not beget/Such different issues», IV,3,33-36; e prima Lear esclamava «I will forget my nature. So kind a father!» I,5,33). Il significato, che *kind* e *natural* condividono, insiste inoltre anche sulla necessità dell'accettazione della propria natura. Colui che la rigetta è evidentemente *unnatural*. Si entra allora nella regione del peccato e della colpa. Dio ha assegnato all'uomo una sua fissa («fix'd place») natura che gli elisabettiani hanno definito *kind*. Colui che la viola, sia questa natura di padre, di figlio o di suddito, commette peccato. E, considerata la essenziale corrispondenza che esiste tra microcosmo e macrocosmo nello spirito e nell'azione divina che permeano il tutto, l'uomo incorso in errore viene distrutto da quella medesima potenzialità che prima era in lui edificatrice e positiva. Il peccato acquista una efficace distruttiva. Così l'ira sconvolge momentaneamente il re, lo priva della saggezza, che anche le figlie sono giustificate a negargli («and with what poor judgment he hath now cast/her off appears too grossly», I,1,292-3; e II,4), e la pazzia diventa, di conseguenza, una manifestazione del male commesso. Nella tempesta si manifesta con attiva virulenza (III,2) che contribuisce a portare Lear

97. V. Harris, *All Coherence Gone*, London, Cass, 1966.

all'estremo grado della degradazione spirituale e fisica, all'interno dei valori esemplari della natura:

O ruin'd piece of nature! (IV,6,138)

Analogamente, nelle considerazioni di Gloucester, essa preannuncia eventi innaturali nella famiglia e nello stato. Durante l'oscurità del terzo atto prenderà forma il tradimento di Edmund, la passione colpevole delle sorelle, il piano di morte contro Gloucester e Lear («Good friend, I prithee, take him in thy arms;/I have overheard a plot of death upon him», III,6,93-4); nella medesima oscurità sarà cancellata la fioridezza della natura che, divenuta nuda ed ispida («Through/the sharp hawthorn blow the winds...», III,4,45-146), vive di riflesso nella figura elementare di Poor Tom e nella corona di erbacce di Lear, re di una terra sterile, («Crown'd with rank fumiter and furrow-weeds...», IV, 6,3-4).

Sanarla sarà ancora compito di Lear con l'aiuto di Cordelia e della Provvidenza. Ma il paragone tra le due situazioni, iniziale e finale, mette in luce la difficoltà dell'operazione. Quel senso di sentirsi strappato a causa dell'errore della sua «natura» (I,4,289-90), Lear se lo porterà dietro e gli renderà difficile il suo ricongiungimento con la sanità di Cordelia:

A sovereign shame so elbows him: his own unkindness (IV,3,43)

Il tema si potrebbe facilmente espandere, ma in fondo il concetto di intervento provvidenziale si rifà alla concezione semplice e basilare del cristianesimo che deriva la debolezza dell'uomo dalla colpa insita nella carne in quanto tale. In *King Lear* esso prende forma soprattutto nei passi che riguardano la procreazione, con il re che vede nelle figlie un elemento estraneo, non omogeneo, in termini malattia e di escrescenza:

thou art a boil,
A plague-sore, an embossed carbuncle.
In my corrupted blood. (II,4,226-228)

e poi con Gloucester, tradito da Edmund, che denuncia una carne fatta vile:

Our flesh and blood, my lord, is grown so vile,
That it doth hate what gets it. (III,4,156-7)

È qui che l'ambivalente concetto di *kind* indica ancora una volta i limiti dell'uomo, per la debolezza cristiana della carne, e suggerisce anche la sua potenzialità, nell'azione della provvidenza, nel recupero, cioè, del

concetto classico e cristiano della procreazione nella bellezza, in cui si rispecchia la struttura dinamica della tragedia.

La pazzia sembra essere il nucleo del processo che si definisce redenzione. Non solo perché è un parametro di esperienza che tocca sia Lear che Gloucester, ma per la duttilità del concetto che, dalla sua prima apparizione come sofferenza fisica e psichica provocata dall'ingratitudine (III,4,6-22; IV,6,286-91), si evolve, soprattutto per l'opera e per la presenza del fool e di Edgar, facendosi portavoce di temi come quelli della fragilità, della debolezza, della *foolishness* dell'uomo e delle sue azioni e si proietta sul mondo sociale rivelando l'illusorietà del potere e delle cose del mondo di cui Lear e Gloucester, resi consapevoli, si liberano elaborando riflessioni «trascendenti», soprattutto riguardo alla inevitabilità della morte, del suo significato e della preparazione ad essa.

Favorendo poi l'identificazione del re con *everyman*, il concetto di pazzia fa sì che la vicenda del re diventi non solo l'esempio di una esperienza umana in senso cristiano totale, ma acquista quella dimensione di universalità propria anche della concezione cristiana della storia. Il concetto di redenzione, ad esso collegato, infine, diviene il centro da cui si irradiano varie possibilità omogenee di interpretazione della tragedia. Il dramma allora appare come un singolo movimento da un universo pagano ad un universo cristiano di salvezza; da un errore di giudizio che misura quantitativamente la qualità dell'amore ad un Lear sulla via del pentimento e del perdono; da un modo razionale di giudicare le cose ad un altro modo intuitivo fondato sulla fede; dalla menzogna di Goneril e Regan alla verità di Cordelia; dal re dispensatore di giustizia al padre che si denuda nella tempesta e si corona di erbacce, all'uomo che ricerca la propria verità al di fuori del rigido schema del costume sociale. La soluzione si colloca in ogni caso oltre l'umano. Il trattamento subito dal re, tacciato di arroganza e disconosciuto dai suoi sudditi, definisce la sua posizione in termini paradossali, tanto vicina a Dio nel cui nome regna, quanto all'abisso di un totale disconoscimento di Dio e degli uomini. Che cosa significa dunque essere re ed essere uomo? Nel contesto della tragedia Lear si rivolge sempre più alla divinità e sempre meno agli uomini, o a Cordelia che possiede virtù divine. La virtù che giustifica la funzione di Cordelia è l'amore e l'amore è *foolishness*, una qualità non autosufficiente che confida di essere riconosciuta, come nella prima scena. Così quando si consideri che *foolishness* o pazzia è in fondo una manifestazione dell'amore essa diviene un elemento costitutivo della redenzione.

L'amore è la dimensione della natura. Se si riprende l'immagine di Cordelia come natura e si considera «natura» il corrispondente positivo della definizione negativa di Albany:

She that herself will sliver and disbranch
From her material sap, perforce must wither
And come to deadly use. (IV,2,34-6)

essa e l'amore si qualificano come crescita, cioè apertura e dinamicità. L'immagine a cui si riferisce Albany è quella di una pianta i cui rami si espandono organicamente da un centro unitario («it origin», 32). La legge naturale si fonda su queste caratteristiche che si collocano all'interno di *kind*. L'idea di crescita significa partecipazione continua ed attiva ad una realtà sempre più vasta; infatti Cordelia celebra, essa stessa, una natura ed un amore che si espande e cresce:

All bless'd secrets,
All you unpublish'd virtues of the earth,
Spring with my tears. (IV,3,15-17)

La redenzione di Lear fa perno sulla capacità di amare, anche questa volta *foolish* o irrazionale, che, uscendo dalla razionalità degli schemi, si colloca a centro organico delle relazioni umane, a cui Lear aveva già fatto accenno nel suo accorato appello a Regan:

thou better know'st
The offices of nature, bond of childhood,
Effects of courtesy, dues of gratitude; (II,4,180-2)

Nella struttura della tragedia tale amore si realizza in dialettica con l'idea opposta di un amore come chiusura nella quale le due concezioni si chiariscono e si distinguono.

6. *Le due dimensioni dell'amore*

La concezione spirituale dell'amore che aveva fatto la sua prima, breve apparizione con France, si ripresenta sotto mentite spoglie nella forma del fedele servizio di Kent, del Fool e infine di Edgar. Poiché questa accezione del «servizio» e della fedeltà risale direttamente a quella di un amore disinteressato, è proprio su questo tema che, per il momentaneo esilio dell'amore, si attua lo scontro tra l'opportunismo politico di Edmund, Regan, Goneril e Cornwall e la «pazzia» di Kent e del fool che, noncuranti del loro bene contingente, prepongono il bene generale, o il bene del sovrano, a quello particolare:

Fool: Sirrah, you were best take my coxcomb

Kent: Why, fool?

Fool: Why? for taking one's part that's out of favour.

Nay, an thou canst not smile as the wind sits,
thou'lt catch cold shortly: there, take my coxcomb. (1,4,106-110)

L'azione di Kent e di Edgar, d'altro canto, chiara nelle motivazioni per le ragioni che essi stessi adducono, non basterebbe a conferire al concetto disinteressato di servizio, e all'amore, la complessità che, invece, esso acquista con il fool che, nel suo rapporto con il re, rappresenta la parte più viva della concezione.

Senza il fool e senza la sua particolare forma di pazzia, la struttura rimarrebbe una opposizione statica tra due modi di intendere la vita, mentre, in un contesto di «razionalità», egli è per definizione disgregatore, non soltanto all'interno dell'uomo, ma della società: una funzione che lo rende affine a Cordelia. I suoi rapporti con la principessa sono chiaramente enunciati e collocati all'inizio e alla fine del dramma: alla sua cacciata nella 1 scena egli è preso da un profondo dolore («Since my young lady's going into France, sir, the fool hath much pined away», 1,4,80-1), che già lo fa diverso dalla usuale figura del buffone, e, nel v atto, Lear, dinanzi alla figlia esamine, riassume la comprensività della sua figura e della sua funzione usando la parola *fool* per descrivere lo amore di Cordelia, termine affettivo e l'ironia più tragica della *folishness* dell'amore:

And my fool is hang'd! No, no, no life! (v,3,306)

Essendo dunque come Cordelia una manifestazione della vitalità positiva e dell'amore della natura, la sua azione (a differenza di quella di Kent) si esplica nel costante sforzo di estrinsecare e di sviluppare la capacità di amare del re confermando un punto saldo della tradizione che fa dell'amore una forza sovvertitrice della rigida struttura della società, che non distingue, ma fonde ed unisce. Infatti, il fool penetra nella struttura stessa della persona di Lear, che si proietta staticamente e formalisticamente sul mondo, modificandola. La progressione è in questo senso esemplare e si inserisce nel processo di rivelazioni e di capovolgimenti visti in precedenza contribuendo al suo successo. Il primo punto che egli sembra voler ridefinire è il nulla al quale Lear ha condannato se stesso e Cordelia. Associando l'insensatezza delle sue parole («'tis like the breath of an unfee'd lawyer», 1,4,139) al nulla che ha ricevuto («you gave me nothing for't», 1,4,140) ripropone anche il nulla delle figlie che, al contrario, furono assurdamente ricompensate e, con ciò, sov-

Lear: How's that?

Fool: Thou should'st not have been old till thou
hadst been wise. (I,5,42-46)

In seguito, il fool è pronto a dare la sua lezione di «true service», cioè la vera lezione dell'amore, di massima apertura. Nella dedizione indiscriminata al re, libera dalla versione materiale della necessità, si sottrae all'asservimento della fortuna che elegge volontariamente a discriminante:

But I will tarry; the fool will stay,
And let the wise man fly:
The knave turns fool that runs away
The fool no knave, perdy. (II,4,83-86)

Nella tempesta la sua funzione si conferma tale e connessa alla volontà di amare, con sottile capacità disgregatrice, prepara Lear a concepire un ristrutturamento del mondo e della società. Alla luce della «pazzia» le distinzioni gerarchiche si confondono e scompaiono:

Fool: Prithee, nuncle, tell me whether a madman be
a gentleman or a yeoman?

Lear: A king, a king!

e, in tale gioco di verità, che annulla la distanza delle classi sociali, il re esprime il suo primo atto d'amore verso i due fool del dramma: il vero fool (*But I'll go in. [To the Fool] In, boy; go first. You houseless poverty*, III,4, 25-6) e il «falso» fool, Edgar:

Edg.: Tom's a-cold.

Gl.: In, fellow, there, into the hovel: keep thee warm.

Lear: Come, let's in all.

Kent: This way, my lord.

Lear: With him;

I will keep still with my philosopher. (III,4,184-187)

È questa una «pazzia», allora, che reinterpreta come amore l'errore di coloro che sono incorsi nella sventura. È stata folle la risposta di Cordelia che avrebbe potuto sottrarsi al gioco di potere e comprendere le esigenze e la richiesta del padre; folle Lear («Majesty falls to folly», I,1, 149) che è rimasto accecato dall'ipocrisia delle parole; è stato folle Kent che rinuncia alla sua posizione sociale per scegliere una vita grama, negletta e a volte umiliante; lo è stato Gloucester che dà facilmente ascolto ad Edmund a scapito del suo vero amore per il figlio («to his father, that so tenderly and entirely loves him», I,2,105-6); ed infine diviene «folle» Edgar che così trova il modo di recuperare l'amore nega-

togli. La follia che tutti condividono e di cui alcuni devono sopportare più dure conseguenze, ha spezzato qualcosa nei limiti della loro capacità di comprendere. Se poi la follia dell'azione umana diventa una conseguenza delle riflessioni sulla provvidenza, *King Lear* offre anche la direzione che questa nuova potenzialità umana rigenerata, perché ridimensionata alla luce della provvidenza, sceglie di percorrere.

Prima di procedere ad esaminare quest'ultimo stadio sulla via della provvidenza, è opportuno indicare a quale risultato sia giunta l'opposta concezione dell'amore di progressiva chiusura, evidente in Edmund, Goneril, e Regan. L'esempio di Edmund è paradigmatico. Vittima dell'errato concetto di natura, deve affidarsi al gioco politico degli affetti per poter realizzare la crescita personale di cui la realtà sociale lo ha privato:

I grow, I prosper;
Now, gods, stand up for bastards! (I,2,-2122)

Usa, allora, i principi della morale tradizionale ai suoi propri fini, – (a Gloucester ricorda la giusta punizione degli dei contro i parricidi «the revenging gods/'Gainst parricides did all their thunders bend»; II,1,45-6; il legame profondo che unisce padre e figlio, «Spoke with how manifold and strong a bond/The child was bound to the father»; II,1,47-8; e le meschine ragioni per le quali Edgar avrebbe agito) – travisando anche il concetto di servizio – (ironicamente offerto a Kent «my services to your lordship», I,1,29; e a Edgar, «I do serve you in this business», I,2,198) – in precedenza connesso all'amore, ora vantaggiosamente riposto in Regan e Cornwall e frutto della sua disponibilità politica:

I shall serve you, sir;
Truly, however else. (II,1,116-7)

La sua fortuna cresce fino al momento in cui egli si guadagna la fiducia del duca («you shall be ours: /Natures of such deep trust we shall much need; /You we first seize on», II,1,114-116) e le terre del padre («and of my land, /Loyal and natural boy, I'll work the means /To make thee capable», II,1,83-85), poi progressivamente si chiude e comincia a prendere forma (secondo le parole di Cordelia, I,1,281-83) la azione del tempo che troncherà quella crescita. Così Edmund è proiettato con Cornwall e Regan non verso l'espansione, ma verso il mantenimento ed il rafforzamento di un tipo di società che non può permet-

tersi sentimentalismi, costretta ad obbedire ferreamente all'etica della azione che si ripresenta con carattere quasi ossessivo⁹⁸ alla quale si contrappone l'azione riflessiva di Cordelia e France («Love's not love...», I, 1, 236-241), di Kent (II, 4, 27-45), anche di Lear (II, 4, 25; e rivolto a Goneril: «But I'll not chide thee; / Let shame come when it will, I do not call it: / I do not bid the thunder-bearer shoot, / Nor tell tales of thee to high-judging Jove. / Mend when thou canst; be better at thy leisure: / I can be patient»; II, 4, 228-233), e tutto il contesto dedicato all'accettazione del tempo.

Il bisogno continuo di difendersi li spinge sempre a chiudere definitivamente l'azione (cosa che ironicamente non riescono a fare mai), anche con il delitto, per evitare che la semplice forza d'inerzia, che una posizione di difesa brutale e scostante è costretta a produrre, li elimini. È il caso, ad esempio, di Gloucester che cieco, ma vivo:

where he arrives he moves
All hearts against us. (IV, 5, 10-11)

La dimensione passionale dell'amore è restrittiva («To both these sisters have I sworn my love; / Each jealous of the other, as the stung / Are of the adder», V, 1, 55-6), non lascia spazi di vita o via d'uscita se non quella di una scelta decisa e perentoria che Edmund non sa o non vuole tempestivamente effettuare («Which of them shall I take? / Both, one? or neither? ...», V, 1, 57-62). La gelosia, che ha reso le sorelle nemiche, causerà loro la morte ed Edmund rimarrà con il rimpianto di essere stato dopotutto amato («Yet Edmund was belov'd», V, 3, 240): forse cosciente di esser stato preso nel vortice di una vita violenta e di una necessità di sopravvivenza che si chiude ferreamente anche intorno ai protagonisti: Cornwall è vittima della sua crudeltà e le sorelle della loro passione.

Mentre questa società si sforza di vivere e si perde in quello stesso sforzo, gli altri personaggi del dramma seguitano nella direzione dello amore e della provvidenza; sembrano aver superato lo stadio della vita sociale e cominciano a sentire la vanità delle cose e del mondo. Mentre all'inizio del terzo atto Lear inveisce contro la chiusura del concetto di giustizia, lentamente in lui rinasce l'amore («Poor fool and knave, I have one part in my heart / That's sorry yet for thee», III, 2, 72-3), un amore introspettivo che si rivela nella consapevolezza di non aver fatto

98. I, 1, 151, 310; I, 2, 26, 179; I, 3, 26-7; I, 5; III, 7, 5, 12, 82; IV, 2, 15-21; IV, 6, 256; V, 4, 361-2; II, 1, 19, 25, 127-8; II, 4, 178; III, 1, 53, 69; V, 3, 29-35, 66, 230, 245-6.

completamente il proprio dovere come re e come uomo («Poor naked wretches.../.../...O! I have ta'en/Too little care of this», III,4,28-32). Allo stesso tempo, Edgar, nelle vesti di Poor Tom, introduce il concetto di *charity*, cioè il compimento dell'amore, in una direzione trascendente o verticale della vita. Si va chiaramente sviluppando un progressivo disimpegno dal mondo: ciò che Lear e Gloucester in precedenza avevano negato, ora ridanno, nell'esatta prospettiva cristiana dell'amore. Gloucester preannuncia la sua azione con la pietà attiva che sente per Lear e che gli fa sfidare l'ira del potente (III,4,159-161); e, poi, dopo il tradimento di Edmund (III,7), prende corpo il senso della illusorietà delle ricchezze e del potere implicito nel concetto di *foolishness*:

As flies to wanton boys, are we to the gods;
They kill us for their sport. (IV,1,36-7)

a cui farà eco Lear:

Thou know'st the first time that we smell the air
We waul and cry.
When we are born, we cry that we are come
To this great stage of fools. (IV,6,184-188)

Le insegne dell'autorità che già nel secondo atto, e durante la tempesta, apparivano nella forma di vesti sontuose e nel possesso della corona, qui, all'interno della prospettiva «When madmen lead the blind» (IV,1,46), nel significato rivelatore della pazzia di Poor Tom, acquistano una dimensione diversa.

Risvegliatosi dal sonno sanatore, Lear non riconosce più le sue vesti né il luogo in cui si trova («for I am mainly ignorant/What place this is, and all the skill I have/Remembers not these garments;...», IV,7,65-8); da parte sua, Gloucester invita il Vecchio (Old Man) che lo accompagna a coprire «for ancient love» (IV,1,43) delle più belle vesti (49) non se stesso, ma la povera persona di Poor Tom e, in seguito, vorrà disfarsi delle sue cose più preziose («Here, take this purse, thou whom the heavens plagues/Have humbled to all strokes», IV,1,65-66) nell'intenzione di sanare la evidente situazione di disequilibrio sociale («So distribution should undo excess», IV,1,71). Anche il tentativo di suicidio si inquadra nella progressione generale poiché, prima di compierlo, egli si appella agli dei e si libera di un altro suo simbolo di potere («Here, friend, 's another purse; in it a jewel/Well worth a poor man's taking: fairies and gods/Prosper it with thee!», IV,6,28-30).

Commentando l'intero episodio, Edgar si rammarica del comportamento da «folle» che egli è costretto ad adottare verso il padre:

Bad is the trade that must play fool to sorrow (IV, I, 38)

ma è ancora un amore che si redime nella dimensione di *foolishness* e che, oserei dire, Shakespeare mantiene per coerenza («I cannot daub it further/.../And yet I must.», IV, I, 52-53) anche quando Edgar avrebbe potuto rivelarsi («O fault! revealed myself unto him,/Until some half-hour past,...» V, 3, 193-4). La coerenza della prospettiva, in ogni caso, si impone alla credibilità del fatto ed esprime, nel contrasto, la sua intensa natura metaforica. In modo analogo agisce Kent (IV, 7, 8-11); e ad essi si affianca Cordelia che si prefigge come meta il recupero dell'amore paterno.

La prospettiva dell'amore disinteressato, che si illumina nella carità, induce a considerare la nullità delle cose di questo mondo, l'essenzialità dell'uomo e la sua debolezza, getta così le basi di una concezione che vede nella vita una preparazione alla morte e convalida la vicenda di Lear, Gloucester e Edgar ora rivissuta in estrema umiltà; l'orgogliosa metafora regale, che Lear gioiva di poter sfoggiare nel formalismo della sua corte, di conseguenza svanisce favorendo un ritiro nella regalità interiore, esempio paradigmatico del cristiano che trova nella propria coscienza la sua origine divina.

I due vecchi, Lear e Gloucester, giungono entrambi alla medesima conclusione. Da parte sua Gloucester non si opporrà al volere degli dei che lo desiderano in vita e preporrà come principio guida l'accettazione della sventura («The injuries that they themselves procure/Must be their schoolmasters», II, 4, 306-7) che, dice San Tommaso, purifica l'animo e lo avvicina a Dio. E, in seguito, Lear («O ruined piece of nature», IV, 6, 138) ribadirà la medesima convinzione nella breve scena dell'incontro con Gloucester a Dover. Il consigliere, come era solito fare, avanza per baciargli la mano. Lear si ferma:

Let me wipe it first, it smells of mortality (IV, 6, 137)

L'immagine dell'umanità che ne risulta è di una fragilità estrema; e, nella consapevolezza della propria realtà, si legge anche l'afflizione per ciò che essi erano ed ora sono.

Man mano che si procede l'immagine di questo incontro si rivela sempre più opportuna a qualificare anche le due invettive sociali che la precedono e la seguono (IV, 6) in quanto provengono da un Lear ormai «consapevole» che la verità è altrove, non nella sua giustizia di re,

ma in una sorta di anarchia, in un perdono indiscriminato, che ha ragione d'essere se l'azione si proietta su di un piano che oltrepassa quello sociale.

La simmetria di certi eventi, inoltre, acquista un significato preciso. Come nel concetto di *service* si individuano due opposte realtà, così ora, nell'ultima scena del quarto atto, il bacio di Cordelia al padre richiama per contrasto quello di Goneril a Edmund, riassumendo, ancora, la duplice prospettiva dell'amore. Il bacio di Goneril si chiarisce nell'orgoglio che si eleva e non si espande, ma si riannoda ad un amore sempre più restrittivo, puntualizzandosi anche nella breve e coraggiosa replica finale di Edmund che, già qui, preannuncia solo un destino di morte:

Decline your head: this kiss if it durst speak,
Would stretch thy spirits up into the air.

Edm.: Yours in the ranks of death. (IV,2,22-25)

Il bacio di Cordelia, al contrario, vuole essere sanatore:

O my dear father! Restoration hang
Thy medicine on my lips, and let this kiss
Repair those violent harms... (IV,7,26-8)

vuole recuperare l'amore riordinando l'universo secondo la sua «natura»; e per Lear è la rinascita. Allora l'immagine negativa della prima scena (I,1,125) qui ripresa («You do me wrong to take me out o' the grave», IV,7,45-6) viene colmata («Thou art a soul in bliss», 46) secondo una prospettiva che non ha nulla di materiale. E l'amore di Lear, infine inerme, è nobile:

I am a very foolish fond old man (v,3,60)
Pray you now, forget and forgive: I am old and foolish. (v,3,84)

Il quinto atto ripropone interamente la figura di Cordelia. L'aggancio al corpo del dramma avviene ancora attraverso la figura del fool che aveva rappresentato, seppure a volte in modo ironico e grottesco, un amore *true service* che, nel contesto della società in cui egli si trovava, non poteva non apparire utopistico o *foolish* come quello di Cordelia. Attraverso, poi, il suo modo emarginato, *foolish*, di presentarlo ne aveva dimostrato la vitalità in Lear e Gloucester che l'avevano posto alla base delle relazioni intercorrenti tra uomo e Dio. Così al termine del dramma, grazie al fool Cordelia può mantenere il punto di vista espresso nella prima scena e venire naturalmente investita dei significati che

si sono elaborati durante gli atti intermedi. L'armonia che ella incarna, in cui si compensano dolore e gioia, e nella quale la preziosità della lacrima designa la dignità della persona (IV,3,17-25), assieme alla musica e alla sua armonia, cosmica ed individuale, invitata a sanare le ferite subite dalla natura di Lear, richiama la provvisorietà dei valori umani e riconferma quel processo di maturazione interiore che vedeva nella morte l'unica soluzione. In questa luce, Lear viene concretamente rappresentato come giudice degli eventi, in una situazione contemplativa che si configura oltre la partecipazione e oltre il tempo («so we'll live,/ And pray, and sing, and tell old tales, and laugh / At gilded butterflies,... v,3,11-9), ipotetica, ma metaforicamente vera, tanto da acquistare una dimensione di credibilità che condiziona lo svolgersi dell'ultima parte del dramma. Il timore di aver perduta Cordelia e ciò che essa rappresenta, in cui il re scorge la sua unica possibilità di vita, causa quel patetico alternarsi di angoscia e di speranza che lo conduce alla morte. Alla debole lusinga di vita («This feather stirs; she lives!.../») succede l'angoscia della pazzia («Howl, howl, howl howl! O! you are men of stones: /Had I your tongues and eyes, I'd use them so/That heaven's vault should crack. She's gone for ever./...», v,3,258-60) e poi, ancora, ricompare, nell'alternarsi dei sentimenti, la speranza («Look on her, look, her lips,/Look there, look there! [dies]», v,3,311-12).

Creda o no Cordelia ancora viva, Lear ha certamente trovato in lei un valore esistenziale che va oltre i limiti della vita fisica dai quali, come dalle conseguenze di un'azione costrittiva e negativa, in Shakespeare si sente spesso il bisogno di liberarsi. Il desiderio di Lear diventa anche quello di Claudius che, colto in un affannoso meccanismo di causa ed effetto, non riesce, seppure vorrebbe, a riscattarsi:

O limed soul, that, struggling to be free
Art more engag'd! (III,3,68-9)

e le parole finali di Kent sono l'ultima espressione di quel conflitto che il cristiano conduce incessantemente tra la terra e il cielo e che induce il fedele «servitore» a lasciar morire in pace il suo re

Vex not his ghost: O let him pass (v,3,314)

La morte, unica liberazione, è, in senso cristiano, l'unica soluzione; in essa la vita si spiega, si giustifica, si realizza. Diceva Sant'Agostino «wither shall we go? wither cry?»⁹⁹. È in fondo la giustificazione più

99. *Conf.*, XI, 3.

completa di quel grande ordine delle cose nel quale solo alla cecità e alla limitazione umana il male può apparire assolutamente distruttivo mentre, sconfitto ironicamente in se stesso, pur collabora a costruire il bene finale:

A most poor man made tame to fortune's blows,
Who, by the art of known and feeling sorrows,
Am pregnant to good pity. (IV,6,226-8)

Knowledge the wing wherewith we fly to heaven. (II *Henry VI*, IV,7,79)

I

L'esame del processo di conoscenza di *King Lear* non ha condotto a risultati convincenti tanto che, recentemente, un acuto critico come C. S. French si chiede quale sia il valore delle rare intuizioni dell'opera che non si collocano in un disegno organico e non giungono a conclusioni valide ed utilizzabili¹⁰⁰. Anche l'interpretazione più diffusa che fa della parte centrale del dramma una dimostrazione del concetto di *self-knowledge*¹⁰¹ non sembra verificarsi completamente poiché il re che, senza dubbio, giunge a comprendere la sua posizione personale nel gioco politico, non percorre tutti gli stadi di quel processo interiore che fa di *self-knowledge*, secondo l'esempio di Sant'Agostino e di Plotino, una continua riflessione sui meccanismi ed i valori della vita interiore.

Come si potrebbe d'altro canto negare a *King Lear* l'istinto primo dell'uomo filosofico, anch'esso indubbiamente presente e reale, che spinge a conoscere la propria entità, il valore della propria vita nel mondo che ci circonda, la necessità del vivere e del soffrire, a concepire il dubbio che la vita non sia un sogno nel mutarsi continuo dell'universo. Anche chi, come Lear, sembra trascinato nel flusso delle cose o rinchiuso in un mondo ottuso e impietrito dagli usi mostra di porsi simili quesiti quando non potrà limitarsi ad accettare l'ignoto inconsapevolmente. L'intero problema si presenta con la medesima ansia che produce il vivere, con i suoi disagi e sconcerti, e conduce l'uomo-Lear, per la virtù purificatrice del dolore, a sollevarsi dall'inconsapevolezza a qualsiasi altezza del pensiero.

100. A.L. French, *Shakespeare and the critics*, Cambridge U.P., 1972.

101. Si veda la mia rassegna critica su «*Annali di Ca' Foscari*», I, 1973.

La storia di Lear che alle soglie della morte (I,1,40-1) si trova di fronte a un problema conoscitivo, che erra nel giudizio e si purifica nel dolore raggiungendo la conoscenza e di sé e del suo prossimo e della relazione con la divinità, non è solamente una ipotesi suggestiva. Forse il re, nell'estrema vecchiaia («Fourscore and upward, not an hour more nor less», IV,7,61), vorrebbe concedersi una pausa di riflessione lasciando ad altri le cure del governo, scegliendo solo la collocazione più adatta a questa nuova esperienza di cui si può ben dire che la fovilla (in altri termini «material sap», IV,2,35) è l'amore di Cordelia. Allora tutto il problema conoscitivo di Lear potrebbe essere impostato entro i limiti di una esperienza che va da un frustrato desiderio di riflessione e di conoscenza al suo recupero finale: un po' nella progressione che S. Agostino disegnava per il cristiano, la cui funzione era anche quella di rivelargli i propri limiti e di riproporre la consumazione della storia nel trascendente, inserendo l'uomo nel disegno cosmico della provvidenza.

Ma tali considerazioni che contengono un riferimento diretto al concetto classico e cristiano di conoscenza difficilmente trovano conferma incontestabile nel testo, anche se la semplice presenza di Poor Tom definito «my philosopher» (III,4,187) e «good Athenian» (III,4,191) potrebbe essere sufficiente ad indicare una elaborazione filosofica nelle riflessioni suscitate dalla sua sventura e dalla sua persona. Ciò equivale a dire che, pur considerando nelle sue linee di sviluppo la storia di Lear equiparabile a quella del cristiano, l'analisi del testo non tocca i motivi tradizionali della progressione, ma si evolve secondo linee sue proprie. Ignorando questa semplice ed ovvia considerazione, con una evidente forzatura del testo, alcuni critici invece ne hanno voluto ritrovare precisa conferma. Così per Terence Hawkes il campo militare di Cordelia (che tra l'altro non appare) diviene «a place of holiness and sanctity... the camp then presents 'heaven' on the stage... God's way to the world, God's Providence» e di conseguenza anche la scena finale della prigionia (nemmeno questa rappresentata sulla scena) «takes on the colour of a concept opposite to one of captive servitude; it is that of Paradise¹⁰²»; e per Roy Battenhouse la presenza di France sarebbe ad esempio giustificata nella concezione del matrimonio del Nuovo Testamento, «he has taken to himself a bride that he may perfect her» e l'icastica scena finale con Lear chinato sul corpo esanime della figlia «might have reminded an Elizabethan audience of the Deposition from the Cross»¹⁰³.

102. T. Hawkes, *cit.*, p. 190-1.

103. R.W. Battenhouse, *cit.*, pp. 271-88.

1. *Knowledge e Information*: natura e società

La prima scena del dramma introduce due idee sulla conoscenza o almeno relative ad essa. Si tratta in primo luogo di distinguere tra «conoscere» e «riconoscere» (*to acknowledge*); e, in secondo luogo, di tracciare la chiara antinomia tra *knowledge* e *information* poiché ciascun termine si riferisce ad un diverso modo di concepire la vita e di intendere le relazioni. Direi che i due universi indicati da *to acknowledge* e da *information* sono l'uno quello privato e l'altro quello pubblico e che l'azione di «riconoscere» implica, in certa misura, anche *self-knowledge*. È opportuno aggiungere che *knowledge* e *information* si distinguono anche per un altro aspetto. *Information* è necessariamente connessa all'azione, come già si è visto, affrettata ed affannosa, costretta a misurarsi col concetto basilare del tempo (l'impulsività di Gloucester e di Lear); mentre *knowledge* sembra essere indipendente dal tempo e condurre a riflessioni di ben altro valore.

Così nella prima scena Gloucester, paragonando la diversa considerazione in cui tiene i suoi due figli, soprattutto nel caso di Edmund riconosce e si riconosce nel suo errore di gioventù:

I have so often *blushed to acknowledge* him (1,1,10)

che però, condito con il ricordo del piacere che quell'«errore» gli ha dato, appare più accettabile, o riconoscibile:

there was good sport at his
making, and the whoreson must be acknowledged. (1,1,23-4)

Anche in questi termini di «accettabilità», alla situazione di Edmund viene contrapposta la situazione pubblicamente riconosciuta e legalmente accettata di Edgar:

But I have a son, sir, by order of law (1,1,19)

che rappresenta il riconoscimento completo della sua personalità individuale e sociale. Lear, dal canto suo, apre la stessa scena in modo solamente informativo:

Know that we have divided
In three our kingdom; and 'tis our fast intent
To shake all cares and business from our age, (1,1,37-9)

e così già al suo primo manifestarsi, l'«informazione» mostra un carattere ambiguo; non precisa mai la realtà o le motivazioni che si celano dietro la sua enunciazione, e, come si è visto per l'amore, Lear sarà vit-

tima di tale ambiguità. Così che, anche in termini di conoscenza, la prima scena si svolge a due livelli (informativo e conoscitivo) identificando il livello conoscitivo, o meglio «riconoscitivo», con Cordelia.

Dopo il disconoscimento di Cordelia, il concetto di *acknowledgment* ricompare nelle parole con cui Burgundy ritira l'offerta di matrimonio, disconoscendo la precedente richiesta:

Pardon me, royal sir;
Election makes not up on such conditions. (I,I,206-7)

una decisione, qui, soprattutto sociale e patrimoniale che Lear conferma appoggiando la conclusione di Burgundy ed escludendo Cordelia non solo dal regno, ma anche dalla natura, nella particolare accezione o restrizione sociale del termine:

therefore beseech you
To avert your liking a more worthier way
Than on a wretch whom nature is ashamed
Almost to acknowledge hers. (I,I,211-214)

Per contro, l'intervento di France a favore di *acknowledgment* avvalorava la prospettiva di *knowledge* in una considerazione indipendente dal tempo, generale e valida e rappresenta, in fondo, la verità che il re ha mancato di riconoscere, ma che, proprio per questo, diviene un «leit-motif» dell'opera. Cordelia se ne va «unkind», non riconosciuta nella sua natura, disconosciuta dal padre, «Without our grace, our love, our benison» (I,I,266). Il suo ultimo colloquio con le sorelle, in cui non c'è nulla di «informativo», fissa il significato di tutta la scena. La conoscenza che ella possiede di Goneril e Regan («I know you what you are», I,I,270) viene affiancata alla loro realtà accettata e riconosciuta («Use well my father: /To your professed bosoms I commit him, I,I, 272-3): da un lato conoscenza, dall'altro, attraverso questa, un rimando all'informazione. L'accenno al tempo, giudice finale dell'azione

Time shall unfold what plighted cunning hides;
Who cover faults, at last shame them derides.
Well may you prosper! (I,I,281-3)

rientra nel tema generale in quanto saprà distinguere tra la conoscenza e l'inesatta informazione.

Il verso, «Yet he hath ever but slenderly known himself» (I,I,294) che accenna alla fantomatica *self-knowledge* si colloca in questo preciso contesto tra la funzione informativa di re e la funzione conoscitiva di padre e solo indirettamente suggerisce la complessità del concetto clas-

sico e cristiano; al massimo allude alla incapacità di Lear di riconoscere i suoi eccessi personali («The best and soundest of his time hath been/but rash;.../», 1,1,296-7) e di prevedere quegli errori che, all'interno del giudizio, spezzano la relazione tra amore e conoscenza, il binomio classico e cristiano per eccellenza;

he always loved our sister most; and
with what poor judgment he hath now cast
Her off appears too grossly. (1,1,291-3)

La seconda scena del dramma si apre con il personaggio di Edmund, anche egli non «riconosciuto», che ne spiega la ragione incolpando un errato costume sociale («The curiosity of nations», 1,2,4). Ma sarebbe più giusto dire che la scena si apre con un netto contrasto tra i punti interrogativi di Edmund ed i punti esclamativi di Gloucester, che ci riportano nuovamente ai due mondi di *acknowledgment* e di *information*.

Il padre, responsabile della sua situazione familiare e sociale, in quel momento alla ricerca di *information* nei riguardi di Lear («Kent banish'd thus! And France in choler parted!/And the king gone tonight! subscribed his power!/Confin'd to exhibition! All this done/ Upon the gad!», 1,2,23-26) e della lettera incriminata («Edmund how now! what news?», 1,2,26) colpisce il lettore per la rapidità dell'azione: a differenza delle interrogazioni di Edmund (1,2,5-10), che permettono di elaborare una conclusione per sé coerente, le esclamazioni non lasciano spazio alla riflessione e la sua reazione, come quella precedente di Lear, separa ancora amore e conoscenza (1,2,86-96; 105-6) (il nefasto scopo di Edmund). Così le irriflessive esclamazioni di Gloucester che risuonano per tutta la scena (58-60; 81-5; 106; 128-130) creeranno lo spazio per la «saggezza» di Edmund («I pray you: /frame the business after your own wisdom», 1,2,107-8) che dovrà opporsi alle considerazioni astrologiche (1,2,113-126) in cui Gloucester preferisce immergersi a capofitto.

Uscito di scena il padre, Edmund espande il concetto di *acknowledgment* connettendolo non solo all'accettazione sociale che egli invoca, ma al riconoscimento naturale, interpretando la natura al di fuori delle restrizioni sociali. Le sue parole:

Fut! I should have been that I am had the maidenliest
star in the firmament twinkled on my bastardizing. (1,2,146-8)

conservano qualcosa di poderoso e richiamano la frase biblica (presente anche nel sonetto 121 «I am that I am») che secondo Giorgio Melchior-

ri «pone il problema del rapporto dell'uomo con la divinità o, invertendone i termini, della giustificazione delle vie di Dio verso l'uomo»¹⁰⁴. Gli universi che all'inizio del dramma vengono a contrasto si definiscono sempre più chiaramente nella società e nella natura e il problema si potrebbe definire nel travisamento di quei principi generali che Dio ha posto alla base del vivere umano. Si intravede già qui un possibile punto di fuga verso considerazioni più vaste, poiché nello spazio che va da *information* a *knowledge* si comprende tutta la ricerca classica e cristiana basilare per l'individuo e per la società.

2. *Il temporale e l'atemporale: la direzione del fool*

Se in *King Lear* esiste un processo di *self-knowledge*, esso viene messo in moto dal Fool. Passare da *information* a *self-knowledge* significa anche passare da un'azione attiva che comporta, nel caso di Lear, l'errore di giudizio, ad un'azione passiva che è Lear a subire e che lo farà riflettere su di sé. Il Fool agisce ad entrambi i livelli: stimola la conoscenza pratica della situazione sociale e quella dell'entità umana in generale; ha una funzione di causa efficiente suggerita dal modo della sua introduzione. Infatti, nel momento in cui Lear si accorge dell'evidente scortesia di cui è fatto segno, ne richiede la presenza («But where's my fool? I have not/seen him this two days», 1,4,78-9) e la risposta del cavaliere ne connette l'assenza al mancato riconoscimento di Cordelia («Since my young lady's going into France,/sir, the fool hath much pined away», 1,4,80-1).

L'azione del Fool sembra voler raggiungere rapidamente lo scopo di portare Lear ad una condizione di crisi (già parzialmente indicato dal commento del cavaliere), che gli permetta di elaborare il suo modo di vedere e far vedere le cose. La situazione si fa propizia quando Lear, disconosciuto nella sua qualità di sovrano («My lady's father», 1,4,88) gli permette di esprimere i livelli di *information*, *acknowledgment* e *self-knowledge*, contribuendo a chiarirne anche la conseguenza e la continuità: da un punto di vista sociale e pratico rimprovera al re di aver invertito la sua giusta decisione («Why, this fellow has banished two on's/daughters, and did the third a blessing against/his will», 1,4,111-113), ma poi complica immediatamente la ricerca in senso umano generale associandola alla verità («Truth's a dog must to kennel; he must be/whipped out when Lady the brach may stand/by the fire and

104. G. Melchiori, *L'uomo e il potere*, Torino, Einaudi, 1973, p. 114.

stink.», 1,4,121-123) la cui dimensione anche se solo accennata, è sufficiente a preparare il lettore a comprendere una autorità e una giustizia esercitati con restrittiva violenza (1v,6). Inoltre l'accenno a «Lady the brach», che sta per l'ipocrisia avallata socialmente, percorre le considerazioni successive del Fool volte a definire la sostanza interiore del re, paradossalmente fatta regredire alla sua sostanza di Fool (1,4) mediante l'annullamento dell'entità individuale e sociale.

I due livelli, individuale e sociale, dunque, si collegano attivamente e la condizione particolare si espande ad una più vasta situazione umana. L'amara lezione di *self-knowledge* (inserita in un contesto di *acknowledgment* governato dalla retorica domanda «Doth any here know me?», (1,4,246), impartitagli dal Fool, che lo separa dai titoli:

Lear: Dost thou call me fool, boy?

Fool: All thy other titles thou hast given away;
that thou wast born with. (1,4,159-161)

e conclude sul suo nulla come valore

I am better than thou
art now: I am a fool, thou art nothing. (1,4,211-212)

si mescola alle concrete e pungenti osservazioni sulla verità che gli tocca di affrontare così che l'errore commesso contro Cordelia («wrench'd my frame of nature/From the fix'd place», 1,4,289-290) lo porterà a comprendere la vastità dell'idea implicita in quei versi. La direzione del fool passa dunque attraverso l'espulsione dalla società e la ristrettezza del concetto di natura e si avvia ad illustrare una dimensione che in termini cristiani si definisce universalmente «umana», quando si accenna alla follia delle cose di questo mondo che ce la fa perseguire. E la direzione del re passa attraverso la medesima follia («O Lear, Lear Lear!/Beat at this gate, that let thy folly in,/And thy dear judgment out!», 1,4,291-3), con ciò rivendicando la sua sostanza di fool.

Nella quinta scena del primo atto l'azione si fa più sottile: il fool accusa il re di essere «old before thy time» (1,5,43) e, nell'equazione tra *old* e *wise*, indica una saggezza inficiata e frammentaria, come non dovrebbe essere, dal tempo. Le sue osservazioni colpiscono il re per l'irreversibilità del processo naturale che descrivono e nel quale egli si trova, ma permette di superare l'immediata relazione tra *old* e *wise* nel senso che la saggezza si colloca, oltre il contesto naturale del tempo e dell'azione, in una calma atemporale di riflessione (implicita in *old*) che rianoda le fila slegate della vita attiva. È il tempo designato «kind nurs-

ery» quando Lear preferirebbe affidarsi, per le necessità concrete, ad altri, e riservarsi, nell'ultimo tragitto verso la morte, un attimo per ponderare e per umana resa dei conti. Si evidenzia quell'aspetto di passività che era implicito nel concetto di *self-knowledge*, mentre la negazione di esso, assieme al travaglio fisico e psicologico messo in atto dal Fool, fa risaltare la crudeltà della sua negazione; così che Lear, ancora una volta travolto dall'azione, rigettato dal Fool nel vortice del transeunte e nella vicissitudine delle cose, escluso dal paradigma di vita indicato in *wise = old*, deve sopportare l'unica conseguenza della diseguaglianza e dell'antitesi, la pazzia:

O! let me not be mad, not mad, sweet heaven;
Keep me in temper; I would not be mad! (1,5,47-8)

La pazzia si ripresenta alla fine del primo atto come quel momento in cui le due dimensioni di *wise-old* (tipico) e paradossalmente *not-wise-old* (atipico) coesistono e si dibattono per raggiungere una soluzione. La sua funzione, nella conoscenza di sé e nella conoscenza in generale, deve andare cercata proprio in tale ambivalenza che indica il cammino verso la riflessione e l'accettazione delle cose, ma anche verso la necessità di un'azione senza dubbio frustrante. La pazzia perciò, all'interno del tessuto drammatico, serve a sostanziare la basilare dialettica tra *knowledge* e *information* a cui in fondo si riducono le due posizioni di *old-wise* e di *old-not wise*.

3. I due modi della conoscenza e la solidarietà umana

Nell'epilogo della scena, in cui Goneril rimane ancora unica protagonista, si esaurisce momentaneamente il travaglio del re e del Fool, che si è definito *knowledge*, e si ripresenta la dimensione che si è definita *information*. Ora, essa assume l'aspetto di una solidarietà politica in cui rientra anche il concetto di *connaturalness*:

Whose mind and mine, I know, in that are one
Not to be over-ruled. (1,3,16-7)

e, nell'azione politica, si connette ancora *information* alla rapidità, quasi che il suo valore risieda esclusivamente nel non essere smentita da un'altra più recente e più valida informazione. (A ciò è ridotta la dimensione umana di Oswald).

Oltre a definire ulteriormente i rapporti che legano le sorelle, sem-

bra che l'effimera qualità di *information*, nella lettera di Goneril

I have this present evening from my sister
Been well inform'd, and with such cautions
That if they come to sojourn at my house,
I'll not be there. (II, I, 101-4)

sfugga proprio attraverso l'azione, all'impegno implicito in *knowledge* o, almeno, limiti la sua area ad un tipo di conoscenza che si qualifica come reciproco sospetto e che, solo come tale, si espande progressivamente. La comprensione, che è un fatto di comportamento e di natura, è chiaramente esclusa anche dalla relazione tra Gloucester e Cornwall, in cui il consigliere si illude di trovare della partecipazione per la sua sventura di padre e per la triste decisione di perseguire il figlio e vi trova, invece, un interesse nettamente esteriore:

make your own purpose
How in my strength you please. (II, I, 111-2)

D'altro canto, Cornwall non può, e non potrebbe, compromettere se stesso disobbedendo all'etica dell'azione politica. La partecipazione avviene al di fuori di sé, oggettivata nel potere, fintanto che lo rappresenta e lo esercita, e quindi, con sottigliezza ambigua e crudele, fintanto che Gloucester stesso, come persona e come suddito, rientra nella concezione che egli ne serba. È uno stato di fondamentale incomprendimento, alieno dalla migliore tradizione classica e cristiana, che genera, come «side-effect», anche l'impressione dell'incapacità di penetrare oltre la scorza di «politicalità» di questi personaggi, con eccezione, forse, del solo Edmund.

Due dei punti fondamentali sulla conoscenza definibili come un primo momento di riflessione, sono introdotti da Kent e da Lear nel II atto e sono premonitori di sviluppi futuri impliciti nella prospettiva di *knowledge*, ma non in quella di *information*.

Alla gogna, Kent coglie l'occasione per riflettere sulla sua condizione e per leggere, alla scarsa luce della luna, una lettera di Cordelia. Al chiarore di «comfortable beams» (II, 2, 167) Kent riassume la situazione annotando che:

Nothing almost sees miracles
But misery. (II, 2, 168-9)

Lasciando per il momento da parte «miracles» che è in relazione allo sviluppo più lontano del tema, si vede in «misery» un'anticipazione del-

l'atto successivo perché getta le basi del concetto di conoscenza: la situazione di Kent diventa per Edgar:

To take the basest and most poorest shape
That ever penury, in contempt of man,
Brought near to beast; (II,3,7-9)

e soprattutto si collega a quella sua «presented nakedness» (11) che, esclusa dalla società, si costituisce come predisposizione alla conoscenza e immette il personaggio in una situazione di disimpegno e di libertà propria della nudità completa in cui esso deve vivere:

Poor Turlygod! Poor Tom!
That's something yet: Edgar I nothing am. (II,3,20-21)

Quel primo momento di riflessione indica perciò anche la funzionalità della dialettica dei concetti di *knowledge* e *information* nel determinare il succedersi degli eventi, permettendoci di distinguerne la qualità. Così con Lear che scorge Kent riappare il tema di *acknowledgment* («What's he that hath so much thy place mistook/To set thee here?», II,4,12-4); con Gloucester che replica al re si reintroduce l'«informazione» (Glo.: «Well, my good lord, I have informed them so». Lear: «Inform'd them!», II,4,99-100) alla quale reagisce ancora Lear con un inutile tentativo di identificare le due qualità che dovrebbero renderlo accetto («The king would speak with Cornwall; the dear father/Would with his daughter speak», II,4,102-3); infine con l'apparizione di Goneril («I know't, my sister's: this approves her letter», II,4,186) e il tacito prendersi per mano si rafforza la prospettiva di *information* che decreta l'inopportunità delle precedenti suppliche del re.

Oltre ad indicare la sua futura dimora nella nudità della brughiera e all'inclemenza del cielo («No, rather I abjure all roofs, and choose/To wage against the enmity o' the air;/To be a comrade with the wolf and owl», II,4,211-13) Lear aggiunge nelle stesse scene anche un'altra brevissima considerazione, *Necessity's sharp pinch*, (II,4,214), frutto anch'esso di un rapido, ma conclusivo, momento di riflessione, che lo spingerà ad affrontare, sì, la nudità materiale, ma anche la necessità della conoscenza, facendo di ciò che per Kent e Edgar è opzionale per sé un passaggio obbligato:

O! sir, to wilful men,
The injuries that they themselves procure
Must be their schoolmasters. (II,4,305-7)

D'altro canto il concetto di necessità non si riferisce unicamente alla

sofferenza fisica e alle sventure sociali e naturali, ma «rientra» in Lear, lo fa riflettere, gli fa riconoscere la sua natura di padre, e soprattutto il rapporto che lega padre e figli, riprendendo il duplice livello, esteriore interiore, dell'azione. Così dalla necessità di essere padre (e dall'ironia di Regan e Goneril) nasce la necessità di conoscere e riconoscere una relazione che è divenuta degradazione fisica e psichica:

But yet thou art my flesh, my blood, my daughter;
Or rather a disease that's in my flesh
Which I must needs call mine: thou art a boil,
A plague-sore, an embossed carbuncle,
In my corrupted blood. (II,4,224-228)

Nel contesto di inclemenza naturale, la prima breve scena del terzo atto, che ha per protagonisti Kent e Gentleman, serve da collegamento tra la scena precedente e il valore sociale ed impegnato di *knowledge*, cioè tra la solidarietà politica e la solidarietà umana, descrivibili come un cerchio chiuso ed una spirale aperta. L'invito stesso di Kent a Gentleman, di riferire a Cordelia sulla situazione del re, si definisce non come un atto di pura informazione, ma «making just report» (III,1,37) che in seguito Kent riprenderà alla conclusione della sua opera proprio dinanzi a Cordelia («To be acknowledg'd, madam, is o'er-paid./All my reports go with the modest truth/Nor more nor clipp'd, but so», IV,7, 4-6). Ma ciò che è soprattutto interessante osservare è la diversità dei rapporti che intercorrono tra Kent e Gentleman e tra Regan e Goneril: entrambi i gruppi comunicano per segni esteriori, ma mentre l'annuncio dell'arrivo di Goneril giunge a conferma di un particolare informativo costituito dalla precedente lettera, l'anello di Kent offre a Gentleman un segno di riconoscimento e non intende spiegare un altro segno informativo o crittogramma sociale, ma una relazione conoscitiva che fa capo a Cordelia:

If you shall see Cordelia
As fear not but you shall, show her this ring,
And she will tell you who your fellow is
That yet you do not know. (III,1,46-9)

La situazione consente allora di precisare che la concatenazione degli eventi si realizza collegando segno a segno da un lato e collegando persona a persona dall'altro, così che il diverso rapporto che intercorre tra il gruppo costituito da Goneril, Regan, Cornwall, Edmund, Oswald, da un lato, e quello costituito da Kent e Gentleman, dall'altro, si fa simbolico di una realtà più generale. Sia Kent che Edmund agiscono

da consiglieri, ma in ambiti diversi: Edmund, e con lui per ora il padre Gloucester, operano all'interno della chiusa e limitata realtà individuale di Cornwall poiché la loro funzione, che è funzione nei rispetti del potere, inizia e termina nell'ambito della sua personalità; l'azione di Kent e di Gentleman si proietta al di là del loro contesto individuale inserendosi in un meccanismo progressivo e aperto che rimanda la funzione dell'uno alla funzione dell'altro e, così facendo, costituisce una catena di corrispondenze che indica di per sé l'apertura della concezione di *knowledge*:

And from some knowledge and assurance offer
This office to you. (III,2,41-2)

Si delinea con ciò il contrasto preciso tra la limitazione della dimensione personale e la spirale che potenzialmente può espandersi fino a comprendere, nel numero dei casi particolari che essa tocca, affermazioni di valore generale in cui si può scorgere un'ascendenza trascendente.

4. *Dalla necessità all'interiorizzazione dell'esperienza: giustizia e divinità*

Impietosito dalla situazione del re e dal grado della sua prostrazione, Kent decide di far ritorno al castello di Gloucester rappresentato come le concrete porte dell'ingratitudine:

Repose you there while I to this hard house,
More harder than the stone whereof 'tis rais'd,
Which even but now, demanding after you,
Denied me to come in, return and force
Their scanted courtesy. (III,2,63-67)

e nella sua intenzione di «forzare» quella insensibile casa, si manifesta la qualità dinamica di *knowledge* che viene a collisione con l'«impene-trabilità» della dimensione politica.

In questo contesto la necessità della conoscenza coincide ancora con la necessità di far fronte alla nudità materiale, ma la valutazione, che Lear sente di poter dare, muta. La parola rilevante diventa *art* («The art of our necessities is strange» 70): la «necessità» possiede la capacità (*art*) di trasformare le cose e di creare (*make*) dei criteri diversi di valutazione, a loro volta attivi che, con l'avanzare della tempesta, si manifestano nel ritmo frenetico dell'azione conoscitiva. Le invettive o «le scoperte» si succedono l'un l'altra rivelando la capacità di Lear di assorbire l'esperienza e trasformarla in concetti chiari e comunicabili.

Trascurando l'invito del fedele Kent a difendersi dalle intemperie che la debole natura umana non può sopportare («The tyranny of the open night's too rough/For nature to endure», III,4,2-3), Lear, con la sua replica, indica ormai chiaramente il superamento dello stadio recriminatorio verso la crudeltà degli elementi (III,2) che ha trasformato il dolore epidermico in dolore interiore («Thou think'st 'tis much that this contentious storm/Invades us to the skin: so 'tis to thee;/But where the greater malady is fix'd,/The lesser in scarce felt», III,4,6-9) e in quanto tale, tinge della sua qualità riflessa il secondo passo sulla giustizia dedicato alla triste esistenza di *Poor naked wretches* in un contesto di sperpero sociale, facendone la prima rielaborazione intellettuale dell'esperienza o il primo oggetto-conoscenza. Lear è in grado di rivivere storicamente il passato e il tono stesso di questi versi è assai più lucido di quello del passo precedente (III,2,49-59); qui si pongono dei quesiti e si trovano le prime soluzioni. Il re si *dirige* verso gli altri, dopo essersi diretto verso se stesso, e ripresenta l'esperienza in maniera generalizzata e valida oltre il suo contesto particolare:

Poor naked wretches, wheresoe'er you are,
 That bide the pelting of this pitiless storm,
 How shall your houseless heads and unfed sides,
 Your loop'd and window'd raggedness, defend you
 From seasons such as these? O! I have ta'en
 Too little care of this. (III,4,28-33)

Il senso di questa vicenda continua nell'incontro di Lear con la figura concretamente abietta di Poor Tom. Ai quesiti che gli rivolge, egli rivive ancora una volta la sua sventura: nella consapevolezza di essere padre e di essere stato crudelmente disconosciuto («discarded fathers» III,4,74) da Goneril e Regan in quella funzione e natura. Ed è proprio riguardo al concetto di natura che Lear, con la medesima lucidità, rielabora l'esperienza e giunge a comprendere ciò che è conoscibile e ciò che bisogna riconoscere di dover solamente accettare. Quel che si è detto sinora sulla natura, interiore ed esteriore, conquista in parte umana, è valido, ma non ne esaurisce la complessità. Nonostante il valore assoluto dello sforzo umano sia un punto fermo della filosofia shakespeariana, Shakespeare volgeva lo sguardo anche al retro della medaglia, all'ineffabile realtà di concetti come quello di natura che non riescono mai ad essere completamente plasmati dalla volontà. Giunge qui a maturazione, con la presa di coscienza di Lear, un tema già preannunciato nella prima scena del dramma, definibile ora come la realtà inalienabile che sottende il tutto umano. È, come sempre in Shakespeare,

un andare a ritroso nel testo a ritrovare quelle premonizioni, a prima vista casuali, e che poi si costruiscono in un disegno preciso. Così anche la misura dell'elaborazione di Lear risulta evidente dalla misura del capovolgimento di posizioni che egli sa attuare nel passare ad esempio da quell'accenno al «Barbarous Scythian» della prima scena del primo atto in cui poteva apparire non coinvolto, alle affermazioni di questa scena nella quale egli si rende conto di dover rifiutare quelle convinzioni, che ora si rivoltano contro e dentro di lui:

Is it the fashion that discarded fathers
Should have thus little mercy on their flesh?
Judicious punishment! 'twas this flesh begot
Those pelican daughters. (III,4,74-77)

In altri termini la «necessità» rientra in Lear e gli fa comprendere l'inevitabilità cristiana della sofferenza e del dolore insita già in quel suo *judicious punishment* che è la considerazione di base per la futura analisi della giustizia e della conoscenza.

Il problema della divinità oltre a chiarire la qualità dell'esperienza sin qui vista, le conferisce una dimensione definitiva soprattutto perché distingue tra la parte che compete e quella che non compete all'uomo. Lear aveva già invocato le potenze superne nell'invettiva contro Cordelia («For by the sacred radiance of the sun», I, I, 109-110) e contro Kent («Now, by Apollo», I, I, 159) senza però indicare nulla della divinità e indicando molto invece del suo carattere e della sua ira. Kent, nella stessa scena, vi accenna più compiutamente identificandole come potenze gentili ed accoglienti («the gods to their dear shelter take thee, maid», I, I, 183) che è anche la qualifica di Edgar e di Cordelia. Una diversa fisionomia degli dei è quella introdotta da Edmund, «revenging gods» (II, I, 45), che ironicamente si ripercuoterà su di lui. È l'immagine di un dio severo e rapido nell'esecuzione della giustizia, invocato a piena voce anche da Lear e in seguito riconosciuto in questa sua funzione da Albany e da Edgar.

Se tali sono le varie manifestazioni che competono agli dei, la posizione di Lear è in grado di fonderle nella prospettiva dell'impegno umano. L'allusione finale alla giustizia, nel passo preso in considerazione poco sopra (III,4,28-36), si riallaccia all'uso di natura come impegno attivo dell'uomo:

That thou mayst shake the superflux to them,
And show the heavens more just. (III,4,35-36)

e in quanto tale offre una possibile risposta al quesito di Milton «And justify the wayes of God to men» (I,26). Paradossalmente Shakespeare propone il contrario, di giustificare i modi degli uomini verso gli dei. È anche una concezione diversa degli dei, come è una concezione diversa della natura. Lear opera una interiorizzazione degli dei sulla base della necessità dell'interiorizzazione del concetto di natura e, scavalcando gli «amici» o i «nemici» che lo circondano, offre la figura di un Dio che è attiva conquista come è attiva conquista la sua giustizia e la sua natura.

5. *Il castello di Gloucester e l'anatomia del cuore*

Con una tecnica drammatica e una figurazione immaginativa superbe Shakespeare svolge il tema della giustizia e della conoscenza tenendo sempre sullo sfondo l'immagine del castello di Gloucester: immobile all'esterno nel significato di impenetrabilità, è attivo all'interno così che la definizione esterna di *hard house*, data in precedenza da Kent, diventa l'involucro omogeneo dell'attività interna definita *hard commands*:

My duty cannot suffer
To obey in all your daughters' hard commands:
Though their injunction be to bar my doors, (III,4,159-161)

La situazione che esso decreta con la sua presenza – soprattutto l'intransigenza verso chi venga meno alle sue leggi – era stata prima anche un aspetto dell'azione di Lear e di Gloucester che si erano fatti partecipi dei medesimi criteri crudeli e discriminatori. Poi, al mutarsi delle loro convinzioni, l'immagine del castello era apparsa nelle due circostanze di distacco definitivo: alla fine del secondo atto per Lear e alla fine del terzo atto per Gloucester accecato («Turn out that eyeless villain», III,7,99).

La complessità del significato di giustizia, conoscenza e natura coesistono nel «castello». Gloucester lo lascia momentaneamente per recare aiuto a Lear e confrontato coll'estrema degradazione fisica e psichica del re e di Poor Tom reintroduce il duplice significato di natura: da un lato la viltà che dipende dall'interruzione del rapporto omogeneo alla cui base sta la volontà umana (il mancato «riconoscimento»):

I had a son,
Now outlaw'd from my blood; he sought my life,
But lately, very late; I lov'd him, friend,

No father his son dearer; true to tell thee,
The grief hath crazed my wits. (III,4,177-181)

dall'altro la viltà intrinseca nella carne:

Our flesh and blood, my lord, is grown so vile,
That it doth hate what gets it. (III,4,156-7)

In fondo si ritorna all'antagonismo tra *knowledge* e *information*: se, quindi, da un lato, giustizia significa riconoscimento dell'essere uomo nella nobiltà e nella debolezza; dall'altro, all'interno del castello, soprattutto con Edmund, la giustizia rimane una sorte di *performance* (corrispondente a *information*) basata sulla falsa ed infedele informazione a sfavore del padre che egli accusa di tradimento facendosi gioco della «lealtà» del sangue o della carne. È, incidentalmente, interessante notare che a questo stadio dell'azione i punti interrogativi di Edmund si sono mutati in esclamativi, denotando la cessazione del suo processo di conoscenza:

How malicious is my fortune, that I must
repent to be just! This is the letter he
spoke of, which approves him intelligent
party to the advantages of France. O
heavens! that this treason were not, or not I
the detector! (III,5,9-14)

La scena della brughiera, un ossessionato ritorno del motivo dell'errato giudizio della prima scena, con la domanda finale posta da Lear approfondisce il problema generale della natura:

Is there any cause in nature
That makes these *hard* hearts? (III,6,80-1)

Il castello diventa «a heart», con una ulteriore complessità. Dopo aver accennato al tipo di relazione che intercorre tra l'uomo e la natura e dopo aver posto un valore decisivo sul comportamento e sulla realtà inerente alla natura umana in particolare, derivante dalla degradazione della carne e dall'errata volontà, la posizione di Lear diventa indagatoria e vorrebbe proiettarsi al di là dell'umano per trovare una ragione dell'umano. Rimane, per ora, solo allo stadio di quesito, anche se la stravaganza di atteggiamenti che vorrebbe eluderla trasferendo la situazione nel mondo della «pazzia», solo apparentemente alieno,

(To Edgar) You, sir, I entertain you for one my hundred;
only I do not like the fashion of
your garments: you will say they are Persian
attire; but let them be changed. (III,6,82-5)

invita, in fondo, a riflettere sul significato di tale trasposizione, a «partecipare», e a richiamare, anche in questo breve episodio, oltre al basilare tema della formalità dei costumi, anche il contesto di esperienza, «nakedness», da cui si origina la pazzia del fool; e perciò anche l'insistenza con la quale il re, pochi versi prima, («Then let them anatomize Regan, ses what / breeds about her heart. III,6,79-80) aveva chiesto di anatomizzare il cuore di Regan.

6. *La soluzione di Edgar o l'accettazione della vita:
il concetto di «the worst»*

Il quarto atto, e soprattutto l'apparizione di Edgar, indica, per l'edificazione di Lear e di Gloucester, un'interpretazione della sventura. Rifacendosi alla massima cristiana della positività degli affanni, egli la pone anche come punto di partenza della rinascita:

The lamentable change is from the best;
The worst returns to laughter. (IV,1,5-6)

Colto il fondo della sventura, è d'obbligo l'ascesa, e in questo si rivale l'uomo che, si è detto precedentemente, risale attraverso uno sforzo eroico. Nella tragedia è un'affermazione che trova le sue radici già nella quarta scena del terzo atto nella quale Lear scorge in Poor Tom l'immagine di «unaccommodated man», intoccato dagli effetti della civiltà («Is man no more than this? / Consider him well. Thou owest the worm no/silk, the beast no hide, the sheep no wool, the/cat no perfume. Ha! here's three on's are/sophisticated; thou art the thing itself»; III, 6.110-114), ma di cui sebbene istintivamente intuisca la positività tanto da essere spinto ad esclamare «Off, off, you lendings» (III,4,117), mette in risalto la condizione asociale e perciò negativa e solo più tardi, proprio in questo quarto atto, dopo le maggiori precisazioni sul concetto di natura e sul significato della formalità e del formalismo, gli dà un senso positivo. Edgar può allora riprendere la celebre definizione di Lear («man is no more but such a/poor, bare, forked animal», III,4, 115-116) con uno spirito tutto diverso, come una affermazione di orgoglio da contrapporre all'indifferenza degli elementi, quasi che l'essere privo di aiuti naturali costituisse quella qualità in più che distingue l'uomo e gli permette di affermare la virtù spirituale di «endurance» e con essa la sua potenzialità interiore:

The wretch that thou hast blown unto the worst
Owes nothing to thy blasts. (IV,1,8-9)

È chiaro sin d'ora che la prospettiva di Edgar è quella della vita come accettazione: sopportazione dello stato naturale e necessario dell'uomo e, in secondo luogo, sopportazione di «questa» realtà, a prima vista negativa, ma necessaria per raggiungere quella condizione libera dai troppi vantaggi della «civiltà» che possono indurre a dimenticare l'essenzialità originaria:

Full oft 'tis seen,
Our means secure us, and our mere defects
Prove our commodities. Ah! dear son Edgar,
The food of thy abused father's wrath; (IV, I, 19-22)

La validità dell'impostazione, che Edgar aveva costruita per sé ed espressa nel concetto di *worst*, viene messa alla prova e confermata all'apparizione del padre in condizioni ben più infelici delle sue:

(Aside) O Gods! Who is 't can say «I am at the worst»?
I am worse than e'er was.
(Aside) And worse I may be yet; the worst is not
So long as we can say «This is the worst». (IV, I, 25-8)

e si riconferma, poi, nella scena successiva in cui Albany, comprendendo pienamente la crudeltà di Goneril (che egli definisce come «the worse», IV, 2, 6), vi ritrova anche lo stimolo reale per intraprendere una azione positiva.

L'effetto collaterale della prospettiva di Edgar è quello già osservato ed insito nel concetto di «knowledge», un allargamento progressivo verso l'idea di «comunità umana» che giustifica, nella spirale di partecipazione, la «funzione» del personaggio e dà ragione alla polivalenza e all'apertura del concetto di tragedia (IV, I, 5-6) che, passando da «best» a «worse», non si ferma a «worse», ma trova in esso una possibilità di approfondimento, «the worst», che idealmente non si conclude mai reintroducendo, oltre la staticità della caduta dei principi, il più vasto concetto della «spirale di partecipazione» che si rifà, a sua volta, alla universale condizione umana indicando in essa l'origine e il nucleo della tragedia: la funzione di Edgar si esplica a favore del padre che egli salva dal suicidio nel convincimento che la vita deve essere sopportata (IV, 6); la positiva reazione di Gloucester è quella di maturare la esperienza passata («I had a son, / Now outlaw'd from my blood», III, 4, 177-8) nella sua interiorità ed attribuirle un significato, quello appunto di partecipazione e di «acknowledgment», che gli fa comprendere ed amare, attraverso l'immagine «fuorilegge» di Poor Tom, il figlio Edgar:

I' the last night's storm I such a fellow saw,
Which made me think a man a worm: my son
Came then into my mind; and yet my mind
Was then scarce friends with him: (IV,I,32-5)

Pochi versi più tardi, inoltre (IV,I,65-72) Gloucester riprende dal re il concetto di giustizia sociale e lo approfondisce reintroducendo il tema della necessità.

Secondo il suo criterio di equa distribuzione, le vicende, felici ed infelici del mondo, dovrebbero essere condotte ad un equilibrio di partecipazione al quale egli desidera contribuire regalando il suo denaro a Poor Tom, scambiando la sua posizione («that I am wretched / Makes thee the happier», IV,I,66-7) per anticipare la giustizia del cielo e far sì che «each man have enough» (IV,I,72). È un concetto che completa l'idea della tragedia come partecipazione alla realtà di «worst». La necessità aveva fatto la sua prima apparizione in un momento ben preciso contrapposta alla ricchezza che, coprendo la povera situazione esistenziale, aveva favorito l'ipocrisia delle funzioni. Si presentava, perciò, come un criterio che intendeva riportare l'uomo alla sua «verità» e risvegliare in lui anche il senso di una più giusta valutazione delle cose, indicando la via della «sopravvivenza spirituale». Ma le considerazioni potrebbero essere diverse poiché la necessità è anche la molla che attiva la potenzialità umana e cela quella nudità originaria; tanto che affermarla in sé può non avere alcun valore probatorio dato che lo stimolo dell'indigenza e gli effetti positivi che ne derivano in tutti gli aspetti fruibili, rendono l'uomo un essere civile.

L'ambivalenza della posizione si risolve, in senso cristiano, collegando il concetto di nudità esteriore al concetto di nudità interiore e facendo sì che la coscienza, o la consapevolezza di essere uomini, ci induca a considerare sempre come presente in noi, la condizione di «nudità» originaria. Non ci si discosta di molto dall'esperienza di *Richard II* che trasforma la regalità esteriore in interiore attraverso la cerimonia della spoliazione, comune anche a Lear, Poor Tom, e Gloucester, per i quali è vero che la necessità ed i suoi effetti positivi non devono più trasformarsi in impedimento alla scoperta di sé. Gloucester, evidentemente, accenna ad una dimensione sociale dell'uomo quando dice «And each man have enough» (IV,I,72) e, anche se la misura di «enough» non è precisata, la risposta, interessante per un moderno, non è molto importante per un uomo del seicento e perciò nel contesto di *King Lear*. D'altro canto, è evidente che la misura di «enough» viene trasferita a quella originale valutazione data da Edgar e da Gloucester a

«worst» e, in questo senso, ha un seguito nel dramma.

Nella seconda scena dell'atto quarto la relazione di Oswald sul comportamento di Albany si colloca all'interno del concetto di «the worst» (IV,2,6) e non serve da inutile conferma poiché l'apparentemente debole «the worse» sta in antitesi all'amara reazione di Goneril acquistando consistenza per contrasto. Anche in questo caso affiora la polivalenza dell'episodio.

In primo luogo, richiama il concetto di «information» poiché Albany, ora che può interpretare giustamente il «tradimento» di Gloucester (IV,2,6) e la «lealtà» di Edmund (IV,2,7), è in grado di dichiararla inesatta o addirittura fraudolenta («When I inform'd him, then he call'd me sot, / And told me I had turn'd the wrong side out: / What most he should dislike seems pleasant to him; / What like, offensive.», IV, 2,8-11); in secondo luogo, questi versi si oppongono alla progressione dell'azione di Goneril che, alla conoscenza vista come essenzialità, sostituisce la politica, vista come successo, che usa e si serve di ogni mezzo offerto dalla «civiltà», e da cui consegue l'amaro giudizio sul mite marito, tacciato di generale codardia e di spirito rinunciatario:

It is the cowish terror of his spirit
That dares not undertake; he'll not feel wrongs
Which tie him to an answer. (IV,2,12-4)

mentre è ben diverso l'invito a Edmund di elevarsi (IV,2,23) per mezzo di un'azione rapida e necessariamente conclusa:

Our wishes on the way
May prove effects. (IV,2,14-5)

In terzo luogo, la disputa tra Albany e la moglie richiama il complesso concetto di natura (soprattutto la volontà inerente ad esso), ripudiando il quale Goneril si condanna alla sconfitta. Il fondo di realtà, celato dalla forma («A woman's shape», IV,2,67) viene definito da Albany «fiend» (IV,2,66), come qualità negativa che frena l'espansione e la vita. Così che, già ora, la morte di Cornwall e la supposta relazione di Edmund con la sorella Regan rivelano la fragilità della costruzione che Goneril, ironicamente, sente capitolare su di sé:

May all the building in my fancy pluck
Upon my hateful life. (IV,2,85-6)

7. La soluzione di Lear

L'ultima invettiva di Lear in nome della giustizia che pone a confronto, in un contesto ormai generalmente ingiusto, «justice» e «thief» (IV,6,156-160), senza giungere a soluzione, indica che il re ha superato lo stadio «sociale» della conoscenza e sente di non poter risolvere il problema posto da «acknowledgment» all'interno di tale struttura delimitante. Ha compreso o si è arreso alla vanità delle cose del mondo. Non accetta più una morale che in ogni caso può diventare convenzionale a fini personali. Decade il concetto di autorità a cui egli aveva legato la sua azione e, nell'irrisolto antagonismo tra *robes* e *rags*, *lance* e *straw* (IV,6,169-173), l'incapacità di individuare una giustizia attuabile gliela fa negare («None does offend, none, I say, none; I'll able them», IV,6,173) e gliela fa rimandare ad un piano trascendente. È certamente, anche per Lear, il termine del processo di conoscenza. Nel quinto atto non può più essere presente alle sventure che si affastellano attorno a lui, mentre l'essere assente («He knows not what he says, and vain is it/That we presente us to him», V,3,294-5) costituisce l'unica soluzione possibile. Ritorna, con il maturarsi del tempo, il desiderio di una pausa di riflessione in cui l'azione è solo di disturbo. Così nel breve monologo del quinto atto («We two alone will sing like birds i' the cage», V,3,9...) si accenna alla possibile conciliazione delle antinomie che avevano turbato la sua vita, riassumibili nel concetto della saggezza (*wise*) e del tempo (*old*), già proposti dal Fool all'inizio del dramma, quando il processo filosofico e quello naturale non erano giunti alla medesima maturazione e lo spirito di rassegnata acquiescenza, a cui Lear desiderava lasciarsi andare,

and 'tis our fast intent
To shake all cares and business from our age
Conferring them on younger strength, while we
Unburden'd crawl toward death (I,1,38-41)
Let shame come when it will, I do not call it:
I can be patient; (II,4,229-233)

si colorava di passione. Il cammino che egli ha dovuto percorrere, passa attraverso la «verità» dell'uomo che sopporta l'ingratitude del frutto della sua natura, l'ingratitude della natura stessa, infine attraverso il *tour de force* che il Fool gli impone costringendo la sua mente ad una flessibilità che forse egli ottiene solo mediante l'esaurimento della vitalità fisica. I nuovi concetti si sono fatti strada e Lear è riuscito a trasformarsi, a capire e a conoscere, per lo meno a rendersi consapevole

dei criteri che aveva eletto come guida della sua vita passata e di quella presente: realizza *in extremis* il tentativo, fallito all'inizio del dramma, di trasformare la sua vita d'uomo d'armi e di governo (IV,6,86-94) in una «sua» pausa di riflessione. In questo senso egli supera il concetto di conoscenza e riesce ad osservare ad un livello super-umano anche quella realtà che l'aveva ferito, l'illusorio mondo dei potenti (V,3,14-5) e di coloro che li servono (V,3,13).

II

1. *La tecnica del concetto di giustizia*

Nell'elaborazione del tema della conoscenza il concetto di giustizia ha evidentemente un posto di notevole interesse, anzi si può avanzare l'ipotesi che la giustizia fornisce la esatta misura e collocazione della conoscenza. D'altro canto la tecnica attraverso la quale Shakespeare ha introdotto il tema è di per sé interessante, ed è da questo che prendo l'avvio.

Anticipando delle osservazioni, che si preciseranno in seguito, è possibile osservare che, sino alla fine del secondo atto, l'azione di Regan e di Goneril, sebbene colpevole di ingratitudine, non è colpevole di un errore politico. La presenza infatti di tre poteri in un medesimo stato – Goneril, Regan e Lear stesso con i cento cavalieri – è voluta da Lear e comporta necessariamente il frammentarsi dell'autorità così che, ancora da un punto di vista di saggezza, di necessità politica e di buon governo, il patetico «I gave you all» (II,4,247) di Lear, che riassume da un lato tutta l'ingratitudine delle figlie, viene, dall'altro, fiaccato e messo in una luce assai diversa: l'accusa di Goneril al padre di favorire un comportamento inopportuno e scorretto tra i suoi cavalieri («But other of your insolent retinue/Do hourly carp and quarrel, breaking forth/In rank and not-to-be-endured riots.», I,4,222-223; «Here do you keep a hundred knights and squires;/Men so disorder'd, so debosh'd, and bold,/That this our court, infected with their manners,/Shows like a riotous inn», I,4,261-4...) viene associata alla necessità di una spiacevole decisione («the fault/Would not 'scape censure, nor the redresses sleep», I,4,228-9) suggerita da un'accorta azione di governo («discreet proceeding», I,4,233). Con una sottile strategia, basata su di un periodare complicato e scarsamente comprensibile (I,4,228-233), per mezzo di una parentetica, che quasi si nasconde nel flusso retorico del discorso («that else will 'take' the thing she begs», I,4,268) si corrode

il significato di «I 'gave' you all».

Nell'opposizione di queste due espressioni, si lascia nell'ombra l'implicito tema della giustizia basata sulla reciprocità del concetto di «acknowledgment», e si afferma la validità delle considerazioni politiche. Così l'ultima decisione di Goneril nel primo atto («This man hath good counsel. A hundred knights!/'Tis politic and safe to let him keep / At point a hundred knights», I,4,344-6) prende forza come linea di azione e può procedere indisturbata fino alla quarta scena dell'atto secondo. Lear dovrà adeguarsi ai nuovi criteri della quantità e del numero, invano opponendo loro la qualità («My train are men of choice and rarest parts», I,4,284); d'altro canto il numero è un argomento politicamente valido e, se quel numero è qualificato come «a desperate train» (II,4,308), l'argomento diventa ancora più convincente.

Nella considerazione del lettore o dello spettatore, dunque, molta della passione di quel grido paterno («I gave you all»), interrotto dall'ingratitude finale («And in good time you gave it», II,4,253) è ammorzato da considerazioni che tengono in debito conto l'errore politico commesso dal re quale probabile causa di instabilità nello stato, e risulta ineccepibile la razionale risposta di Goneril che, con saggia opportunità, chiede al padre di rinunciare ai cento cavalieri a favore di una scorta minore:

I dare avouch it, sir: what! fifty followers
Is it not well? What should you need of more?
Yea, or so many, sith that both charge and danger
Speak 'gainst so great a number? How, in one house,
Should many people, under two commands,
Hold amity? (II,4,240-5)

Dopo aver esattamente calibrato la partecipazione del lettore o dello spettatore, Shakespeare rinuncia a mantenere l'equilibrio e, per rivalutare la compromessa causa di Lear, usa della sua abilità drammatica incanalando la carica emotiva, momentaneamente attenuata dalla giustificazione politica, nella direzione della giustizia, che recupera il tema dell'opportunismo, dell'ipocrisia e della disgregazione dello stato. Così è anche possibile stabilire che la giustizia di *King Lear* non è quella politica dei primi due atti, prevaricata dalla volontà e dall'ira del potente (III,7,26-9), ma quella che, trovando origine proprio nella solidarietà emotiva suscitata a favore di Lear e di Cordelia, si riallaccia al tema dell'amore e della conoscenza e si prospetta capace di rivitalizzare le leggi e di modificare la loro restrittiva o «giusta» applicazione. (I,1,254).

a) «*Must*» e «*Need*»

Non è solo l'abilità drammatica che cancella l'impressione della manipolazione e dell'intervento diretto dell'autore. Lo sviluppo dei temi connessi a «*must*» e a «*need*» fa sì che la progressione del fatto politico («*must*») venga, sin dall'inizio, accostata alla progressione del tema della giustizia («*need*»), rendendo la sua improvvisa apparizione nel terzo atto non più tale.

Né Lear, né Cordelia, né Kent, né France, usano mai la parola «*must*» nel suo valore costrittivo (quando è pronunciata da Lear o da Kent ha un significato diverso, I,4,302-3; II,2,163; o si limita a riprendere il «*must*» dell'interlocutore, II,4,256-7), mentre è molto più significativo che essa appaia nei primi versi del dramma in bocca a Gloucester I,1,24), quindi a Burgundy (248), poi a Goneril e Regan e, nella seconda scena, a Edmund. L'esatta distribuzione del verbo opera, dunque, da sé, una distinzione tra i personaggi, additando due diverse concezioni della vita, parallele e contrapposte, e introducendo una particolare dinamica dell'azione, un po' secondo l'immagine in *Richard II*, «*Now is this golden crown like a deep well, / That owes two buckets, filling one onother*» (IV,1,186-7) o della ruota della fortuna, che vede una posizione dominare e poi essere dominata e sconfitta.

Da un lato, si costruisce la forza di «*must*» che, dalla sua prima apparizione con Gloucester («*the whoreson must be acknowledged*», 24), rimbalza, poi, a Edmund («*I must have your land*», I,2,16) che lo trasforma in un'azione rapida («*I must act. Briefness and fortune, work!*», II,1,19) e fraudolenta contro il fratello («*In cunning must I draw my sword*», 30), quindi a Goneril che si impone alle «bizzarrie» del padre (I,3,20-1), nonché a Regan che prende possesso della casa di Gloucester avvalendosi della scusa di urgenti ragioni («*we must have use of your advice*», II,1,121) mai in seguito specificate.

Dall'altro lato, sfaldandosi l'immagine regale di Lear, dall'uomo autoritario emerge la figura del padre che propone il problema della necessità («*need*») e progressivamente cancella il ricordo dell'errore politico. Anche «*need*» si costruisce con contributi diversi, soprattutto quelli di Edgar e del Fool. Nella sua nuova immagine di «*Bedlam beggar*», il primo ripropone, con il suo stesso avvilito aspetto, il tema «*need*» e perciò accanto alla necessità del buon governo si fa viva quella dello individuo in quanto tale, inerme nella sua «*presented nakedness*» (II,3,11). Il Fool, come sempre, preferisce un'incidenza più indiretta: alla situazione palese l'espressione paradossale, ma in quanto tale stimola-

trice di riflessione, anche se ironica ed amara. Elemento fedelmente ricettivo di posizioni contraddittorie, egli riprende l'antinomia tra il mondo di «must» e quello di «need», ponendosi dalla parte di «need», ma favorendo la riflessione su «must» (I,4,113-121).

Così, alla soglia della cruciale quarta scena del secondo atto, ci si trova dinanzi ad una situazione più complessa di quanto non si fosse raffigurato in precedenza. Da un lato la ragione politica che si può allargare a considerazioni di legge naturale, fundamentalmente opposte alla divisione del regno e al frantumarsi dell'autorità; dall'altro la posizione del re, che rivede l'errore umano, ma non quello politico, e quella del padre che emerge con «need»; infine la riflessione del Fool che si conclude con un rifiuto di cogliere l'opportunità politica (II,4,67-8). La scena è un continuo alternarsi di posizioni: con Lear che propone la sua figura di padre (II,4,154-6) e giunge al cruciale «necessity's sharp pinch» (214) riferita all'età («Age is unnecessary» 157); con le sorelle, per nulla disposte a prenderlo in considerazione, che invocano ancora il motivo della sicurezza dello stato (250) e la necessità di sciogliere il pericoloso seguito (243-5). Apparentemente sconfitto dalla dialettica politica, Lear ritorna al tema personale e il suo appello a non razionalizzare il bisogno (267) si carica della forza emotiva suggerita dalla povertà esistenziale umana (269-70). Le parole finali di Goneril («must needs taste his folly», 294) richiamano quelle del Fool (I,4,113-4), ma il contesto è diverso. Mentre l'arguto bilanciamento linguistico induceva alla riflessione, le parole di Goneril dimostrano l'angustia del suo concetto di civiltà, produttrice, in chi ne sia estromesso, di alienazione mentale. L'intensivo uso di «must» accentua i limiti sociali, disconosce le necessità dell'età che non sia efficiente e vitale. Ma nel confronto diretto avrà ragione il Fool poiché sarà, paradossalmente, la follia a dimostrarsi vitale. Non per nulla è l'immagine del vecchio padre che prende il sopravvento e pochi versi più tardi inizierà il primo passo sulla giustizia. Dall'idea di necessità personale, dall'accenno a Cordelia «dowerless» (215), cioè dal significato emotivo e non politico di «I gave you all...», Shakespeare trova modo di sviluppare i temi della tragedia, del superfluo, dell'equa distribuzione, della giustizia.

2. *Quale giustizia?*

È da questo momento che si imposta nella tragedia il problema della conoscenza. Tra conoscenza, giustizia e giudizio il legame è obbligato. La prima azione del dramma (definibile con Marlowe «To ask and have,

command and be obey'd, *Tamb.* I, II,5) è un atto di giudizio che coincide con la massima ingiustizia. La giustizia si distingue dal giudizio e, per la sua natura, si collega alla conoscenza. La tradizione cristiana di Sant'Agostino aveva tacciato il giudizio e anche Locke distingueva tra «judging» e «knowing» vedendo nel primo un atto negativo e nel secondo un processo positivo. Al pari della conoscenza, che è un continuo divenire ed attualizzarsi, la giustizia è comprensione e non atto di giudizio; inserita nel tessuto sociale lo muta incessantemente costringendo l'individuo ad agire anche contro la società. Nella tragedia è rappresentata negativamente con l'immagine di un cane in servizio (IV,6,164) che agisce senza discriminazione con lo spirito di rabbiosa difesa che mai si autoesamina (V,1,67-9) e che è, perciò, sempre rivelato a se stesso (IV,2,30-6), e poi con la immagine del castello di Gloucester e l'azione di Cornwall (III,7).

D'altro lato come dice Spenser la giustizia porta la pace «a souveraine grace» (*Faerie Queen*, V,7,1) di origine trascendente. Attraverso la conoscenza Lear abolisce il giudizio e si fa portavoce di carità e di comprensione della propria natura e del valore della morale applicata, di una più alta comprensione del peccato e dell'imperfezione umana che induce a mutare e a rivedere le leggi e i criteri di condotta. Gli avvenimenti si susseguono in una progressione che denuncia l'insoddisfazione del concetto di giustizia umana, nonostante il cammino di Lear sia costellato dal riconoscimento della sofferenza degli altri, dalla scoperta delle cose umili (III,2,69-71), degli umili (72-3; 4,28-32) e infine del gesto generoso (III,4,26-7).

La soluzione non può essere che trascendente, quando coloro, ai quali compete esercitare la giustizia, falliscono. Nella supplica di Isabella ad Angelo, in *Measure for Measure*, nel tentativo della fanciulla di salvare il fratello si riassume la complessità del problema. Isabella chiede che venga punita solo la colpa e si risparmi il colpevole:

Isab. I have a brother is condemn'd to die;
 I do beseech you, let it be his fault,
 And not my brother.
 Ang. Condemn the fault and not the actor of it! (II,2,34-8)

Il riconoscimento dell'innata colpevolezza, la necessità della misericordia e di una giustizia che distingue (secondo principi ancora oggi validissimi) tra la colpa e il colpevole, recuperabile o irrecuperabile proprio nella sua debolezza, e al di sopra di tutto il rifiuto assurdo di Angelo che, con esso, segna crudelmente il limite della comprensione

umana e richiama la paradossale realtà in cui l'ipocrisia di una toga legale o il fruitore cosciente del peccato è posto a giudice, segna il limite estremo della giustizia. Quando in *King Lear* fallisce l'equità, ridotta a nulla dal Fool («Yoke fellow of equity», IV,6,40), non c'è ulteriore spazio per l'umano. I criteri di azione o meglio di non azione, saranno derivati dall'esperienza religiosa. Non vi sarà che «patience» che proietta quelle istanze di giustizia in una dimensione trascendente. Già nel terzo atto Lear vi allude (III,2,37) richiamando un bisogno non materiale, ma un'esigenza spirituale e perciò vastissima. In seguito, nel momento in cui «patience» è associata a Cordelia, l'azione si sviluppa di per sé secondo un criterio di universalità, in quanto descrive un'esperienza umana e cristiana totale e rappresentativa. Per Sant'Agostino si tratta, allora, di sopportare questa vita e questa società. «But woe is thee, thou torrent of human custom!» (*Conf.* I,16,25) esclama il filosofo senza accennare mai alla possibilità che il regno dei cieli possa farsi carne nella storia per trasformare anche questa società secondo i modelli di giustizia immutabili e validi della Città Celeste. Anzi gli appariva statica, persa in una vana ricerca che acquista validità solamente superandosi. In fondo, continua il filosofo, il male che l'uomo non commette è solamente dovuto alla bontà di Dio e di conseguenza la giustizia è un atto d'amore che oltrepassa le capacità umane. È senza dubbio anche una ragione del successo dell'azione di Iago che penetra nella coscienza di Othello usufruendo di quel motivo di imperfezione insito nell'uomo:

Who has that breast so pure
 But some uncleanly apprehensions
 Keep leets and law-days, and in sessions sit
 With meditations lawful? (III,3,142-5)

e che dovrebbe essere la considerazione prima nella costituzione della società, nelle relazioni tra gli uomini, nell'esercizio della giustizia. La negatività umana e sociale dell'atto di Iago è evidente, ma è anche evidente che il generale condono proposto da Lar (IV,6) non è semplicemente anarchia sociale poiché indica una dimensione oggettivamente valida in quanto depositata in un'entità suprema. Ma, paradossalmente, le disgrazie e gli affanni e anche l'ingiustizia che gli uomini subiscono oltre ad apparire inevitabili sono anche necessarie ed utili, per riconciliare l'uomo a Dio. In *King Lear*, a differenza delle altre grandi tragedie, i protagonisti muoiono divisi ed indifferenti alla società o, meglio, la riconciliazione avviene oltre la società, tanto che questa tragedia si

differenza, anche strutturalmente, dalle altre nel particolare dell'epilogo. La «convenzionalità» dell'epilogo, che distribuisce il riconoscimento per ciò che ognuno ha fatto (Edgar, Kent), e la riaffermazione d'ordine finale di Albany (v,3,297-305) vengono bruscamente interrotte dall'entrata di Lear con Cordelia esanime e dalla stessa morte del re. Nel contesto di riconciliazione tali morti disturbano e aggiungono un elemento di complessità al tema umano della necessità di essere «riconosciuti» attraverso la giustizia, quando anche questo approda a nulla: dal momento che ha guidato Lear a cancellare progressivamente tutti i valori della sua società, e perciò di se stesso, e perciò anche di quel riconoscimento che era stato alla base del processo di conoscenza. Forse, a questo punto, si può parlare, per Lear, di realtà e di apparenza. È realtà questa vita che si è svuotata di significato o è realtà la morte che si offre come terribile alternativa? Ci si ripropone ancora il quesito iniziale riguardo a *King Lear*, di che cosa la tragedia ci insegna sull'uomo nella vastità dell'universo e nel destino dell'universo. In termini elisabettiani «universo» si potrebbe tradurre con «natura» e il «destino» con natura dell'uomo e natura della natura. Il quesito di Lear «Is there any cause in nature that makes these hard hearts» (III,6,80-1) oltrepassa necessariamente tutti i precedenti problemi di relazione tra individuo e natura. Dinanzi ad un mondo svuotato, il processo di conoscenza e di giustizia si è interrotto e si potrebbe dire che la tragedia non ci insegna nulla. Ma, per lo meno, si insegna ad esaminare la natura. In fondo sia quella malvagia che quella benigna non offrono nulla. Scompaiono dinanzi al liquefarsi progressivo delle loro manifestazioni e delle loro forme. Chiedersi ancora cosa sia interiorità e che cosa sia realtà può anche equivalere a riconoscere il nulla.

PARTE SECONDA

L'AMORE E LA CONOSCENZA

I

1. A parere di A. Swinburne e di G. Santayana¹⁰⁵, che hanno rispettivamente inaugurato e confermato la critica «pessimista» di *King Lear*, l'opera di Shakespeare non risponderebbe né in tutto né in parte allo schema «redemptivist» tradizionale, anzi si dimostrerebbe aliena da profonde convinzioni religiose, scritta «without a philosophy and without a religion». Anche se le medesime convinzioni, in un commento assai meno puntuale, si trovano in J.W. Birch¹⁰⁶ – il primo ad interpretare materialisticamente il dramma – va a Swinburne il merito di aver impostato e approfondito l'analisi. Pur meditando sul profondo mistero della natura e sulle più alte espressioni di fede nella provvidenza, egli non scorge alcun sentimento religioso e soprattutto nessuna riconciliazione nel fatalismo tragico di Shakespeare; in particolare, nella tragedia *King Lear*, parole come redenzione, equità, pena, pietà, misericordia, i cardini della cultura cristiana, non sono concetti che abbiano attinenza ai contenuti della tragedia. Anche se questa discutibile visione dell'opera di Shakespeare non ha avuto un seguito numerico e, solo in epoca più moderna, trova un qualche sostegno nel bel saggio di George Orwell¹⁰⁷, dedicato al commento di Leone Tolstoj su *King Lear*, in cui ci si immagina la figura del re come:

a majestic old man, in a long black robe... wandering through a storm and cursing the heavens... still cursing, stille understanding nothing

il suo significato è di aver cercato di impostare, in modo diverso, il problema del grande elisabettiano. Pur nell'assenza di un «corpus» or-

105. A. Swinburne, *A Study of Shakespeare*, London Chatto, 1909, pp. 171-4. G. Santayana, *Interpretations of Poetry and Religion*, New York, Scribner, 1905.

106. J. W. Birch, *An Enquiry into the Phi-*

losophy and Religion of Shakespeare, London, Mitchell, 1848.

107. G. Orwell, «Lear, Tolstoy and the Fool», sta in *King Lear*, F. Fermode ed., p. 156.

ganico che chiaramente costruisca una interpretazione i tre commenti di Santayana, Swinburne e Orwell, contraddicono, ognuno, una precisa convinzione della più numerosa critica «redemptivist». Mostrando, infatti, uno Shakespeare senza visione religiosa, un universo senza provvidenza e senza significati cristiani, e, infine, un Lear su tutt'altra via che quella della conoscenza, scanzano le fondamenta dell'interpretazione «ottimista», al punto da rendere molto di quello che si è scritto sulla tragedia, futile.

Nell'esame dell'opera, la negazione del processo di conoscenza è il tema più sovente recuperato anche perché comune alle due opposte correnti critiche e perfezionabile senza dover necessariamente ricorrere ad un preciso contesto di irreligiosità. A questo riguardo J. Rosenberg¹⁰⁸, pur rifiutando le estreme conclusioni di Jan Kott («a stupid king and an amoral fool») sostiene nel suo saggio che «*King Lear* asserts nothing, though it questions everything» e analogamente H. Howarth ritiene che il dramma termini «with the same questioning that has agitated it throughout»¹⁰⁹. Tali affermazioni hanno, ovviamente, una inevitabile attinenza anche alla struttura del dramma che si presenterebbe come domanda senza risposta, o, in termini di struttura shakespeariana, un dramma senza la usuale eulogia e affermazione d'ordine finale.

I commenti critici assumono allora intonazione diversa. Secondo F. G. Schoff¹¹⁰, a Shakespeare sarebbe stato a cuore di ritrarre «a vision of the power of evil in the world», e per G. Wilson Knight¹¹¹, ad esempio, un aspetto determinante dell'opera sarebbe rappresentato da «the vision of the grotesque». Ma la voce che ha suscitato più interesse e provocato maggiori reazioni è quella di Jan Kott¹¹². Partendo da considerazioni generali sul feudalesimo, visto come un susseguirsi di «murder, perfidy, treachery», egli ritroverebbe in Shakespeare la capacità di aver saputo osservare, senza il medievale timore divino, un meccanismo in cui non esiste salvezza o candanna. Il palcoscenico, in *King Lear*, rimane vuoto; su di esso non c'è nulla «except the cruel earth, where man goes on his journey from the cradle to the grave»: un «pellegrinaggio» durante il quale l'episodio di Gloucester, a Dover, assurge a significato in quanto rappresenta una azione simbolica dell'uomo costantemente sull'orlo dell'abisso. Non si intravede, di conseguenza,

108. J. Rosenberg, «*King Lear* and his Comforters», *Ess. in Crit.*, 1966, p. 137.

109. H. Howarth, *The Tiger's Heart*, London, Chatto, 1970, p. 172.

110. F.G. Schoff, *cit.*, p. 168.

111. G. Wilson Knight, «*King Lear* and the Comedy of the Grotesque», F. Kermode ed., p. 128.

112. J. Kott, *Shakespeare our Contemporary*, London, Methuen, 1965, pp. 30-41.

nessuna direzione nel cammino dei personaggi, se non quella chiarita dal grottesco paragone con la talpa che, erroneamente credutasi la «signora» della creazione, improvvisamente scopre che il cielo e la terra non sono stati creati per lei; allora soffre, sente, pensa, continua a scavare e la terra si accumula su di lei seppellendola. Capisce di essere «a tragic mole». L'interpretazione «ottimista» è interamente capovolta. Non esistono più i «poli» di sviluppo, né la possibilità di scelta; agisce, in fondo, solo il fool, per svelare la verità ed abolire i miti. Nella vita umana il tempo che trascorre sembra essere anche il peso che, inevitabile, la schiaccia, mentre l'individuo viene tragicamente sospinto nella cecità e nell'oscurità. La morte non ha significato alcuno per l'uomo divenuto quantità oppressa da una maggiore e cieca quantità; essa appare inesorabile e inerente alle cose, un processo parallelo allo svolgersi o all'involuzione della vita, pura necessità, senza libertà, senza neanche l'ultima angosciosa libertà del suicidio.

L'estremismo interpretativo di Jan Kott si colloca e si giustifica sullo sfondo di una concezione della storia medievale vista come un ciclo crudele all'insegna dell'ingiustizia e del sopruso, la quale non sembra interamente quella shakespeariana, a mio parere assai più complessa e nelle trilogie e in *King Lear*. Per questo motivo preferisco vedere un «segno dei tempi» nei commenti di J. Rosenberg, H. Howarth e G. Orwell. D'altronde anche l'opera di Montaigne¹¹³, punta sensibile di una civiltà, che come si vedrà per molti aspetti si avvicina all'opera di Shakespeare il quale sembra averla conosciuta nella traduzione di John Florio, convalida quest'ultima prospettiva che spinge a fare domande, a smuovere il terreno più che a fornire delle risposte. L'accento sulla ricerca ci porta così ad una visione diversa della vita e dell'esperinza e, di conseguenza, ad una interpretazione, anch'essa diversa, degli eventi cruciali del dramma. La stessa morte di Cordelia, che costituisce la problematica risposta della tragedia ai «nostri» quesiti, potrebbe non ricevere l'attenzione che le si concede ed essere considerata semplicemente

113. E.R. Hooker, «The Relation of Shakespeare to Montaigne», *PMLA*, xvii, 1902, pp. 312-366. Pierre Villey; «Montaigne et les poètes dramatiques anglais du temps de Shakespeare», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, xxiv, 1917, pp. 357-393. M. Doran, «Elements in the Composition of *King Lear*», *SP*, 30, 1933, pp. 33-48. Lo studio più completo è quello di Perret, «The Story of *King Lear*», *Palestra*, xxxv, 1904, pp. 308. Si veda anche Leo Kirschbaum,

The true text of King Lear, The John Hopkins Press, 1945; Sir M. Hunter, «A note on *King Lear*», *MLR*, 4, 1909, pp. 84-86. Infine G.C. Taylor, «Montaigne-Shakespeare and the Deadly Parallel», *PQ*, 22, 1943, pp. 330-337, che contraddice le affermazioni di Alice Harmon, «How Great was Shakespeare's Debt to Montaigne?», *PMLA*, lvii, 1942, secondo la quale non ci furono derivazioni dirette.

un mezzo, tratto dalle fonti, per aumentare la tensione del finale tragico.

Ricerca dunque, ma in quale senso? Ovviamente non più in quello costellato dai punti fissi dei principi cristiani. Infatti sebbene sia ancora possibile avvertirne l'assimilazione, ci si accorge anche della loro immediata traduzione in termini completamente umani. Si legga ad esempio da *The Two Gentlemen of Verona*:

She is my essence, and I leave to be
If I be not by her fair influence
Foster'd, illumin'd, cherish'd, kept alive.
I fly not death, to fly his deadly doom:
Tarry I here, I but attend on death;
But fly I hence, I fly away from life. (III, I, 182-7)

Questi versi potrebbero essere presi come modello di una fedele trasposizione di concetti teologici, ma indicano anche un modo di concepire l'amore che qui illumina un particolare aspetto delle relazioni umane in un particolare momento storico del seicento, nella sua complessità «metafisica» e non medievale. I passi da citare potrebbero essere molti. L'idea di un amore interamente umano, condizione di esistenza, descritto in termini astronomici che esprimono simbolicamente e concretamente il cruciale problema della sua collocazione e il significato della relazione degli amanti, è assai frequente. Si legga ancora da *Love's Labour's Lost*:

My vow was earthly, thou a heavenly one;
Thy grace being gain'd cures all disgrace in me.
Vows are but breath, and breath a vapour is;
Then thou, fair sun, which on my earth dost shine,
Exhal'st this vapour-vow; in thee it is. (IV, 3, 63-66)¹¹⁴

Ritornando a *King Lear*, dopo aver brevemente accennato alla possibilità di un diverso modo di intendere le relazioni e di un diverso mondo tragico, la domanda che il lettore è indotto a porsi riguarda il dubbio che la interezza del significato del dramma venga escluso dagli schemi tradizionali. Si fa strada e si precisa l'idea, cioè, che l'auspicata unità dell'interpretazione cristiana si raggiunga solamente grazie a netti tagli del vasto significato umano della tragedia, riducendo al silenzio interi registri di espressione della voce del poeta e dell'uomo. Spicca, allora, ancora di più, la bella coerenza della prospettiva «redemptivist»,

¹¹⁴. Analogamente Troilus vede il frantumarsi del puro amore v, 2, 152-8; *Venus and Adonis*, v, 791 e seg.

ma si evidenzia anche l'imprecisione dei suoi netti contorni costantemente corrosi da elementi disturbatori che avrò occasione di esaminare.

Si è già osservato come l'interpretazione cristiana trovasse la sua unità nel concetto di introspezione e nella duplice dimensione, umana e divina, della coscienza: in una sorta di comunicatività ininterrotta ed esistenziale che si riproponeva con il concetto di amore nella reciprocità del dare e del ricevere («give», «take» in *King Lear*). Un movimento armonico, ma per ciò stesso essenzialmente chiuso, che si compie in colui che dà e col dare beneficia l'amato e se stesso; senza dubbi la componente «eterna» dell'amore che, vista nella prospettiva dell'umana imperfezione, ben raramente, o meglio mai, si realizza al completo, limitandosi invece ad espletare la funzione di parametro della grossolanità dell'errore umano. Definire e al contempo cancellare, nella confessione dell'errore (Lear-Gloucester), ciò che risulta imperfetto, ma anche particolarmente umano, costituisce, a mio parere, il limite di quell'interpretazione riguardo a *King Lear*. All'interno, invece, di quello spazio definito e dimenticato come «errore», si svolge una tematica complessa che ci apre a considerazioni diverse e dell'amore e delle passioni, in un momento cruciale ed eclettico di trapasso tra medioevo ed età moderna.

Si introduce l'idea di una prospettiva aperta ed imprevedibile, costituita da alternative prive di limite, ancora definibili «nothing-all», ad indicare che l'uomo esce dal suo mondo introspettivo non per commettere errore quanto per entrare nel mondo delle cose tra le quali potrà valutarsi o tutto o nulla. La circolarità ideale è interrotta con l'alternativa di piombare nell'abisso, ma l'abisso metaforico si concretizza, lasciando aperta la via del ritorno alla materia. È la scelta di *King Lear* e soprattutto del Fool, nella sua «semi-realtà», che rappresenta un tipo di verità sdruciolevole dai contenuti contrastanti.

Il rinascimento, sebbene ritorni ad una visione umanistica della storia basata sulla classicità, presenta un uomo diverso da quello greco-romano; è la creatura descritta dal pensiero cristiano, fatto di passioni e impulsi, il cui spazio interiore definito coscienza, ordine, introspezione, contiene i germi di un instabile equilibrio interiore. Anche Pascal, che cerca di recuperare il senso dell'antica saggezza¹¹⁵, considera la duplice natura dell'uomo, al contempo grande e disgraziato, ragionevole e ingannatore di se stesso, partecipe della sua natura materiale, delle sue passioni e delle sue possibilità spirituali, delle sue intuizioni del divino.

115. «De l'Art. de Persuader», Sect. 2, in *Oeuvres complètes*, Seuil, Paris, 1963.

Anche per Pascal in fondo le possibilità di un mondo completamente razionale sono senza speranza («nuos croyons presque que ce qui nous plaît») ¹¹⁶.

In termini medievali una volontà motivata dalle passioni era addirittura esclusa dalla teoria della retta conoscenza. Il principio cosmico dell'ordine cedeva alla prospettiva degli impulsi individuali («The heart is perverse above all things, and unsearcheable» dice Geremia ¹¹⁷) così che intelletto e volontà, non più all'unisono, determinano una diversa struttura nel mondo interiore e perciò del mondo esteriore. La ragione dello sfasamento tra intelletto e volontà è scoperta da Descartes nel fatto che «la volonté étant beaucoup plus ample et plus étendue que l'entendement, je ne la contiens pas dan les même limites» ed è un'osservazione che si ripresenta, in quasi gli stessi termini nell'esclamazione di Edgar

O undistinguish'd space of a woman's will (IV,6,278)

Osserva analogamente Pascal che gli uomini credono ciò che a loro piace e anche secondo Locke (come secondo Hobbes, Montaigne e Spinoza ¹¹⁸) a determinare la volontà non è «the greater good», ma «an uneasiness ¹¹⁹... the uneasiness of desire» ¹²⁰.

La ragione, non più unica guida, si trova individualizzata in «desire» e la felicità collocata nell'ambito delle passioni ¹²¹. Montaigne, per certi aspetti affine a Shakespeare, nota l'instabilità emotiva in cui egli si dibatte («Maintenant je suis à tout faire, maintenant à rien faire... je ne fais qu'aller et venire: mon jugement ne tire pas toujours avant; il flotte, il vague») ¹²² e l'auspicata virtù cristiana della misura si riduce a ben poca cosa in un contesto culturale nel quale per entrare «au cabinet des dieux» le vie sono «la fureur et la sommeil... par la dislocation que les passions apportent à notre raison, nous devenons vertueux... notre veillée est plus endormie que le dormir; notre sagesse, mois sage que la folie» ¹²³. È anche tutto quel che rimane del trasporto mistico di Plotino e dell'estasi di San Tommaso? La pazzia di King Lear, spesso definita un mezzo per intuire verità salvifiche, poteva anche e solamente

116. *Ibidem*.

117. *Summa*, Q57 A2.

118. *IV Méditation Métaphysique*, Paris, Garnier, 1960.

119. *Concerning Human Understanding*, II, XXI, 35; Spinoza, *Ethics*, Chicago, Benton, 1952, II, 21, 44; Pascal, *Pensées*, 661/81;

Hobbes, *Leviathan*, I, 6; Montaigne, *Ess.*, II, 12.

120. *Concerning Hum. Und.*, II, 21; *Ethics*, III, 48, 59; IV, 8, 15, 16; III, 39; VII, 18.

121. *Conc. Hum. Und.*, II, 21, 33, 35, 38.

122. *Pensées*, 41/82; *Leviathan*, I, 6.

123. *Ess.*, II, 12; *Ethics*, III, 59.

essere il frutto della «dislocation», o di sofferenze fisiche¹²⁴. L'intelletto soggiace all'imperiosità del corpo e la sua funzione, all'interno della personalità umana, decade («Les ans me font leçon, tous les jours, de froideur et de tempérance. Ce corps fuit le dérèglement et la craint. Il est son tour de guider l'esprit vers la réformation»)¹²⁵. Come si deve considerare la «risalita» di Lear e di Gloucester verso la pazienza e la temperanza dal momento che quelle «virtù» possono essere ispirate unicamente dal terrore fisico e dalla paura, come nel III e IV atto di *King Lear*? Il bisogno di amore, di sicurezza, tanto bramato, si configura nell'incapacità di vivere da soli. Basti ricordare come la tragedia stessa di Lear nasca dall'impossibilità di ritrovarsi prima in Cordelia e poi nelle altre figlie; un motivo guida che va da *Romeo and Juliet* a *Troilus and Cressida*, da *Hamlet* a *Antony and Cleopatra*.

For nothing this wide universe I call
Save thou, my rose; in it thou art my all. (Son. 109)

Alcuni episodi, abitualmente sorvolati, potrebbero allora essere rivediti in questa prospettiva: non come momenti di pentimento, ma brevi spunti che aumentano la complessità del personaggio, offerti da Edmund, mortalmente ferito da Edgar («And yet Edmund was loved»); da Laertes prima della fatale sfida («And yet is it almost against my conscience», v,2,288) e da Aufidius quando la sua vendetta contro Coriolano ha avuto successo («My rage is gone, / And I am struck with sorrow», v,6,148-9). Sono momenti sintomatici che mettono in dubbio l'univocità di una interpretazione dell'errore e del pentimento ed indicano una corrente di pensiero capace di scuotere il personaggio e di proporre una nuova prospettiva. Oltre a questi episodi, il poemetto *Venus and Adonis*, nell'analisi condotta sulle spoglie dell'amore, richiama la medesima problematica. Con la morte di Adone, Venere canta infatti anche la morte dell'amore e si apre una prospettiva disintegratrice, «sorrow on love» (1136):

It shall be fickle, false, and full of fraud,
The bottom poison, and the top o'erstrawed
With sweets that shall the truest sight beguile;
Strike the wise dumb, and teach the fool to speak.
It shall be raging mad, and silly mild,
Make the young old, the old become a child, (1114-1164)

124. *Ess.*, II, 12.

125. *Ib.*, III, 5; *Pensées*, 44/82; *King Lear*, II, 4, 106-111; IV, 7, 59-60.

Della problematica dell'amore il poemetto mostra i molteplici aspetti alcuni dei quali direttamente riferibili a *King Lear* non solo perché tratta dell'ipocrisia e delle sue fatali conseguenze, ma perché implica gli sviluppi più degradati del concetto che, partendo dall'affermazione di Jago «It is merely a lust of the blood and a permission of the will» (I, 3,333-4), giunge al pessimismo di *King Lear*. Se poi si conferma questa prospettiva con quella realistica di Montaigne, che intuisce la mancanza di un confine preciso tra il piacevole e lo spiacevole dell'amore («l'amour n'est autre chose que la soif de cette jouissance en un sujet désiré... Et considérant... qu'on ait logé pêle-mêle nos délices et nos ordures ensemble... qu'il est vrai ce que dit Platon que l'homme est le jouet des dieux... et que c'est par moquerie que la nature nous a laissé la plus trouble de nos actions, la plus commune, pour nous éгалer par là, et apparier les fols et les sages, et nous et les bêtes») ¹²⁶, si crea un punto focale che assorbe ed inquadra i vari e discordanti temi della tragedia, dalle amare riflessioni di Lear sul sesso, all'irruzione del mondo animale da cui si evolve il gioco distruttivo del Fool.

2. Alle dimensioni più realistiche dell'amore è però possibile accostare anche una dimensione interiore illustrata da Pascal:

L'homme n'aime pas à demeureur avec soi; cependant il aime: il faut donc qu'il cherche ailleurs de quoi aimer. Il ne peut trouver que dans la beauté... cependant quoique l'homme cherche de quoi *remplir le grand vide* qu'il a fait en sortant de soi-même, néanmoins il ne peut pas se satisfaire par toutes sort d'objets. Il a le *coeur trop vaste*... c'est pourquoi la beauté... consiste... dans la *ressemblance* ¹²⁷

La sfasatura tra cuore e ragione, definita come maggiore ampiezza del cuore, è anche definita con un termine positivo «beauté» opposto al negativo «vide» che dovrebbe essere riempito dall'amore. Anche se dice Troilus:

This is the monstrosity in love, lady, that the will is infinite and the execution confin'd; that the desire is boundless, and the act a slave to limit. (III,2,77-80)

Un'alternanza di vuoto e pieno che ci riporta alla filosofia tomistica, ma che costituiva anche i due poli di estrema incertezza attorno ai quali ruotava la vita dell'uomo e che si esprime nell'alternanza di possessi e perdite, di espansioni e restrizioni, di aperto e di chiuso; è il momento in cui l'uomo sembra essere cosciente del movimento del suo essere

¹²⁶. *Ess.*, III, 5.

¹²⁷. *Ibidem*.

che, uscito da sé, come dicono John Donne e Lear, lascia un cadavere ed una tomba alla ricerca di un amore nel tentativo di vivere. Nel cuore degli amanti «Il y a une place d'attente dans leur coeur; elle s'y logerait»¹²⁸, quasi il solco in cui si getta il germe della rinascita:

The twilight of her memory doth stay;
Which, from the carcasse of the old world, free,
Creates a new world, and new creatures bee
Produc'd: (74-7, *An Anatomie of the World*)

Allora l'immagine dantesca del *Paradiso*, in cui le anime si rispecchiano in Dio, diviene, nel tema della «ressemblance», una sorta di partecipazione interamente umana i cui termini, condivisi da molti autori secenteschi, sono quelli della crescita (che nella «ressemblance» trova la sua pienezza), dell'amore unico rifugio, del nulla che si evoca alla sua mancanza, del risveglio miracoloso. Sono tutti temi di *King Lear* di cui è utile trovare una conferma in Donne. La dinamica dell'esperienza è la stessa: dalla impossibilità di proporre il trascendente si sviluppa la «spiritualità» della riflessione dei volti («My face in thine eye, thine in mine appears» *The Good Morrow*), poi il tentativo di costituirsi come unità («Let us possess one world, each hath one, and is one») nel momento miracoloso che le anime stanno saggiando («waking souls»), poi ancora la serrata dialettica con il congelante momento della paura che interrompe la visione, a cui si reagisce recuperando l'amore come unico spazio abitabile («And makes one little room an everywhere»). È in fondo la vicenda di Lear che, dopo aver combattuto con la natura derivandone impotenza e paura, ricerca il rifugio di uno spazio abitabile (con Cordelia) nella «little room» della cella. Sia in Donne che in Shakespeare è un tentativo di vivere, di identificarsi, al quale si accompagna il dolore di colui che non riesce mai a possedere la meta. È inevitabile e necessario l'insorgere di una casistica amorosa forse per il desiderio di sentirsi auto-impigliati in una trama intellettuale che fissi il moto passionale in forme riconoscibili. La prima scena di *King Lear* la contiene già in nuce: si tratta di saper distinguere, per mezzo di una illusoria discriminazione intellettuale, una situazione abitabile; e l'ultima scena, in cui la vita si illumina per un istante di speranza (v,3, 267), gli chiarisce che l'amore ha un valore assoluto. Il fatto che Lear, Gloucester e Cordelia esprimono un sentimento misto di «joy» e «sorrow», di sorriso e lacrime, ci riporta di nuovo a quella ricerca di pienezza che la loro anima inquieta ricerca. Dice Pascal «Après un moment

128. *Discours sur les Passions de l'Amour*, in *Oeuvres*, cit., p. 288, 286.

d'absence, on la trouve de manque dans son coeur. Quelle joie de la retrouver. L'on sent aussitôt une cessation d'inquiétude»¹²⁹. È questa la situazione in cui felicemente ci si dimentica, in una sorta di oblio, dei mali passati.

L'interpretazione «redemptivist» della tragedia appare ora forse improbabile, quando è finita la perfezione della natura come la descriveva Raimond Sebond¹³⁰, quando l'uomo di Hamlet si riduce a «this quintessence of dust» (II,2,312), e anche l'uomo di Pascal non sa esprimersi come re nello spirito:

Meilleur est l'enfant pauvre et sage que le *roi vieux et fol* qui ne sait pas prévoir l'avenir. L'enfant est la vertu et le roi est la *malignité de l'homme*. Elle est appelée *roi* parce que tous les membres lui obéissent et *vieux* parce qu'il est dans le coeur de l'homme depuis l'enfance jusqu'à la vieillesse, et *fol* parce que il conduit l'homme dans la voie de perdition qu'il ne prévoit point. (*Pensées*, 278/446)

II

Il cammino di conoscenza di Lear, alla luce delle pessimistiche osservazioni di Montaigne sulla validità del sapere umano («Et de cette même image du monde qui coule pendant que nous y sommes, combien chétive et raccourcie est la connaissance des plus curieux!»)¹³¹, non appare come l'unica soluzione.

Passando dalla cultura medievale agli scritti di Hobbes e Bacone, è evidente un capovolgimento di prospettive. Per nulla preoccupato di individuare i più e i meno nobili tra i sensi, Hobbes, nel suo *Leviathan*, come già Descartes nel suo *Traité des Passions*, sviluppa l'idea che senso è l'azione prodotta da un oggetto sul soggetto percipiente, discostandosi così da San Tommaso che distingueva «visibile» e «audibile species» prodotto dall'oggetto e percepite dal soggetto. Ora lo uomo si trova immerso nella natura che lo circonda, quasi sommerso, travolto dalla massa di percezioni¹³². Un tale intimo contatto non può sottrarlo alla presenza delle cose così che, tolta dal contesto delle sottili speculazioni di San Tommaso, la conoscenza diventa «nothing else but a tumult of the mind, raised by external things that press the organical parts on man's body»¹³³.

Questa definizione risalta nel suo pieno significato se la si giustap-

129. *Ibidem*.

130. *Ibidem*, p. 287.

131. *Ess.*, III, 6.

132. Bacone, *Advancement of Learning*, I, 36.

133. *Leviathan*, II, 31.

pone ad un celebre passo di Platone, «But he who has been earnest in the love of knowledge and of true wisdom... must have thoughts immortal and divine... and has the divinity within him in perfect order, he will be perfectly happy... by learning the harmonies and revolutions of the universe... should attain to that perfect life which the gods have set before mankind, both for the present and the future»¹³⁴, che esprime un sogno di civiltà, quello stesso che Dante si prefiggeva con straordinario fascino nel *De Monarchia*, forse scomparso dalle nostre considerazioni poiché l'uomo moderno vede il contatto che inevitabilmente si attua tra uomo e uomo, tra istituzione e istituzione, tra società e società, come un movimento che conduce alla violenza quando il movimento stesso è violenza e l'armonia e l'ordine solo un momento di stasi e di compromesso. Si legge in Shakespeare:

The general is disdain'd
By him one step below, he by the next,
The next by him beneath; so every step (*Troilus*, I,3,129-34)

Il «villain» shakespeariano (ad esempio Jago) trova una sua ragione di essere anche «in this neglect of degree» (127) che non annulla il grado in sé, ma corrompe l'armonia delle funzioni.

L'avventura mentale della conoscenza, in Platone e San Tommaso, diventa allora una avventura fisica¹³⁵ basata sul rapporto «agent-patient» («the rack of this tough world», v,3,314); e, in relazione a «tumult of the mind», Hobbes si chiude alla classica realizzazione interiore dell'uomo sovrano di sé per far posto ad una concezione restrittiva e costrittiva di monarchia e monoteismo¹³⁶. La disarmonia tra soggetto ed oggetto, quella insostituibile coincidenza, che faceva il perno della concezione tradizionale, è negata; e allora l'errore, come dice Descartes sta nella pretesa che le nostre idee («sans les vouloir rapporter à quelque autre chose d'extérieur, à peine me pourraient-elles donner occasion de faillir»)¹³⁷ corrispondano a cose che realmente esistono al di fuori di noi. Si indebolisce di conseguenza quella struttura introspettiva che si proiettava sul mondo esteriore. L'uomo si ritira dentro di sé per ritrovare maggiore sicurezza esistenziale poiché nella ormai corrotta relazione tra oggetto e soggetto si insinua lo spazio per il nulla con cui si suggerisce l'immensità e l'ostilità del cosmo. Scompaiono le relazioni di causalità capaci di eliminarlo, in quanto tutto potrebbe essere una costruzione mentale. Su questo punto scrive Descartes «je n'au-

134. *Timaeus*, 89-90.

135. Bacone, I, 36; *Ethics*, II, 23-6.

136. *Leviathan*, II, 31.

137. III *Méd. Met.*

rai aucun argument qui me puisse convaincre et rendre certain de l'existence d'aucune autre chose que de moi même»¹³⁸. Si crea la costante dialettica tra «être» e «non-être» e, nella consapevolezza «qu'il manque quelque chose à ma nature, et qu'elle n'est pas toute parfaite», tra imperfezione e perfezione, tra tutto e nulla. Quale sia lo sforzo di Descartes per contrapporre al vuoto un valore positivo appare chiaro dalla sua risposta alle critiche di Gassendi che non intuiva la drammaticità della sua posizione¹³⁹. L'uomo viene chiamato «un être pensant» con un termine tradizionalmente positivo (opponendosi a «non-être») e altrove viene definito una cosa che pensa. La tensione della filosofia di Descartes si riduce ai minimi termini, quegli stessi di *King Lear* (III,4, 116; IV,1,44) e di Donne («a naked thinking heart», *The Blossome*). D'altro canto l'aver posto l'accento sul pensiero colpì l'attenzione dei contemporanei a questo riguardo. Gassendi lo attaccò proprio sulla definizione dell'uomo come qualcosa che sente e per aver riconosciuto nella fantasia una sorta di pensiero. Si legge nella seconda *Méditation Métaphysique*:

Mais qu'est-ce donc que je suis? Une chose qui pense. Qu'est-ce qu'une chose qui pense? C'est une chose qui doute, qui entend, qui conçoit, qui affirme, qui nie, qui veut, qui ne veut pas, qui imagine aussi et qui sent... et c'est proprement ce qui en moi s'appelle sentir, et cela précisément n'est rien autre chose que penser

Gli risponde a suo modo *Hamlet* quando alla fine del dramma dice «A thought which, quarter'd, hath but one part wisdom / And ever three parts coward» (IV,4,42-3). A questo punto:

reality is to be found only in the ever-varying stream of feelings bound together by custom, regarded by a 'fiction' or set of fictions... Chance, instead of order, must be the ultimate objective fact, as custom, instead of reason, is the ultimate subjective fact¹⁴⁰.

Considerazioni sulla struttura della tragedia

Le osservazioni fatte hanno diretta attinenza con la struttura della tragedia. Bacone dava una rappresentazione, da un punto di vista scientifico, dell'uomo immerso nella natura; ma affermare che l'uomo è

138. *Ibidem*.

139. Nelle obiezioni alla *II Méd. Met.*, 1.

140. L. Stephen, *History of English Thought in the Eighteenth Century*, London, Harbinger, 1962, 1, 44.

nella natura ha un significato scientifico ed allo stesso tempo emotivo. La duplice partecipazione, scientifica ed emotiva è contemplata da Bacone e da Hobbes nella distinzione che essi tracciano tra la funzione della poesia e quella della ragione. Bacone osserva che è insita nella poesia la capacità di mutare gli eventi «by submitting the show of things to the desires of the mind; whereas reason doth buckle and bow the mind unto the nature of things»¹⁴¹ e analogamente Hobbes trova nell'uomo la facoltà che gli permette di plasmare le immagini delle cose «they are also called *phantasms*, which is in the same language *apparitions*. And from these images it is that one of the faculties of man's nature is called *imagination*»¹⁴². Non si è lontani dalla concezione moderna dell'arte che crea una sua realtà come valida alternativa e che in Shakespeare e in Donne si osserva nel suo costituirsi. Riprendendo la immagine del cerchio in *A Valediction: forbidding Mourning*, che prospetta la relazione degli amanti e la collocazione dell'amore, si scorge nel compiersi del movimento conclusivo del compasso il tentativo di costituire un mondo artistico indipendente; un mondo però che ancora soffre dell'invasione di una realtà intrusiva, come se un segmento del cerchio non fosse tracciato in tempo per assicurare un perfetto distacco. Nella breccia così lasciata, lo scontro tra arte e vita diventa in *King Lear* come in Donne in nucleo della vicenda tragica e lirica. Disconoscere questo fatto significa non accettare, come si fa per *King Lear*, lo evento tragico. L'antico ordine medievale, infatti, secondo una dinamica che si ripete, non più funzionale, è maturo per entrare nel regno delle convenzioni fittizie ed offre, con il suo immaginario sistema, un ordine, un successivo disordine ed un ordine che vorrebbe chiudere tutto all'interno di limiti puramente artistici; un'esigenza che Bacone fa rientrare nel bisogno umano di sentire e trovare «greater degree of order»¹⁴³ di quanto veramente ve ne sia. Ma è opportuno chiedersi cosa significa introdurre nella tragedia l'idea di ordine alla fine, e, di conseguenza, che importanza abbia il fatto di impostare l'analisi della tragedia sullo schema dell'universo elisabettiano. La risposta più ovvia è che si fa degli schemi cosmici psicologia individuale e si inquadra la psicologia di Lear negli schemi cosmici. Recentemente ciò è risultato insoddisfacente ed alcuni critici come ad esempio H. Howarth affermano che:

Shakespeare did not himself believe in an order-disorder-order scheme and used it when compelled by political reason. It has become the habit of Til-

141. Bacone, *cit.*, II, 12-13.

142. *Leviathan*, IV, 45.

143. *op. cit.*, sect. 45.

lyard's school to suppose order as the premise of every Shakespearian play, to plot an interregnum of disorder... to hail the restoration of order¹⁴⁴

Ma ciò che si sostituisce non è altrettanto chiaro. Fra le ipotesi alternative c'è quella di mantenere una struttura aperta, fluida, ma anche irrisolta («the play ends with the same questioning that has agitated it throughout»¹⁴⁵, J. Rosenberg), che però si fa risalire ad una reazione emotiva puramente personale del lettore e del critico i quali applicano alla tragedia gli schemi psicologici che regolano i rapporti familiari d'oggi (ingratitude, incompiutezza, superficialità)¹⁴⁶ senza collegarli alla loro particolare dimensione secentesca nel significato, d'altronde ancora attuale, che termini come passione e pensiero venivano assumendo. Tale situazione provoca degli spiacevoli «side-effect»: da un lato il sentimentalismo e la ricreazione pseudo-artistica del testo¹⁴⁷; dall'altro un tipo di analisi a cui sfugge la maturazione di Lear poiché trova che le sue «fitful intuitions» non sono applicabili ad alcuna società o, meglio, non sono riconoscibili in questa società¹⁴⁸.

Se l'impostazione storica dello schema «order-disorder» comporta dei vantaggi, questo stesso schema comporta il rischio di impoverire la tragedia. Come sarebbe possibile affermare una restaurazione dell'ordine e come si potrebbe restituire al re la sua posizione gerarchica dopo che si è sciolta la sua famiglia e il suo regno? e dopo che si è dissolto il legame esistenziale che, all'origine della vita, è anche all'origine della tragedia? La conclusione medievale, presente nelle fonti, che elude in fondo il fatto tragico, non sembra essere quella di Shakespeare che invece si sofferma ad osservare (v,3,324-7). Di qui il senso dell'ambiguità del concetto di giustizia poetica che non riesce a convincere proprio perché contraddetto dalla realtà del testo. Come è possibile restaurare una visione poetica, esteticamente, come vuol fare A.C. Bradley? La tragedia è lì, irreversibile, con i suoi fatti e i suoi morti, con le sue azioni che significano idee, concetti, modi di vedere la vita. L'unica cosa che ci è permesso di fare è, come Edgar, osservare il cammino percorso per giungere a quei morti e, se ve ne furono, a quelle intuizioni di vita. Il fatto è che le nostre passioni sono esse stesse storiche; ed è proprio il ripercuotersi di certi eventi nel «largo spazio del cuore», per dirla con Pascal, a suggerire speranze che invece i delimitanti confini

144. H. Howarth, *op. cit.*, p. 168.

145. J. Rosenberg, *op. cit.*, p. 137.

146. Si veda H.A. Mason, *Shakespeare's Tragedies of Love*, London, Chatto, 1970; D.J. Enright, *Shakespeare and the Students*,

London, Chatto, 1970.

147. F. von Draat, «King Lear and his Daughters», *En. Studien*, 70, p. 355.

148. A. L. French, *Shakespeare and the Critics*, Cambridge U.P., 1972.

dell'intelletto non permetterebbero. Si ripropone al critico e al lettore l'esperienza di quella semplice donna che a Romeo, che stava per avvelenarsi, gridò sgomenta «fermati!»; si ripropone, ogni volta, la storia di quella tragedia ed il modo con cui vorremmo risolverla. È il momento dell'improbabile e dell'irragionevole, a volte, a rendere possibili gli slanci più arditi. Gli eventi e le idee ci balzano confusamente, intuitivamente dinanzi, obbligando l'intelletto a rifondere e a traviare la realtà secondo i nostri desideri, a farla rivivere per quel fuggente momento in cui ciò è possibile. Lamb sentiva ed affermava che *King Lear* non è rappresentabile, non è riducibile alle dimensioni intellettuali di un palcoscenico forse perché ciò che egli intuiva, l'intelletto non riusciva a riformulare compiutamente.

All'interno della reazione si nota allora un ulteriore sforzo di spiegare la realtà e la crudeltà della morte di Lear e di Cordelia. Il punto di arrivo si riassume in poche parole: provvidenza sì, ma terrore dell'uomo dinanzi alla sua incomprendibilità che si esplica inesorabile al di là dell'umano. Ma dove è finita, a questo punto, la chiarezza del disegno teologico? Il significato di quel terrore non è che un passo avanti verso una concezione superstiziosa della vita nel breve spazio che divide una provvidenza sconosciuta dalla superstizione; mentre, si ribadisce, il fascino dell'interpretazione cristiana risiede nella chiarezza del disegno a cui la tragedia si adegua, nella finalità e nella creatività che distinguono la provvidenza dal fato (elemento di continuità della tradizione classico-cristiana). L'incomprendibilità si oppone al continuo processo di esplorazione: per dirla con Spinoza «this opinion alone would have been sufficient to keep the human race in darkness to all eternity»¹⁴⁹. Non è certamente quello che *King Lear* propone. Questo implica anche che la «verità» dell'opera va ricercata altrove e che l'interpretazione cristiana ha imboccato l'impasse dell'esoterismo. Scrive Collingwood:

We have so far gone back to the medieval view of history that we think of nations and civilization as rising and falling in obedience to a law that has little to do with the purpose of human beings that compose them, and we are perhaps not altogether ill-disposed to theories which teach large-scale historical changes are due to some kind of dialectic working objectively and shaping the historical process by a necessity that does not depend on the human will¹⁵⁰.

L'impegno nei confronti della tragedia deve essere allora quello di trovare delle strutture alternative più aperte. Basandosi sulla proble-

149. *Ethics*, I, 36.

150. *op.cit.*, p. 56.

matica passionale, eliminando così le categorie tipiche delle moralità, dei buoni e dei malvagi, permettendo una fluidità in cui a tutti i personaggi è lecito vivere e soffrire, nella loro maggiore o minore complessità o compiutezza, la loro umana tragedia, è possibile avanzare una diversa proposta che prenda come motivi guida il senso della degradazione e della frammentarietà delle azioni («Car elles se contredisent communement de si étrange façon qu'il semble impossible qu'elles soient parties de même bontique»¹⁵¹) che tutti e tre i principali personaggi del dramma condividono. La tragedia si scompone allora in nuclei di passione, produttori di azione, che si scontrano e si annullano. Potrebbe essere inquadrata in questo contesto l'affermazione che il male, nella tragedia, si annulla da sé. Si annullano le azioni per la caratteristica dinamica delle passioni che esplodono irrazionalmente senza un fine intellettuale e, proprio perché non rincalzate da questo, si inaridiscono in un vano «endeavour» e sfumano perdendosi in tentativi di inintelligente impotenza. Un esempio è l'incompiuta azione di Edmund che vorrebbe salvare Lear e Cordelia. Si potrebbe inserire in questo contesto anche la celebre definizione di Bradley secondo il quale Lear possederebbe «a great heart geared on a puerile intellect». La domanda rilevante, perciò, non può essere «quale è il fine a cui la tragedia ci conduce» oppure «se si scorga una affermazione d'ordine», ma piuttosto quella che ci invita a considerare se viviamo in un universo intelligente. La risposta della tragedia è un'altra domanda:

Is this the promised end? (v,3,264-)

151. *Ess.*, II, I.

'Poor bare forked animal,
Conscious of his desires and needs and flesh that rise and fall,
(F.T. Prince, *Soldiers Bathing*)

1. *Il contesto della «pazzia» (IV,6,11-24)*

La scena sesta del quarto atto, con Gloucester a Dover, mostra una progressiva trasformazione della realtà materiale in realtà mentale; in particolare delle dimensioni fisiche in dimensioni psicologiche.

In primo luogo è la profondità della scogliera che comporta una riduzione della presenza concreta della realtà; in secondo luogo è l'attutirsi della passione che, con lo scomparire delle cose, scompare anch'essa. Così «the murmuring surge» (IV,6,20) si riferisce contemporaneamente sia alla violenza del mare alla quale Lear era stato già paragonato («as mad as the vex'd sea»), sia all'ondata della passione che qui, attutita e sminuita dalla distanza, è infine ridotta al silenzio. Anche i ciottoli, contro i quali l'onda del mare o della passione cozza e s'infrange, divengono «idle», immoti e silenziosi e l'attrito descritto da «chafes» non si concretizza dolorosamente (come era stato per Lear in precedenza) nelle lacrime che lasciano solchi di sofferenza («With cadent tears fret channels in her cheeks», I,4,306; «And let not women's weapons, water-drops/Stain my man's cheeks!», II,4,280-1); in terzo luogo la realtà sostitutiva risulta essere miracolosa per l'imperscrutabile intervento degli dei che rendono definitivamente mentale l'esperienza fisica.

Sebbene il corrispondente di questo episodio per Lear sia l'incontro con Cordelia nella settima scena del quarto atto (il risveglio di Lear dalle sofferenze fisiche), l'elaborazione del tema trova la sua origine in questa sesta scena, e precisamente dal momento in cui Lear entra «fan-

tastically dressed with wild flowers», e si sviluppa nel «movimentato» procedere dei temi dell'amore e della giustizia attraverso un percorso forse più complesso che porterà, come per Gloucester, a trasformare la vita in una avventura mentale.

2. *Intermezzo*

Nella sesta scena dell'atto quarto all'esperienza «spirituale» di Gloucester succede, a prima vista eterogeneamente, la «pazzia» di Lear. L'accostamento di due episodi tanto diversi, non certo casuale, indica che essi provengono da un comune centro di esperienza la cui continuità si intravede in un processo di «cancellazione emotiva» che prende l'avvio già nel primo atto e che si definisce ancora come una progressiva sostituzione dei termini concreti con valori psicologici e chiarisce inoltre come la «resa mentale» sia connessa ad un bisogno individuale che, come affermano John Locke¹⁵² e William James¹⁵³, tende a riconsiderare la realtà in termini di «verità» personali.

Già nella prima scena le parole di Cordelia incrinano la coerenza della risoluzione intellettuale, che Lear ha cercato di imporre, incrinando anche l'univocità del tessuto drammatico. Allora l'espressione «darker purpose», con la quale il re aveva descritto il suo proposito, sembra potenzialmente preannunciare non solo l'esposizione razionale del piano di divisione del regno, ma anche uno spostamento del significato di «divisione» verso una realtà diversa che, scavalcando i limiti della razionalità della corte, prende forma nell'esplosione collerica e ci spalanca davanti l'immensità di un universo impreciso e sconosciuto:

For, by the sacred radiance of the sun,
The mysteries of Hecate and the night,
By all the operations of the orbs
From whom we do exist and cease to be, (I, I, 109-112)

Tale implicito preannuncio, che già trasferisce l'azione di Lear ad un segreto bisogno affettivo della sua persona, si realizza, a livello drammatico, attraverso l'espedito del travestimento: realtà provvisoria, sorta di compromesso, capace di esprimere un duplice livello di esperienza (e precisamente quella di Kent e del Fool) che trova la sua origine nella scena del *love-test*: cioè nell'aspetto sociale di Kent, che ripropone il concetto di regalità ed autorità, e in quello del Fool, che

152. *Con. Hum. Und.*, II, XXI, 44.

153. W. James, *Principles of Psychology*, XXI.

avendo un'origine più profondamente metaforica in quanto scaturisce dalla *grave* di Lear (quasi a reiterare la nostra «folle» nascita), si articola nella negazione di Cordelia (un travestimento simbolico e reale di Cordelia egli stesso?) e perciò nella dimensione del «nulla». Questa sua prospettiva, che lo fa portavoce di verità diverse, lo colloca immediatamente in dialettica con la posizione «sociale» di Kent, che egli cerca di sgretolare, e lo conduce a descrivere per Lear un nulla concreto invertendo i termini della prima scena (1,4,111-112) ed evidenziando una verità travisata («Truth's a dog must go to kennel», 1,4,121-3) che egli sposta, grado a grado, verso la rivelazione della negatività dell'originario «nothing comes of nothing»:

Fool: ...Can you make no use of nothing, nuncle?

Lear: Why, no, boy; nothing can be made out of nothing. (1,4,140-3)

Lear si trova immerso nella già nota tautologia del Fool (è Cordelia stessa una verità tautologica? «And so I am, I am», IV,7) e in una realtà asociale in cui progressivamente la corona svanisce («egg-shell») la cui sostanza, divorata dall'ira è «nothing» (Lear: «What two crowns shall they be?»/Fool: «Why, after I have cut the egg i' the middle and eat up/the meat, the two crowns of the egg», 1,4,169-171); in cui i saggi sono incapaci di usare il cervello («for wise men are grown foppish», 180); in cui le figlie posseggono l'autorità delle madri («thou madest thy daughters thy mothers», 185); e in cui, infine, il re è ridotto a fool:

And I for sorrow sung,
That such a king should play bo-peep,
And go the fools among. (1,4,190-2)

Questo «travestimento» mentale della realtà, o queste «rivelazioni di verità», permettono a Lear di procedere verso una interiorizzazione dell'esperienza o un rivivere nella «pazzia» della sua avventura. Attraverso il Fool, Lear sarà portato progressivamente a spogliare la realtà ed ad intuire il nucleo, a distinguere l'aspetto sociale e la sovrastruttura familiare contro la verità ontologica umana che gli apparirà, anche questa, nel travestimento di Edgar-Poor Tom, o contro una realtà sessuale indifferenziata che si rivelerà attraverso l'anatomia delle figlie, o contro una realtà sessuale come crescita positiva attraverso l'opera di Cordelia.

La figura, reale o travestita, di Kent, a prima vista vittima dell'arguzia del Fool (1,4; II,4), riesce indirettamente a sfuggire alla sua ironia

trasformando il deriso valore della sua prospettiva sociale in un elemento strutturale: opponendo, cioè, al tempo veloce, rapido, distruttivo-costruttivo del Fool, un tempo più lento chiarificatore. Ho già accennato in precedenza all'intima corrispondenza che si stabilisce tra spettatore ed azione all'interno di quel *wooden O* che è il teatro elisabettiano. La funzione di Kent si esplica in questo senso poiché la sua continua reiterazione del passato nel presente crea una tensione tra il tempo storico (azione commessa) e la sua ripetizione che chiaramente si collocano in due sfere diverse, identificabili con la sfera individuale psicologica (Lear-Fool) e con l'allargata sfera sociale (Lear-Kent) che in qualche modo comprende anche lo spettatore.

Così, alla sentenza del re contro Cordelia, repentina ma non risolutiva, l'intervento di Kent (nell'intermezzo tra l'episodio di Cordelia, 34-119, e di France, 199-283) rallenta lo svolgimento dell'azione ottenendo il duplice scopo di spingere Lear a precisare la ragione del suo sdegno, un primo spostamento dalla formalità preannunciato dal Fool:

I loved her most, and thought to set my rest
On her kind nursery. (I,1,123-4)

e di consentire allo spettatore di valutare gli avvenimenti. Facendosi, cioè, ora e in seguito, portavoce di contenuti tradizionali, cercando sempre di reinvestire il re di una autorità e di una regalità ormai anacronistici, la sua azione in *slow-motion* chiarifica le motivazioni di Lear, che potrebbero rimanere incomprese, e favorisce il loro spostamento verso la realtà mentale del Fool, che si chiarisce così anche per lo spettatore.

3. *La pazzia nell'amore* (IV,6). a) *Il nadir di «down»*

Lasciando da parte la tresca di Regan e Goneril che non va oltre i limiti di *lust*, la dimensione dell'amore nel quarto atto riprende i termini dell'analisi di Gloucester. Difatti in Lear si manifesta una precisa tendenza all'approfondimento solo quando si prendano come criteri di giudizio le dimensioni fisiche e psicologiche di *down* e di *above* (IV,6, 11-24), già preannunciate nel giovanile poemetto *Venus and Adonis* («The bottom poison, and the top o'erstrawed/With sweets», 1143).

Da un punto di vista strutturale ciò rende la tragedia un «movimento» poiché il testo, a seconda dei temi, raggiunge dei punti di massima concentrazione e di polivalenza per poi defluire e lasciare spazio ad altri temi: qualcosa di molto simile alla tridimensionalità antiprospectica di una architettura temporalizzata. Ciò costituisce anche la risposta

dell'autore al problema dell'amore poiché rivela il modo in cui egli sente la disposizione dinamica delle diverse masse drammatiche che, procedendo per condensazioni e per defluizioni, si intrecciano con significato e non si sovrappongono confusamente.

Behold yond simpering dame,
Whose face between her forks presageth snow;
That minces virtue, and does shake the head
To hear of pleasure's name;
The fitchew nor the soiled horse goes to 't
With a more riotous appetite.
Down from the waist they are Centaurs,
Though women all above:
But to the girdle do the gods inherit.
Beneath is all the fiend's:
There's hell, there's darkness, there's the sulphurous pit,
Burning, scalding, stench, consumption; fie, fie
fie! pah, pah! Give me an ounce of civet,
good apothecary, to sweeten my imagination:
there's money for thee. (IV,6,121-135)

Data l'importanza che si è attribuita alla relazione che l'uomo intesse con il cielo, cioè a quel concetto che lo rendeva partecipe dei principi celesti poiché egli si guadagnava con la sua generosità la giustizia e con la sua «naturalezza» la natura, una parola significativa nella sesta scena del quarto atto è «inherit» (129). Essa esprime il senso della partecipazione umana in quanto, qui come altrove, in *King Lear* («one-trunk-inheriting slave», II,2,18) ha il significato di *possess**, indicando una eredità che si possiede e che, a secondo dell'uso che se ne faccia, costituisce la natura.

L'anatomia di Lear riprende dunque le distinzioni di *down* e di *above* rispettivamente riferendosi alla influenza delle potenze inferne e di quelle superne:

But to the girdle do the gods inherit (IV,6,129)
Beneath is all the fiend's (130)

che, di per sé, convalida il significato di *possess* attribuito a *inherit*. Però sembra che ora Lear sia indotto a trascurare il lato superiore della sua anatomia scegliendo solo l'altro termine dell'esperienza di Gloucester, ignorando perciò anche la progressione dalla posizione fisica e psicologica di *down* a quella di *above*. Anzi il punto fisico e psicologico

* Cf. *Tempest*, IV,1,154; *Cymb.*, III,2,63.

indicato da «inherit», cioè il momento e il luogo della dicotomia umana, tende ad essere attratto all'ambito inferiore e all'idea di un sesso indifferenziato più che procedere al lato superiore e distinguersi in «man» e «woman» (IV,2,59-61; IV,6,120).

Il concetto di indifferenziazione d'altro canto è basilare in *King Lear* dal momento che ogni esperienza di rilievo si allarga ad un livello di partecipazione tanto generalizzato da divenire indifferenziato o indifferenziante. Si paragoni, ad esempio, il concetto di «dolore», meglio della «democrazia del dolore», fisico e psichico, punto di incontro e di fusione di esperienze altrimenti differenziate da fatti e situazioni.

La prima idea che colpisce nella descrizione della parte «inferiore» è «Centaur» (127) i quali, tramandati come esseri maschi, e invece applicati a Goneril e a Regan creano già un senso di «diseguaglianza» nella metafora. D'altronde solo due versi prima Shakespeare aveva introdotto l'idea di «soiled Horse» (125), di un cavallo lussurioso. Il paragone, l'alternarsi, e con esso il frammischiarsi di elementi maschili e femminili, oscura la differenziazione e lascia ancora l'immagine di «sesso». Un concetto di importanza fondamentale per ridefinire l'ipocrisia che tanta parte ha avuto nella prima scena del dramma. La presenza delle due posizioni di *down* e di *above* la definiscono una metafora che si esprime attraverso la diseguaglianza la quale consiste, come si era notato, nel mescolarsi di elementi appartenenti al mondo di *down* e a quello di *above*. Così si scompone definitivamente la prima immagine di «yond simpering dame» (121)

Whose face between her forks presageth snow (122)

La rigidità dell'immagine nella freddezza della castità che appare sul volto («face») e soprattutto l'uso di «forks» che già precedentemente Lear aveva usato per descrivere l'uomo in sé senza ipocrisia («a poor, bare, forked animal» III,4) si corrompono se trasposti alla posizione «inferiore» e connessi a «riotous appetite» (126). Si rivela allora anche l'ipocrisia di «virtue»:

That minces virtue, and does shake the head
To hear of pleasure's name; (IV,6,123-4)

e dell'atteggiamento nei confronti del piacere, che ripropone la situazione della prima scena nella quale Regan si era dichiarata, per conquistare il favore del padre, sua nemica (I,1,72-6).

In seguito; attraverso *down* e *above*, si giunge alla descrizione di «inferiore» come inferno:

There's hell, there's darkness, there's the sulphurous pit (131)

che si conferma proprio in «sulphurous pit» (131) quando si considera che l'immagine dell'inferno raffigurata come «darkness», era normalmente completata da sostanze infernali come «sulphur» e «brimstone» tanto che «sulphurous» equivale a «hellish» e «pit» è normalmente intesa come «pit of hell». Ma l'intensità di quest'inferno si qualifica con l'aggettivo «burning» che era un epíteto soprattutto dello sguardo e degli occhi di Regan e della vergogna di Lear che lo trattiene dall'incontrare Cordelia nel quarto atto. Si ricordi per ora la scena (II,4) in cui il re, implorante, si rivolge a Regan nella sua qualità di «figlia», cioè di sesso differenziato nel concetto di procreazione:

her eyes are fierce, but thine
Do comfort and not burn. (II,4,175-6)

Evidentemente Lear ha ridotto molte delle qualità di *above a down*, verso la indifferenziazione, e ha degradato molte delle qualità di «warm» un termine che tradizionalmente descriveva il calore generoso del cuore, trasformandolo in un attributo infernale.

Nel seguito della scena, e poi nel seguito dell'atto, si tratterà di vedere come si muovono e si spostano le masse da *down a above* o viceversa. Per ora Lear sembra aver raggiunto una situazione definibile come il «nadir» di *down* in cui poco, quasi nulla, è rimasto della posizione di *above*, se non fosse per quel riferimento agli dei («But to the girdle do the gods inherit») dove il valore oppositivo di «but» è smiunito in «merely» e per quella «ounce of civet ... to sweeten my imagination» (133-4).

b) *Le nuove forme della dialettica*

Glou: O! let me kiss that hand.

Let me wipe it first it smells of mortality

Glou: O ruin'd piece of nature! This great world
Shall so wear out to naught. Doest thou know me?

Lear: I remember thine eyes well enough. Dost
thou squiny at me? No, do thy worst, blind
Cupid; I'll not love. Read thou this
challenge; mark but the penning of it.

Glou: Were all thy letters suns, I could not see one.

Edg (*Aside*) I would not take this from report; it is
And my heart breaks at it. (IV,6,136-146)

Al termine del monologo di Lear (110-135) e alla ripresa del dialo-

go la posizione di *above* si rivitalizza e la dialettica con *down* diventa fruttuosa nella definizione del male.

Già le due prime righe (136-7) contengono entrambe le posizioni in alternativa. Gloucester chiede al re il permesso di baciargli la mano; Lear acconsente, ma fa prima il gesto di detergerla:

Let me wipe it first; it smells of mortality (137)

Più che morte, «mortality» indica «deadly plague», una carne intaccata dalla corrosione del male che si riallaccia al significato di «flesh» ed alla indubbia relazione tra la carne dei figli e la carne dei padri e così dei mali augurati ai figli che si ripercuotono sui padri (11,4). Si inquadra anche il commento di Gloucester dinanzi al suo re affranto

O ruin'd piece of nature! (138)

dove «piece» vale anche per «model*», e «nature» si pone come termine antitetico di «mortality», indicando i poteri vitali, fisici e psicologici dell'uomo; un concetto, anche questo, frequente in *King Lear* che trova precisa espressione all'inizio del terzo atto quando il re chiedeva agli elementi di rompere, disperdere e rendere ineffettivi «the germens of nature». Infine, tale immagine del re suscita nella mente di Gloucester ancora il concetto di un male indifferenziato o l'impressione dell'assorbimento di tutto nel male, che Lear poco prima aveva espresso nella sua anatomia:

This great world
Shall so wear out to naught (IV,6,138-9)

Il mondo si consuma nella vicissitudine fino al nulla e «naught», oltre che nulla, di per sé negativo, ha anche il valore di «evil» e perciò di malvagità e soprattutto male morale.

In seguito la dialettica si consolida quando si aprono altre situazioni riferibili alla posizione di *above*. Lear scorge il suo vecchio consigliere

Lear: I remember thine eyes well enough (IV,6,140)

e forse si accorge della cecità di Gloucester. Il valore fondamentale di «eyes» era quello di «ressemblance», dell'amore che vive e cresce riflesso e complementato; e come tale, qui, strettamente connesso al concetto di generazione e a tutto quel contesto di immagini che fanno capo alla metafora del grano (presente in *Lear* e in *Cordelia*), elemento positi-

* Cf. *Tempest*, 1,2,56; *Pericles*, IV,6,118.

vo e aspetto fecondo della vita. Così il rifiuto di Lear, che scambia gli occhi di Gloucester con quelli di un Cupido che lo invita ad amare

No, do thy worse, blind Cupid; I'll not love. (IV,6,141-2)

contiene da un lato «worse», che è ancora superlativo di «evil», e riporta alla indifferenziazione del male che pervade il suo animo e, dall'altro, «blind» che, se riferito al concetto di crescita, descrive appunto un ramo ed una pianta priva di «eyes», senza germoglio o senza fiore.

È una situazione – questa della mancata procreazione o del mancato riconoscimento della procreazione per cecità morale, e poi cecità fisica – che impegna Gloucester quando Lear gli offre di leggere una sfida che egli crede di dover affrontare, alla quale Gloucester risponde con una frase, da un punto di vista fonetico, ambigua, e non priva di riferimenti alla sua situazione personale:

Were all thy letters suns, I could not see one. (IV,6,144)

infatti l'omofonia tra «suns» e «sons» si riconduce precisamente all'errore che gli costò la vista («The dark and vicious place where thee he got/Cost him his eyes», v,3,173-4) e che gli impedì di riconoscere quel suo unico figlio; certamente anche un modo per avvalorare le riflessioni sulla triste condizione dell'uomo, gioco e zimbello degli dei (v,3,171-2). Lear continua sul tema di «eyes», o in altri termini della procreazione, con precisi riferimenti al caso di Gloucester, al suo caso, e con un preciso riferimento anche al Fool. Conviene riportare per intero i quattro versi in questione:

Lear: Read

Glou: What! with the case of eyes?

Lear: O, ho! are you there with me? No eyes in
your head, nor no money in your purse?

Your eyes are in a heavy case, our purse in a

light: yet you see how this world goes. (IV,6,147-152)

Le due parole che formano, oltre a «eyes», un contesto sono «case» e «purse». Come si avrà occasione di osservare molto di ciò che dicono il Fool e Edgar (da fool), refluisce prima o poi, in forma diversa, nelle parole di Lear che sembra aver così assorbito la loro esperienza. Nel terzo atto il Fool faceva riferimento alla situazione di Lear senza figlie e senza dimora con un gioco di parole tra «cod-piece, house, head, headpiece» (III,2,25-6) e poi indicava una situazione spiacevole:

The head and he shall louse;

So beggars marry many. (III,2,26-30)

Come spiega il glossario del Dyce, «cod-piece» era «an ostentatiously indelicate part of the male dress» che era usato anche allo scopo di riporvi il portamonete, cioè «purse». Il Fool gioca su questa relazione tra il sesso e «purse» e crea il suo, per così dire, indovinello:

The cod-piece that will house
Before the head has any
The head and he shall louse;
So beggars marry many. (III,2,27-30)

che tratta della relazione tra la procreazione ed il denaro e tutto ciò che tale abbinamento suggerisce, soprattutto la cecità di Gloucester più preoccupato della minaccia alla sua vita e al patrimonio, che della scoperta della verità: ciò che prometterà alla fedeltà di Edmund saranno proprio le terre («and of my land,/Loyal and natural boy, I'll work the means/To make thee capable», II,1,83-5). Gloucester, in seguito, e precisamente in questa scena, vuole liberarsi del suo «purse» regalandolo a Poor Tom (simbolicamente rendendo a Edgar ciò che egli era stato illegittimamente tolto). L'idea fondamentale è quella relazione spiacevole sottintesa in «louse» e suggerita dalla relazione tra «cod-piece» e «purse»: «purse» significava anche «scrotum» e la relazione tra «light» e «purse» indica allora la leggerezza con cui Gloucester aveva procreato. Replica Lear suggerendo a Gloucester di osservare il mondo, invece che con gli occhi, con gli orecchi:

Look with thine ears: (IV,6,155)

ma vi è più dell'anormalità in questo contesto apparentemente anormale. Ricorre nuovamente quell'associazione tra «ear, eye», e «ear of corn» o «eye of corn», riferita soprattutto alla parte della spiga che contiene il seme o il fiore, cioè «the head of corn» (cf. «To ear the Land, that hath some hope to growe, *Richard II*», III,2,215). Ritorna l'immagine del grano, già di Cordelia, ma anche di Lear alla sua prima apparizione «dressed with wild flowers», quando apre degli scorci sulla sua vita passata richiamando, a squarci, il tiro dell'arco e la caccia, con gli spazi liberi della campagna ed in essa «a crowkeeper» (IV,6,88) in un campo di grano; e ritorna ancora il problema della procreazione: quando Lear suggerisce a Gloucester di sostituire «eyes» con «ears» in fondo egli si riferisce al medesimo concetto poiché immaginativamente entrambi i termini suggeriscono la stessa realtà, si identificano cioè nel significare la parte «centrale» della personalità con un riferimento diretto a «mind» che deve subire l'esperienza dei sensi.

Il passo che segue (154-192) muove il contesto riferendosi ad un altro elemento strutturale, la giustizia, e, per quel meccanismo che sposta la massa emotiva secondo un criterio di equilibrio di forze (che costituisce la struttura), i riferimenti all'amore vanno lentamente defluendo: per far luogo alla giustizia, prima, e ad un diverso concetto dell'amore rappresentato da Cordelia, poi. Prima dell'apparizione di Cordelia però, la sesta scena non è completamente esaurita. Si nota un alleggerimento di riferimenti e dopo i versi sulla giustizia (154-177), Lear riprende il dialogo con Gloucester e lo invita a compiangerlo con i suoi occhi:

If thou wilt weep my fortunes, take my eyes (IV,6,181)

e questi «eyes» non si possono non connettere in primo luogo a «glass eyes» (175) del politico che conclude il passo sulla giustizia e che fingo di vedere introducendo un falso concetto di «riflessione»; poi alle smorfie della donna allo specchio («For there was never yet fair woman but she made mouths in a glass», III,2,35-6); e infine alla immagine di Lear, chinato sul corpo di Cordelia, che chiede uno specchio quale ultima, più tragica finzione:

If that her breath will mist or stain the stone
Why, then she lives (V,3,262-3)

E quel «take my eyes» di Lear indica proprio il desiderio di comunicare ad un livello che riassume tutti i riferimenti ad *eyes* e si realizza in una relazione non patrimoniale tra sé e le figlie. In fondo anche i versi che seguono

We came crying hither:
Thou know'st the first time that we smell the air
We waul and cry.

When we are born, we cry that we are come
To this great stage of fools. (IV,6,184-188)

e che si riallacciano ai precedenti facendo dell'uomo il gioco degli dei e del destino, si presentano come un'ulteriore pessimistica conferma dell'assenza di una «partecipazione» attiva che ora si pone a livello esistenziale ed ontologico.

A questo punto il testo defluisce e si nota una sorta di dispersione delle associazioni. Così il conclusivo riferimento alla situazione umana («this great stage of fool») offre l'occasione di «andare alla deriva» con l'introduzione di una immagine eterogenea «This' a good block!» (188) che potrebbe indicare un cappello o la forma di legno di un cappello (in

riferimento a «stage of fools», un «coxcomb») la quale si perde poi in una relazione apparentemente incongrua poiché l'idea del copricapo di velluto gli suggerisce quella di coprire di feltro gli zoccoli di «A troop of horse» (190) che però solo poco prima erano stati simboli della veemenza della passione e ora sono di nuovo usati per concludere l'esplosione passionale con quel prolungato:

And when I have stol'n upon these sons-in-law,
Then, kill, kill, kill, kill, kill, kill! (IV,6,191-2)

c) *La legge naturale*

All'entrata degli invitati di Cordelia, che avevano ricevuto l'ordine di condurre Lear da lei, il testo si rifà denso. Si tratta esattamente di nove versi (200-208) che, alla vista di «Gentleman with Attendants», seguono l'esclamazione di Lear «Wath! a prisoner?» (IV,6,195) con la quale egli riprende l'idea della sfida (143) della stessa scena, mescolata però ad immagini sull'accoppiamento sessuale e sulla procreazione:

Lear: No seconds? all myself?
Why this would make a man a man of salt,
To use his eyes for garden water-pots,
Ay, and for laying autumn 's dust.
Gent: Good sir,
Lear: I will die bravely, like a bridegroom. What!
I will be jovial: come, come; I am a king,
My masters, know you that?
Gent: You are a royal one, and we obey you.
Lear: Then there's life in 't. Nay, an you get it,
You shall get it by running. Sa, sa, sa, sa.

Infatti, accanto all'immaginaria sfida si presenta con altrettanta evidenza l'associazione del re alla figura dello sposo (203) confermata dall'uso di «to die» e di «to kill» ad indicare l'atto sessuale. Allora anche il resto del passo diventa ricco di spunti e di riferimenti. Ritorna «eyes» connessi all'idea di versare, spandere e anche sperperare, quindi la delusione nella procreazione che fa degli occhi «water-pots» (201). Ed è a questo punto che quelle lacrime o quegli occhi dovrebbero servire:

Ay, and for laying autumn's dust. (IV,6,202)

Anche senza riferirsi ai sonetti e alle altre opere drammatiche è possibile osservare la quantità di immagini tolte dal campo dell'agricoltura allo scopo di confermare la positività dello sviluppo naturale e la ne-

gatività che si contrappone al maturarsi regolare delle cose. I riferimenti impliciti in «laying» e «dust» si allargano fino a comprendere un vasto raggio dell'opera. All'immagine di morte suggerita da «laying» e «dust» (cf. «Our sighs, and they, shall lodge the Summer Corn, *Richard II*», III,3,170 – giustificata attraverso i riferimenti a *grave* e attraverso l'accostamento di *grave* alla negatività dell'amore nella filiazione) si accosta anche l'immagine di vita poiché in agricoltura e in giardinaggio «lay» significa preparare il terreno per la semina e «layer» stesso indica estensioni di grano. È interessante che Shakespeare abbia associato questa immagine con l'autunno, che è la stagione dedicata al raccolto e la stagione della maturità della vita e della natura. Ma l'azione di «lay» e l'oggetto «layer», associati a «dust», ci richiamano la famosa invettiva di Albany contro la moglie Goneril che egli accusava di essere snaturata:

You are not worth the dust which the rude wind
Blows in your face.
She that herself will sliver and disbranch
From her material sap, perforce must wither
And come to deadly use. (IV,2,30-36)

l'invettiva si sviluppa sull'immagine agricola che vede nel ramoscello che si stacca dal ceppo materno (*material* – Theobald: *maternal* – *sap*) una vita condannata e condannantisi all'appassimento e alla morte. Subentrava allora l'idea della legge naturale. Albany accusava la moglie di dimenticare e disconoscere la sua origine: l'immagine agricola si trasferisce a questa scena (IV,6) nell'azione indicata da «to lay» soprattutto perché «layer» designava un ramoscello o un germoglio che, abbassato e coperto di terra per un certo tratto, metteva radici sue proprie pur sempre rimanendo unito al ceppo materno. È l'idea della legge naturale che si ritrova nella organicità e nell'organizzazione vitale della natura la quale sia nel passo precedente che in questo passo viene interrotta. La procreazione allora diventa nulla. L'immagine suggerita da «eyes» non trova il corrispondente nel concetto di «resemblance», quell'incontro di occhi con occhi, di anima con anima; e, infondo, «for laying autumn's dust» indica la sterilità della coltivazione, il disconoscimento della procreazione, l'aver procreato nella polvere e nel nulla. Non vi è differenza tra la morte e la vita; si annulla il tempo che intercorre tra la «polvere» originale e la polvere che si diverrà. È anche il modo, in *King Lear*, per ritrovare il senso più tragico e ironico del rimprovero del Fool che accusava il re di avere i capelli bianchi prima del

tempo (I,5,42-3) un concetto che Lear riprende ora ancora più precisamente:

They flattered me like a dog, and told me I had
white hairs in my beard ere the black ones
were there. (IV,6,98-100)

E quando il re, al verso seguente, richiama l'immagine di sé come «a brave bridegroom» (203), egli ci suggerisce anche un riferimento temporale, un tempo della sua vita (sempre rammentata frammentariamente) che, qualificato da «jovial», può ricordare un Lear giovane sposo. Egli stesso ne accenna nella quarta scena del primo atto (vv. 252-4) e nella quarta scena del secondo atto (vv. 132-4). Ma all'immagine del giovane sposo si affianca, nello stesso verso, l'immagine del vecchio re

I will be jovial: come, come; I am a king (204)

e porta con sé l'impressione di una realtà e di un passato negativo, la immagine stanca di un uomo visto nei termini del «roi vieux et fol» di Pascal che Lear deve cercare di eliminare.

d) *La prima sconfitta della politica*

Dopo l'uscita del re con *Gentleman and Attendants* l'intensità defluisce per lasciar posto a considerazioni riguardanti la battaglia in corso (IV,6, 214-221), ma il tema viene proseguito da Gloucester in quello che si potrebbe definire il primo scontro diretto tra la dimensione politica e la dimensione conoscitiva. Si tratta del casuale incontro di Oswald con Gloucester e Poor Tom, e del tentativo di Oswald di eliminare Gloucester già condannato a morte dal duca di Cornwall. È da un altro punto di vista la degradazione di «flesh» sempre all'interno del concetto di filiazione:

That eyeless head of thine was first framed flesh
To raise my fortunes. (IV,6,232-233)

e, nell'assenza di significato nella filiazione, Gloucester appare solamente come «flesh», materia umana per creare la fortuna politica e personale di Oswald. Ed è proprio in questo senso che Edgar interviene a salvargli la vita restituendogli, in fondo, quella dimensione di padre che egli si era negata. Senza di essa Gloucester è nel pericolo continuo («the sword is out/That must destroy thee», IV,6,234-5) a causa della reazione interiore che lo porta al suicidio, e per l'azione esteriore intrapresa contro di lui. Alla morte di Oswald, ritornano alcune delle immagini

precedenti di cui quella più significativa si riferisce a «*purse*» (252) che anche qui, nelle lettere che esso contiene («*the vices of thy mistress*» 259), ha un riferimento diretto al sesso e in particolare alle tresche amoroze delle sorelle. La situazione si capovolge. Mentre Oswald sperava di progredire passando su Gloucester, sarà Edgar che riuscirà a vendicare se stesso e il padre usando le lettere rinvenute sul corpo di Oswald. Essendo il primo segno concreto del capovolgimento di situazioni, questa breve scena è di importanza cruciale anche perché precede immediatamente la riapparizione di Cordelia nella settima scena. L'impenetrabilità della politica mostra delle debolezze e cede come cede la molle cera che sigilla le lettere:

Leave gentle wax; (IV,6,265)

Su di essa si fonderà la rivalsea di Edgar. Si tratterà, dopo tutto, di attendere il tempo della maturazione o il tempo della riflessione o il tempo dell'azione pronta e decisa «*in the mature time*» (282), opposto al tempo offerto e costruito delle lettere («*time and place will be fruitfully offered*»), che non giungerà a maturazione; il rapido e vano alternarsi della fortuna è indicato dall'avvicinarsi di «*conqueror, prisoner*», di «*goal*» e «*deliver*», di «*loathed warmth*» e «*your labour*». Infine l'ultima immagine che accompagna Edgar fuori di scena è ancora riferita all'uomo nel contesto di «*ressemblance*». Al momento opportuno egli interverrà presso il duca:

With this ungracious paper strike the sight (283)

suggerendo al contempo anche il riconoscimento della sua «*blindness*».

4. *L'amore positivo*

a) *Lo zenith di «above»*

Il mezzo attraverso il quale si attua il capovolgimento, preannunciato nel breve confronto tra Edgar e Oswald, è il sonno e il risveglio di Lear (a cui sono state somministrate quelle erbe sedative spuntate grazie al valore positivo delle lacrime di Cordelia) che serba qualcosa di miracoloso.

Anche il tema del sonno trova la sua origine nel primo atto. Già nella lettera contraffatta che Edmund presenta al padre si legge:

If our father would sleep till I wake him, you
should enjoy half his revenue for ever (I,2,56-7)

e sono proprio quelle parole, «sleep till I wake him», che Gloucester rimugina tra di sé (v. 59). Il significato di freddezza ed indifferenza che «sleep» comunica alla sua prima apparizione ritorna con Lear che, da Goneril, nessuno attende e che, nel generale disinteresse, sente per la prima volta di essere estraneo nella sua casa. Ha la sensazione di trovarsi in un mondo addormentato da cui fuoriesce, a sua richiesta, solo la immagine del Fool:

Where's my fool, ho? I think the world's asleep (I,4,54)

La realtà comincia ad «ignorare» gli schemi prefissati e la sorpresa suscita un graduale spostamento verso l'aspetto incognito delle cose e delle relazioni che si concretizza nell'identificazione di Lear con la sua ombra («Lear's shadow») e nel riconoscimento della sua incertezza personale ed ontologica («I will forget my nature», I,5,33).

Ed è ancora l'indifferenza del sonno di Regan e Cornwall che ritorna nella quarta scena del secondo atto, contro la quale Lear si scaglia fino ad infrangerne la barriera:

bid them come forth and hear me,
Or at their chamber-door I'll beat the drum
Till it cry sleep to death. (II,4,118-120)

Attraverso la mediazione del vigile e fedele Kent («I will not sleep, my lord, till I have delivered your letter, I,5,6-7) si giunge alla settima scena del quarto atto nella quale Lear, dopo aver sperimentato il significato dell'indifferenza, sembra risvegliarsi ad una nuova vita miracolosa, quella stessa di Gloucester, che la intuiva nel momento della sua accettazione del volere degli dei («Thy life's a miracle», IV,6), e quella stessa di Kent che rifletteva sulla potenzialità rigenerativa della sofferenza («Nothing almost sees miracles, / But misery», II,2,168-9).

La scena del risveglio e dell'incontro con Cordelia rivaluta interamente la posizione di «above». Scompaiono gli accenni spiacevoli allo amore che si ripresenta soprattutto come crescita. Ma, allo scopo di collocare più precisamente questa importante scena, è opportuna riferirla alle due precedenti apparizioni di Cordelia, la prima indiretta (IV,3) e la seconda diretta (IV,4): in fondo un unico episodio per l'omogeneità dei motivi.

La funzione della terza scena, «il resoconto», è quella di predisporre il lettore alla reintroduzione di Cordelia attraverso la ripresa di alcuni temi della scena del «love-test». La domanda di Kent a Gentleman accenna alle manifestazioni esteriori della regina alla lettura delle sue let-

tere: quella mancanza di esteriorità di cui ella era stata rimproverata nella prima scena. Ora sembra che l'esteriore e l'interiore si complementino e alla domanda di Kent:

Did your letters pierce the queen to any demonstration of grief?
(IV,3,10)

Gentleman risponde affermativamente dando una rappresentazione di Cordelia, partecipe equilibrata:

it seemed she was a queen
Over her passion; (IV,3,14-5)

che riesce a controllare la passione sebbene questa «superbe puissance ennemie de la raison», (Pensées 44/82) possa sopraffarla

who, most rebel-like,
Sought to be king o'er her. (IV,3,15-6)

Nell'immagine, precisa e sintetica, che segue, si richiama, con la prima scena, anche il significato complesso assunto dalle lacrime, a volte feconde, a volte inutili:

And now and then an ample tear trill'd down
Her delicate cheek; (IV,3,13-4)

Quella lacrima corrisponde metaforicamente e linguisticamente a «ample third of our kingdom» (I,1,80) che Lear aveva serbato per Cordelia e per sé; ed è, in fondo, la pena e la colpa («demonstration») che anche Cordelia sente di dover soffrire e pagare.

A questo punto Cordelia rientra nella progressione del dramma e a lei si riferiscono, ora, tutti i simboli connessi alla posizione di «above». Con Cordelia appare, per la prima volta, «sunshine» (19) che, oltre ad avere un significato fisico nell'immagine della pioggia trafitta, illuminata e in qualche modo alleggerita dai raggi del sole, ha anche quello di leggerezza spirituale, di guadagnata felicità:

Sunshine and rain at once; her smiles and tears
Were like a better way; whose happy smiles
That play'd on her ripe lip (IV,3,19-21)

le lacrime sono illuminate dai suoi sorrisi e quei sorrisi sbocciano e giocano «on her ripe lip» che, definendo un mondo diverso da quello evocato dal bacio di Goneril (IV,2,22), diventa un elemento espressivo, accompagnato da «Her delicate cheek» (IV,3,14) che in precedenza portava i segni del dolore solcata dalle lacrime salate di Lear, e sprezzata da Goneril in quanto simbolo della virtù cristiana della sopportazione

delle sventure («Milk liver'd man!/That bear'st a cheek for blows, a head for wrongs; IV,2,50-1); parimenti «ripe» è una qualità positiva, il giusto tempo dell'azione e del riconoscimento di se stessi; e le lacrime diventano «pearls», una metafora preziosa.

Questa è la figura di Cordelia che (anche momentaneamente scomponendosi nel dolore «then away she started/To deal with grief alone», IV,3,32-33) appare nella breve scena seguente (IV,4) nella quale l'immagine del padre impazzito (IV,4,2) è posta in una situazione di calma e quasi di contemplazione. Il riferimento è sempre alla scena di Dover, ma, mentre per Gloucester il viaggio è concluso, le onde del mare non sono silenziose per Lear ancora «as mad as the vex'd sea» (IV,4,2) e quegli «unnumbered idle pebbles» (IV,6,21), che divengono quasi un dato mentale per Gloucester, rimangono una realtà particolare e concreta per Lear: nella descrizione di Cordelia si tratta di erbacce, non più «unnumbered», ma «numbered», di cui il re si corona:

rank fumiter and furrow-weeds,
With hor-docks, hemlock, nettles, cuckoo-flowers,
Darnel, (IV,4,3-5)

non più «idle» nel suo significato mentale, ma in quello concreto di nocive ed inutili. Lear sta ancora soffrendo la sua storia di cui si scorgono i termini nel momento in cui Cordelia accosta al termine negativo «idle weeds» (5) l'immagine fiorente e positiva del grano «our sustaining corn». Con la valutazione di Cordelia, che richiama l'immagine della crescita, questi elementi acquistano una dimensione simbolica. Prima sono le erbacce «that grow» e poi tutto il campo è «high-grown». Da questo contesto Cordelia desidera che Lear sia portato a lei («And bring him to our eye», 8); e dalle sue lacrime feconde, nel complesso di significati che «eye» esprime, sorgeranno «All bless'd secrets, / All you unpublish'd virtues of the earth» (15-6) che condurranno Lear al sonno ristoratore.

Se c'è un momento nella storia di Lear in cui la realtà svanisce, come accade per Gloucester, questo è quel breve intervallo di assopimento e di tranquillità offertogli dal sonno. Al suo risveglio la realtà che lo circonda è quasi miracolosamente mutata; è stato cancellato anche l'acuto senso di vergogna che, secondo il resoconto di Kent, gli impediva di rivedere la figlia. A questo punto risolutivo del dramma, richiamandosi direttamente agli eventi della prima scena, Kent la definisce «A sovereign shame» (IV,3,43):

A sovereign shame so elbows him: his own unkindness,
 That stripp'd her from his benediction, turn'd her
 To foreign casualties, gave her dear rights
 To his dog-hearted daughter, these things sting
 His mind so venomously that burning shame
 Detains him from Cordelia. (IV,3,43-8)

Da un lato richiama il torto («unkindness») subito da Cordelia, dall'altro indica la direzione futura del dramma. La qualifica di «dear» conferita ai diritti strappati a Cordelia riprende il contesto affettivo-patrimoniale della prima scena, su cui ci si è già soffermati, costituito dai reiterati «dear», «dearer» di Goneril, Regan, Lear e Gloucester. Il torto subito da Cordelia collocato all'interno del vasto concetto di natura collega l'insieme delle conseguenze: l'accusa a Cordelia, disconosciuta nella natura, ricade su di Lear, strappato dalla collocazione naturale, di cui ora risalta la poca limpidezza dell'azione precedente, mentre nello sconforto e nell'acritudine verso se stesso che si legge in «burning shame» si conclude il processo temporale di maturazione e di «self-knowledge» che renderà possibile il sorgere di una realtà «riflessiva». Ciò che in precedenza fu condannato diventa il nucleo di questa esperienza che, riassunto in «benediction», preannuncia il futuro della terza scena del quinto atto.

Quando Cordelia chiede notizie del padre (IV,7) Lear è ancora assopito. Ciò le offre l'occasione di ricostruire il microcosmo e di rivalutare la figura umana: basti pensare a «lip», «cheek», «head», «tears», «eyes», «ears», in generale «senses» e alla loro polivalenza, che scaturisce da una corrispondenza con il più vasto mondo della natura. L'azione sanatrice agisce su «untuned and jarring senses» (IV,7,16), in termini più comprensivi, sul microcosmo ed è riferita agli dei:

O you kind gods,
 Cure this great breach in his abused nature! (IV,7,14-5)

Un riordinamento implica in questi termini i sensi della vista, dell'udito, del tatto e quella situazione di generale ottusità che già Lear aveva sperimentato nel terzo atto, causata da «filial ingratitude». L'idea dell'offesa arrecata alla natura umana è un argomento con vasti e puntuali riferimenti nella tragedia. A colloquio con Goneril (I,4), il re stesso augura alla figlia che le ferite che essa gli ha aperto nel cuore possano a loro volta ferire ogni suo senso:

The untented woundings of a father's curse
 Pierce every sense about thee! (I,4,321-2)

ovviamente con un preciso riferimento all'ipocrisia della prima scena, quando Regan e Goneril si erano dichiarate nemiche delle gioie «Which the most precious square of sense possesses» (I,1,74). Quelle ferite aperte («untented woundings») a cui Lear fa riferimento, rimangono come una definizione pregnante della sua vicenda di dolore fisico e di alienazione psichica che si ripresenta precisa e dolorosa nel quarto atto:

Let me have surgeons;
I am cut to the brains. (IV,6,197-8)

ed è presente in tutta l'opera del Fool che convalida l'idea nella sua forza dissociativa: il re dalla sua corona, dalle sue terre, dalle sue figlie, dai suoi schemi di accettazione delle cose e di applicazione della giustizia.

Cordelia vede in Lear un padre offeso («his abused nature», IV,7,15). Egli stesso, risvegliandosi e non riconoscendo il luogo in cui si trova, teme di essere ancora una volta «mightily abused» (IV,7,53) e il concetto rimbalza alla fine del dramma quando Kent si oppone ad ulteriori e crudeli tentativi di tenere in vita il re:

The wonder is he hath endur'd so long:
He but usurp'd his life. (V,3,317-8)

La preghiera di Cordelia è che quelle ferite fisiche e psichiche vengano risanate e che sia infusa («wind up») nuova vita nel padre, «Of this child-changed father» (IV,7,17). Dopo aver di nuovo precisato la profondità del sonno in cui è immerso («he hath slept long», 18; «in the heaviness of sleep», 21), Lear è riportato in scena su di una sedia (la «ombra» del trono secondo la definizione del Fool?). Durante il sonno anche le sue vesti sono state mutate così che l'impressione della rigenerazione si comunica per mezzo della musica e di quei «fresh garments» (22) strettamente connessi a «temperance»:

Doct: We put fresh garments on him.
Kent: Be by, good madam, when we do awake him;
I doubt not of his temperance. (IV,7,22-24)

Da un punto di vista fisico «temperance» indica un riordinamento della qualità di «warm» (IV,6,132; IV,6,273); da un punto di vista psichico un riordinamento razionale delle passioni. Così da un lato «fresh» indica un'ovvio stato fisico; dall'altro un nuovo modo di vita (contrappo-
nendosi a «salt», a quelle precedenti lacrime di sale, IV,6,200) che si perfeziona con l'accenno a «garments», non più descrivibili come abiti e vesti fisiche, ma anche come abiti mentali. Anche in questo caso è opportuno ricordare la progressione che porta dall'abito fisico di Regan

(II,4), attraverso la nudità della tempesta, all'esigenza di un mutamento di abiti e di costumi.

Gli elementi del breve monologo di Cordelia (IV,7,26-42) riassumono la situazione e preparano la via alla successiva affermazione di Lear che deve essere considerata il nucleo di questa scena e della sua esperienza (IV,7,45-48). Si tratta di un riferimento a «these white flakes» (30) – i capelli bianchi che furono oggetto dell'ironia e dello scherno del Fool e delle sorelle –; di un accenno a «the deep dread-bolted thunder» (33) e allo sconvolgimento fisico che Lear aveva invocato e che si era ripercosso su di lui; e di un accenno a «the warring winds» (32) che richiamano, in corrispondenza psicologica, «the untuned and jarring senses» (16); infine di precisi riferimenti all'immagine pervadente della crescita.

Procedendo nel monologo, Cordelia abbandona la generalità dei riferimenti e riprende la dicotomia di «down» e «above», quella che ella intende sanare. Mi riferisco ai cinque versi finali che precedono direttamente la fondamentale replica di Lear:

With this thin helm? Mine enemy's dog,
Though he had bit me, should have stood that night
Against my fire. And wast thou fain poor father,
To hovel thee with swine and rogues forlorn,
In short and musty straw? (IV,7,36-40)

Sullo sfondo dell'immagine dolorosa del padre, emarginato nell'incomprensione della materia priva di affetto e di calore, Cordelia riprende il racconto di Kent su quelle notti trascorse «with swine and rogues forlorn» (39) e riconferma l'accenno a «straw» che era stata, in quelle notti, per Lear l'elemento ed il momento in cui aveva preso coscienza della necessità umana.

Si rivaluta allora la polivalenza della metafora usata da Cordelia nel designare il capo del padre, «this thin helm» (36) che, oltre ad indicare il «debole elmetto», riannoda i simboli connessi all'amore come crescita suggerendo lo stelo del grano («helm») e collettivamente «straw». Nel contesto, l'aggettivo «thin» controlla l'immagine descrivendo la mancanza della sostanza nel concetto generale di amore come crescita. Si ripropone l'idea della procreazione e della filiazione e corrispondentemente si insinua l'idea della pura animalità (39) a cui può essere ridotta la vita (già enucleata da Lear dinanzi a Poor Tom, un povero essere ridotto a nulla, più adatto alla tomba che alla vita, «Why, thou wert better in thy grave than to / answer with thy uncovered body this extremity / of the skies», III,4,108-110) nella nuda necessità e nel-

la necessità che scopre la nudità, qui descritta nei qualificativi di «straw»: «short and musty». Di essi «short» implica l'idea della inadeguatezza (in certe espressioni bibliche è applicato alla mano o al braccio per indicarne la limitatezza morale), ma nel significato di «short straw» indicava «manure», riferimento diretto al verso precedente che contiene «swine» e all'aggettivo «musty», a qualcosa che fermenta e marcisce. D'altro canto «in the straw» era un'espressione usata nel contesto animale con riferimento alla nascita e in ciò si riconnette al tema generale («So beggars marry many...»). L'offerta di Cordelia, del suo calore di figlia («Against my fire», 37), si contrappone ad una situazione di freddezza ed umidità che si è già avuto occasione di osservare.

b) *La verità di Lear o la dissoluzione della forma*

Al suo risveglio, Lear risponde alla domanda di Cordelia:

How does my royal lord? How fares your majesty? (44)

con un'immagine che riprende il senso della tematica precedente ed esprime, nella relazione tra microcosmo e macrocosmo e con l'immagine polivalente della ruota, il nucleo della sua esperienza:

You do me wrong to take me out o' the grave;
Thou art a soul in bliss; but I am bound
Upon a wheel of fire, that mine own tears
Do scald like molten lead. (IV,7,45-8)

Da un lato è un riferimento cosmologico che si riconnette a «bliss», e con ciò addita la sfera celeste con i suoi molteplici significati; dall'altro è il riferimento alla ruota della fortuna che governa il mondo, di cui il Fool parla nel secondo atto (II,4,72); e, infine, è il cerchio delle sue stesse lacrime e delle sue sventure che rivivono e rinascono nel cerchio della mente. In questo contesto, le lacrime, che hanno perso la limpidezza e nella loro densità quasi materialità si oppongono a quelle di Cordelia, suggeriscono indirettamente l'idea della morte. Lear, in fondo, si rammarica di essere stato svegliato da quel profondo sonno che gli sembra una specie di morte, per lo meno un periodo di pausa e di inattività mentale. Che l'esperienza di Lear (e di Gloucester) sia ormai rinchiusa nei limiti della mente e che il pensiero sia diventato causa di vita e di morte, è un'idea di Edgar che egli pone come commento al fallito tentativo di suicidio del padre, nel momento in cui il semplice pensiero di morire può causare la morte o derubare della vita:

And yet I know not how conceit may rob
The treasury of life when life itself
Yields to the theft. (IV,6,42-44)

(cf. «I cannot but be sad: so heavy sad, / As though on thinking on no thought I think, / Makes me with heavy nothing faint and shrink. Bush: «'Tis nothing but conceit, ma gracious Lord», *Richard II*, II,2, 32-35). È un tema questo assai complesso che, se da un lato è un voler morire per sopravvivere, è al contempo un voler morire per rifuggire continuamente dalla morte attraverso una morte fittizia. È il tema di «fained deaths to die» di John Donne e del suo «die in jest» (cf. «As gentle, and as jocond, as to jest, / Go I to fight», *Richard II*, I,3,101-2). Morire *in* burla, ma non per la burla, morire *nella* finzione, ma non per la finzione, morire, si potrebbe dire sintetizzando, nella vita che può essere nulla e, non quindi, per la vita. È un morire nella propria condizione esistenziale, nel nostro essere uomini, in tanto quanto siamo uomini; soprattutto quando ci si accorge che la situazione umana diventa «A play of passion...» (Walter Raleigh) e con Edgar, Gloucester, Lear, la vicenda di altrettanti «folli» vissuta in un teatro. E il teatro è il luogo per eccellenza, al pari della fantasia, per vivere le finzioni o la finzione della vita. È nel teatro che si costruisce anche la finzione, «invention» (I,2,20), della propria vita come nel caso di Edmund; a finzione e a teatro si riduce, in fondo, tutto il mondo della politica, un modo di vivere e di costruire, come si vedrà, senza ragioni precise o con ragioni che sono frutto di «invention» e della propria «pazzia».

Forse è questo che *King Lear* ci dice con un'immagine che si potrebbe collocare agli antipodi della rappresentazione medievale dell'universo secondo la quale l'immobile motore divino era al centro di tutte le cose. Anche *King Lear* prefigura l'immobilità come centro, ma si tratta della negazione della vita, del sonno e della morte: l'immagine capovolta della struttura del cosmo. Lear, nel riprendere il mito di Issione, proponeva l'immobilità centrale come «grave» (corrispondente ad una insperata felicità o beatitudine «bliss») intorno alla quale l'immagine della ruota di fuoco («a wheel of fire») precisava i termini di un'esperienza che egli era *costretto* («bound») a vivere nell'ambito del commento di Kent alla sua morte:

 he hates him
That would upon the rack of this tough world
Stretch him out longer. (V,3,314-316)

Forse in quel «You do me wrong to take me out o' the grave», Lear

accenna, con una punta di delusione, alla invidiabile posizione di rinuncia alla vita. Cercherà infatti di limitare al massimo la dimensione del suo risveglio riservandolo al riconoscimento della sola Cordelia o meglio al significato che ella ha assunto per lui così che si potrebbe dire, come si è detto, che Lear si risveglia in sé e a sé. Agisce Cordelia che, procedendo a rivalutare il microcosmo, rivaluta, ad esempio, anche le mani del padre nella loro funzione di impartire la benedizione:

Lear: I will not swear these are my hands: (55)
Cord: O! look upon me, sir,
And hold your hands in benediction o'er me. (57-8)

mentre l'azione riconoscitiva di Lear si limita a «I am a very foolish fond old man» (60, dove forse «fond» serba il senso biblico di «vicious»). All'infuori di questa corrispondenza Lear tende a negare e a non riconoscere la circostanza in cui egli si trova, richiamando l'attenuazione della realtà che si era sentita con Gloucester a Dover:

I am mainly ignorant
What place this is, and all the skill I have
Remembers not these garments; nor I know not
Where I did lodge last night. (IV,7,65-8)

In questo contesto, però, la successiva richiesta fatta a Cordelia ha un vasto significato che non si esaurisce con un desiderio di suicidio, ma induce Lear a rivalutare o riaffermare le sue esigenze passionali:

You must bear with me.
Pray you now, forget and forgive: I am old and foolish. (83-4)

È una riformulazione, cioè, del senso dell'esperienza sofferta, del desiderio che Lear avrebbe cercato di esprimere con la divisione del regno, con la predilezione ufficiale di Cordelia (forse una ragione della vergogna); superato l'ostacolo nella metamorfosi del sonno, Lear si esprime ancora con un invito, che è anche il riconoscimento della sua debolezza, quasi volesse indicare, come voleva, che ora tocca a lei prendersi cura di lui. L'invito è perciò di dimenticare non solo la realtà, ma anche il passato: la realtà che si rilancia è una realtà passionale, ma purificata («Thy frailtie and infirmer sex forgiv'n», *Paradise Lost*, x,956). La domanda di Lear infatti:

Be your tears *wet*? (71)

non è solo un epiteto retorico e pleonastico, ma un riferimento alle sue precedenti lacrime definite «like molten lead», ma ora purificate, e si riconnette a «fresh garments» contribuendo a descrivere una situazione

di rinascita. A questo punto si raggiunge il culmine della posizione di *above*, al polo opposto dell'indifferenziazione. Il riconoscimento tra i due avviene in termini di differenziazione, tra «man», «lady», e «child»:

Lear: For, as I am a man, I think this lady

To be my child Cordelia.

Cord: And so I am, I am. (69-70)

Queste scene del quarto atto, che risolvono per ora la storia di Lear, si ripresentano più tardi (dopo considerazioni connesse alla qualità dell'azione politica) nella terza scena del quinto atto in cui il naturale svolgimento dei temi, implicito nell'incontro tra Lear e Cordelia precisa che la valutazione del mondo data da Lear differisce da quella data da Cordelia.

Cordelia rappresenta il profondo e positivo valore della procreazione come allargamento di sé. Lear è, per lei, solo «father», un uomo che ha «procreato». A tale figura si ispira anche la sua azione politica («O dear father! / It is thy business that I go about; / ... / No blown ambition doth our arms incite / But love, dear love; and our aged father's right», IV,4,23-8) che è desiderio di riconoscersi nell'origine della propria natura:

Soon may I hear and see him! (IV,5,29)

così che nel quinto atto, dopo la battaglia e la sconfitta, si appella a quella dimensione che ha sempre sostenuto:

Shall we not see these daughters and these sisters? (V,3,7)

All'impostazione che Cordelia vorrebbe dare agli avvenimenti si oppongono sia le sorelle che Lear. Le sorelle, per bocca di Edmund, hanno già decretato la fine dei due «nemici»; e Lear stesso, continuando nel suo progressivo allontanamento dalla realtà, rifiuta la prospettiva di Cordelia, ancora una volta disconosciuta:

No, no, no, no! Come, let's away to prison (V,3,8)

Avrà invece un seguito la dimensione di Lear che gli eventi politici favoriscono. Rendendo astratta la dolorosa vita vissuta, trasfigurando la prigione (cf. «I have been studying how to compare / This prison where I live unto the World», *Richard II*, V,4,1-2) in cui confluiscono la fondamentale immagine del mito di Issione, con il capovolgimento della tradizionale immagine dell'universo, e quella della musica voluta da Cordelia nella sua efficacia restauratrice («We two alone will sing like birds i' the cage», V,3,9), Lear individualizza il grandioso signifi-

cato di corrispondenze cosmologiche (cf. «Music do I hear? / Ha, ha? keep time: how sour sweet Music is, / When time is broke, and no proportion kept? / So is it in the Music of mens lives:», *Richard II*, V,4,42-45...). All'interno della prigione le azioni si susseguono come in un rito, in una collocazione priva di qualificazioni temporali. Si ripete la figura del re che si china, del re che benedice, del re che a sua volta chiede perdono, nel significato di smettere di sentire, di dimenticare, che «forgiveness» ha ormai assunto, con la vita passata che si purifica nella dimenticanza. Si conferma una tendenza contemplativa – l'astrarsi, l'attendere – che era apparsa a sprazzi già nel secondo atto quale anestetico del dolore («Let shame come when it will, I do not call it»..., II,4,229-233). Anche gli eventi dolorosi lo sono meno se trasformati nell'illusione o nella finzione della morte

so we'll live,
And pray, and sing, and tell old tales, and laugh (V,3,11-12)

Il processo è concluso e il senso del distacco predomina. In esso riappaiono accenni agli avvenimenti della sesta scena del quarto atto come «gilded butterflies» e «Poor rogues»: tutto quel che rimane delle invettive contro il potere e la corruzione del denaro che ferma la lancia della giustizia. Se ci si chiede, poi, che cosa sia rimasto della giustizia e dell'amore, il risultato a cui si giunge è «nulla». Le due posizioni dialettiche che avevano dato vita alla tragedia

At *gilded* butterflies, and hear *poor* rogues
Who *loses* and who *wins*; who's *in*, who's *out* (13-15)

ora si eliminano a vicenda nella contemplazione astratta («and we'll wear out/In a wall'd prison, packs and sects of great ones», 17-18); quando si osservi, ancora, a che cosa si sia ridotta la natura, sul cui significato si era svolto tutto il dramma, si giunge alla conclusione che essa non esprime più la natura delle cose, ma «the mystery of things» (16), un ulteriore e forse l'ultimo stadio di «invention»; e se si guarda a che cosa si sia ridotta l'azione, anch'essa risulta «nulla», un movimento incessante che si autoelimina continuamente nel perenne

That ebb and flow by the moon. (19)

Solamente alla fine, improvvisamente, ritorna la passione. Lear descrive se stesso e Cordelia, il loro modo di vita, come un sacrificio accettato agli dei, negli stessi termini (anche se immessi in un più vasto contesto) di Romeo e Juliet, quando le inimicizie e i contrasti si sono assopiti:

As rich shall Romeo's by his lady's lie...,
Poor sacrifices of our enmity! (v,3,302-3)

Ma nella veemenza delle parole ritornano le immagini di fuoco richiamando il contesto di «the wheel of fire»:

He that parts us shall bring a brand from heaven (v,3,22)

a cui segue «foxes» e «eyes» («And fire us hence like foxes. Wipe thine eyes», 23) termini già presenti nell'allucinata scena del tribunale nella brughiera; e infine quell'invito a non piangere, a non partecipare, a non farsi di nuovo coinvolgere nel regno della ruota di Issione:

Wipe thine eyes;
The good-years shall devour them, flesh and fell,
Ere they shall make us weep: (v,3,23-5)

un proposito che Lear aveva già manifestato (II,4,285-89) e a cui era venuto meno anche per l'intervento del Fool.

Dopo questa breve scena conclusa da Edmund che invia Lear e Cordelia alla prigione con l'ordine della loro morte (v,3,29-35), l'interesse del testo si sposta all'azione politica, ma non viene meno il processo di assottigliamento della realtà. Infatti, ironicamente, nell'estremo tentativo di Regan di conquistare per sé Edmund:

General,
Take thou my soldiers, prisoners, patrimony;
Dispose of them, of me; the walls are thine; (75-77))

quelle sue mura si ridurranno, anche per lei, ad una prigione, quasi a rendere concreta la ristrettezza e la sempre maggiore discriminazione implicita nella dimensione politica. La visione di Lear, con i corollari dell'evidente inutilità dello sforzo e dell'instabilità della fortuna, contamina la «realtà». Così, infine, anche per Edmund, la ruota della fortuna diventa la ruota di Issione quando gli è rivelata l'ironia che lo fa essere vittima del suo errore, ma anche del suo sforzo e della sua «invention»: nel punto cruciale costituito dalla morte, Edmund si affianca a Lear, sebbene abbiano sofferto una vita diversa.

Dopo il lungo intervallo dedicato all'azione vendicatrice di Edgar (v,3,81-222), al riconoscimento del merito d'ognuno e alla consumazione del piano delittuoso delle sorelle, Lear riappare con Cordelia esanime sulle braccia. L'azione si infiamma e, da questo punto in poi, Lear ha l'opportunità di manifestare ancora la sua visione tragica della vita.

Dapprima, alla vista della figlia, è la veemenza della passione che ha il sopravvento poiché per Lear la «vita», che egli aveva costruito e sofferto, svanisce. Nelle sue parole ritorna la scissura della mente e il rombo del tuono a sopraffare le voci. Confrontato con la vera morte, egli la riconosce

I know when one is dead and when one lives;
She's dead as earth. (v,3,261-2)

e dopo di ciò vive solo in sé nell'ultima speranza che gli permette di collocare le sue pene e se stesso:

she lives! if it be so,
It is a chance which does redeem all sorrows
That ever I have felt. (266-8)

tanto assente che gli altri personaggi sembrano, per il momento, dimenticarsene («He knows not what he says, and vain it is / That we present us to him», 294-5). È la premonizione della morte. Dire che il problema di Lear fu quello di prepararsi a morire o di non trovare il mezzo per farlo è forse impreciso, ma certo suggestivo. Allora il passaggio dalla preparazione della morte o dalla finzione della morte alla vera morte diventa il momento più doloroso, il nucleo di verità della tragedia, e indubbiamente ci suggerisce il problema della relazione tra l'arte e la vita.

Il re appare completamente astratto dalla sventura: la prigione non è un luogo abbominevole di condanna; diventa semplicemente un luogo dove vivere con Cordelia. Da quella «superiore» posizione egli sarà in grado di contemplare gli eventi e i loro protagonisti senza accusare l'ingiustizia o proporre ardentemente la giustizia. La realtà è ridotta al minimo: qui le parole di rinuncia al mondo di Gloucester («O you mighty gods! / This world I do renounce...» iv,6,34-5) si fondono alle parole di Hamlet, rendendo il mondo pura entità psicologica («For in that sleep of death what dreams may come / When we have shuffled off this mortal coil», III,1,66-7). Quella di Lear è una sopravvivenza che non è più completamente umana; di questa serba i segni più ambigui, i sogni di Hamlet, il nucleo passionale (v,3,21-3). È una situazione che non si esplica secondo un dinamismo cristiano, ma in una sorta di immobilità, nella creazione di un luogo astratto e distaccato della vita la cui immagine non può suscitare che terrore. Il tempo drammatico si arresta e raggiunge, attraverso l'«eterno presente» di un'immagine immobile, la massima intensità e cioè il massimo contrasto con il tempo dello spettatore o del lettore. Quel che si prova è il senso di una caduta vertiginosa sostenuta miracolosamente dalla e nella maestria o

mistero dell'arte. Questa scena, «like birds i' the cage», inacutisce il senso dell'illusione teatrale o il significato più ironico e grottesco della vita. Che la vita possa essere soltanto una mascherata, un inganno che solo in quell'unico momento di verità che è la morte si scopre, è un motivo vecchio come il mondo e serve a definire il rapporto tra arte e vita. Scriveva, come già si osservò, Walter Raleigh:

What is life? a play of passion

Our graves that hide us from the searching sun
Are like drawn curtains when the play is done.
Thus march we playing to our latest rest
Onely we die in earnest, that's no jest.

È ancora il tema di «fain'd deaths to die» di John Donne e dei vari tentativi di sottrarsi alla realtà, di Hamlet: il tentativo di allontanare il terrore della morte. La poesia diventa luogo di vita, anche perché si sente la futilità della vita. L'uomo, dice Blake, continua a voler costruire la sua «mundane shell» che escluda l'orrore del vuoto e protegga il suo mondo dallo sprofondare nel caos. Ma tale «mundane shell» rischia di impedirgli il raggiungimento della completa conoscenza della sua natura, di esprimere le sue capacità, oppure gli permette, come dice Pascal, di cullarsi nel sogno di un mondo in cui la mente è sovrana, o meglio, lo è la passione della mente.

Così anche in *King Lear*. Quella «wall'd prison», al di là del mutamento del tempo e delle stagioni, è quasi un'immagine da *Inferno* dantesco; e, mentre la visione divina di un eterno presente si rispecchia in un'acqua limpida e senza fondo che è ricerca di vita, qui si tratta di astrarsi dalla vita per precipitare in un nulla essenzialmente tragico: Cordelia tace infatti. Scompare la memoria delle cose, il senso del futuro e l'eterno ciclo della vita diventano un desiderio della mente; e Lear ne traccia il limite con un'immagine di fuoco (v,3,22-3). La scena emana un senso di pietà e di fallimento. Non vi si ritrova «a paradise within thee happier far» (*Paradise Lost*, xii,587). Dopo di ciò *King Lear* non commuove più, ci scuote, quando pronuncia quelle estremamente patetiche parole di amore e passione paterna (v,3,270-5; 306-312), ci riempie di terrore e, quando se ne va, è come se ce ne liberasse. È il terrore che ci ispira un personaggio in conflitto con una legge morale che non si afferra e che pur ci fa coscienti di vivere. Anche in questo senso, nel valore generale dell'«anatomia», descrive l'avventura di ogni civiltà che si rinnova attraverso l'immagine artistica del suo disfacimento e della dissoluzione della forma.

O! matter and impertinency mix'd
Reason in madness. (IV,6,179-180)

1. *Omogeneità e eterogeneità*

Il problema di fondo della conoscenza e della saggezza può essere identificato con quello dell'antinomia di unità e molteplicità. In Shakespeare l'unità nell'individuo e l'unità nello stato sono in stretta relazione e si ha spesso modo di osservare che il personaggio, il quale minaccia un'azione violenta contro l'individuo e contro lo stato, tenta anche di interrompere la continuità della coscienza. Così Macbeth, riflettendo sulla sua azione criminosa, auspica che il successo («success») coincida con la fine dell'azione («surcease»), che le conseguenze siano assorbite dall'atto, che passato e futuro si riassumano in una situazione di stasi «that but this blow / Might be the be-all and the end-all here» (I,7,5-6). Di contro Richard III è costretto a riconoscere la sconfitta quando assiste impotente all'inevitabile ristabilirsi della continuità ininterrotta:

O coward conscience, how dost thou afflict me!
What do I fear? Myself? There's none close by.
Richard loves Richard; that is, I am I.
Is there a murderer here? No-yes, I am.
Then fly. What, from myself? (V,3,179-85)

e infine Richard II descrive poeticamente l'interrotta armonia ormai perduta tra sé ed il suo stato:

But for the Concord of my State and Time,
Had not an ear to hear my true Time broke.
I wasted Time, and now doth Time waste me: (V,4,48-50)

Shakespeare si esprime compiutamente al riguardo in *Henry V*. Nonostante dalla scelta del re dipenda «the sanity and health of this whole state» (*Hamlet*, I,3,21), Henry V si oppone alla cieca accettazione dei principi, all'atrofia della coscienza e all'interruzione della sua vigile presenza, anche se ciò gli consentirebbe di gestire un potere assoluto. Dopo aver ascoltato Bates, che giustifica un'azione anche malvagia perché volontariamente inconsapevole («Ay, or more than we should seek af-

ter; for we know enough if we know we are the King's subjects» (IV, I, 128-130), il re reinterpreta il concetto di obbedienza (che tanta parte ha in *King Lear*) affermando che non è possibile demandare la responsabilità della propria coscienza «Evey subject's duty is the King's; but every subject's soul is his own» (IV, I, 170-2). Il senso di tale corrispondenza illustra una concezione positiva dello stato. L'uomo e il cittadino deve contenere in sé una visione globale delle cose. Il suo microcosmo deve potersi proiettare sullo stato riconducendolo alla sua origine divina. Ad essa si riferiscono i principi sui quali si fonda, ad esempio, la basilare concezione di Canterbury di uno stato omogeneo nella molteplicità:

Therefore doth heaven divide
The state of man in divers functions,

So many a thousand actions, once afoot,
End in one purpose (I, 2, 183-211)

La concezione che si ritrova alla base di ogni contratto sociale (da Aristotele a San Tommaso, a ora) indica come errore l'anteporre un bene minore ad un bene maggiore e far sì che l'appetito prevalga sulla ragione. L'idea del fine e della meta comune da perseguire si oppone alla frammentizzazione dello stato, quindi il problema di capire in quale direzione l'individuo, il re, e con lui la società stiano procedendo è basilare ed informa anche *King Lear*.

L'omogeneità è una legge naturale; essa permette che la comune esperienza della società, dell'individuo e della famiglia siano, come dice Kant, unite in una intuizione trascendentale che assicura l'unità di coscienza, nel senso delle parole di Goaler in *Cymbeline* «I would we were all of one mind, and one mind good» (V, 4, 203-4). La scissura all'interno dei tre elementi dello stato (di cui la storia passata e recente offre fin troppi esempi) offre un modo di interpretare il «no» di Cordelia, dal momento che esso acquista una dimensione sociale in quanto reagisce alla divisione e al modello di isolamento locale proposto da Lear, in chiaro contrasto con la figura del re simbolo di unità e di ordine. Analogamente l'esortazione di Kent, «Reserve thy state... check / This hideous rashness» (I, I, 149-151), oltrepassa il riferimento meramente individuale.

Anche la non-azione a cui Lear si condanna (II, 4, 282-285) chiarisce che agire in una società ha un significato quando si ammetta che individuo e società esistono in virtù della loro continua interazione e del fine comune che si definisce nel non ostacolare il realizzarsi della personali-

tà, nel non definire in precedenza la sua funzione, azione, natura. Operando armoniosamente l'individuo realizza se stesso alla luce della ragione e nella direzione della natura che sancisce la giusta misura nella quale l'individuo deve agire sulla società e la società su di lui, di cui *As You Like It*, come osserva Dereck Traversi, è un esempio.

Ci si deve a questo punto chiedere che cosa di questa idea della società sia rimasto in *King Lear*. Poiché all'armonia delle funzioni si sostituisce la disarmonia della relazione «agent-patient» e l'agire in società esce dai limiti tradizionali, scaturisce anche la necessità di vedere che cosa sia rimasto della conoscenza di sé e dell'unità di coscienza. Nell'ordine della carne, osserva Pascal, non c'è società che sia più giusta di un'altra poiché l'idea di giustizia ha perso ogni significato. Il mantenimento della pace, di una qualunque pace, non è sufficiente. Non lo è quella imposta da Lear (1,1,43-5), né quella autoritaria e personale di Cornwall («Keep peace, upon your lives:» 11,2,50). Questo perché, appena la ragione vacilla, i concetti si associano secondo schemi diversi. «Justice» e «injustice» si accoppiano a «might» e «right», «natural law» a «war». Come dice Ulisse in *Troilus and Cressida*:

Force should be right; or rather right wrong
Between whose endless jar justice resides. (1,3,116-7)

Allora all'inferiore è permessa solo la ribellione e lo stato di guerra; al superiore tutto, senza che egli, così facendo, commetta ingiustizia; al massimo si tratterà, nel suo caso, di non aver saputo avvalersi del potere di cui dispone: senza dubbio l'interpretazione di Regan e di Goneril che rimproverano al re di essersi disfatto dell'autorità che egli «still would manage» (1,3,18). Nei limiti di «justice-might», il potere tirannico consente ancora una scelta illusoria che si esclude da sé in quanto si inquadra nelle dimensioni di una natura impassibile la cui frattura affettiva è completa e cancella le implorazioni di Lear nel volere di Regan:

At your choice, sir. (11,4,220)

La società decade e nell'arbitrarietà non c'è nulla che possa essere dichiarato universalmente vero o falso, bene o male. Si disgrega l'ideale classico dell'uomo; la giustizia è confinata a quella frustrante dialettica di irricongiungibilità tra la realtà e i desideri. In tale contesto non ha più senso auspicare l'uguaglianza e considerare il retaggio comune della natura e del passato a cui si aggiunge ciò che si apprende dall'esperienza. Nella mutata concezione dell'individuo è lecito discriminare gli uo-

mini secondo l'età, escludendo la vecchiaia da responsabilità politiche e morali: come fa Goneril che emargina Lear con una precisa associazione tra «authorities» e «babes» (I,3). Ironicamente invita il re ad essere saggio, ma infatti accentua ancora di più la sua incompetenza politica. La paura e l'ipocrisia, che si sono insinuate nei rapporti sociali, li hanno disumanizzati in nome della ferrea formalità, unica legge nella costituzione e nel mantenimento dell'ordine. Così la formalità del potere che Lear vorrebbe mantenere (i 100 cavalieri) diventa una minaccia e, anche se simbolica, non per questo meno pericolosa. Uscendo dalla formalità del potere si esce anche dalla società. In *King Lear* l'emarginazione è rappresentata con i tradizionali simboli del folle e della pazzia. Per vivere in «società» bisogna adeguarsi ai suoi criteri e dato che, come dice Edmund, «my state / Stands on me to defend, not to debate» (V,1,68-9), quella società si presenta con un tratto estremamente moderno nascondendosi dietro l'incomprensibilità linguistica delle sue leggi resa nella complessità sintattica del linguaggio di Goneril (I,4,225-233). Il suo necessario corollario è perciò l'obbedienza attraverso la quale Edmund si compiace di «inserirsi» (II,1,117) e attraverso il quale Cornwall si compiace di definire i compiti del suddito. È l'opposto della visione di Canterbury. Qui tutto deve essere asservito alla volontà del padrone. Così il dovere, invece di esplicitarsi nel bene comune, si trasforma nell'idea dell'opportuno servizio. Kent che già all'inizio aveva accennato alla necessità del «dovere» di opporsi alla lusinga («When power to flattery bows?», I,1,148) riceve in cambio l'esilio ed è più tardi punito da Cornwall per la minaccia che porta alla sua autorità («he cannot flatter, he, / ...he must speak truth», II,2,101-2). Di conseguenza gli individui sviliti moralmente («silly-ducking») divengono orrende creature sociali («stretch their duties nicely», II,2,107). Il suddito ha valore per l'obbedienza che da lui si esige e che descrive la sua partecipazione al mondo dei suoi superiori come moralmente indifferente. L'unico esempio di «rivolta» avviene all'accecamento di Gloucester quando un servo insorge e colpisce Cornwall. Si noti allora la direzione dell'indignazione di Regan:

A peasant stand up thus! (III,7,83)

Elevarsi (qui rivoltarsi equivale a elevarsi) è concesso solo a colui che è graziato dal favore del potente. Così il bacio di Goneril dovrebbe elevare Edmund (IV,2,22-3).

La distinzione netta tra i gruppi umani grossolanamente differenziati in «masters» e «servants» (e intermediari come Oswald IV,2,18-9) rive-

la due opposte ideologie a contrasto discriminate dal concetto di merito un po' sulla falsa riga della «virtù» machiavellica. Si precisa nella distinzione tra «honour» e «suffering», dove «honour» è il compiacimento del proprio valore e potere, e «suffering» indica il ridimensionamento della propria volontà nell'ambiente naturale e sociale. Ma in uno stato costruito sulla forza suona utopistico l'ammonimento socratico e cristiano che esorta a subire più che a infliggere ingiustizia.

2. *Ma la politica è favola*

a) *La vittoria della politica*

Nell'impostazione generale dell'argomento è forse importante affermare che la dimensione politica scaturisce da una grossa improbabilità. Nell'economia generale del dramma, che vede il suo sorgere e il suo fallire, connettere il disegno politico con la scena del «love-test» ha il significato 1) di qualificarne l'origine e 2) di individuarne lo svolgimento, anche per mezzo di quella luce particolare che l'origine improbabile getta sull'evento politico.

Probabilmente, uno spettatore elisabettiano che assisteva alla prima rappresentazione di «True Chronicle of the Life and Death of King Lear and his three Daughters» nel 1607, dopo aver magari già assistito a «The tragicall history of King Leire and of his three Daughters» del 1605, quello spettatore era ben cosciente di trovarsi di fronte ad una favola (assai ben nota), magari ad una triste favola, con una conclusione ottimista. L'opera di Shakespeare seguiva all'inizio l'impostazione tradizionale, ma poi improvvisamente ne travisava e storciva la linearità così che allo stesso spettatore l'opera dovette apparire anche una serie di shock all'immagine tradizionale. Ma il fatto che Shakespeare inizia mantenendo il clima originario della favola induce a pensare che la tendenza critica a distinguere tra i personaggi sinceri e ipocriti sia frutto di una elaborazione posteriore che ignora e sminuisce il valore di una tecnica drammatica necessaria per ottenere un successo, data la diffusione della storia, non facile.

Ma potrebbe anche trattarsi non solo di artificio e di abilità teatrale. Potrebbe intervenire la concezione shakespeariana dell'uomo che per esprimersi aveva bisogno di un elemento di favola e uno di realtà politica. A mio parere è la realtà politica che nasce dalla favola, creando una prospettiva valida anche per l'insieme della realtà umana, e l'elemento della favola, sebbene quasi subito cancellato, rimane nella dimensione

politica che, a sua volta, perde gradualmente il suo concreto spessore di «realità».

La situazione iniziale (I,1) è di assoluto equilibrio sia per Lear che per Gloucester, nei riguardi dei generi e dei figli. Poi Lear espone le sue intenzioni di rinuncia nell'elegante artificio delle confessioni d'amore. L'immagine del tempo che egli evoca è quasi sepolta in un passato senza tempo per lo spettatore e in un tempo senza futuro per Lear, se per futuro si intendono le conseguenze dell'azione: il suo ultimo viaggio (proiezione del desiderio) esprime solo un'esigenza atemporale della vita poiché in quel «unburthen'd crawl toward death» (39) è insita la rinuncia al potere ma anche alla famiglia (burden = figlio) di cui si libera mediante la triplice divisione e il triplice matrimonio. L'accento al lungo soggiorno d'amore («Long in our court have made their amorous sojourn», 47) di France e Burgundy consolida il ritmo della vita di corte e di una corte in cui ha posto il concetto d'amore, anch'esso distaccato dal tempo come tutto il mondo evocato da Lear: solo successivamente si rivela la sua fragilità di «favola» e sarà proprio questa a cogliere di sorpresa. Finora le risposte di Regan e Goneril appaiono inoffensive: si passa da Goneril a Lear in un periodare disteso, svolto attorno al concetto di «bounty» (50), nei limiti «irreali» in cui si distendono le dichiarazioni d'amore che nel negare, per avvalorarsi, ogni valore della vita, cancellano il senso del presente e si collocano in quel contesto di favola in cui realtà e desiderio coincidono. Anche la risposta di Lear, fatta di versi con una costante cesura centrale, allontana la vibrazione della passione (I,1,63-66) e si conclude con quel «Be this perpetual» (67) che ignora il presente. Ad ogni passo appare più evidente la «costruzione» nel quale egli conclude la sua vita, ma non è ancora il momento di chiedersi se egli abbia intuito l'ipocrisia delle figlie. A questo punto, invece, gli «asides» di Cordelia (62; 76-8) suonano una stonatura che interrompe il desiderio di Lear di vincere la realtà (che egli cerca di eliminare cacciando Cordelia).

Le affermazioni di Cordelia (96-8) si oppongono alla «improbabilità» delle sorelle, e anche alla dimensione atemporale della favola, reintroducendo il senso del tempo, la realtà spiacevole della famiglia fatta di un padre adulabile e di sorelle ambiziose. La conclusione di Cordelia sarà infatti rivolta al tempo

Time shall unfold what plighted cunning hides (281)

Ella provoca il dramma e Lear, dopo aver tentato di riannodare il suo disegno (93-4; 106), si illude ancora di poter serbare una «dimensione»

(136) che sfugga al peso degli eventi, e che Goneril si affretta a negargli trasformando in «licenza» (1,4) la sua «libertà» o la sua «favola».

L'azione di Kent, introducendo chiaramente i due concetti di «power» e «flattery», si colloca al medesimo livello di Cordelia, provoca in Lear la consapevolezza della sua ininterrotta continuità di re, e reintroduce il senso del tempo (169-179). Connessi «power» e «flattery» ai concetti di «nature» e «place» (172), cioè alla particolare e reale posizione di sovrano, essi sono presenti nel primo atto (4,289-90; 5,34), ma anche nella più lontana sesta scena del quarto atto («Nature's above art in that respect», 86) in cui appaiono come un segno rivelatore del costante contrasto tra realtà, natura ed artificio, nel momento in cui Lear riassume i motivi del dramma e riconosce l'inganno dell'adulazione che era stata la cornice della «favola».

Anche la morte assume fisionomia diversa. Lear l'aveva, all'inizio, nominata senza timore, quale limite della vita (40-1); ora, nell'azione in cui è precipitato, la riafferma violentemente (177-9) e la diagnosi di Kent per se stesso allo scopo di evitarla, («Freedom lives hence, and banishment is here», 182) è valida anche per Lear ridotto alla solitudine, reduce sconfitto dal tentativo di compiere la sua vita.

Giunti a questo punto il senso della favola è ormai consumato dagli eventi e Lear stesso ha dato l'avvio al tema politico; ma è proprio ora che la decisiva svolta dei fatti mette in grado di gettar luce sull'azione della prima parte della scena. L'identificazione del «costume» regale con il favore e l'affetto («to dismantle / So many folds of favour», 214-5) ripresenta Lear nella funzione di distributore d'amore. È uno degli shock che Shakespeare usa per disgregare l'inoffensività del love-test, poiché, anche nella distribuzione d'amore, alla favola si sostituisce la politica e Lear, all'interno della teoria machiavellica dell'uso politico delle passioni, risulta un re malaccorto e debole: la sua costruzione si incrina quando, invece di elargire affetti, chiede gli vengano elargiti determinando la dinamica della sopraffazione. E, sebbene tenda a mantenere quella sua funzione (203-211), il capovolgimento di potere è già avvenuto: quella dimensione fragile ed innocua, in cui Lear si era posto, diventa politica.

La conferma giunge nella seconda scena nella quale si ribadisce l'incapacità della vecchia guardia. Certamente Shakespeare volle mettere a contrasto la scoraggiata conclusione di Gloucester («We have seen the best of our times...» 1,2,123-6) con le uguali parole nella lettera di Edmund (1,2,49-50), presentando nel vecchio una realtà che soggiace e nel giovane una realtà che nasce, e che si vede nascere con Goneril, quando

essa predispone le cose affinché si adeguino ai suoi futuri disegni:

What grows of it no matter. Advise your fellows so.
I would breed from hence occasions, and I shall
That I may speak (I,3,24-6).

Il controllo personale degli affetti, valido anche per Gloucester (I,1, 19-21), risulta inefficace e inaccettabile a Edmund e la situazione sfugge di mano al vecchio consigliere. Allora la concezione filosofica tradizionale della natura, quella moderna della politica che si adegua alla realtà delle cose, l'eticità che compete all'una e all'altra, si confondono: natura è politica, politica diventa rivendicazione dei torti subiti in nome di una anacronistica «curiosity of nations» (I,2,4), e la conclusione di Edmund può essere soltanto «Why bastard? Wherefore base?» (I,2,6). Cullarsi in sentimentalismi a questo punto è inefficace. Ad Albany, che presenta a Goneril l'immagine eretica di chi disconosce la sua origine, ella replica seccamente «No more; the text is foolish» (IV,2,37) e, in fondo, la realtà della tragedia le dà ragione, anche se la «realtà» o «verità» non darà ragione, in ultima analisi, neanche a lei: è quello che dopotutto ci si propone di dimostrare, che gli eventi della tragedia non salvano né Lear, né Cordelia, né Goneril, né Regan, e si infrange anche l'idea d'ordine che Albany si illude di riproporre alla fine (V,3,296-305).

b) *L'interdipendenza delle trame politiche*

Al termine della prima scena quel che importa notare è che si sono determinate delle nuove realtà, collegabili all'idea generale di «shape»: così che, mentre Cordelia e Kent ricercano una loro nuova forma di vita (I,1,188,268), si comincia anche a formare una prospettiva politica, all'interno della quale però si deve operare una distinzione tra l'azione di Edmund e quella delle sorelle: al riconoscimento della intrinseca nobiltà della sua forma Edmund connette una serie di motivazioni razionali che mancano ai suoi nuovi amici e che costituiscono il perno di tutta l'azione politica in quanto, in momenti decisivi, l'azione delle sorelle e di Cornwall refluirà, per così dire, verso Edmund attingendone motivazioni valide, altrimenti, per loro, assenti.

La prima reazione di Goneril alla «licenza» del padre e dei suoi cavalieri è violenta, ma poi si concretizza debolmente nell'intenzione «Not to be over-ruled» (I,3,17), insufficiente come motivazione quando si consideri l'età di Lear e il suo generale disimpegno (I,3,8). Più che preoccupata di un'interferenza politica, Goneril sembra dominata da un

«irrazionale» desiderio di dominio che la porta a travisare le dimensioni del padre scambiando la sua licenza con l'esercizio del potere (I,3, 18-9), valutando negativamente la vecchiaia (I,1,289) e infine costruendone il potere politico. Presa dalla passione, la sua azione politica si definisce come una realtà in crescita, ma cieca: proiettata in un futuro lasciato nell'ambito dell'esplosione passionale (I,3,25); disinteressata delle conseguenze dell'azione (III,1; IV,5,9-11); costruentisi in intensità con una tecnica ripetitiva che, ad esempio, nelle accuse contro Lear («all-licensed Fool», «insolent retinue», «riots», «epicurism and lust») riescono, peraltro, a strappare solo un fuggevole consenso.

Il concretizzarsi della trama di Edmund, che gioca il padre e si conquista Edgar, giunge opportuna a consolidare le macchinazioni di Goneril (rese più difficili dall'atteggiamento autocritico del re, I,4,74-7) manifestando, in un momento cruciale, il significato dell'interdipendenza delle due azioni politiche. Anche in questa occasione (II,1) i motivi che hanno spinto Regan e Cornwall da Gloucester, «Thus out of season, threading dark-eyed night» (II,1,119) rimangono ignoti o inespressi all'infuori di «Occasions, noble Gloucester, of some poise» (120) che resteranno imprecisate nonostante richiedano «the instant use» e perciò si ricollegano alle precedenti generiche «occasions» di Goneril (I,3, 25). Ma allora, ancora di più, si chiarisce la funzione di Edmund ed anche il modo in cui i duchi e le sorelle usufruiscono della realtà; ed, essendo la loro una realtà appena in formazione, è alla ricerca di conferme. Così l'episodio di Edmund offre un valido motivo d'azione. L'esordio di Cornwall accentua il significato che egli attribuisce alla sua venuta ed alla sua autorità (II,1,86-7) mettendo a disposizione di Gloucester il potere della sua recente investitura (111-114). Regan, invece di prendere atto del dolore di Gloucester («O! madam, my old heart is crack'd, is crack'd», 90), cerca di «espandere» la realtà del crimine di Edgar per ritrovarvi una conferma della sua opinione del padre (91-2) e, in seguito, ignora il desiderio di Gloucester, che preferirebbe tener celata la vergogna, per ribadire la circostanza recriminatoria (94-5), concludendo infine, solo apparentemente fuori contesto, con una assurda quanto strumentale accusa a Lear di aver istigato Edgar al delitto (98-100).

Un altro interessante esempio di interdipendenza si presenterà più tardi (III,5), dopo che sorelle e duca hanno trovato motivo di affermare il potere contro Kent, II,2,129-131); di chiarire i criteri di buone relazioni con il potere (II,2,150-3); di aver sperimentato, accanto alla aperta tirannide, anche la tecnica dell'elusività che può rifiutare, con strategia psicologica, (II,4,106-115) lo scontro diretto (I,3,8-9; II,1,103-

4; II,4,89-90); e di aver dimostrato anche delle fondamentali debolezze che renderanno la riapparizione di Edmund più che mai opportuna. Non è solo la figura di Lear nella sua grandezza di padre e di uomo che li sconfigge (II,4) ma l'incertezza dell'azione serpeggia quando Kent (III,1) suggerisce una situazione d'attrito e di disaccordo tra i duchi, collegandola al duro comportamento adottato verso Lear (III,1,27-8); quando poi mette in luce l'inefficienza che permette ai francesi di agire indisturbati ai loro danni (30-3); e infine accenna a «something deeper» (28), la prima avvisaglia della tresca amorosa che incrinerà il pur ferreo mondo politico.

L'unico che consolidi la sua posizione è Edmund, la cui costante preoccupazione è di rendere, con un ritmo d'azione vorticoso, attiva e provata la sua fedeltà. Ora (III,3) egli si affretta a tradire le confidenze del padre (24-5) per sostanziare il suo particolare rapporto di sudditanza, che tende sempre a coinvolgere anche il duca, forse intuendone la dipendenza e la debolezza; in particolare questa sua nuova prova di lealtà gli dà la possibilità di estrinsecarsi e di *agire* tanto che la più sottile utilità politica che Edmund deriva dal tradimento del padre è proprio ciò che, a prima vista, appare secondario, «If the matter of this paper be certain, you / have mighty business in hand» (III,5,16-7). Ma la rapida azione di Cornwall è priva della lucidità di Edmund. La sua ira conduce all'accecamento di Gloucester (III,7) e, per contro, rivela la cecità dell'azione politica (III,7,101) e quindi la gratuità dell'azione crudele: saranno proprio gli occhi di Gloucester a far «nascere guerrieri» a sostegno di Lear (V,5,9-11), convalidando anche il lontano ammonimento di Albany sulla perspicacia della moglie («How far your eyes can pierce I cannot tell: /...», I,4,367-8). Sarà ancora Albany a decretare la fine dell'azione politica condannando l'unica sua possibile motivazione come volontà negativa (IV,2,34) destinata a rinsecchire, in cui predomina il senso negativo e deforme di «shape». La cieca crescita si interrompe e si muta in cieca animalità (IV,2,48-50) e la forma, a volte artificioso involucro del contenuto, lascia trasparire, sotto la donna, la deformazione del male. Allora in «Thou changed and self-covered *thing*, for shame» (IV,2,62) si legge il volto negativo dell'immagine dell'uomo (evocata da Poor Tom) e si conclude il tema degli artificiosi, ma leggeri indumenti di cui Regan e Goneril erano vestite.

c) *La vittoria della favola*

La fine delle sorelle rientra in una fragile collocazione «fantastica»

(IV,2,85-6) che si rivelerà tale anche per Edmund, sebbene il suo disegno di potere sembri attuarsi con l'eliminazione di Cornwall, di Albany (V,1,61-5), con la progressione da «subject» (V,3,61) a «brother» (62-3) e quindi a «My lord and master» (79). Ma la figura di Edmund, infine sconfitta, non esce sminuita, anzi, direi, arricchita, palesando forse il risvolto più ironico della «favola». La sfida contro Edgar lo descrive guerriero e uomo generoso, che valuta il suo ignoto avversario al di fuori di principi che gli avrebbero consentito di sottrarsi al duello (V,3,142-6). La poca cautela gli costa la vita, ma rivaluta anche la coerenza dei motivi («I am that I am») che l'avevano guidato. E oltre a ciò, dopo il fallimento della sua fortuna (V,3,175), si limita, morente, ad una conferma di presenza («I am here», 175) che ci fa memori della tragicità dell'uomo solo se stesso o solo la sua nullità, o solo la «favola» che egli costruisce e che ironicamente governa il tutto. L'intera azione politica è riassunta e consumata in un istante (229-230) con la medesima repentinità e violenza precedenti. Il tempo, maggiore agente del successo, diviene agente di sconfitta; il tempo fugge e fugge l'azione. Così anche l'ultima volontà, di salvare Lear e Cordelia, che potrebbe correggere l'azione politica, ormai inficiata dal tempo, si rivela anch'essa vana (245-8).

3. *Conoscenza e pazzia*

Nel caso di *King Lear* la definizione della pazzia non rientra più negli schemi dell'interpretazione medievale del fenomeno. All'immagine medievale che escludeva il pazzo dalla categoria dell'umano ponendolo ai margini del nulla, senza direzione e coordinate razionali, si sostituisce gradatamente la figura del folle portatore di una soluzione vitalistica, incoerente, ma fatta di guizzi ed intuizioni che serbano qualcosa di geniale. Così il Fool che accompagna Lear riesce perfettamente, perché tradizionalmente escluso, a rendere e comunicare la situazione di instabilità in cui si muovono i personaggi, tanto che il suo nulla e il suo *wit*, in nome di una chiarezza intuitiva che si paragona in meglio con i saggi affettati (I,4,180) e goffi (182), si insinua nella struttura delle cose acquistando una dimensione erasmiana, attribuendo a tutti, nobili nobildonne e grandi uomini, quel tanto di pazzia che li metta in ridicolo, ma anche li rivaluti. Ciò che il Fool è in grado di insegnare dipende dallo slittamento della condizione umana che, lungi ormai dall'occupare una posizione di dominio, deve prendere coscienza della oggettiva imprevedibilità della natura, quindi della propria precarietà e «follia». La

energia del Fool si esplica, dunque, nel costante tentativo di far cosciente Lear della sua parte di Fool (I,4,159-161) o, in altri termini, della necessità delle cose e della realtà nella quale il re si imbatte durante il suo processo di adattamento. Necessità, adattamento, sviluppo, costituiscono concretamente la carica vitalistica del Fool. Nella tempesta la vicenda acquista un valore esemplare poiché ci propone la necessità ossia l'accettazione, la duttilità dell'uomo agli eventi: si ridimensiona la intelligenza (III,2,74) messa a confronto con la fortuna che governa oggettivamente il mondo umano (III,2,76; IV,6,195-6) e con gli eventi atmosferici che governano oggettivamente il mondo naturale (III,2,75-7). Nello scontro inevitabile il re è pronto ad assorbire la violenza dell'esperienza, «this contentious storm» (III,4,6) che gli penetra fino alle ossa (III,4,7). Parallelamente il Fool «risponde» a Lear registrando sensibilmente la realtà: portavoce di un compromesso ora suggerito dal timore della tempesta (III,2,11-3), ora dalla figura dell'uomo nudo (III,4,39-42), ora dal senso di gelo che essa suggerisce (80-1; 85-6; 118-122). Così il cammino di Lear è immerso nell'incoerenza e nell'eventualità: la sua «ship of fools» dovrà barcamenarsi in una esperienza frammentaria fatta di momenti di estrema acutezza, piuttosto che svolta in maniera discorsiva e sillogistica.

Considerando la vacuità della vita è interessante chiedersi se, e in che modo, l'estro della pazzia possa fecondare (il noto tema della «crescita») l'universo e la realtà. La ragione umana è di per sé analitica e conduce all'anatomia. Ma esclama Swift «how shrunk is everything as it appears in the glass of nature!»¹⁵⁴. È tanto più da lodare colui che con la sua arte, o artificio, cela i difetti di chi invece li rivela; la felicità di questo mondo è frutto di artificio e di autoinganno. «This is the sublime and refined point of felicity, called the possession of being well deceived; the serene peaceful state of being a fool among knaves»¹⁵⁵. La pazzia diviene realtà fittizia, l'abilità di trasformare il mondo (come aveva mutato l'uomo) da una realtà razionale ad uno «stage of fools»; diventa, in *King Lear*, ironia ontologica presentando una realtà contraddittoria che porta alla realtà o verità attraverso la finzione, cioè attraverso il Fool: la sua reinterpretazione della I scena (I,4,111-3), le filastrocche «istruttive» (I,4,128-137), le arguzie (151-158) le profezie (III,2,80-96), pur sconcertanti finzioni, hanno una incidenza sulla realtà. Di contro, Gloucester sente la pazzia come un mezzo per allontanare

154. J. Swift, «A Tale of a Tub», London, 155. *Ibidem*, p. III. Dent, p. 110.

il dolore (l'aspetto sedativo implicito nella rielaborazione della realtà che astrae, per la durata del gioco, dalla stessa dolorosa realtà, II,4,122-126) e l'angoscia della sua situazione umana a cui sostituisce un'immagine fittizia («wrong imaginations», IV,6,290) o un'immagine mentale (IV,6,289). È in fondo anche la dimensione della illusoria felicità di Swift. Analogamente Cervantes colloca l'origine della sua «finzione» in un carcere («bien come quien se engendró en una cárcel») ¹⁵⁶, in cui la fantasia può avere libero gioco, e, affiancata dalla frequente immagine della pazzia chiusa in gabbia ¹⁵⁷, ci riconduce al significato di «stage of fools» che si allarga, quale necessaria componente umana, fino a comprendere il mondo intero.

Vi sono delle concomitanze tra la pazzia, il mondo di Cervantes e quello di *King Lear*, alla fine. È 1) privo di coordinate, ma 2) non perché voglia il folle escluso dalla società. Come dicono i folli della nave di Sebastian Brant:

Think not we fool are all alone,
For brothers large and small we own
In every country everywhere,
Our ranks are swelled beyond compare (108,1-4)

e, come ribadisce il Fool (I,4,163-6), la pazzia è generalmente condivisa: il medievale vagare senza meta viene rivalutato poiché è sempre, e ironicamente, un vagare all'interno della follia e cioè degli uomini. La mancanza di coordinate ne è quindi una conseguenza «logica». I folli di Brant non badano a rotta di sorta:

The constellations heed we little,
Boötes, Ursa not a tittle,
Areturus not, nor Hyades
And so we strike Symplegades. (108,27-30)

e nessuno conosce la meta del viaggio senza fine (108,13-4) forse perché esso tocca ogni e qualsiasi terra (108,5) ¹⁵⁸.

La medesima assenza di coordinate, nell'onnipresenza della pazzia, è ribadita da Don Chisciotte e riferita ai diritti e ai privilegi che egli si arroga:

Quién fué et ignorante que firmo mandamiento de prision contra un tal caballero como yo soy? Quién el que ignoro que son exentos de todo judicial fuero los caballeros andantes, y que su ley es su espada, sus fueros sus brios,

156. M.de Cervants, *Obras Completas*, Prologo, Madrid, Aguilar, 1940.
157. I, 49; II, 1.

158. S. Brant, *The Ship of Fools*, tr. E. Zeydel, New York, Dover, 1944.

sus premáticas su voluntad? Quién fué el mentecato, vuelvo a decir, que no sabe que no hay secutoria de hidalgo con tantas preeminencias ni exenciones como las que adquiere un caballero andante el día que se arma caballero y se entrega al duro ejercicio de la caballería¹⁵⁹?

E in *King Lear*, quando l'inevitabile discordanza tra esperienza ed ideale riduce il personaggio alla frustrazione più completa attuando una scissura incolmabile tra coscienza e vita che si rispecchia nel tentativo di sostituire l'arte alla vita, si fa più acuto il senso dell'illusione. Si esaurisce in anarchia la giustizia, Lear rivive in un mondo irreal sorto dalla tomba (IV,7,45) privo di coordinate spaziali e temporali (IV,7,65-8).

Se ci si chiede, allora, a che cosa si riduca la sua conoscenza, la risposta coerente è fornita da Edgar che, udendo il vecchio re, conclude:

O! matter and impertinency mix'd;
Reason in madness. (IV,6,179-180)

E in ultima analisi, definire «reason» con ragionevolezza sarebbe togliere a questo episodio una sfumatura che rende ragione del significato attribuito a «pazzia». Edgar associa «matter» e «reason», ma il contesto nel quale il termine va analizzato non è quello «normale» di Locke. È opportuno introdurre in *King Lear* l'idea di una logica della pazzia poiché è diventata una dimensione della realtà in cui Lear si rifugia. Ben poco, infatti, mutano le sue reazioni emotive nel corso della tragedia, ora illuse ora sconsolate per i bisogni affettivi che lo assillano, spostandosi invece continuamente verso una dimensione «fantastica», nella terza scena del quinto atto. Nel dramma è proprio l'interdipendenza di realtà e fantasia che porta alla consumazione degli eventi e, ancora una volta, la *sua* realtà ruota attorno alla morte o alla illusoria vita di Cordelia.

CONCLUSIONE

King Lear è una tragedia polivalente. La polivalenza non significa frammentazione, ma si spiega nella presenza contemporanea di contesti culturali diversi che si intrecciano funzionalmente nell'opera. È stata definita una tragedia irrapresentabile forse per la sua polivalenza, per l'incapacità di poter portare sulla scena le varie possibilità del testo e per la necessità, quindi, di dover rinunciare alla complessità a favore della chiarezza. Lo scopo della conclusione è perciò quello di indicare la più comprensiva via di sviluppo.

A chi rilegga la tragedia, la parola «division» (I, I, 4) risveglia immediatamente l'impressione del suo valore globale, rimbalzando dall'inizio del dramma alla successiva spartizione del regno, all'incontro di Gloucester e Edmund (I, 2, 152), ai rapporti tra i duchi (III, I) e tra le sorelle, all'anatomia di Lear, alla scena «contemplativa» del quinto atto ed, infine, si ricollega ad altri concetti come quello del tempo o dell'uso del tempo definibile nella distinzione tra tempo naturale e passionale, della crescita e della verità. Il concetto di «division» si colloca, perciò, all'interno del tessuto della tragedia come motivo guida alla ricca efflorescenza di idee che si suscita al considerarlo e ne fissa il significato globale cogliendo il momento più cruciale di una civiltà i cui problemi, ancora irrisolti, sono oggetto di costante riflessione da parte dell'uomo contemporaneo nell'assenza di una sintesi delle due immagini shakespeariane dell'uomo, re e nulla nella creazione, come sono state ad esempio recentemente ribadite dai due premi Nobel, Jacques Monod, con la sua immagine dello zingaro vagante nella gelida indifferenza del cosmo, e François Jacob che intravede, nelle cose, una logica e un piano.

Ho già osservato in questo saggio che il tempo, nella continua dialettica tra tempo passionale e naturale, è il mezzo più atto a descrivere la dinamica dell'azione. Da un lato l'espandersi, il concentrarsi, l'immobilizzarsi di azioni e situazioni; dall'altro il riassorbimento di tale dimensione umana nella struttura imparziale del tempo naturale definito, come è noto, anche «wasteful time» (Son. xv), «this bloody Tyrant Ti-

me» (Son. xvii), e «Devouring Time (xix). Il tempo costituisce quasi la campitura sulla quale si esegue il tema di «division» e gli altri strettamente connessi della verità, della forma, della crescita. Crescita, forma e verità mutano al cospetto del tempo e della sua interpretazione.

Se per Edmund il costituirsi della sua forma diventa la verità; per Kent, Cordelia, Edgar, la verità corrisponde alla sua disgregazione (I,1, 188; I,4,4; II,3,7). Da un lato verità come costruzione della forma; dall'altro verità come rinuncia alla forma nel concetto di «endurance» e di «patience». All'interno di questa dinamica, l'azione polivalente del Fool si spiega proprio in vista della disgregazione della forma, ma anche del timore della sua disgregazione: dalla corona al guscio d'uovo, al berretto a sonagli, dalla verità alla sua negazione, dal re alla sua ombra, dall'uomo al folle; ma anche al timore degli eventi incontrollabili, della volontà di Goneril, della degradazione di Edgar.

Da un lato Edmund si afferma al di là di ogni predeterminazione sociale e da ogni superstizione rinunciando ad un passato in cui non riesce a trovare un padre, una famiglia, e uno stato; dall'altro Lear, retrocedendo dalla distruzione della forma, scopre la sua sostanza di padre e la complessità del concetto di «flesh». Sulla linea di tale anatomia o «division» della forma e del tempo, la dialettica si fa più serrata. Ad Edgar che attende il momento opportuno (IV,6,282-4; V,1,48-9) risponde l'azione irruente di Edmund, ma l'uso del tempo porterà al «consumo» del tempo (la ruota della fortuna) e, con ciò, alla distruzione della propria forma e della propria verità.

Lear riassume entrambe le prospettive tendendo alla riconquista della forma perduta (I,4,330) e successivamente si inserirà nel processo di scoperta insito nella disgregazione della forma. La sua diviene la costruzione di una forma «artistica» o «religiosa» di vita in una dimensione illusoria o più vera che costituirà il culmine della sua tragedia.

La verità drammatica totale di «division» si propone anche allo spettatore nella sua relazione con il «teatro», in quanto cosciente del duplice modo di intendere il tempo e la vita: quello illusorio e quello naturale. Un'esperienza molto simile a quella descritta da Pascal che accettava la fuga del tempo affinché, con la sua perpetua corsa, facesse scorrere via anche la noia disperata di vivere nel presente. La creazione artistica, il teatro, isola le vicende in un suo non-tempo che potrebbe essere raffigurato come un eterno presente e la comunicazione del significato avviene, per lo spettatore, quando egli diviene consapevole di quell'immobile presente (II,4; IV,6; V,3) nel momento di acuto contrasto con il tempo naturale. È un accorgersi interiore, onnicomprensivo,

che, prodotto da un irresistibile senso di noia disperata insito nel rallentarsi del tempo drammatico, agisce sul tempo della vita portando a quella sorte di squilibrio e poi di nuovo equilibrio di una coscienza assorta nell'azione tragica e poi distaccata, che si può definire purificazione passionale. Si giunge, in fondo, al concetto più vasto e polivalente che il teatro possa suggerire.

Alla luce di «division», questa serie di concetti permette, in primo luogo, di chiarire esattamente la funzione di Lear e France, poli opposti della prima scena; in secondo luogo, di definire la dicotomia tra le sorelle sulla base della circolarità politica del concetto di «merito» (che da «deserving», I, I, 31 (Edmund) rimbalza a «merit», 53 (Lear) e si ripropone con Goneril, (279) spezzata infine da Cordelia con la polivalenza del tempo (281-2); in terzo luogo, di comprendere la distinzione che Edmund opera tra «Nature» e «custom» (I, I, 1-4) nella potenzialità «anarchica» di natura che vede l'uomo naturale fuori della società, ma anche fuori di un'accezione di natura (I, 5, 33), e che indica nella fantasia il mezzo violento per spezzare il chiuso tessuto sociale (I, 2, 20); di giungere, infine, al fondamentale significato di «man» su cui è opportuno soffermarsi brevemente poiché in esso si riassume l'esperienza di Lear e il significato di «division».

L'accezione di Goneril, Regan e Cornwall (I, 4, 344; II, 4, 291-2, 298) che vede, secondo una prospettiva politica, nell'inqualificata condizione di «uomo» («old man», «this man») una realtà socialmente inutile e, al contempo, l'accezione affettiva del termine e cioè la volontaria scelta di Lear di terminare d'essere re, per essere padre e uomo, contribuiscono a creare la polivalenza di «man» che, però, anche al di fuori di queste due accezioni, assume una sua propria dimensione nel momento in cui, attraverso la tecnica drammatica della «digressione coerente», esso si arricchisce di contenuti e rappresenta l'idea di uomo che esce dai confini delle vicende familiari per abbracciare un significato universale. Un uomo, «a little fire in a wild field» (III, 4, 119-120), solo ed immerso in una moltitudine di problemi o meglio nella loro imprevedibile molteplicità, espressione della «caduta» o/e della situazione concretamente esistenziale quando, nella luce che scompare, emerge il problema dell'origine dell'uomo, del suo contesto animale e l'intelligenza si attua ad intermittenze nel bagliore frammentato dei lampi.

La tecnica della «digressione coerente» inquadra la polivalenza di «man» anche quando la disgregazione sembra poter concedere a Lear una libertà apparentemente estranea al testo che si concreta in espres-

sioni vaste ed ambigue, inapplicabili socialmente (IV,6), poiché essa chiarisce come queste si colleghino a Lear, padre e uomo (soprattutto all'uomo insito nel re e nel padre) che, in quanto tale, giudicherà se stesso e come re e come padre. La polivalenza dei rapporti interni e la centralità di ogni esperienza permette, allora, di non fraintendere il tono dei monologhi sulla giustizia: in quanto solo all'ingiustizia subita come padre si collega il preciso riferimento personale che conclude il passo, ad esempio, sull'ipocrisia del peccato («I am a man / More sinn'd against than sinning», III,2,59-60) in cui si sente la virilità di una natura capace di proclamare pubblicamente la ragione del suo dolore senza, peraltro, gettare falsa luce di «egoismo» sull'exkursus sociale, dato che è in questo risvolto pateticamente umano che si attua la complessità del personaggio ed è proprio attraverso il compatimento di sé che si costruisce l'universalità della tragedia:

Lear: How dost, my boy? Art cold?
 I am cold *myself*. (III,2,68-9)
 Edgar: Tom's a-cold.
 Glou: In, *fellow*, there, into the hovel: keep thee warm.
 Lear: Come, let's in *all*. (III,4,184-6)

La tempesta stessa assume una diversa flessibilità. Oltre ai significati tradizionali (III,1,1-2; III,4,14; III,4,24-5) è un'altra occasione, a dir poco opulenta, per magnificare il senso di pietà che Lear nutre per sé, proiettandolo in un universo ostile (III,2,16-22) in cui già si intravede il preannuncio di una «digressione» di ancor più vasto respiro, quella della comunanza nel dolore.

Si giunge così al cuore dell'esperienza di Lear. Come egli ha dimostrato di saper partecipare al mondo circostante, così il suo dolore individuale (maturato anche attraverso la storia familiare di Poor Tom, III,4) mette radici fruttuose (ancora il tema della crescita e, in fondo, della digressione coerente) e, nella partecipazione di chi lo accompagna, si intravede un primo segno di ricomposizione sociale (III,6,111-4) oppure della direzione verticale delle vicende. A questo punto il concetto di anatomia («division») si risolve, ma ha già legato indissolubilmente tutta l'esperienza del re. Anatomia è quella di Lear nei confronti di Goneril, nei confronti della donna, del sesso e della società, ma è anatomia anche quella che agisce e capisce nei confronti di Poor Tom e della condizione esistenziale umana che porta alla scoperta del bene e del male (e al loro superamento) dal momento che l'anatomia, coadiuvata dalla digressione coerente, è anche in grado di stabilire che il

male della tragedia è la dimensione incapace di espandersi e il bene la dimensione umana capace di giungere alla massima generalizzazione, se non all'intuizione del trascendente.

L'analisi condotta su queste linee, nella suggestione di contesti culturali diversi e nell'intenzione di scoprire la «regola» drammatica di questa opera, oltre che permetterci di individuare i punti polivalenti, ha anche permesso di collocarli favorendo precise operazioni critiche: in primo luogo, ha consentito di strutturare l'opera in tre parti (I,II; III,IV; V) rivalutando anche l'apparente «inutilità» del V atto; in secondo luogo, di rilevare la consistenza e l'apertura dei personaggi; e ha permesso, infine, di dare una interpretazione generale all'opera poiché individuare la polivalenza di eventi e personaggi mette in condizione di affermare qualcosa sul significato di *King Lear*. Dopotutto un drammaturgo esprime i suoi contenuti attraverso i personaggi più compiuti, attraverso la cura conscia o inconscia con la quale li tratteggia, con la quale sa richiamare, a distanza di scene e di atti, i loro temi cruciali fondendoli assieme nel procedere dell'azione. L'organicità rivelata dalla tecnica della digressione coerente impedisce in fondo di spostare il valore dell'opera a parti drammaticamente subordinate. Detto questo, penso che la definizione più comprensiva che si possa dare della storia di *King Lear* è quella di essere una storia di un re e di un padre poiché nel rapporto dialettico che intercorre tra le due figure, nella coerenza in cui esse si evolvono, nelle proiezioni di cui sono capaci, riescono a concentrare su di sé gran parte della complessità dell'opera. Ribadisco quindi l'opinione già espressa all'inizio che *King Lear*, in qualsiasi modo lo si interpreti, resta sempre la storia di un tragitto d'amore che si estende, in dimensione fisica e psicologica, dall'«ipocrisia» di Goneril e Regan alla «verità» di Cordelia.

ROBERTO PASQUALATO

**LE RAGIONI STORICHE E RETORICHE DEL
NIGGER OF THE «NARCISSUS»**

INDICE

Introduzione	153
I	
1. La quarta novella e il disaccordo con Unwin	156
2. Presa di coscienza	159
3. Il nuovo pubblico e i nuovi esperimenti	162
4. La personalità di Henley	169
5. La critica di Wells	174
II	
1. «The opening words» e «the first scene in the book»	180
2. Metafrasi e metalessi: Sullivan-Singleton, White-Wait, Duncan- Allistoun	183
3. Ritardi e segnalibri	193
4. La calma del <i>Rescuer</i>	200
5. Paronomasia e prolessi	213
6. Modelli letterari	225
III	
1. Il «literary father» e lo «cher Maître»	232
2. La nuova voce	239
3. Il problema del narratore	250
4. «Not as a novelist perhaps»	257

INTRODUZIONE

Quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo,
quando.

I keep six honest serving-men
(They taught me all I knew): –
Their names are What and Why and When
And How and Where and Who.

Le ansie, le preoccupazioni, i giorni che Conrad passò ricordando, riflettendo, scrivendo e riscrivendo il suo *Nigger of the «Narcissus»*, possono essere rievocati con l'aiuto delle sue lettere a Edward Garnett, confrontate con le memorie lasciateci dalla moglie, la tranquilla e paziente Jessie, e altri *obiter dicta*. Quanto si può racimolare e ricostruire da queste fonti non può considerarsi semplicemente un'ulteriore e, al massimo, inutile riesumazione di aneddoti e circostanze. Ricostruire la sostanza di quei giorni non sembra davvero inutile; anzi, l'operazione può rivelarsi come operazione essenziale ai fini della ricognizione dello sviluppo artistico e tecnico del romanziere. Se non si volesse concedere prima della dimostrazione che i risultati più tipici raggiunti da Conrad sono riferibili a quel periodo, si potrebbe ricordare, in via preliminare, che, almeno per quanto riguardò l'autore, la prima dichiarazione pubblica sulle proprie finalità artistiche la rilasciò a causa di quel romanzo. Conrad non aveva scritto nulla del genere prima di allora e basterebbe paragonare la prefazione al *Nigger* con quella scritta per *Almayer's Folly* per capire quanto avesse appreso Conrad e reso evidente nella sua opera, in soli due anni da quel primo romanzo. La stessa pubblicazione del *Nigger*, d'altronde, gli diede l'occasione di incontrarsi con Stephen Crane e, mentre era ancora intento alla stesura del romanzo, forte della coscienza di essere impegnato a far opera seria e valida, trovò il coraggio di mandare il suo ultimo (e, dopo tutto, secondo) romanzo a Henry James, che lo ringraziò nel modo più squisito e incoraggiante. Due successi, e l'esiguità del numero non deve offuscare la qualità, specialmente se si riesce a percepire il valore che ebbero per Conrad in quei giorni, quando era ai primi tentativi e cercava la sua strada, ed era orribilmente sconsolato dal numero dei suoi lettori.

Il 1896 fu un anno importante per Conrad, sia come uomo che

come scrittore. I due fatti biografici principali di quell'anno, il matrimonio e la stesura del *Nigger*, risultano intimamente connessi. Fu durante il suo soggiorno in Bretagna, durante la lunga luna di miele, che decise di scrivere la novella che alla fine prese la consistenza di un romanzo. La coincidenza non dovrebbe sfuggire all'attenzione. Aveva trentotto anni quando sposò Jessie, e la decisione di sposarla comportava anche la decisione, altrettanto importante, di lasciare il mare. Nel momento in cui iniziava la sua nuova vita, la precedente, così diversa da quella che gli si apriva, giungeva al termine e spontaneamente (quasi necessariamente) sentì il bisogno della chiarificazione. Il momento creativo precedette quello riflessivo. Nel terzo romanzo trovò espressione il comandante in congedo e il giovane romanziere, e l'atmosfera morale in cui si verificò tale espressione fu fissata e definita nella prefazione, scritta sei mesi più tardi (è illuminante sapere che Conrad credette di aver scritto quella prefazione immediatamente dopo aver scritto l'ultima pagina del romanzo, come ricordò ai suoi lettori americani nel 1914).

Quella prefazione sembra un testamento. Si sente che, sia da un punto di vista biografico che critico, Conrad sentì l'urgenza di definire ciò che aveva cercato di fare e che considerava contemporaneamente come pietra di paragone e pietra miliare nella sua biografia letteraria e morale. Quelle dieci pagine di manoscritto furono stese solamente in vista della pubblicazione e a causa della composizione del *Nigger*. Ma il romanzo non vi è quasi nominato. L'autore non poteva essere maggiormente conscio del suo nuovo «status»: cioè di un uomo che, avvicinandosi al quarantesimo anno di età, aveva deciso di fare il romanziere, portando con sé, però, la stessa severa disciplina, quella «singlemindedness» di ogni azione in vista della perfezione che gli era stata necessaria durante gli anni trascorsi sul mare. Per Conrad il *Nigger* diventò qualcosa di più che un romanzo o il suo terzo romanzo: col passare degli anni, ma anche appena lo poté leggere completo e finito, lo ritenne *il* romanzo, e quanto poteva scrivere per presentarlo al pubblico doveva essere non una prefazione ma *la* prefazione – non certo quel tipo di introduzione a mo' di chiacchiera elegante e contenuta con la quale introdusse le sue opere vent'anni più tardi, presentandosi e congedandosi dal lettore con un «cordially yours, Joseph Conrad».

Quando volle ricordare quei giorni ormai lontani non poté essere preciso, spesso non solo rispetto ai dettagli. Un fatto scontato, in un certo senso, e prezioso per il critico perché le contraddizioni illumi-

nano il romanzo invece di oscurarlo. Edward Garnett, basandosi sulla rilettura delle lettere che Conrad gli scrisse in quei lontani giorni, ebbe confermata l'impressione che:

'ninety-five was a leisurely year, 'ninety-six a strenuous, prolific year, while 'ninety-seven and 'ninety-eight were years of struggling anxiety, years largely wasted over unavailing labour over *The Rescue*, till with *The Heart of Darkness*, begun in December 1898, Conrad suddenly found the channel clear and forged ahead¹.

Conrad stesso affermò nel 1920:

the finishing of the *Nigger* brought to my troubled mind the comforting sense of an accomplished task, and the first consciousness of a certain sort of mastery which could accomplish something with the aid of propitious stars².

Erano passati ventitre anni da allora e il ricordo combacia perfettamente con la ricostruzione della cronaca di quei giorni di appassionata dedizione alla creazione del romanzo. Vale la pena ricostruire le circostanze e riflettere sulle ragioni di un ricordo così vivo e caro al romanziere.

1. *Letters from Joseph Conrad, 1895-1924*, edited with introduction and notes by Edward Garnett (London, 1928), pp. v-vi

2. *The Rescue*, p. ix. Le citazioni dalle opere di Conrad sono tratte dalla Collected Edition pubblicata a Londra dal 1946 al 1954.

When the Rudyards cease from kipling
And the Haggards ride no more.

1. *La quarta novella e il disaccordo con Unwin*

Il primo accenno al *Nigger of the «Narcissus»* si trova in una lettera di Conrad al suo editore datata 19 ottobre 1896. Malgrado il tono e il contenuto, estremamente commerciali, questa lettera è un testo di fondamentale importanza in quanto Conrad stabiliva già allora i punti dai quali è necessario partire per una riconsiderazione del problema. Conrad accenna per la prima volta alla novella (in questi limiti prevedeva infatti la stesura del *Nigger*) e per la prima volta confessa di aspirare al patrocinio di W.E. Henley, il direttore della *New Review*. Svela pure la «motivazione» della novella e cade nel ripetuto errore di previsione rispetto alla lunghezza delle sue opere, specialmente quelle più importanti (come sarà il caso di *Lord Jim*). La lettera è inserita in una copia del *Nigger* che l'autore cedette a G.T. Keating, che la riprodusse in facsimile nel catalogo della sua collezione di testi conradiani:

I wish to tell you that I would like to try *W. Henley* with my «Nigger» – not so much for my own sake as to have a respectable shrine for the company of men with whom I have, through many hard years, lived and worked. The story will contain 25,000 words *at least* and shall be ready very soon ³.

T. Fisher Unwin, l'editore, aveva già comperato il copyright per gli Stati Uniti sulle tre novelle che Conrad aveva scritto in Bretagna, durante la luna di miele. Il *Nigger* doveva essere la quarta novella di un volume che fu poi intitolato *Tales of Unrest*. Con le prime tre, finite già nell'agosto precedente, il volume era arrivato a 25.450 parole e con quelle previste per il *Nigger* avrebbe raggiunto più o meno le 60.000 pattuite. Il volume era previsto per il marzo 1897 ⁴.

La causa prossima, e molto grave, del disaccordo tra il romanziere e il suo editore era di ordine finanziario ⁵. Conrad voleva esat-

3. Cfr. *A Conrad Memorial Library: The Collection of George T. Keating* (Garden City, New York, 1929), p. 44. La lettera e la copia del romanzo furono venduti nel 1919.

4. Cfr. l'estratto del contratto proposto da

Unwin in *Letters from Conrad, cit.*, pp. 48-49 (16 ottobre 1896). «The Lagoon», che fu inviata a *The Cornhill* entro il 14 agosto, ha 5.700 parole; «The Idiots», 10.000 e «An Outpost of Progress» 9.750.
5. Il 22 luglio Conrad ebbe notizia del

tamente il doppio di quanto T. Fisher Unwin era disposto a pagare per quel volume; tuttavia, e parallelamente alla «motivazione» della novella, la questione stava sfumandosi di gratitudine.

I termini proposti da Conrad all'editore erano stati suggeriti da Garnett, che a quel tempo era «lettore» presso Fisher Unwin. Se l'editore era stato ben disposto verso il nuovo romanziere nei tre anni precedenti, Conrad riteneva (e Garnett condivideva l'idea) che fosse arrivata l'ora di premiare il nuovo materiale che gli offriva con un prezzo nuovo e migliore⁶. Il disaccordo sui termini del contratto costituiva un impasse per l'editore, che doveva ammettere di aver fatto un errore nel procurarsi il copyright per gli Stati Uniti su un volume che non intendeva più acquistare al prezzo stabilito dall'autore. La presa di posizione di Conrad non era stata prevista. A sua volta, l'autore si sentiva accusato di ingratitudine in quanto il suo rifiuto implicava, in certo modo, il disconoscimento del lavoro svolto dall'editore nel procurarsi quel copyright, il che era un segno ulteriore della fiducia posta nel nuovo autore sin dall'inizio quando aveva presentato per la lettura il manoscritto di *Almayer's Folly*. Per di più, l'accusa veniva proprio nel momento in cui Conrad aveva bisogno di un'ampia libertà dalle preoccupazioni quotidiane per dedicarsi completamente alla creazione di quello «shrine» dedicato alla memoria dei suoi vecchi amici.

Era riuscito a scrivere le tre novelle precedenti con relativo agio e sufficiente tranquillità. Né aveva dovuto dedicare troppo tempo a queste composizioni. Il suo vero problema era stata la continuazione del romanzo che si era impegnato a scrivere durante il soggiorno in Bretagna e che non riusciva a portare a termine. Anche se non ci fosse un'esplicita confessione in una sua lettera a Garnett, è chiaro che le tre novelle non sono che il frutto di un provvisorio abbandono del lavoro più importante; ma appare comunque strano che Conrad, alla fine di novembre, si riferisse al *Nigger* come a una novella⁷, ben-

fallimento di una speculazione condotta su consiglio del suo amico Hope. Cfr. P. Baines, *Joseph Conrad: A Critical Biography* (London, 1960), pp. 159-60 e *Letters from Conrad, cit.*, p. 42.

6. Conrad si lamentò con Garnett: «It's exactly what he advanced on the *Outcast*. Ought I not to get more? I want £ 100 (in two payments if he likes). Can I honestly ask for it? Am I worth that advance? – I shall not write to him till I

hear from you» (16 ottobre 1896). Cfr. *Letters from Conrad, cit.* Ulteriori citazioni da quest'opera saranno seguite dalla sola data delle lettere.

7. In una lettera a E.L. Sanderson datata 21 novembre 1896, Conrad parla del *Nigger* come «one of the short stories (a pretty long one too, – about *half the length of Almayer*)»; cfr. G. Jean-Aubry, *Joseph Conrad: Life and Letters* (London, 1927), vol. I, p. 197. Nella *Collected Edi-*

ché fosse chiaro che, d'altro canto, non la considerasse al pari delle altre tre; questa aveva tutta l'aria di poter crescere fino a prendere tutto un volume per sé, il che era motivo di speranza per l'autore, dopo tante false partenze nella stesura del *Rescuer*, ormai accantonato, e dopo tre novelle che non riuscivano certo a brillare sufficientemente. Se il *Nigger* non sembrava poter diventare un vero e proprio romanzo, sembrava diventare almeno una lunga novella, e se doveva completare quel volume di novelle, meritava almeno di essere pubblicato precedentemente in una rivista più importante del *Cornhill* o *The Cosmopolis* o *The Savoy*, dove sarebbero apparse le tre novelle precedenti. Nella lettera ad Unwin Conrad fu molto esplicito al riguardo:

I don't like to give up anything I have taken hold of and intend to stick to scribbling till I am fairly convinced of my wisdom or my folly. I will see it out – but I do not wish to see it out at your expense. After all my work has some value... Should you entertain any modifications I wish to tell you that I would like to try *W. Henley* with my «Nigger»...

Era chiaro che la questione finanziaria perdeva importanza a mano a mano che Conrad prendeva coscienza del valore di ciò che stava scrivendo e cercava più il patrocinio di W.E. Henley che il doppio dell'offerta dell'editore. Arrivò al compromesso solo dopo che Henley aveva deciso di pubblicare il *Nigger* nella sua *New Review*, e in base al successo dell'opera:

It strikes me that – should that story prove more popular than my previous work – my other stories will become more valuable... If my hopes are even partly realized it may become, perhaps, worth your while (in a year or so) to publish them – and in that case I should try by and by to write a couple or more so as to form a vol. for which you shall give me what you think fit. This is only an idea and if it appears practicable to you so much the better... Meantime I shall look upon the three stories as provisionally belonging to you⁸.

È da notare che Conrad accenna a Henley solo nella lettera del 19 ottobre e nell'estratto che stilò per informare Garnett della faccenda, sei giorni dopo. Il nome non riappare prima della fine di novembre e Conrad dovette aspettare fino al 7 dicembre per sapere che il *Nigger* era stato letto e approvato da quel direttore⁹. In quel

tion *The Nigger* ha solo trenta pagine meno di *Almayer's Folly*.

8. Cfr. la lettera ad Unwin in data 13 dicembre 1896 citata da John Dozier Gor-

dan in *Joseph Conrad: The Making of a Novelist* (Cambridge, Mass., 1940), p. 223.

9. A. E.L. Sanderson (cfr. nota 7) Conrad aveva rivelato, quasi come si trattasse di

periodo Conrad parla di diversi editori e diverse riviste, ma non fa mai il nome di Henley fino al momento della risposta positiva. Se si tiene conto della profonda soddisfazione espressa da Conrad al momento della notizia del felice risultato dell'impresa si può intuire il motivo della strana reticenza dimostrata durante il corso dell'impresa – la segreta ambizione che l'autore nutriva, per la coscienza della diversa qualità del suo nuovo argomento e della migliore qualità dello sforzo inteso ad esprimerlo. In un certo senso, il riconoscimento da parte di Henley era al contempo un bisogno e un diritto per Conrad; e tuttavia quell'accenno al «suo» *Nigger* e a Henley, che dava voce a un'ambizione così intima e necessaria, fu dettato, forse, da un senso di ribellione e imposizione. Se il fatto venisse ricollocato nel momento biografico in cui venne espresso, nel corso dello sviluppo della crescente coscienza che Conrad stava sviluppando rispetto alla sua capacità come romanziere, non si potrebbe fare a meno di riflettere che l'accenno doveva apparire tanto impreveduto quanto ambizioso. Conrad, probabilmente, voleva far impressione con un gesto di rifiuto nobile e orgoglioso. Comunque, si può notare il fatto che Conrad tradusse il rifiuto oppostogli dall'editore con la citazione «non possumus»¹⁰, la cui connotazione storica, per quanto consunta da un uso più spesso ironico, rende sufficientemente lo stato d'animo dell'autore. La «motivazione» del *Nigger*, in effetti, era nobile quanto impegnativa, e anche l'editore doveva, secondo Conrad, impegnarsi a uno sforzo maggiore.

2. Presa di coscienza

Ci si può chiedere se l'idea di ricorrere al giudizio di Henley fosse stata di Conrad oppure del suo amico e critico Edward Garnett. Dalla corrispondenza che ci rimane sembra impossibile ricavare le prove per una decisione univoca.

Conrad ricevette il contratto proposto dall'editore il 16 ottobre 1896. Nella lettera in cui chiese il parere di Garnett circa i termini di quel contratto Conrad non accennò al *Nigger*; tuttavia rispose all'editore stabilendo le proprie modifiche, suggeritegli da Garnett, e

un segreto, che il *Nigger* era «under Henley's consideration for serial publication in the *New Review*». Il 2 dicembre scrisse a Garnett «So I suppose Henley likes it» e il 7 «Now I've conquered

Henley I ain't 'fraid of the divvle himself» (p. 62).

10. *Letters from Conrad, cit.*, p. 51 (25 ottobre 1896).

aggiunse il paragrafo su Henley¹¹. Quando informò Garnett sui risultati della negoziazione, trascrisse quanto aveva proposto e aggiunse quel dettaglio sul *Nigger*. Ma quest'ultimo punto, contrariamente a quanto è evidente rispetto agli altri, non può essere letto come già discusso tra i due, o almeno già approvato da parte di Garnett. Questi aveva approvato, verosimilmente, i punti contenuti nella precedente lettera di Conrad del 16 ottobre, e si limitò a proporre alcune modifiche e idee sui diritti d'autore rispetto alle copie vendute. Sembra strano, quindi, che al *Nigger* e a Henley avesse accennato originariamente solo Conrad, prima nella sua lettera all'editore del 19 ottobre e in quella seguente, che possediamo parzialmente nella trascrizione fatta per informare Garnett (25 ottobre), al quale non aveva chiesto un parere sulla pubblicazione a puntate della quarta novella, e il quale, a sua volta, non aveva mai accennato al problema¹².

Cinque giorni dopo aver accennato al *Nigger* per la prima volta in quella lettera a T. Fisher Unwin, Conrad ricevette questo responso:

I did not send this agreement without serious consideration – and I must leave my proposal as originally drafted. I have no more to say, except that perhaps I made a blunder in copyrighting the stories.

Trascrisse queste righe nella lettera a Garnett (e che questi datò come 25 ottobre, dato che in essa Conrad si riferiva a una nota scritta da Garnett e ricevuta «mercoledì», cioè il 22 di quel mese). Non si conosce il contenuto di quella nota ma, dato che Conrad mette in rilievo il fatto di aver scritto all'editore «*exactly in the terms suggested by you*» e li elenca senza fare alcun accenno al *Nigger*, sembra aver voluto fornire a Garnett un dettagliato e completo rendiconto della transazione, dato che i termini erano stati proposti da Conrad ma modificati da Garnett, che, dopo tutto, era impiegato presso l'editore, del quale doveva curare gli interessi.

Per provare che l'idea di ricorrere al giudizio di Henley per il *Nigger* fosse dovuta a Conrad basterebbe il fatto che Conrad implicitamente la fa sua quando la vede contraddetta dal «*non possumus*» opposto dall'editore. E infatti ripete la «motivazione» (già esposta al-

11. Conrad rispedì la copia del contratto con delle modifiche segnate in inchiostro rosso; il dettaglio sul *Nigger* è nell'ultimo paragrafo della lettera.

12. Sfortunatamente solo quattro lettere scritte da Garnett a Conrad sono state pubblicate (in data 26 maggio, 2 e 17

giugno e 20 ottobre 1896). Furono le uniche ritrovate fra i documenti di Conrad e si possono leggere in *Twenty Letters to Joseph Conrad*, edited with an introduction by G. Jean-Aubry (London, 1926). Parte della lettera del 26 maggio si può leggere in *Letters from Conrad, cit.*, pp. xxiii-xxiv.

l'editore nella lettera del 19) non come parte di quella risposta ma come spiegazione della propria condotta, per un migliore resoconto per l'amico:

Bash the whole business... Only it interferes with my *Nigger* damnably. I crawl on with it. It will be about 30.000 words. I must enshrine my old chums in a decent edifice. Seriously do you think it would be too long? There is so many touches necessary for such a picture!

Naturalmente, è possibile che Conrad avesse già discusso sul *Nigger* con Garnett, magari subito dopo il ritorno dalla Bretagna; questi avrebbe potuto suggerire di ricorrere a Henley e quindi non ci sarebbe stata più alcuna ragione di ritornare su quanto già discusso. D'altronde, era stato Garnett a suggerire l'invio di una copia di *An Outcast of the Islands* a Henry James, un tipo di tattica uguale a quello consigliato durante il colloquio con Reginald Smith¹³. L'idea di far leggere a Henley il manoscritto del *Nigger* potrebbe essere stata un altro punto della nuova politica escogitata da Garnett per un migliore riconoscimento dell'amico nell'ambito del mondo letterario oltre che, naturalmente, per sollevarlo dalla crisi finanziaria in cui si era venuto a trovare. Ma la paternità dell'idea riguardo a Henley non può essere determinata in modo sicuro.

Garnett, nella prefazione alla sua raccolta di lettere ricevute da Conrad, ricorda di aver suggerito la casa editrice Smith Elder come probabile editore del previsto volume di novelle; visto che non ne sarebbero usciti con questo editore, preparò un incontro con Sidney Pawling, socio di William Heinemann, che portò a Henley il manoscritto, ancora incompleto, del *Nigger* (la *New Review* era infatti pubblicata da Heinemann); Henley fece sapere a Pawling che quel manoscritto gli andava bene; cosicché, nel corso di un pranzo al Restaurant d'Italie in Old Compton Street, Conrad ebbe modo di incontrare e conquistare Sidney Pawling, che si assicurò sia il *Nigger* che ogni opera futura¹⁴.

È strano che quanto le lettere non possono provare (anzi, sembrerebbero sconfessare) possa essere stato affermato da Garnett, a due anni di distanza dalla morte di Conrad, nello stesso modo o quasi in cui Conrad stesso lo espose quando il *Nigger* stava uscendo a puntate

13. Era socio della casa editrice Smith Elder & Co. Si era interessato all'opera di Conrad che, durante quel colloquio, si comportò in maniera «dignified and not

abjectly modest» come scrisse a Garnett il 6 novembre.

14. Cfr. *Letters from Conrad, cit.*, pp. xxvi-xxvii.

sulla *New Review*. In una lettera datata 6 novembre 1897 Conrad scriveva a W. Blackwood:

Just a year ago, when I wanted badly to be taken up the Firm of M^r Wm. Heinemann accepted an unfinished work of mine, met all my wishes, and, as things went on, did really much more than I had any reason to expect. I had no introduction to them; I could not boast of even a tolerable sale; my literary achievement amounted in all to two books – praised certainly, but as certainly not successful, in a commercial sense. Under these circumstances, they took me up and introduced my work to M^r Henley; and it was its good fortune to please that remarkable man. In that way I secured admission to the pages of the *New Review*¹⁵.

Henley fu menzionato per la prima volta nella lettera del 19 ottobre 1896 a Fisher Unwin, e in quel tempo Conrad non aveva nessuna garanzia che Henley accettasse il *Nigger*. In effetti, non sapeva neanche se era disposto a dargli un'occhiata. Il silenzio che seguì, e che assume l'aspetto di vera reticenza, non può essere considerato senza quest'ulteriore imprecisione nei ricordi del romanziere e del suo critico. È evidente, infatti, che Henley fu l'ultima persona a sapere dell'esistenza del *Nigger*, quando invece Conrad avrebbe voluto averlo come primo, e forse unico, lettore critico della sua nuova opera. Si capisce quindi quanto Conrad valutasse il «suo» *Nigger*, e quanto valutasse l'occasione che gli sarebbe stata offerta, in virtù di quelle pagine, di «to make sail with the *Narcissus*»¹⁶ nella sua nuova professione.

3. *Il nuovo pubblico e i nuovi esperimenti*

Uno studio del *Nigger of the «Narcissus»* deve cominciare inevitabilmente dalle considerazioni finora esposte. È sulla base di una tale riflessione che si possono rievocare i toni, i colori, l'atmosfera di quei giorni; e la stessa tonalità è percepibile anche nel *Nigger* stesso, nella lezione morale che il romanzo vuole imprimere. E i punti finora definiti dovrebbero essere ulteriormente commentati per una migliore

15. Cfr. l'edizione delle *Letters to William Blackwood and David S. Meldrum*, edited by William Blackburn (Durham, North Carolina, 1958), p. 18. Quando Blackwood accettò «Karain», Conrad si congratulò con Garnett per le sue felici idee circa gli editori ricordando che «all the good moments – the real good ones in my life

I owe to you... O! Wiser than the serpents. You sent me to Pawling – you sent me to Blackwood – when are you going to send me to heaven?» (28 agosto 1897).

16. L'espressione fu usata nella lettera del 21 novembre 1896 a Garnett quando Pawling ebbe il manoscritto del *Nigger*.

comprensione dell'importanza.

Per esempio, sembra incredibile che Conrad non abbia accennato mai al fatto di aver iniziato quel romanzo. Quando era in Bretagna aveva sempre tenuto informato Garnett sulla propria attività, e in base a questo continuato «reportage» sul suo lavoro possiamo stabilire quasi le date precise di inizio e fine di ognuna delle tre novelle scritte prima del *Nigger*; quanto poi a *The Rescuer* troviamo in ciascuna lettera di quel periodo un paragrafo fisso in cui Conrad dà sfogo alla sua disperazione di non poterlo continuare. Al *Nigger*, invece, non fa mai accenno. Tutto quanto si può arguire è che, non appena incontrò Garnett a Londra, certamente discusse con lui sul volume di novelle che, come aveva deciso «ab initio»¹⁷, gli voleva dedicare, e che avrebbe dovuto comprendere anche il *Nigger*.

Ma anche nelle due lettere posteriori al suo ritorno dalla Bretagna Conrad non nominò quella novella, eppure sappiamo che aveva molta intimità con Garnett e si fidava ciecamente della sua esperienza, non solo per quanto riguardava i problemi editoriali ma anche per quelli letterari, e non letterari. A parte la prima, che era solo una breve nota per informarlo che era arrivato e voleva incontrarlo il giorno dopo, nella seconda lettera Conrad parlò del contratto per il volume. Perfino l'allusione all'editore Smith Elder che, come annotò Garnett, «had been putting out 'feelers' about Conrad's prospective books», non portò ad alcun accenno al *Nigger*, un'opera che si sarebbe raccomandata da sola per una tale occasione¹⁸. Il 16 ottobre Conrad non aveva ancora fatto alcun accenno scritto al *Nigger*, ma ne parlò come di un'opera già ben avviata il giorno 19 e diceva anzi di volerla sottoporre al giudizio di Henley. Leggendo cronologicamente la sua corrispondenza generale non si può non rimanere stupiti di un tale fatto. Tanto più che Conrad assume un tono di orgogliosa difesa della propria posizione non tanto in vista di un riconoscimento del proprio valore personale, ma del valore dell'oggetto stesso della novella. Non fa la consueta autocritica e non assume il caratteristico tono di modestia; si difende col solo argomento che, con quell'opera, vuol dedicare un santuario ai suoi compagni di un tempo, e che il santuario doveva essere consacrato dall'autorità del venerabile, e molto venerato W.E. Henley.

La sua venerazione per quest'uomo può essere meglio valutata se

17. Dalla lettera del 14 agosto a Garnett. 18. Cfr. *Letters from Conrad, cit.*, p. 49, n. 2.

si considera l'atteggiamento che ebbe verso alcune riviste con le quali aveva negoziato la pubblicazione di alcune sue opere. Notissimo è il suo giudizio sulla sua novella «The Lagoon»; quello sulla rivista che poi pubblicò una tale «short... tricky thing... full of second-hand Conradese» non era stato migliore: «I would bet a penny they will take it» (14 agosto 1896). L'osservazione era in contrasto con una precedente quando Unwin stesso aveva suggerito quella rivista per la pubblicazione degli «Idiots»: «I think the *Cornhill* is not a bad mag. to appear in – and... we might try there»¹⁹. Il modo in cui Conrad si comportò per la pubblicazione degli «Idiots» offre un esempio interessante dei suoi giudizi in questo campo. Ad Unwin, che riteneva *The Savoy* inadatta per quella novella, Conrad rispose che preferiva «wait longer and fare better» piuttosto che uscire in una rivista diretta da Arthur Symons²⁰. Ma dovette arrendersi ed accettare il contrario, dato che *The Savoy* fu l'unica rivista disposta a pubblicargli «The Idiots»: sia *The Cornhill* che *The Cosmopolis* si erano rifiutate.

Quest'ultima rivista, distribuita da Unwin, fu un vero scoglio per Conrad. Sebbene avesse rifiutato per ben due volte «The Idiots», il direttore gli aveva chiesto una novella. Conrad si professò compiaciuto della richiesta ma non riusciva a capacitarsi del rifiuto, anzi si sentì offeso. L'accento della dignità professionale si fece notare, e con una più chiara implicazione di una nuova fiducia nella propria capacità; se questi due aspetti non trovarono uno stesso grado di persuasione nella corrispondenza con Garnett da una parte e l'editore dall'altra, è comunque evidente che tendono a diventare una caratteristica del periodo:

I would write with extreme pleasure a short story for the *Cosmopolis* if I only had an idea of what they considered as suitable... I take it that no objection has been taken to the workmanship (the technique if you like) for the manner of work and my view of life I cannot alter²¹.

19. Un estratto da questa lettera datata 7 giugno 1896 si può leggere in J.D. Gordan, *op. cit.*, p. 221. Conrad ripete quasi verbalmente il commento di Garnett del 2 giugno su una nota ricevuta da E.V. Lucas, nota che fece vedere a Conrad: «*The Cornhill* is a very good Magazine for your work to appear in, no doubt they will pay you well, or at any rate fairly well» (cfr. *Twenty Letters*, *cit.*). Il giorno dopo, Charles Graver mandò, per conto del nuovo direttore del *Cornhill*

una richiesta ufficiale di novelle scritte dall'autore (la lettera è citata integralmente da Lawrence Graver in *Conrad's Short Fiction* (Berkeley and Los Angeles, 1969), pp. 17-18). E.V. Lucas aveva in effetti preannunciato tale richiesta, e Garnett aveva condotto tutta la manovra (cfr. *Letters from Conrad*, *cit.*, p. xxvi).

20. Cfr. la lettera citata nella nota precedente.

21. Cfr. la lettera del 28 maggio 1896 citata da J.D. Gordan, *op. cit.*, p. 220.

Dieci giorni più tardi, Conrad informò Garnett che una novella, «An Outpost of Progress», era già «polished and perfected».

Se il grado di intensità era diverso, l'accento era nuovo. I due romanzi precedenti, *Almayer's Folly* e *An Outcast of the Islands*, dovettero essere accettati da Garnett e da Unwin, due diversi esaminatori (e spesso in contrasto fra di loro) e il «giovane» romanziere non doveva superare altri esami per ottenere la pubblicazione delle sue opere. Quando tentò il genere della novella, però, dovette passare l'esame di altri critici che dovevano tener conto di un pubblico differente. E a questo fatto Conrad non aveva ancora riflettuto, probabilmente, dato che erano tre anni che scriveva per Garnett, che non aveva altri criteri che i propri, per quanto severi e validi.

Naturalmente il problema dello stile di Conrad era già stato discusso, ma il primo documento che abbiamo di quelle discussioni risale al periodo in esame. Quando scriveva ad Unwin, Conrad gli ricordava spesso di far leggere i propri manoscritti a Garnett; quando l'amico critico aveva dato parere favorevole, allora Conrad si sentiva sicuro nella difesa della propria opera, fino ad usare toni impreveduti, di fronte al tono della sua corrispondenza con Garnett. La malattia che colpì questi (dall'aprile al maggio del 1896) e la sua conseguente impossibilità di leggere puntualmente quanto Conrad gli inviava dalla Bretagna, non fecero che porre in rilievo il fatto e Conrad dovette accettare l'occasione di definire personalmente l'indirizzo che intendeva dare al suo rapporto col pubblico, l'editore e il suo atteggiamento di fronte alla propria opera, passata e futura.

La coscienza di aver un nuovo pubblico da interessare fu stimolata e sviluppata dai problemi pratici posti dal nuovo genere letterario. Fu una durissima prova per Conrad, che, non riuscendo a progredire con *The Rescuer*²², doveva pur produrre qualcosa. Per la storia di Almayer gli erano occorse 63.000 parole; gliene occorse il doppio per *An Outcast of the Islands*; e quando *The Rescuer* fu terminato nel 1920 (pubblicato col titolo *The Rescue*) il tema malese era stato continuato usando un numero ancora maggiore di parole. Ma il metodo usato per la revisione delle pagine di questo scritte vent'anni prima in Bretagna fu spesso una spietata quanto semplice spuntatura di frasi e

22. Il problema finanziario era sempre all'ordine del giorno. Come si lamenterà nella lettera del 19 ottobre ad Unwin, era «simply this: I can't afford to work for

less than ten pence per hour and must work in a way that will give me this magnificent income».

anche paragrafi²³. La lezione che aveva dovuto imparare costringendosi a scrivere novelle e a dover dare ascolto alla critica di quelle riviste e del loro pubblico fu una lezione sulla stringatezza in prosa e l'effetto sulla sua narrativa posteriore a quel forzato esercizio risulta evidente.

La crisi che non riusciva a superare nella stesura della prima parte del *Rescuer* non era dovuta a una parte dell'intreccio che non sentiva come congeniale, ma il tema stesso, o meglio la continuazione del tema malese. Di fronte a una tale crisi, le poche pagine manoscritte delle *Sisters* testimoniano la volontà di una nuova apertura, per quanto sbagliata²⁴. Nella lettera in cui Conrad annuncia all'editore il piano per *The Rescuer* si sente che il romanziere non era completamente soddisfatto di ricominciare con lo stesso scenario malese una storia più o meno già affrontata²⁵. Ciò che sorprende nelle novelle scritte in Bretagna è, al contrario, la varietà dei loro argomenti, o almeno degli scenari; ed è un fatto che Conrad stesso sottolineò indirettamente quando riconobbe che c'erano «lots of second-hand Conradese» in «The Lagoon». Questo commento, scritto quasi a margine del manoscritto²⁶ è una vera e valida autocritica.

Non sappiamo quanto Conrad fosse cosciente della «derivative nature» degli «Idiots», come poi affermò nella prefazione a *Tales of Unrest*, nel momento in cui componeva quella novella. Se non altro, era un esercizio nel nuovo genere letterario, con una propria disciplina, e forse ancor più severa di quella necessaria per la composizione dei due romanzi precedenti. Non si comportò certo con l'indifferenza che gli derivava dal successo ormai raggiunto quando si trattò di difendere quella novella dal doppio rifiuto di *The Cosmopolis* e *The Cornhill*, e protestò ad Unwin: «bad or good I cannot be ashamed of those things that are like fragments of my innermost being pro-

23. Cfr. Thomas Moser, «*The Rescuer* Manuscript: A Key to Conrad's Development and Decline», *Harvard Library Bulletin*, x, 3 (Autumn 1956), pp. 325-355.

24. Per questo testo cfr. J.D. Gordan, *op. cit.*, pp. 198-200 e J. Baines, *op. cit.*, pp. 167-8.

25. «If the virtues of Lingard please most of the critics, they shall have more of them. The theme of it shall be the rescue of a yacht from some Malay vagabonds and there will be a gentleman and a lady cut out according to regulation pattern»

(cfr. G. Jean-Aubry, *op. cit.*, I, p. 164).

26. «The Lagoon» fu scritto dopo «The Idiots» e «An Outpost of Progress», ma Conrad ricordava di aver fatto il contrario quando scrisse la prefazione a *Tales of Unrest*: «anybody can see that between the last paragraphs of 'An Outcast' and the first of The Lagoon there has been no change of pen, figuratively speaking. It happens also to be literally true». Poche righe sopra aveva scritto che «one does one's work first and theorizes about it afterwards».

duced for the public gaze»²⁷. Proprio ciò che colpisce nella cronaca di quel periodo è vedere che Conrad provava tanto disgusto per le pagine già scritte del *Rescuer*, pagine che Garnett aveva molto apprezzato²⁸, e insisteva a scrivere quelle novelle che non ricevevano piena approvazione né da Garnett né dai direttori delle riviste interpellate.

Se si volesse fare il punto sui problemi che Conrad dovette affrontare durante il suo soggiorno in Bretagna si dovrebbe notare anzitutto che era stato incapace di proseguire, se non finire come aveva deciso originariamente, il *Rescuer*; che aveva cercato di scrivere alcune novelle quasi per prendere fiato e risolvere in qualche modo lo svantaggio finanziario; che aveva dovuto prendere coscienza di un pubblico con esigenze diverse da quelle a cui si era abituato e che era rappresentato dai tre diversi direttori delle riviste; che «The Idiots» erano stati rifiutati una volta da un direttore e due volte da un altro; e che alla fine dovette accontentarsi di uscire in una rivista che non gli era congeniale. Cioè: abbandonò la sua prima novella; fu costretto a riconoscere che se voleva pubblicare doveva fare i conti con i gusti di un nuovo pubblico, e scrisse immediatamente e quasi su ordinazione la sua seconda novella; ne scrisse una terza con asserita noncuranza o svogliatezza, e proprio questa terza novella ebbe un certo successo; il che veniva a confermare l'ipotesi sulla quale si era deciso a scrivere *The Rescuer*, con un intreccio «according to regulation pattern» come aveva annunciato all'editore, ma che, almeno nel caso del romanzo, non gli riusciva di portare avanti, fino al punto di decidersi per una trama e una forma come quelle rilevabili in *The Sisters*.

Nella seconda novella, comunque, Conrad dovette affrontare un maggior numero di problemi rispetto alle altre due, e soprattutto si pose uno scopo più preciso. Aveva già eseguito il primo esercizio, di imitazione forse, ma certamente di un genere nuovo per lui²⁹, e usando un nuovo tipo di materiale: una scena che aveva visto qualche giorno prima. Per la seconda novella non confessò mai di aver voluto, anche inconsciamente, imitare qualcuno, sebbene qualche critico vi veda il tipico taglio alla Kipling³⁰. Al contrario, come affermò molto più tardi, non c'era altro che tutta l'amarezza sofferta durante la sua disgraziata avventura nel Congo e la sua incapacità di razionaliz-

27. Cfr. la lettera del 22 luglio 1896 in *A Conrad Memorial Library, cit.*, p. 62.

28. Cfr. le sue lettere del 26 maggio e 17 giugno 1896 in *Twenty Letters, cit.*

29. Per «The Black Mate», scritto in ori-

gine per *Tit-Bits* nel 1886 e riscritto molto più tardi, cfr. J.D. Gordan, *op. cit.*, pp. 174 e ss. e J. Baines, *op. cit.*, pp. 84-85.

30. Cfr. L. Graver, *op. cit.*, pp. 12 e ss.

zare in qualche modo quanto aveva visto laggiù³¹.

I problemi che gli si ponevano con la composizione di «An Outpost of Progress» erano gli stessi discussi da Conrad e Garnett nelle loro discussioni. Quando Garnett gli mandò una critica negativa su quella novella, Conrad fu d'accordo:

the construction is bad. It is because it was a matter of conscious decision, and I have no discrimination – in artistic sense... It is very evident that the first 3 pages kill all the interest. And I wrote them of set purpose!!! I thought I was achieving artistic effect!!! (1 agosto 1896).

Quando ricevette tale critica negativa, Conrad aveva già spedito a *The Cornhill* la sua terza novella. Dieci giorni prima aveva fatto il punto su questo nuovo tipo di lavoro al quale si era dedicato. «I am paralysed by doubt», scrisse a Garnett riferendosi a *The Rescuer*:

and have just sense enough to feel the agony but I am powerless to invent a way out of it. This is sober truth... In desperation I took up another short story. I must do something to live and meantime perhaps a ray of inspiration may come and light me along the labyrinth of incertitude where I am now lost. I wrote the *Outpost of Progress* with pleasure if with difficulty. The one I am writing now I hammer out of myself with difficulty but without pleasure. It is called *the Lagoon*, and is very much Malay indeed... You must be sick with my short stories. And yet they cost me in a sense more than *Outcast did* I wrote the *Outpost of Prog.* thinking of you... I made there an effort at conciseness – as far as in me lies – and managed it short of 10.000 words. Do you find it very bad? (5 agosto 1896).

Il problema maggiore, infatti, era la stringatezza e Garnett doveva aver discusso questo aspetto con Conrad. Se questi, come afferma esplicitamente, aveva scritto «An Outpost» pensando all'amico critico, quella novella doveva essere la risposta a quelle costruttive discussioni:

It's yours. It shall be the first of a vol. ded. to you – but this story is *meant* for you. I am pleased with it. That's why you shall get it. I am sure you will understand the reason and meaning of every detail, the meaning of them reading novels and the meaning of *Carlier* not having been armed... If any passages are – *de trop* – then strike out. I mean it. I don't want anything incompatible with the general method of the thing – but am befogged myself now. (22 luglio 1896).

Conrad fu sì d'accordo su alcuni punti ma rivendicò il diritto a

31. Cfr. la lettera ad Unwin datata 22 luglio 1896 in *A Conrad Memorial Library*, cit., p. 62.

scrivere nello stile che sentiva proprio. Era successo lo stesso con le ultime pagine di *An Outcast of the Islands* un anno prima³², ma quella volta si era difeso riconoscendo il fatto e la propria inclinazione inconscia verso un tale tipo di esecuzione. Ora, con «An Outpost of Progress» riconosceva di aver voluto («of set purpose») scrivere in quel modo. La differenza di atteggiamento rispetto alle ragioni che ammetteva essere la causa di un insuccesso può essere riconosciuta come un cambiamento, una maggiore presa di coscienza della propria capacità come romanziere. La rivendicazione del diritto all'individualità, indipendentemente dal valore di questa come espressione, era ancora la stessa; ma dopo aver provato a farsi la mano come scrittore di novelle Conrad aveva dovuto scontrarsi con nuove esigenze tecniche, esigenze che gli fecero prendere maggiore coscienza della necessità di avere un preciso scopo per mettersi a scrivere qualcosa di valido, e che ogni sforzo in vista dell'espressione di tale scopo doveva essere «singleminded» in questa unica direzione. Il diritto alla propria individualità aveva ricevuto una migliore qualificazione, quasi un senso nuovo, nel corso del suo soggiorno in Bretagna.

4. *La personalità di W.E. Henley*

Dopo tanti problemi, che da vaghi sentimenti di impotenza si erano fissati in veri stati di disperazione, aggravati da incomprensioni e malintesi con l'editore e da dissensi con il suo stesso «literary father»³³, l'idea di far pubblicare il *Nigger* nella *New Review* sembrerebbe decisamente velleitaria. Se non si fosse potuto rilevare la crescente fede nel valore di quella quarta novella, sulla quale stava ancora lavorando, la velleità potrebbe essere considerata puro atto di disperazione. E notiamo anche che, mentre *The Savoy*, *The Cornhill*

32. «The whole conception seems to me wrong. I seem to have seen the wrong side of the situation. I was always afraid of it», scrisse a Garnett il 24 settembre 1895 quando questi criticò severamente le ultime pagine del romanzo. Ma si difese col fatto che «nothing now can unmake my mistake. I shall try – but I shall try without faith, because all my work is produced unconsciously (so to speak) and I cannot meddle to any purpose with what is within myself. – I am sure you understand what I mean – It isn't in me to

improve what has got itself written».

33. Conrad usò quest'espressione nella lettera del 14 agosto («my miserable and benighted intelligence is disclosed to the scandalized gaze of my literary father») e quando Garnett gli suggerì di inviare *An Outcast* a Henry James (16 ottobre 1896: «You are my 'father in letters' and must bear the brunt of that position»). È tuttavia probabile che la critica di Garnett su «An Outpost» abbia spinto Conrad a non dedicargli le *Tales of Unrest*, come suggerisce J.D. Gordan (*op. cit.*, p. 225).

e *The Cosmopolis* erano state suggerite da Unwin o da Garnett, *The New Review* sembra essere stata considerata da Conrad stesso. Quando si era riferito a quelle riviste non aveva mai menzionato i rispettivi direttori; nel caso della *New Review*, al contrario, menzionava più il nome del direttore che quello della rivista. La personalità di Henley, in effetti, era ben più importante della sua stessa prestigiosa rivista.

Henley era stato direttore del *National Observer* per nove anni³⁴ quando prese la direzione della *New Review*, e aveva fatto il bello e il cattivo tempo nel mondo letterario. Quando passò alla nuova direzione si era già fatto parecchi amici, e altrettanti nemici; i primi erano quelli che aveva invitato a continuare a collaborare per la sua nuova rivista e molti di essi erano già famosi grazie al suo patrocinio. Per esempio Yeats, un cui primo saggio era apparso sul *National Observer* il 2 marzo 1889 (una settimana dopo era uscita una recensione del *Wandering of Oisin*); Rudyard Kipling era stato accettato fin dall'inizio con le sue «Barrack-Room Ballads» e presentato al Savile Club quattro mesi dopo; Mallarmé era apparso su quelle pagine fin dal 1892 direttamente in francese. «La maggioranza dei suoi collaboratori», scrisse un biografo di Henley³⁵, «lo consideravano un direttore di genio» e col *National Observer* prima e la *New Review* dopo si era creata una fama che non accennava mai a diminuire. Nelle intenzioni dei fondatori, il *National Observer* doveva essere il rivale della *Saturday Review*, ma l'idea si era rivelata troppo ambiziosa; quando Henley lasciò la direzione la rivista era già in completo dissesto finanziario. La linea conservatrice ne rendeva difficile la diffusione tra gli intellettuali anche se questi non mancavano di apprezzare la notevole qualità, e ancora più spesso la vivacità delle pagine dedicate alle arti. La stessa linea conservatrice fu mantenuta da Henley per la *New Review*, peraltro già ben allineata su quelle posizioni.

Nel 1897, fra le personalità scelte da William Nicholson per una serie di ritratti che apparvero nella rivista si notano il principe Bismarck, Rhodes e Lord Roberts; la letteratura era rappresentata dal ritratto di Kipling e le altre arti da Sarah Bernhardt e Whistler. Mentre Kipling e Lord Roberts posavano per Nicholson, Henley stesso

34. Il titolo originale era *The Scots Observer, an Imperial Review* e il primo numero uscì a Edimburgo il 24 novembre 1888; Henley ne fu il direttore dal gennaio 1890 (il titolo fu cambiato il 22 novembre di quell'anno) al 12 maggio 1894.

Per questi due periodici cfr. Walter Graham, *English Literary Periodicals* (London, 1966), pp. 337-8, 265.

35. John Connell, *W.E. Henley* (London, 1949), p. 329.

stava posando per un'altra famosa serie di «English Portraits» curata da William Rothenstein. Questi era ricorso a Oscar Wilde perché gli rilasciasse una didascalia da usare in calce al ritratto di Henley (ogni ritratto di quella serie doveva essere accompagnato da una presentazione anonima) e la corrispondenza cui tale richiesta diede origine rende testimonianza della personalità e della reputazione di Henley (e sarebbe stata sufficiente la stessa scelta di quel ritratto per quella serie).

Wilde aveva ragione di detestare Henley e non aveva più mandato per recensione i suoi libri al *National Observer* fin dal 1892, in quanto considerava Henley come critico «too coarse, too offensive, too personal»³⁶. Così stilò la seguente didascalia:

He founded a school, and has survived all his disciples. He has always thought too much about himself, which is wise; and written too much about others, which is foolish. His prose is the beautiful prose of a poet, and his poetry the beautiful poetry of a prose-writer. His personality is insistent. To converse with him is a physical no less than an intellectual recreation. He is never forgotten by his enemies and often forgiven by his friends. He has added new words to the language, and his style is an open secret. He has fought a good fight, and has had to face every difficulty except popularity³⁷.

Era ovvio che Wilde non poteva andar d'accordo con una personalità come quella di Henley (neanche con quella di Conrad, del resto, se avesse potuto conoscerlo o solo leggerlo). L'unica via d'uscita che Wilde proponeva a Rothenstein era che questi cercasse:

someone else to do Henley from the outside point of view, just the

36. Cfr. la lettera di Wilde a John Lane, datata luglio 1892 in *The Letters of Oscar Wilde*, edited by Rupert Hart-Davis (London, 1962), p. 318. La famosa «querelle» cominciò con una recensione del *Portrait of Dorian Gray* firmata da «Thersites», che Wilde pensava fosse Henley stesso e non, come fu in effetti, Charles Whibley. Henley non sapeva neanche cosa Whibley intendesse insinuare.

37. Cfr. la lettera del 14 agosto 1897. Il testo sembra una imitazione dello stile di Henley stesso, malgrado il brio proprio di Wilde; cfr. per esempio il seguente riassunto che Henley diede della personalità di Samuel Butler, l'autore di *Hudibras*: «He had an abundance of wit of

the best and truest sort; he was an indefatigable observer; he knew opinions well, and books even better; he had considered life acutely and severely; as a rhymist he proceeded from none and has had no successor; his vocabulary is of its kind incomparable; his work is a very hoard of sentences and saws, of vigorous locutions and picturesque colloquialisms, of strong sound sense and robust English» (citato da Lionel Phelps in *The Advance of the English Novel* (New York, 1916), pp. 234-5). La didascalia su Henley fu scritta da Max Beerbohm per l'edizione del 1898; nell'edizione del 1920 (la serie fu intitolata *Twenty-Four Portraits*) c'era anche il ritratto di Conrad.

account of what he has done. His editorship of the periodicals, his plays with R.L.S. [Stevenson], etc. Mine you will call «W.E. Henley by a Private Admirer», and the other «W.E. Henley by a National Observer»³⁸.

Poi, dal giudizio sul direttore passò a quello sulle sue riviste. A Rothenstein, che aveva scelto Henley a causa dei suoi meriti «pubblici», disse che sapeva bene che aveva «edited *The National Observer*, and was very bitter and in some respects a cowardly journalist in his conduct», e che riceveva regolarmente la *New Review*, la cui «dullness and stupidity are beyond words. I am only concerned with the essence of man, not with his accidents, miry or other»³⁹.

L'origine di tanta antipatia era stata l'asprezza della discussione sul caso del *Portrait of Dorian Gray*. Nella *New Review* che riceveva regolarmente non aveva forse fatto caso alla «Tale of the Fore-castle» del nuovo Conrad, ma quando la definiva «dull and stupid» doveva pure aver notato che l'ultimo romanzo di Henry James era già alla settimana puntata, e Wilde si interessava a James⁴⁰, che era diventato un altro collaboratore di Henley, come era avvenuto per Verlaine e Marcel Schwob, che contribuivano direttamente in francese, come era stato il caso di Mallarmé nel *National Observer*. Quegli incidenti «miry or other» cui Wilde si riferiva potrebbero essere intesi come la mancata nomina alla cattedra di letteratura inglese all'Università di Edimburgo, o la mancata nomina a successore di Tennyson come Poeta Laureato⁴¹; ma forse si riferiva solo alla collaborazione con Stevenson, finita miseramente in un pubblico disaccordo, o al dissesto finanziario in cui Henley lasciò il *National Observer*.

Il disprezzo di Wilde per Henley divenne tanto personale e volgare quanto il precedente attacco condotto da Whibley contro Wilde stesso, anche se questi lo espresse in forma privata a Leonard Smithers⁴². Ma anche questo disprezzo contraddiceva, almeno parzialmen-

38. Cfr. *The Letters of Oscar Wilde, cit.*, pp. 632-3 (20 agosto 1897).

39. *Ibidem*, p. 636 (24 agosto 1897).

40. Era dal numero di febbraio che *What Maisie Knew* stava uscendo a puntate e le ultime due furono stampate fianco a fianco con le prime due del *Nigger*. Wilde ricevette una copia di *The Two Magics* (che contenevano sia *The Turn of the Screw* che *Covering End*) già nell'ottobre del 1898 e dopo aver giudicato *The Turn* come «a most wonderful, lurid, poisonous little tale, like an Elizabethan tragedy»,

aggiunse che «James is developing, but he will never arrive at passion, I fear» (cfr. la lettera a Robert Ross in data 12 gennaio 1899 in *The Letters of Oscar Wilde, cit.*, p. 776).

41. Furono nominati George Saintsbury e Alfred Austin; cfr. J. Connell, *op. cit.*, p. 306 per la reazione di Henley.

42. «I don't think I should answer Henley. I think it would be quite vulgar. What does it matter! He is simply jealous. He made his scrofula in *vers libres*, and is furious because I have made a sonnet

te, un'altra osservazione di tre giorni prima in una lettera a Robert Ross sulla recensione negativa scritta da Henley a proposito della *Bal-lad of Reading Gaol*:

Henley's hysterical personalities have done no harm, but rather the contrary. I am quite obliged to him for playing the rôle of the Advocatus Diaboli so well. Without it my beatification as a saint would have been impossible, but I shall now live as the Infamous St. Oscar of Oxford, Poet and Martyr⁴³.

Quando si riferì a Henley come a «that remarkable man»⁴⁴ Conrad era più nella condizione di «a National Observer» che in quella di «a Private Admirer». E anche se avesse potuto conoscere Henley dall'interno più direttamente, non avrebbe condiviso l'opinione di Wilde. Per un principiante come era Conrad in quei giorni, il ritratto esteriore e il resoconto delle sue opere erano sufficienti garanzie per cercarne l'attenzione e, se possibile, il patrocinio. Il fatto che abbia deciso di cogliere l'occasione, e nei modi ora considerati, rende testimonianza della fede nelle proprie capacità che gli derivava dalla composizione del *Nigger*.

Conrad aveva accennato a Henley per la prima volta nel maggio del 1895 poco prima di partire per la Svizzera per fare delle cure termali. Il giorno prima aveva scritto a Marguerite Poradowska:

Je ne suis pas bien du tout. Je sors de mon lit et je pars pour Champel faire de l'hydrotherapie pour me remettre... Vous savez quand je ne suis pas bien du tout j'ai des accès de melancholie qui me paralysent la pensée et la volonté... Je n'ai pas vu Fisher Unwin encore rapport a la traduction. Aujourd'hui. Pars demain⁴⁵.

Conrad era ormai abituato a queste situazioni: ogni volta che si trovava in difficoltà la salute, che non aveva eccellente, peggiorava paurosamente⁴⁶. Il mattino seguente informò Garnett della partenza e che andava «for Willems in Switzerland». Come ricordò più tardi, si trattava di uno di quei «bad moments with the *Outcast*»⁴⁷ ma quella mattina scrisse anche:

out of «skilly». Besides, there are only two forms of writers in England, the unread and the unreadable. Henley belongs to the former class» (p. 716).

43. *Ibidem*, p. 720 (18 marzo 1898). La recensione di Henley era apparsa il 5 marzo su *Outlook*.

44. Cfr. la nota 15.

45. Cfr. la lettera del 30 aprile 1895 in

Lettres de Joseph Conrad à Marguerite Poradowska, édition critique précédée d'une étude sur le français de Joseph Conrad par René Rapin (Genève, 1966), pp. 160-1.

46. Cfr. Jessie Conrad, *Joseph Conrad and His Circle* (London, 1935), pp. 141-2.

47. Cfr. la lettera a Garnett del 5 agosto 1896.

I resolved yesterday. Called on F.U. [Unwin] who says Henley can't read more than 60 pages of the immortal work [*Almayer's Folly*, che era appena uscito] – after which he «lays it down». Despair and red herrings! Suicide by thirst on Henley's doorstep – no. Emigration to Champel and hydropathy when return with Alpenstock branded (untruthfully) «Monte Rosa» and brain the sixty page-power Henley. Cause Célèbre. Fame. Therefore I go, Tuan! – Seriously, I find I can't work. Simply can't! (1 maggio 1895).

Certo non è il caso di sottilizzare sulla vistosità della vendetta meditata per Henley con le sue sessanta pagine di potenza, ma non sfugge tuttavia la realtà della cocente frustrazione. Certamente non fece che precipitare la partenza per le cure termali. Questa reazione, comunque (che porta un altro esempio di un suo tipico meccanismo di difesa in circostanze del genere)⁴⁸, illustra il grado di autorità che Conrad accordava a Henley ancor prima (e qui forse sta l'importanza del fatto) di aver deciso di entrare volutamente in rapporto diretto con quel «remarkable man». Quest'unico antefatto, per restare nei termini delle osservazioni di Wilde sulla personalità di Henley, era disponibile a Conrad per fare un ritratto interiore di Henley. Passò più di un anno prima che quel nome riapparisse nella corrispondenza di Conrad e a quel lungo silenzio seguì la reticenza sull'ambizioso rischio di ricorrere a quella autorevole personalità perché giudicasse e si interessasse alla pubblicazione del *Nigger*⁴⁹. Quando seppe del successo dell'impresa Conrad sentì di poter affermare «now I've conquered Henley, I ain't 'fraid of the divvle himself» (7 dicembre 1896).

5. La critica di Wells

Jessie Conrad ricordò quel giorno: «as I knew what importance J.C. attached to being published in the *New Review* I was made perfectly happy by the news»⁵⁰. Il fine principale dell'avventura era l'approvazione del manoscritto da parte di Henley, ma l'approvazione comportava anche la pubblicazione del volume presso Heinemann, un fatto abbastanza improbabile altrimenti, vista la vendita di *Almayer's Folly* e *An Outcast of the Islands*. Questo secondo aspetto non doveva essere sfuggito a Conrad quando meditava sull'opportunità della mossa, e doveva essersi reso conto di tale possibile vantaggio in un

48. Cfr. la nota 132.

49. Cfr. anche la lettera a E.L. Sanderson del 21 novembre 1896: «next week I shall hear from Henley and let you know what

the patron of Kipling and Stevenson thinks» (*Life and Letters*, cit., I, p. 197).
50. *Personal recollections of Joseph Conrad* (London, 1924), p. 39.

momento abbastanza drammatico del suo soggiorno in Bretagna. Se non fu drammatico oggettivamente, lo fu certamente nel modo in cui Conrad l'affrontò e lo sentì.

Una settimana dopo essersi sistemato «chez Madame Coadon» a Ile Grande in Bretagna, Conrad mandò ventiquattro pagine del manoscritto del *Rescuer* a Garnett, pensando che l'avrebbe ricevuto «giovedì» (il 16 aprile 1896) e nella lettera di accompagnamento gli chiedeva «may I go on with this style?» (13 aprile 1896). La risposta non arrivò subito ma ricevette una lettera della moglie di Garnett con la notizia che il marito era ammalato. Quando questi si riprese, informò subito Conrad con una breve nota e due giorni dopo scrisse una lettera in risposta alla domanda risalente al 13 aprile. Alla prima nota Conrad fece riscontro con una lettera molto interessante ai nostri fini.

Egli non solo non aveva avuto più notizie di Garnett durante le prime quattro settimane di soggiorno in Bretagna, ma era addirittura dal giorno prima del matrimonio che non aveva ricevuto più lettere dall'amico critico. Cioè non aveva ricevuto alcuna critica per ben due mesi, proprio quando era alle prese con un romanzo che non gli riusciva di portare avanti con sufficiente speditezza. E la cosa era andata avanti così fin dalla prima metà di aprile, e a un certo punto era diventata «unbearable» e fu allora che ebbe una risposta, anche se non specificamente sul *Rescuer* ma su *An Outcast*, alla domanda posta a Garnett sul proprio stile. Su questo aspetto si era pronunciato in senso negativo sulle pagine della *Saturday Review* un anonimo recensore del suo libro. Conrad rispose alla recensione, peraltro molto lusinghiera su altri aspetti del romanzo, con una lettera che non ci è pervenuta ma che possiamo dedurre contenesse, oltre al ringraziamento per la benevola attenzione critica, anche un atto di autocritica rispetto alla «haze of sentences» e lo stile «wordy» del romanzo come aveva notato quell'anonimo recensore, aspetti che Conrad riconosceva come «a weak point in the armour of his technique»⁵¹.

Certamente Conrad dovette essere il più conradiano possibile per non lasciar trapelare in alcun modo né l'irritazione né lo sgomento causatogli da quella recensione, come si può rilevare nelle sue altre lettere di quei giorni. Quando ricevette la nota di Garnett, nella quale accennava anche a quella recensione, Conrad sapeva già che il recensore era stato H.G. Wells in persona: «may I be cremated alive

51. Il contenuto della lettera di Conrad *Twenty Letters, cit.* La recensione era apparsa il 16 maggio. può essere dedotto dalla risposta di Wells, datata maggio 1896 e pubblicata in

like a miserable moth if I suspected it!» scrisse a Garnett. Il commento di questi sulla recensione che aveva appena letta rivelò a Conrad gli aspetti positivi che la critica sullo stile aveva offuscato, per cui alla fine Conrad poté consolarsi considerando che «ergo: the style is not dishonourable». Ma con Unwin protestò in questi termini:

My style may be atrocious but it produces its effect – it is as unalterable as – say – the size of my feet – and I will never disguise it in boots of Wells's (or anybody else's) making. It would be utter folly. I shall make my own boots or perish⁵².

Non sappiamo se questa lettera fosse una risposta di Conrad a una nota di Unwin concernente quella recensione. Si può chiaramente dedurre, comunque, che in quella recensione Conrad vide che gli si correggeva il compito e veniva ammonito «errata corrige». Per Garnett, col quale non aveva nessun motivo per mascherare i suoi veri sentimenti (risentimenti in questo caso), aggiunse anche che

anyway he descended from his «Time-Machine» to be as kind as he knew how. It explains the review. He dedicates his books to W. Henley – you know. (24 maggio 1896).

Le relazioni tra i due romanzieri ebbero inizio da quella recensione e due anni più tardi Conrad confessò a Wells, ricorrendo alla sua tipica elegante magnanimità nell'usare i complimenti, che molte delle sue frasi e intere pagine erano state controllate alla luce di quella critica su *An Outcast*, per cui Wells era «responsible for many sheets torn up and also for those that remained untorn»⁵³.

Quell'aggiunta su Wells nella lettera a Garnett non meriterebbe molta attenzione se non ci fosse quel tono allusivo che suggerisce un atteggiamento non ancora ben articolato, forse, o non chiaramente esplicito, e che non fa che mettere in luce il valore dell'imprecisione contenuta nell'informazione per Garnett.

The Time Machine era stata pubblicata l'anno prima da Heinemann non appena Henley aveva finito di pubblicarla nei primi cinque numeri della *New Review*. Dal tono dell'osservazione di Conrad su Henley e Wells si può rilevare che, non tenendo conto provvisoriamente di quanto egli valutasse quel romanzo in effetti, egli considerava *The Time Machine* un romanzo di grande successo e Henley come respon-

52. Cfr. un estratto di questa lettera, datata 28 maggio 1896, in J.D. Gordan, *op. cit.*, p. 167.

53. Dalla lettera a Wells datata 6 settem-

bre 1898 in *Life and Letters, cit.*, I, pp. 248-50. Per il tono che usava rivolgendosi a Wells, cfr. anche la lettera successiva, *ibidem*.

sabile del fatto editoriale. Probabilmente non sapeva che, quando era ancora al *National Observer*, Henley aveva accettato una prima versione di quel romanzo (e che lasciò quella rivista anche perché si era permesso di pubblicare una tale strana opera narrativa di un anonimo sconosciuto). A quel tempo l'opera si intitolava *The Time Traveller* e, visto che era impossibile continuarne la pubblicazione sulle pagine del *National*, Henley chiese a Wells di riscriverla perché l'avrebbe voluta pubblicare a puntate sulla *New Review*.

Se non possiamo sapere cosa pensasse Conrad della *Time Machine* come romanzo, possiamo vedere comunque che quando si rivolgeva all'autore usava lo stesso rispetto formale se non proprio il grado qualitativo di quando si rivolgeva al suo «cher Maître», Henry James. È molto improbabile che Conrad non avesse letto o saputo dell'elogio di Wells sulle pagine della *Review of Reviews* all'uscita della seconda puntata del romanzo⁵⁴, o l'articolo (corredato da un ritratto) che il *Bookman* gli aveva dedicato quando Heinemann pubblicò il romanzo in volume – romanzo che fu in effetti dedicato a Henley. Il direttore della *Review of Reviews* era un «nemico» di Henley⁵⁵, ma malgrado ciò quando elogiò Wells come un «genio» indirettamente elogiò anche il direttore della rivista per la sua scelta giusta e meritoria.

Era in questo tipo di attività che Henley eccelleva, con il suo forte accento persuasivo, sia quando intendeva fare l'*advocatus diaboli* per Wilde che quando decideva di fare l'*advocatus novicii* per Wells o altri giovani che stimava. *The Time Traveller* gli era costato le dimissioni dal *National Observer* ma non si era arreso e con la stessa opera inaugurò la sua nuova direzione della *New Review*. Da questa fu «landed» per causa di «about 100 pages of Henrietta James»⁵⁶, ma ebbe il merito di terminare il suo lavoro presso quella rivista con l'ultima puntata del *Nigger* seguita dalla «Author's Note», cioè la prefazione scritta da Conrad per il romanzo, un testo che è diventato fondamentale nella critica del romanzo moderno ma che in Inghilterra non fu più riesumato prima del 1921.

Wilde avrebbe dovuto conoscere anche questi fatti prima di giu-

54. XI (marzo 1895), p. 263; cfr. anche i numeri di aprile e maggio (pp. 346 e 416). Gli articoli non sono firmati ma furono probabilmente scritti dal direttore, W.T. Stead.

55. VIII (agosto 1895), pp. 134-5. Il ro-

manzo apparve in maggio.

56. Da una lettera di Henley a Whibley in data 19 gennaio 1897 (cfr. John Connell, *op. cit.*, p. 316); si trattava di *What Maisie Knew*.

dicare l'avversario; non per questo, comunque, andava errato nel giudicarlo come critico «too personal» con personalità «insistente», odiato da molti nemici ma ammirato dai molti amici che proteggeva. Come appunto H.G. Wells, che Robert Ross indicò come «protégé» in una lettera a Wilde quando questi era a Reading Gaol⁵⁷. Conrad non dimenticò di notare questo aspetto della situazione quando aggiunse che «he dedicates his books to W. Henley – you know». Era vero, ma si trattava solo della *Time Machine*. I romanzi che seguirono a questo non erano dedicati a Henley, ma riscuotevano comunque un ottimo successo. Si può quindi intuire il pensiero di Conrad quando usò il plurale invece dell'effettivo singolare. Nella *New Review* erano già apparse due sue novelle e Heninemann aveva pubblicato un altro romanzo, *The Island of Doctor Moreau*; due altri editori gli avevano pubblicato *The Wonderful Visit* e *The Stolen Bacillus*⁵⁸. Nessuna di queste opere fu dedicata a Henley; per cui l'inesattezza in cui era incorso Conrad dà l'idea di quanto valutasse l'influenza e il peso di un tale avvocato difensore.

Ma c'era un altro aspetto in quella lettera a Garnett sulla recensione scritta da Wells, cioè da un altro collega ormai famoso⁵⁹. Anche questi aveva colto pienamente il valore dell'occasione prospettatagli con la pubblicazione nella *New Review*. Un tale fatto, scrisse Wells alla vigilia della pubblicazione, era la sua «trump card and if it does not come off very much I shall know my place for the rest of my career»⁶⁰. Conrad usò la stessa immagine quando fu nella stessa situazione: «So I sit tight now; like a man with a lottery ticket; and hope of unheard-of fortunes» (21 novembre 1896). Ma nel caso di Conrad l'importante era più il giudizio di Henley che la pubblicazione nella *New Review*. Quando sentì che questa stava per finire (come avvenne con il numero di dicembre 1897), confessò a Garnett:

57. Cfr. la lettera a Robert Ross del 6 aprile 1897 in *The Letters of Oscar Wilde*, cit., p. 521.

58. «Under the Knife» e «The Plattner Story» apparvero sulla *New Review* nei numeri di gennaio e aprile 1896; Dent pubblicò *The Wonderful Visit* (dedicata a Walter Low) e Methuen *The Stolen Bacillus* (dedicato a H.B. Marriott Watson) nel 1895, e il capitolo xiv di *The Island of Doctor Moreau* apparve, anonimo, nella *Saturday Review* del 19 gennaio di quell'anno (il romanzo non porta

alcuna dedica).

59. Wells stesso pose l'accento sul fatto, negando il successo con modestia: «I... could no more write your «Outcast» than I could fly. But, unlike the majority of reviewers, I do happen to have written an (unsuccessful) book or so and to have learnt something from my failures of the method of art».

60. Da una lettera del dicembre 1894 a Elizabeth Healey, citata da G. West [Geoffrey H. Wells] in *H.G. Wells, A Sketch for a Portrait* (London, 1930), p. 2.

To tell you the truth, now Henley has accepted me I don't care much whether I appear or not in the *N.R.* Or at least care only for the additional cash it may bring. Otherwise I would like to appear at once in book form and be done with it. (12 marzo 1897).

Oltre a incorrere nell'inesattezza «he dedicates his books to W. Henley – you know», Conrad aggiunse anche che Wells abitava a Woking. Questo era esatto, ma non fa che corroborare l'impressione che più che il valore di Wells come romanziere Conrad aveva ben presente il valore e il peso di Henley come avvocato difensore. Anche Henley abitava a Woking e Wells aveva scelto quel luogo per essergli più vicino, e questo subito dopo il successo della *Time Machine*⁶¹. Conrad stesso si trasferì più vicino al suo recensore poco più tardi⁶² e quindi anche al suo stesso patrono, che aveva sentito di dover ringraziare in questi termini:

Were I to talk till Doomsday you would never really know what it all means to me. You would not know because you never had just the same experience. Therein I have the advantage of you and I shall hug this incredible, amazing, fabulous, precious advantage with both hands, and I shall hug it as long as I can grip anything at all «in this valley». A chance comes once in life to all of us... the chance of an intimate, full, complete and pure satisfaction. That chance came to me when you accepted the *Nigger*. I've got, I hold it, I keep it, and all the machinations of my private devil cannot rob me of it... I ask myself sometimes whether you know exactly what you have given, to whom, how much⁶³.

61. Cfr. Lovat Dickson, *H.G. Wells, His Turbulent Life and Times* (Harmondsworth, 1972), p. 91.

62. Cfr. *Life and Letters, cit.*, I, pp. 249,

263 (11 settembre, fine novembre e 23 dicembre 1898).

63. Cfr. J. Baines, *op. cit.*, p. 219 (18 ottobre 1898).

1. «*The opening words*» e «*the first scene in the book*»

In una lettera Conrad scrisse di aver iniziato il *Nigger* nel settembre del 1896⁶⁴ ma sulla copertina del manoscritto scrisse anche «Begun in 1896 – June», il che comporta una differenza pure geografica. J.D. Gordan spiega la prima affermazione come dovuta alla maggiore impressione del ricordo del «new effort» cui Conrad si sottomise in quel settembre, quando si mise a scrivere decisamente la novella che aveva cominciato qualche mese prima in Bretagna⁶⁵. Ma in qualsiasi modo si creda di dover spiegare la contraddizione rimane più vistoso il fatto che Conrad non abbia mai parlato del *Nigger* né quando lo iniziò né quando decise di portarlo a termine: quindi dal giugno al 19 ottobre 1896.

I biografi di Conrad non avrebbero dato molta attenzione al fatto se anche la moglie non fosse intervenuta. Durante la loro luna di miele in Bretagna, ricordò,

he wrote, I typed, and when we didn't go out for a sail we took long walks along the shore over uncovered sands and rocks. Always with one eye to the watch for the return of the tide... There is no doubt in my mind that it was a happy time. From a certain point of view it was momentous also. But that I did not know. And yet it was Ile Grande that saw the beginning of *The Nigger of the «Narcissus»* and also of *The Rescue*⁶⁶.

Secondo quanto ricordava, Conrad aveva scritto in quel periodo 'certainly two chapters of *The Nigger*' e ripeté l'affermazione nel suo secondo libro di memorie aggiungendo anche un curioso aneddoto:

The opening words of this book were written while he was beginning to recover from his first attack of gout after marriage... One day, I suppose I had been dozing in my chair, I heard his voice sounding in a far away tone: «Wait... James Wait!» I naturally asked him if he wanted anyone. His answer showed that he was full of the book he was writing: «James

64. Cfr. *Lettres françaises de Joseph Conrad*, avec une introduction et des notes de Georges Jean-Aubry (Paris, 1930), p. 61.

65. *Op. cit.*, p. 226.

66. *Personal Recollections of Joseph Conrad*, *cit.*, pp. 18,31-2.

Wait is the name of the sick nigger», he said – «a big, buck nigger. You'll hear enough about him by and by»⁶⁷.

Accettando per vero questo aneddoto e, forse, ricordando le sue conversazioni con Conrad stesso, Georges Jean-Aubry datò il manoscritto dall'estate passata in Bretagna ma affermò anche, senza fornire alcuna spiegazione, che Conrad in quel periodo scrisse 'the first ten pages' del romanzo⁶⁸. Edward Garnett ripeté la stessa cosa per due volte⁶⁹, forse basandosi sulla sola autorità di Jean-Aubry, che tuttavia corresse molto più tardi la sua biografia 'ufficiale' di Conrad e stabilì che

During the month of August... for the first time he began an attempt to recapture with both accuracy and lyricism a period of his own life and one of his sea experiences. It was on the little house on the Ile-Grande, with a view embracing the green expanse of the Channel that Conrad wrote the first twenty pages of a story provisionally entitled «The Forecastle: A Story of Ships and Men»⁷⁰.

J.D. Gordan è d'accordo con la prima asserzione e ritiene che Conrad abbia cominciato il romanzo in giugno, molto probabilmente dopo il 10, in quanto Conrad aveva appena spedito la prima parte del *Rescuer* a Garnett e 'had reached a natural place for a change'. Quanto ai due capitoli cui si riferiva la moglie, J.D. Gordan osserva che quelle quarantanove pagine (tante ne comprende il manoscritto per i primi due capitoli) sembrano davvero troppe se si considera che in quel periodo scrisse anche le tre novelle oltre alla prima parte del *Rescuer*⁷¹. Più recentemente, considerando che 'there is no reliable information about this', J. Baines ha concluso che Conrad 'may also have written a few pages' del *Nigger* in Bretagna⁷².

La questione del numero delle pagine scritte a Ile Grande non sembra inutile e banale in quanto se si accetta la prima affermazione di Jean-Aubry, come fecero Garnett e Gordan, non si può ritenere che Conrad abbia descritto l'episodio dell'arrivo di Wait sul *Narcissus*, come invece si deve dedurre dall'aneddoto ricordato da Jessie Con-

67. Cfr. *Joseph Conrad as I Knew Him*, cit., pp. 106-7. Il secondo capitolo di questo libro è un riassunto delle *Personal Recollections*; il particolare sulla stesura dei due capitoli del *Nigger* è a p. 38.

68. *Life and Letters*, cit., I, p. 164.

69. *Letters from Conrad*, cit., p. xxvi; «Conrad's Place in English Literature» in *Conrad's Prefaces to His Works*, with an

introductory essay by Edward Garnett (London, 1937), p. 9.

70. *The Sea Dreamer: A Definitive Biography of Joseph Conrad* (London, 1957) p. 222. L'edizione originale è intitolata *Vie de Conrad* (Paris, 1947).

71. *Op. cit.*, pp. 226, 394; nota 330.

72. *Op. cit.*, p. 177.

rad; e se invece si rinuncia a risolvere il problema come ha fatto J. Baines si rinuncia anche a sapere quale fosse l'intreccio originario del romanzo.

'As a matter of fact', ricordò Conrad in una conversazione con Jean-Aubry nell'estate del 1924,

the name of the Nigger of the *Narcissus* was not James Wait, which was the name of another Nigger we had on board the *Duke of Sutherland*, and I was inspired with the first scene in the book by an episode in the embarkation of the crew at Gravesend on board the same *Duke of Sutherland*, one of the first ships the crew of which I joined. I have forgotten the name of the real Nigger of the *Narcissus*... Most of the personages I have portrayed actually belonged to the crew of the real *Narcissus*, including the admirable Singleton (whose real name was Sullivan), Archie, Belfast and Donkin. I got the two Scandinavians from association with another ship. All this is now old, but it was quite present before my mind when I wrote the book⁷³.

Che si riferisse all'episodio dell'arrivo del marinaio negro a Gravesend come «the first scene in the book», quando in effetti l'episodio è descritto dopo diverse scene non certo di secondaria importanza, sembra una prova non solo della vivezza della circostanza in cui si mise a descriverlo (e l'aneddoto ricordato da Jessie Conrad lo conferma), ma anche del fatto che la novella prese una precisa direzione nella mente di Conrad, o secondo quanto intendeva operare sul lettore, una volta che arrivò a descrivere questa scena. Dato che l'opera fu iniziata ma non fu continuata subito, anzi restò in cassetto per qualche mese, viene da chiedersi se ciò sia avvenuto perché Conrad non sapeva ancora cosa voleva dire con la storia di James Wait e se questo era poi davvero il personaggio principale della storia, o se addirittura ci fosse già una storia abbastanza ben delineata nel giugno del 1896. Queste domande non trovano risposta sicura e certa da un confronto tra quanto sappiamo sulla questione delle prime pagine del manoscritto e quanto affermò in diversi luoghi Conrad stesso; ma le ipotesi che un tale confronto suggerisce sembrano interessanti e possono chiarire alcuni aspetti fondamentali dell'arte e della tecnica conradiana.

73. *Life and Letters*, cit., I, p. 77. Diversi punti di quella conversazione erano già stati espressi l'anno precedente nelle conversazioni con Richard Curle: cfr. «The History of Mr Conrad's Books», *The Ti-*

mes Literary Supplement, 30 agosto 1923, p. 570, ristampato come estratto nel 1924 col titolo *Joseph Conrad: The History of His Books*.

2. *Metafrasi e metalessi: Sullivan-Singleton, White-Wait, Duncan-Allistoun*

In generale era vero che, come affermò durante quella conversazione con Jean-Aubry, «the voyage of the *Narcissus* was performed from Bombay to London in the manner which I have described», ma sebbene quella fosse l'intenzione, o almeno così sembrasse nel ricordo ormai lontano, Conrad cominciò il racconto con Mr Baker, che era stato il suo primo ufficiale a bordo del *Duke of Sutherland*, e Knowles, il marinaio di guardia sulla stessa nave, sulla quale, inoltre, si imbarcò a Gravesend nell'ottobre del 1878 «James Wait», almeno così Conrad credeva si chiamasse quel marinaio di colore. Quando il *Duke of Sutherland* arrivò a Sydney alla fine del gennaio 1879, il primo ufficiale A.G. Baker nominò Conrad allo stesso incarico che Conrad diede al personaggio di Knowles all'inizio del romanzo, e stette di guardia di quel «wool clipper» per cinque mesi. Ci si può chiedere, quindi, come mai, volendo raccontare la storia del viaggio del *Narcissus*, Conrad abbia cominciato invece con personaggi di un'altra nave e altre situazioni.

«As to the conclusion of the book», Conrad avvertì Jean-Aubry nella stessa occasione, «it is taken from other voyages which I made under similar circumstances. It was, in fact, at Dundirk, where I had to unload part of her cargo, that I left the *Narcissus*»⁷⁴. Oltre all'origine della «prima scena», Conrad avvertì il suo biografo di aver usato materiale diverso da quanto era successo a bordo del *Narcissus* solamente rispetto alla conclusione e alla creazione dei due personaggi (abbastanza secondari perché dovesse ricordarsene specificamente vent'anni dopo) della coppia di marinai scandinavi. Ma nel *Narcissus* non c'era mai stato un marinaio chiamato Sullivan anche se Conrad usò questo nome nel manoscritto e anzi non si accorse che nella *New Review* e nell'edizione per il copyright il nome originale spuntava per due volte nel testo a testimoniare la vera identità (secondo quanto

74. Il *Narcissus* era un veliero a tre alberi attrezzato a «nave», con una stazza di 1336 tonnellate, costruito nel 1876 da R. Duncan & Co. di Glasgow; il proprietario era R. Paterson di Greenock. Conrad fu secondo ufficiale di questo veliero per sei mesi, nel viaggio da Bombay a Dundirk. J. Baines riproduce l'«Agreement and Account of the Crew of the *Narcis-*

sus» alle pp. 292-3 della sua biografia, mentre G. Jean-Aubry riproduce il certificato di servizio scritto e firmato dal capitano A. Duncan relativo al viaggio (*Life and Letters, cit.*, I, p. 82). Le informazioni sulle navi e i compagni di Conrad sono presentate con competenza e completezza da Jerry Allen in *The Sea Years of Joseph Conrad* (London, 1965).

ricordava) del personaggio ⁷⁵. Questo personaggio è tratteggiato con una certa abbondanza di particolari (due pagine) dopo i successivi ritratti di Belfast, Archie, Wamibo e i due scandinavi: cinque personaggi dei quali solo due (Belfast e Archie) appartenevano all'equipaggio del *Narcissus* durante il viaggio di ritorno del 1884. Donkin, che nella successione dei personaggi vien subito dopo i primi cinque, e che pure doveva appartenere al *Narcissus*, non appare fra l'equipaggio di quella traversata; eppure Conrad scrisse il nome della nave nella prima riga del manoscritto ⁷⁶.

Se l'intreccio originario della storia doveva essere il viaggio da Bombay a Dunkirk a bordo del *Narcissus* nel 1884, è chiaro che Conrad non si rendeva conto di far opera d'incastro già dalle prime battute. Se se ne rendesse conto non possiamo sapere. Ma certo sappiamo che scriveva pensando ai propri compagni di un tempo e che li

75. *The New Review*, xvii (settembre 1896) p. 246, e a p. 31 della «copyright edition» (segnata C.58.g.16 al British Museum). J.D. Gordan suppone che Conrad abbia fatto ricorso a un altro nome «perhaps because of the presence of another Irishman, Belfast, in the novel» (*op. cit.*, p. 56). Notiamo tuttavia che la madre di Garnett si chiamava Narney Singleton, ed era irlandese.

76. J. Baines (*op. cit.*, p. 76) suppone che un certo Charles Dutton, un marinaio scelto che fu lasciato in prigione a Città del Capo a causa della sua condotta durante il viaggio di andata, sia stato il modello per Donkin; ciò anche in base al fatto che Charles Dutton doveva essere figlio illegittimo (la sua età non fu registrata), come Donkin, «the independent offspring of the ignoble freedom of the slums» (*The Nigger*, p. 11).

Il *Narcissus* salpò da Bombay con destinazione Dunkerque il 3 giugno 1884 con un equipaggio di ventiquattro uomini. Fra questi c'erano due marinai di vent'anni, James Craig proveniente da Belfast e Arch McLean di origine scozzese, che evidentemente furono i modelli per il «little fellow, called Craik and nicknamed Belfast» e «Archie... industrious and dumb» dall'accento tipicamente scozzese (cfr. *The Nigger*, pp. 5,8,69-70). Si erano imbarcati a Bombay con altri sei, fra i quali Conrad, che era arrivato da Madras, dopo un viag-

gio sul *Riversdale*, l'unica nave dove evidentemente ebbe degli scontri personali col capitano, L.B. MacDonald (che annotò un «peggioramento» rispetto al suo «character for conduct» nel certificato di servizio su quella nave). Da Madras era andato a Bombay e «one evening he was sitting with other officers of the Mercantile Marine on the verandah of the Sailors' Home in Bombay when he saw the *Narcissus*, a lovely ship, with all the graces of a yacht, come sailing into harbour» (*Life and Letters*, *cit.*, I, p. 76). Fece subito richiesta di imbarco come secondo ufficiale. Il marinaio che lo seguì subito dopo fu Joseph Barron, il «Nigger», che pose la sua firma (una croce) tra quella di Conrad (questi si firmava ancora Conrad Korzeniowski, di anni 28, polacco) e quella del nuovo primo ufficiale, Hamilton Hart, un ventiseienne proveniente da Hull. Già nel viaggio di andata erano a bordo due scandinavi che rispondevano al nome di C. Jansson e Leonard Nilsson, per cui, anche se Conrad affermò che i suoi due personaggi appartenevano a un'altra nave, non si può negare la somiglianza nel nome, Hansen e Nilsen (a pp. 25 e 43, mentre a p. 62 dell'edizione del 1898 c'è la forma Neilssen). C'erano altri quattro marinai scandinavi a bordo del *Narcissus*, comunque, ed erano in maggioranza nell'equipaggio del *Riversdale*.

chiamava con lo stesso nome che avevano o come ricordava. E il caso di «James Wait» è emblematico.

Conrad non riuscì a ricordare il nome del marinaio negro morto a bordo del *Narcissus* (Joseph Barron, un marinaio scelto di trentacinque anni proveniente da Charlton in Georgia) e gli diede il nome del marinaio negro imbarcatosi con lui sul *Duke of Sutherland*, senza aver mai sospettato, come appare dalla conversazione con Jean-Aubry, che il nome era George White e che lo aveva sentito come «Wait» solo perché così evidentemente lo pronunciò (proveniva dalle isole Barbados). La spiegazione è stata così proposta da Jerry Allen⁷⁷, e sembra essere la causa più semplice e verosimile dell'origine del nome nel «nigger». Un'altra spiegazione proposta dalla stessa studiosa è che Donkin era il nomignolo che si era meritato un marinaio imbarcatosi sul *Narcissus* a Bombay, John Wild, che, in quanto di origine londinese, doveva aver storpiato, col suo accento Cockney, come «Donkin» il nome del capitano della nave, Archibald Duncan⁷⁸. Questo tipo di soluzione, che appare ingenua e ingegnosa allo stesso tempo, può essere preso (e ce ne sarà spesso bisogno) come un «caveat lector» da mettere bene in vista lungo la frontiera della zona, assai vasta, con sù scritto «hic sunt opinionones».

Il caso di Sullivan-Singleton viene a proposito come illustrazione del problema della ricerca delle fonti biografiche. Se Conrad avesse pensato al marinaio più anziano del *Narcissus* avrebbe dovuto ricordare un marinaio proveniente da Sydney, W.G. Allen, velaio. Questi aveva la stessa età (54 anni) di un altro marinaio che Conrad conobbe poco dopo sul *Tilkhurst*, un certo Daniel Sullivan, come appunto chiamò originariamente il suo personaggio. Daniel Sullivan abbandonò il *Tilkhurst* nel viaggio di ritorno ritenendo che la nave fosse stregata in quanto c'era stato un suicidio a bordo e come conseguenza la nave non riusciva a procedere; cioè un caso di «ligatio navium», come successe all'Ancient Mariner (ventiquattro giorni da Singapore a Calcutta). Dato che il «Report» sulla perdita del marinaio ricorda

77. Aggiunge anche che «White, like the fictional Wait who wrote his name 'all a smudge' on the ship's roster, was signed on the *Duke of Sutherland* under 'X his mark' and wrote an illegible scrawling signature when he left the ship at Sydney» (*op. cit.*, p. 100).

78. *Ibidem*, p. 166. Un'altra ipotesi decisamente gratuita è l'origine del personag-

gio del cuoco: «on the *Narcissus* the cook was Alfred Harvey, an Englishman of twenty-nine from Gosport, assisted by the cook-steward John Youlton, a Woolwich man of forty-six; upon these two Conrad based the evangelistic cook of the novel, Podmore, undoubtedly taking that unusual name from Augustine Podmore Williams of the *Jeddah*» (*ibidem*, p. 166).

da vicino la storia di Wait nel romanzo, si potrebbe pensare che Daniel Sullivan (che era irlandese) considerasse quel marinaio e gli altri che lo curarono fino al momento del suicidio, come Singleton stesso considera James Wait e i suoi compagni⁷⁹. Può darsi che le cose si siano svolte proprio in questo modo a bordo del *Tilkhurst* dall'ottobre al novembre 1885⁸⁰, e che Conrad abbia usato quei ricordi per portare avanti la sua storia. Ma certo sembra pure ragionevole pensare anche il contrario, e cioè che le informazioni reperibili al Record Office of Shipping and Seamen non debbano essere accettate come unico o ultimo appello per giudicare le opere di Conrad, anche se egli stesso confessò di aver scritto per un certo tempo il genere di prosa che si usa in quell'Ufficio e che dopo quel tirocinio non riuscì mai a credere alla sua prosa narrativa⁸¹. Nel *Mirror of the Sea*, quell'archivio in miniatura delle sue navi e dei suoi antichi compagni (che volle introdurre con la citazione di Aurelius nella

79. Singleton, interrogato dai marinai, «said that Jimmy was the cause of the head winds. Mortally sick men – he maintained – linger till the first sight of land, and then die; and Jimmy knew that the very first land would draw his life from him. It is so in every ship. Didn't we know it? He asked us with austere contempt: what did we know? What would we doubt next?» (*The Nigger*, p. 142).

Il marinaio che si suicidò a bordo del *Tilkhurst* fu un certo William Cumming, di ventitre anni. Era rimasto ferito durante una rissa (c'erano degli ubriachi) alla vigilia della partenza da Singapore e secondo il resoconto ufficiale egli era stato «kindly treated, asked to do no work and keep below, and a watch was kept over him with a view to his personal safety. He was difficult to manage; and one morning when placed in his berth he got out, and in the darkness eluded observation and went overboard. All reasonable care was taken on this man, both for his safety and his recovery, but on the morning in question he succeeded in terminating his life as stated, though the act was not witnessed by anyone» (cfr. J. Allen, *op. cit.*, p. 172).

80. Il *Tilkhurst* salpò il 19 ottobre 1885 e il Cumming morì il 28 di quel mese; la

nave non raggiunse Calcutta che il 21 novembre successivo e Sullivan non intese proseguire oltre. Su questo viaggio cfr. Douglas Hamer, «Conrad: Two Biographical Notes», *The Review of English Studies*, n.s., XVIII, 69 (Febbraio 1967), pp. 54-56. Fu in quel periodo che Conrad cominciò a scrivere *Almayer's Folly*.

81. «Henceforth I had to begin (while totally unprovided with Notices to Authors) to write prose myself; and the pains I took with it only my Maker knows! And yet I never learned to trust it. I can't trust it to this day. We who write prose which is not that of the Notices to Mariners are forgotten by Providence. No angel watches us at our toil. A dreadful doubt hangs over the whole achievement of literature; I mean that of its greatest and its humblest men. Wasn't it «Papa Augier» who, being given a copy of «Hamlet», glanced through it expertly and then dropped it with the dry remark: «Vous appelez ça une pièce, vous?». The whole tragedy of art lies in the nutshell of this terrifying anecdote. But it never will occur to anybody to question the prosaic force of the author of Notices to Mariners, which are not literature, and his fidelity to his honourable ideal – the ideal of perfect accuracy» («Outside Literature», *Last Essays*, p. 43).

novella dell'allodoliere «And shippes by the brinke comen and gon, / And in swich forme endure a day or two») troviamo che la risposta di Singleton a Wait «Ships are all right. It is the men in them!» è la stessa esclamazione di un «elderly seaman in clean shore togs» mentre contempla «the vista of magnificent figure-heads that in the late seventies used to overhang in a serried rank the muddy pavement of the side of the New South Dock»⁸².

La frase inizia la sezione intitolata «Initiation» che segue immediatamente al capitolo xxxiv, in cui Conrad ha appena descritto i cinque mesi passati a Sydney a guardia del *Duke of Sutherland*, con Mr A.G. Baker che malgrado ritornasse sempre ubriaco riusciva comunque a salire a bordo per la notte. Conrad non incontrò né il velaio del *Narcissus* né l'irlandese superstizioso del *Tilkehurst* al New South Dock⁸³. D'altronde, la frase pronunciata dall'anziano marinaio in quel luogo era già stata usata nel capitolo v del *Mirror*, con la considerazione che «this is a pronouncement of sailor wisdom, and, in the main it is true»⁸⁴; e si potrebbe anche pensare che Sullivan-Singleton sia dovuto a un ricordo di un vecchio timoniere incontrato a Marsiglia e descritto nelle ultime pagine di *A Personal Record*, come suggerisce J.D. Gordan. Ma anche in questo caso si potrebbe obiettare che per certi aspetti quel timoniere ricorda più Donkin che Singleton⁸⁵.

Risulta evidente quindi che, di fronte a tanta dovizia e anche confusione di dati e informazioni, non vale tanto chiedersi se questi sono o meno verosimili, ma piuttosto chiedersi se valga la pena di tenerne conto ai nostri fini. «All this is now old», ricordò Conrad nel 1924, l'anno della sua morte, «but it was quite present before my mind when I wrote the book». Stranamente, non incluse il capitano Allistoun nell'elenco dei vecchi compagni riesumati nella storia del *Nigger*. Forse se ne dimenticò o non ritenne necessario nominarlo dato che aveva detto che «most of the personages I have portrayed actually belonged to the crew of the real *Narcissus*». Ma anche per il

82. *The Mirror of the Sea*, pp. 128-9; *The Nigger*, p. 24.

83. *The Mirror*, p. 133.

84. *Ibidem*, p. 16.

85. *Op. cit.*, p. 56, nota 171. Il giaccone del timoniere è un «miscellaneous lot» di bottoni, fra cui anche uno con «the words *Equipage de ligne* engraved on it... 'I pre-

served it from my Navy Service', he explained, nodding rapidly his frail, vulture-like head. It was not likely that he had picked up that relic in the street» (p. 131). Donkin è spesso raffigurato come avvoltoio, e c'è anche un particolare sui bottoni della sua giacca (pp. 10,28); il timoniere di Marsiglia era pure uno sfaccendato (p. 133).

capitano nella storia del *Nigger* usò il nome di un antico compagno.

Quello del *Narcissus* del 1884 era Archibald Duncan, ma Conrad lo chiamò Allistoun nel romanzo. Se si fa la ricerca di quest'ultimo nome tre le carte di Conrad è probabile che si ritenga che il nome più somigliante sia quello del secondo ufficiale del *Loch Etive*, James W. Allestan, che aveva ventinove anni quando Conrad lo conobbe nell'agosto del 1880.

L'ufficiale e la nave non sono menzionati nel *Mirror of the Sea* ma Conrad narra alcuni episodi relativi al viaggio su quella nave e fa un incisivo ritratto di «Captain S-» (Stuart). Era nato a Peterhead, come l'ufficiale Allestan, ed era «famous for the quick passages he had been used to make in the old *Tweed*», e tale tradizione aveva continuato quando era passato al *Loch Etive*:

Captain S – had a great name for sailorlike qualities – the sort of name that compelled my youthful admiration. To this very day I preserve his memory, for indeed, it was he in a sense who completed my training. It was often a stormy process, but let that pass. I am sure he meant well, and I am certain that never, not even at the time could I bear him malice for his extraordinary gift of incisive criticism⁸⁶.

Anche il Capitano Allistoun «was born on the shores of the Pentland Firth» e «spoke but seldom to his officers, and reprov'd errors in a gentle voice, with words that cut to the quick»; e il mattino dopo l'ammutinamento parla così ai suoi uomini:

«Enough!» cried the master. He stood scanning them for a moment, then walking a few steps this way and that began to storm at them coldly, in gusts violent and cutting like the gales of those icy seas that had known his youth. (p. 134).

In gioventù, infatti, «he attained the rank of harpooner in Peterhead whalers. When he spoke of that time his restless grey eyes became still and cold, like the loom of ice» (p. 30).

Conrad stesso era sul *Loch Etive* quando incontrò l'*Alaska*, una baleniera americana, il giorno di Natale del 1880⁸⁷, e nel novembre del 1885 scrisse a Spiridion Kliszewski che aveva «read, studied, pumped professional men and imbibed knowledge upon whale fishing and sealing for four years' e aveva «the assurance of active help from a man brought up in the trade... ready to return to his former pur-

86. Pp. 39-40 (cfr. anche pp. 137 ss.).

seen», notò nello stesso articolo in cui parla dell'avvistamento («Christmas at Sea», *Last Essays*, pp. 31-4).

87. «She was the first whaler I had ever

suit»⁸⁸. La lettera porta la data del 25 novembre 1885, quindi posteriore al viaggio sul *Narcissus*, e fu scritta da Calcutta, appena raggiunta dopo il «tedious passage» da Singapore, che causò la diserzione di Daniel Sullivan in quanto questi riteneva che la calma di mare seguita al suicidio del marinaio fosse la prova della «ligatio» causata da quella morte. Da Calcutta Conrad scrisse un'altra lettera il 19 dicembre e il testo sembra un commento sul personaggio di Donkin⁸⁹.

È quando ci si trova di fronte a questo tipo di situazione, quando cioè troppe coincidenze sembrano chiedere di costituirsi in un ben evidente e completo processo creativo di un personaggio partendo da dati di fatto nella biografia dell'autore, che viene la tentazione di riesaminare tutti i passaggi per vedere se resistono veramente e quindi hanno l'autorità per essere presi come ultima ratio della creazione stessa. Da qualsiasi parte si cominci la ricerca sembra inevitabile ritrovare un particolare biografico per ogni dettaglio nel romanzo⁹⁰: i nomi ci portano alle persone, ai luoghi e agli episodi della vita di Conrad, e viceversa. Ma non sfugge comunque il fatto che il principio su cui si fonda un tale tipo di ricerca non è che una interpretazione troppo letterale dei ripetuti lamenti di Conrad sulla sua mancanza di fantasia.

Lo studio delle fonti del romanzo è stato condotto attraverso lo spoglio di tutti i possibili documenti relativi ai vent'anni che Conrad trascorse in mare, quando viveva, come disse, «like a hermit with his passion» e che furono «a pretty long stretch of that sort of expe-

88. *Life and Letters*, cit., I, pp. 80-1 (25 novembre 1885).

89. «The international Socialist Association are triumphant, and every disreputable ragamuffin in Europe feels that the day of universal brotherhood, despoliation and disorder is coming apace, and nurses daydreams of well-plenished pockets amongst the ruins of all that is respectable, venerable, and holy... England was the only barrier to the pressure of the infernal doctrines born in continental backslums. Now there is nothing!... Socialism must inevitably end in Caesarism» (*ibidem*, I, pp. 84-5). Gli stessi concetti li espresse, a proposito del *Nigger*, nelle lettere a R.B.C. Graham dal 14 gennaio

1898 in poi; cfr. *Joseph Conrad's Letters to R.B. Cunninghame Graham*, edited by C.T. Watts (Cambridge, 1969).

90. È probabile che un particolare come quello su un capitano che «had not shaved himself that day; and yet the wildest motion of the ship in the most stormy latitudes we had passed through never made him miss one single morning ever since we left the Channel» (*The Mirror of the Sea*, p. 69), venga considerato per spiegare il fatto che, nel romanzo, il capitano Allistoun «shaved every morning of his life – at six – but once (being caught in a fierce hurricane eighty miles southwest of Mauritius) he had missed three consecutive days» (*The Nigger*, p. 31).

rience which teaches a man slowly to see and feel»⁹¹ ma non necessariamente a scrivere romanzi. Sulla base dei risultati raggiunti da questo tipo di ricerca il *Narcissus* del romanzo avrebbe dovuto seguire e incrociare le rotte di tante delle navi sulle quali si imbarcò in quei vent'anni che Maurice David aveva ragione di esclamare, prevedendo i risultati della ricerca appena affrontata: «à Conrad les géographes comme à Flaubert les archéologues!»⁹². I risultati sono stati spesso interessanti, ma se non sono considerati alla luce dell'«aim of the attempt, made in the tale which follows, to present an episode in the obscure lives of a few simple individuals out of all the disregarded multitude of the bewildered, the simple and the voiceless»⁹³, il *Nigger* potrebbe sembrare una vera e propria «tale of ships and men», come era intitolata all'inizio, secondo quando affermò Jean-Aubry. E una storia tanto improbabile sotto certi aspetti che Papa Augier avrebbe potuto chiedere anche a Conrad la fatale domanda: «Vous appelez ça un pièce, vous?». Migliore difesa contro la tentazione della spiegazione del romanzo con le sue fonti biografiche resta comunque il fatto che, proprio per questo romanzo, non si riferì affatto all'elemento autobiografico quando scrisse la prefazione ma parlò solo dell'arte narrativa e che anche quando parlò dell'origine autobiografica nella conversazione del 1924 sentì di dover ammonire il suo futuro biografo: «as you know, I do not write history, but fiction, and I am therefore entitled to choose as I please what is most suitable in regard to characters and particulars to help the general impression I wish to produce»⁹⁴. La sua posizione rispetto al problema che il genere letterario da lui scelto gli proponeva ad ogni istante, specialmente (e in questo senso la ricerca delle fonti trova l'unica vera ragione e giustificazione) in vista di un così largo uso della propria biografia, l'aveva espressa in modo netto e illuminante per i suoi critici quando egli stesso volle fare il critico e disse, rispetto al suo «cher Maître» Henry James,

Fiction is history, human history, or it is nothing. But it is also more than

91. *The Mirror*, p. VI.

92. *Joseph Conrad: l'homme et l'oeuvre* (Paris, 1929), p. 15.

93. *The Nigger*, p. VIII.

94. *Life and Letters*, cit., I, p. 77. La prima volta che Conrad parlò pubblicamente degli elementi autobiografici presenti nel romanzo fu nel 1914 nel corso della nota

«To My Readers in America», che ora si può leggere in *Notes on My Books* (Garden City, 1921), pp. 13-14 (è impossibile trovare quella nota in altre edizioni del romanzo, almeno in Europa); in una lettera del 25 febbraio 1912 aveva già detto che sul *Narcissus* aveva svolto le mansioni di secondo ufficiale (cfr. J.D. Gordan, *op. cit.*, p. 55).

that; it stands on firmer ground, being based on the reality of forms and the observations of social phenomena, whereas history is based on documents, and the reading of print and handwriting – on second-hand impressions. Thus fiction is nearer truth⁹⁵.

Resta valido un aspetto, tuttavia, dei risultati della ricerca delle fonti. Se i prototipi dei personaggi sono diversi e multipli per lo stesso personaggio, Conrad credeva e intendeva usare il loro vero nome anche nel romanzo⁹⁶. «Allistoun», in quanto nome, non era «nor hand, nor foot, nor arm, nor face, nor any other part belonging to a man», né il nome del Capitano Duncan o Stuart; ma così volle chiamarlo Conrad, forse sulla base di un ricordo poco preciso e un voluto scambio di nave. Ambedue i casi sono illustrati chiaramente nella creazione di James Wait. Se si volesse sapere «perché», come voleva sapere Giulietta rispetto a Romeo, Conrad scelse quel nome, sembra pertinente rispondere che per scegliere «Allistoun» occorre altrettanta forza logica come per scegliere il dettaglio sulla giovinezza che il capitano Allistoun passò sulle baleniere di Peterhead⁹⁷, oppure (e sembra una risposta ancora più esauriente) quanta ne occorre per cambiare i suoi originari «steely blue eyes» che «became dreamy» quando riandava a quegli anni giovanili, in «restless blue eyes» che diventavano «still and cold like the loom of ice», e, finalmente, a farli passare da azzurri a «grey»⁹⁸. Il principio di una tale logica non può essere trovato e quindi cercato che all'interno del romanzo stesso, non certo all'esterno di esso.

Altre spiegazioni sembrano opinabili, non tanto perché si possano ritenere inverosimili quanto perché possono contraddire altre spiegazioni altrettanto verosimili. Per il nome di Singleton, per esempio,

95. «Henry James», *Notes on Life and Letters*, p. 17.

96. Per un altro problema simile a questo, cfr. lo studio sui nomi di Kurtz e Freesleven in *Joseph Conrad's Heart of Darkness: Backgrounds and Criticisms*, edited by L.F. Dean (Englewood Cliffs, N.J., 1970), pp. 89-93.

97. J. Baines pensa che stesse leggendo Melville in quel tempo (e l'osservazione viene molto a proposito, perché oltre ai registri, se non proprio al posto di questi, si dovrebbero tener presenti le letture di quel tempo), e a questo proposito ricorda, ma non crede di poter avanzare un'ipotesi di prestito effettivo, che l'intreccio del

Nigger e di *Redburn* presentano alcune coincidenze (*op. cit.*, pp. 77,80). Katherine Molinoff, invece, si sente sicura di poterle indicare come «debito» di Conrad a Melville in quanto Wait e Jackson «are one and the same», e che di quest'ultimo ne avanzò ancora abbastanza per creare anche la personalità di Donkin; e che anche Belfast ha a che fare con un altro personaggio di *Redburn* («Conrad's Debt to Melville: James Wait, Donkin and Belfast of the *Narcissus*», *Conradiana*, 1, 3 (estate 1969), pp. 119-22).

98. Cfr. la Collected edition (p. 30) e quella a puntate (p. 144) col manoscritto (p. 30).

Jerry Allen ricorse al romanzo di Defoe⁹⁹, ma un altro critico crede sia stato scelto in quanto ha connotazioni suggerenti «integrità, solidarietà», senza alcuna ascendenza letteraria, come pure avviene per il nome di Donkin, che ricorda «that stupidest of animals»¹⁰⁰, la qual cosa è possibile, e certamente anche irriverente rispetto alla spiegazione di Jerry Allen, che cioè Donkin fosse il nomignolo meritatosi dal prototipo Cockney in quanto così pronunciava il nome del capitano scozzese, e nome regale pure. Re Duncan potrebbe con ragione ripetere la questione ai colleghi del suo omonimo nonché a tutti i personaggi battezzati da Conrad *motu proprio*: «Dismay'd not this / Our captains?». Perché se si vuol cercare l'origine del cattivo sangue che correva tra il capitano scozzese e il marinaio che gli storiava il nome in tal modo, si può arrivare a proporre una lettura naive dei primi versi che re Duncan declama nella sua tragedia come una battuta appropriata:

What bloody man is that? He can report,
As seemeth by his plight, of the revolt
The newest state.

Se una spiegazione del genere fosse proposta in tutta serietà non mancherebbe certo di causare meno sospetto di altre su altri punti del romanzo, e che non furono certamente proposte con intento ironico; per esempio che il nome del capitano e dei due ufficiali (Allistoun, Baker e Creighton) rappresentano e significano, con le loro iniziali, «the beginning of things»; oppure che Conrad mise in rilievo «the equation between West and Death» quando a un certo punto specificò che James Wait era un «West Indian».

Quali che siano i limiti dei risultati ottenuti da una tale ricerca (e il difetto, forse, è che non ci possono essere affatto limiti), essi ci offrono una deduzione interessante. Risulta infatti che Conrad ribattezzò con nomi diversi dall'originale i personaggi successivi all'introduzione di James Wait, che sappiamo in effetti da Conrad stesso che in realtà aveva un altro nome che non riusciva a ricordare. Introdotti uno dopo l'altro, Baker, Knowles, Belfast, Archie, Singleton-Sullivan, Donkin, rispondono, almeno secondo quanto ricordava Conrad, allo stesso nome dei loro modelli; James Wait interrompe la lista¹⁰¹ e dopo di lui ci sono tre altri personaggi i cui nomi non sono

99. *The Thunder and the Sunshine* (New York, 1958), p. 91.

100. James E. Miller, Jr., «*The Nigger of*

the 'Narcissus': a Re-examination», *PMLA*, LXVI (dicembre 1951), p. 914.

101. Il finlandese non è mai chiamato per

spiegabili tanto facilmente come quelli del gruppo precedente: il cuoco Podmore, il secondo ufficiale Creighton e il capitano Allistoun. L'interruzione coincide con un altro fatto, perché, come abbiamo visto, le prime venti pagine, ma non probabilmente tutte le quarantanove che corrispondono ai primi due capitoli, furono certamente scritte in Bretagna, e quindi questi tre personaggi creati su un principio diverso dai primi cinque e subito dopo l'operazione chiave per creare il personaggio di Wait, furono creati dopo il soggiorno in Bretagna. E così possiamo ritenere di avere una base per una prima discriminazione nell'intreccio, e quindi nell'origine e anche nella «motivazione» del *Nigger*.

3. Ritardi e segnalibri

Quando Conrad definì la «motivazione» del *Nigger* pensava già a un testo di 25.000 o 30.000 parole, che invece gli furono appena sufficienti per portare il *Narcissus* al largo di Capo di Buona Speranza, dopo la burrasca del terzo capitolo; ciononostante sentì di dover chiedere a Garnett «seriously do you think it would be too long? There is so many touches necessary for such a picture» (25 ottobre 1896). Una settimana dopo aveva cominciato a subire il fascino di quella storia ma non si rendeva ancora conto che gli sarebbero occorse tutte le pagine del volume in cui, assieme alle altre tre novelle, sarebbe dovuta uscire: «I am letting myself go with the *Nigger*. He grows and grows... Moreover I must have 55,000 words (in all four stories) to go to a Publisher with; Do you think it's enough?» (1 novembre). Ma anche a novembre inoltrato, quando era in trepida attesa del responso di Henley, non sembra aver ridimensionato la questione della lunghezza del testo completo e quando già cominciava a innervosirsi su «ideas yet unwritten» era perché temeva di rovinare tutto col finale, e così lo rimandava: «but the end is not

nome prima dell'appello fatto dall'ufficiale Baker, che comincia da Hansen (anche questo mai nominato prima ma certo uno dei due scandinavi), chiamando in tutto diciassette nomi (p. 16). Solo «young Charlie» sarebbe impossibile identificare con uno dei marinai di quel viaggio o di altri come è stato fatto per alcuni personaggi, e d'altronde questo personaggio, chiamato col solo nome di battesimo, non

sembra rappresentare altro che un giovane marinaio senza vere caratteristiche all'infuori della sua giovinezza (è creato durante la descrizione di Singleton e messo quasi ai piedi di quel monumento alla saggezza patriarcale); a p. 96, inoltre, c'è un personaggio chiamato Davis (o Davies, come a p. 131), che si comporta come Charlie.

yet» (25 novembre).

Aveva sempre creduto di essere ormai arrivato a poche pagine dalla fine e si ritrovò con un centinaio di pagine in più del previsto e l'ultima scritta a due mesi di distanza dal giorno in cui aveva cercato di vendere la storia al *Cornhill* e si era puntualmente lamentato «and the *N* is not yet quite finished» (13 novembre). Il finale era sempre imminente e sempre posposto per dare un ulteriore tocco al quadro. Se tale procedimento non vieta di pensare che Conrad facesse continuo ricorso a materiale autobiografico, tuttavia è chiaro che era anche preso dal fascino delle rimembranze e della ricreazione in prosa. Come i nomi richiamavano antichi compagni e giorni lontani, così la ricerca della parola adatta e dell'espressione giusta per la resa di tali e tanti ricordi svolgeva una funzione e un potere paralleli di rievocazione e ricreazione rispetto a un mondo altrettanto suggestivo di quello autobiografico, cioè quell'*univers autarcique* del romanzo. In altri termini, il progresso della storia del *Nigger* era dovuto alle pagine appena scritte in quanto Conrad ricordava perché scriveva e scriveva per ricordare: giusta la definizione della «secondary imagination» stabilita da Coleridge. Pertanto, il manoscritto del *Nigger* dovrebbe essere considerato come una fonte altrettanto importante per lo sviluppo del romanzo quanto i documenti attestanti i viaggi e gli incontri e le circostanze dei suoi vent'anni di mare.

L'unico riferimento scritto pervenutoci sull'intreccio del *Nigger* risale a una data molto tarda rispetto alla composizione stessa. Il 10 gennaio 1897 Conrad annunciò all'amico critico:

Dearest Garnett, *Nigger* died on the 7th at 6 p.m.; but the ship is not home yet. Expected to arrive tonight and be paid off tomorrow. And the end! I can't eat – I dream – nightmares – and scare my wife. I wish it was over! But I think it will do! It will do! – Mind I only think – not sure. But if I didn't think so I would jump overboard.

Ci volle una settimana perché scrivesse le venti pagine che descrivono l'arrivo della nave e il resto, col risultato che dovette poi starsene a letto per due giorni, come scrisse il 19 di quel mese: «a cheap price for finishing that story». Esattamente un mese prima aveva previsto «it will be done by the 7th January. Not before!».

A occhio e croce, secondo J.D. Gordan¹⁰², con aggiunte e correzioni Conrad finì per raddoppiare la *prima manus*, un fatto che spie-

102. *Op. cit.*, pp. 146-7.

ga il notevole ritardo sulla tabella di marcia prevista all'inizio della impresa. Fu in quel tempo che Conrad espresse i primi dubbi sulla riuscita dell'opera, ed è evidente che se era il finale che lo sgomentava l'intreccio non era ancora stato fissato definitivamente. Dopo l'invio del «campione» dell'opera a Henley Conrad entrò in un diverso stato d'animo:

remains to be seen whether the story is good enough – or effective enough. That I doubt. I also remember days when I did not doubt. So I sit tight now; like a man with a lottery ticket.

La lettera finiva tuttavia con la speranza:

I shall make sail with the *Narcissus* and expect a quick passage. Weather fine, and wind fair. (21 novembre 1896).

Le notizie promettenti che ricevette subito dopo da Sidney Pawling non furono sufficienti a sollevarlo da quello stato d'ansia, anzi, la settimana dopo era in uno stato peggiore perché se il problema del *Nigger* era ormai felicemente risolto quanto alla pubblicazione era ancora (letteralmente) in alto mare rispetto al «finale».

Che il «campione» dell'opera inviato a Henley consistesse dei primi due capitoli, come Conrad affermò un giorno, è un'affermazione tarda¹⁰³, e Garnett, quando accennò al fatto, non fece che ripetere la risposta mandata da Henley. Il riferimento più vicino nel tempo fu fatto un anno dopo la risposta di Henley, quando Conrad scrisse a Blackwood che l'anno precedente Heinemann aveva «accepted an unfinished work of mine» che stava uscendo proprio allora sulla *New Review*¹⁰⁴. Kennedy Williamson scrisse che Henley lesse tre capitoli del romanzo, e d'altronde, dato che Conrad non aveva idea di quanto lunga sarebbe stata quella novella, dato che il manoscritto non è diviso in capitoli allo stesso modo dell'opera stampata, e dato che il

103. In «To My Readers in America», del 1914: «Half the span of a generation has passed since W.E. Henley, after reading two chapters, sent me a verbal message: 'Tell Conrad that if the rest is up to sample, it shall certainly come out in the *New Review*'. The most gratifying recollection of my writer's life!». Una nota scritta da Conrad su una copia del romanzo già in possesso di Richard Curle afferma lo stesso fatto: cfr. *Notes by Joseph Conrad written in a set of his first editions in the possession of Richard Curle*

(al British Museum, Ashley 2975). In una delle «Huit lettres inédites de Joseph Conrad à Robert d'Humières traducteur du *Nigger of the 'Narcissus'* en français» recentemente pubblicate da Yves Guérin nella *Revue de Littérature Comparée*, notiamo che Conrad, l'11 novembre 1909, ricordava che Henley aveva accettato il *Nigger* «sur la foi de 3 premiers chapitres» (XLIV, 1970, p. 372).

104. Cfr. nota 15. Per Kennedy Williamson, cfr. il suo *W.E. Henley, A Memoir* (London, 1930), p. 219.

testo fu diviso in otto parti nella *New Review*, ci si potrebbe chiedere quante pagine intendesse dire Conrad con «i primi due capitoli». Sarebbe interessante sapere il numero con precisione in quanto è evidente che Conrad si trovava a un punto critico se era preso dalla disperazione, e ciò evidentemente in quanto non aveva ancora deciso come far procedere la storia, cioè quel «lungo finale» sempre imminente e mai scritto veramente prima della seconda settimana di gennaio.

L'unico modo per stabilire una data nelle pagine del manoscritto è quello di partire da un dettaglio nella lettera successiva all'invio del «campione». Quattro giorni dopo il primo grido di disperazione a causa del finale Conrad mandò a Garnett

seventeen pages more – 65-82 – of my Beloved Nigger. Send them on to Mr Pawling, but first look at them yourself... Tell me what you think of what you see. I am going on. Another 20 pages of type – or even less – will see the end, such as it is. (29 novembre).

Si poteva già supporre che il «campione» mandato a Henley doveva essere scritto a macchina. Anche Garnett deve aver letto buona parte del *Nigger* in versione dattiloscritta oppure aver ascoltato la lettura del manoscritto da parte di Conrad; il manoscritto che possediamo, infatti, anche se risulta completo e corretto rispetto al testo apparso sulla *New Review*, è troppo tormentato e illeggibile. In esso si è conservata una pagina dattiloscritta contenente il testo di quarantacinque righe del romanzo secondo il formato della *Collected Edition* (cioè pp. 118-119). Se le 64 pagine del dattiloscritto inviato a Henley fossero dello stesso formato di quest'unico foglio restato nel manoscritto, Henley dovrebbe aver ricevuto il testo delle prime ottanta pagine della *Collected Edition*, che, con le successive diciassette del 29 novembre, lo avrebbero portato al quarto capitolo inoltrato¹⁰⁵.

Questa ipotesi sembra essere confermata dallo stato in cui si trova il manoscritto e da alcuni luoghi nella corrispondenza con Garnett. Entro il 26 gennaio, una settimana dopo aver finito il romanzo, Con-

105. Una pagina della *Collected Edition* contiene trentacinque righe di stampa; se ciascuna delle sessantaquattro pagine del dattiloscritto inviato a Henley il 21 novembre conteneva, come quell'unico foglio rimasto nel manoscritto, quarantacinque righe di stampa, allora la prima porzione del «campione» doveva contenere il testo

della *Collected Edition* fino a p. 84 (in quanto il testo comincia a p. 3); col resto del dattiloscritto, cioè con tutte le ottantaquattro pagine spedite entro il 29 novembre, Henley avrebbe avuto in lettura tanto quanto fino a p. 107 della *Collected Edition*, nella quale il quarto capitolo inizia a p. 90.

rad aveva «made the MS. just a little clearer» e spedì «the last fifty pages» a Garnett, che segnò a matita le sue osservazioni da pagina 158 fino alla fine. Altre sue note si riscontrano da pagina 51 a pagina 75, ma Conrad non aveva mai accennato nella corrispondenza all'invio di queste pagine. Il 13 febbraio seguente, tuttavia, gli mandò «some thirty pages» di un manoscritto che non specifica. G. Jean-Aubry suppose si trattasse dell'inizio di «Karain» in quanto Conrad stava «pensando» a quella storia qualche giorno prima¹⁰⁶. L'ultima pagina del manoscritto del *Nigger* è datata «Stanford-le-Hope – 19 Febr. 1897», lo stesso giorno in cui promise a Garnett di cominciare «Karain». Per questo motivo J.D. Gordan ritiene che le pagine spedite il 13 febbraio «must have been revisions of *The Nigger*»¹⁰⁷.

Da parte nostra notiamo che Conrad spedì quelle pagine dicendo:

I am heartily ashamed of them and am afraid this instinct of shame is right. I feel more of a humbug than ever – and yet I lay my shame bare to you because you wish it.

Quando aveva mandato le ulteriori diciassette pagine per Pawling alla fine di novembre aveva desiderato che Garnett ci desse prima una occhiata e notava

I am ashamed to think how much of my work you have not seen. It is as if I had broken with my conscience, quarreled with my inward voice. I do not feel very safe.

Se Garnett desiderava leggere una trentina di pagine del manoscritto dopo aver letto le ultime cinquanta due settimane prima, ciò significa che quelle pagine corrispondevano alla parte del *Nigger* che non aveva ancora potuto leggere, come si rammaricava Conrad quando gli inviava le diciassette pagine dattiloscritte da dare a Pawling. Il primo gruppo di note apposte da Garnett sul manoscritto è su un numero di pagine che corrisponde grosso modo a quelle speditegli il 13 febbraio da Conrad, che, inoltre, lo invitava a casa sua per il «giovedì» seguente, il 18 febbraio, e col giorno successivo a questo Conrad datò l'ultima pagina del manoscritto. La prima stesura di «Karain» era pronta una settimana dopo. Ora, se è evidente che le note da pagina 158 a pagina 194 (l'ultima) del manoscritto furono poste dopo il 26 gennaio, data del loro invio da parte di Conrad, dovrebbe essere altrettanto evidente che l'altra serie di note da pa-

¹⁰⁶ *Life and Letters, cit.*, I, p. 201; cfr. *Letters from Conrad, cit.*, p. 78 (7 febbraio 1897).
¹⁰⁷ *Op. cit.*, p. 248.

gina 51 a pagina 75 è dovuta a una circostanza simile, quando cioè Garnett ricevette quelle pagine che non aveva ancora visto, e questo avvenne non prima del 13 febbraio. Non ci sono altri luoghi nel manoscritto con altre note di Garnett. Il che è notevole: perché quelle trenta pagine contenevano la descrizione della burrasca e il salvataggio di Wait, cioè si trattava di più della metà del terzo capitolo. Non sappiamo quanto rispondesse al vero sentimento dell'autore il commento rilasciato quando rilevò di non avergli potuto dare in lettura quelle pagine e quando, richiestone, glielne fece vedere; certo è che si trattava, con ogni probabilità, delle trenta pagine più impressionanti del libro, secondo il parere dei critici e dei lettori.

Conrad preannunciò l'invio del seguito di quella parte non ancora vista da Garnett prevedendo che «I shall, end [of] this week, send you on a good many pages – but the end is not yet» (25 novembre). Quando le spedì effettivamente credeva che «another 20 pages of type – or even less – will see the end, such as it is», e invitava Garnett per il venerdì successivo (4 dicembre) pensando di potergli dare (probabilmente leggergli) «a good piece off the end ... enough to see the last headland anyhow» (2 dicembre). Se, letteralmente, voleva dire che per quel giorno il *Narcissuss* avrebbe raggiunto la latitudine delle isole Flores, probabilmente si sbagliò per eccesso perché è difficile pensare che per scrivere le altre venti del romanzo (cioè da quel punto fino alla morte di Wait) gli sia occorso un mese. In ogni modo, la descrizione dell'avvistamento dell'isola di Flores è a pagina 162 del manoscritto, a trenta pagine dalla fine, e quindi Conrad non avrebbe avuto motivo di mandargli le ultime cinquanta pagine il 26 gennaio, quasi due mesi dopo.

Dopo l'incontro del 4 dicembre il *Nigger* fu accettato per la pubblicazione a puntate e in volume. Il 19 di quel mese Conrad diede questo resoconto sulla continuazione del lavoro:

Ever since I left you in the rain and mud of Oxford Street I have been at work. I had some real bad days but since last Monday [14 December] I am going on all right. I think the pages just written won't dishonour the book – Your book which you try to coax into bloom with such devotion and care. And the thing is dramatic enough. It will be done by the 7th Jan. Non before! We are off to Cardiff on Monday. I take my MS. with me. I shall not stop writing unless I am stumped by something, when the only remedy is to wait... I go on then with my work feeling very swimming somehow like a man before a fall. «Absit Omen!».

Per quanto ipotetici, i luoghi del manoscritto dove queste lettere

di Conrad possono essere inserite quasi come segnalibri per i suoi lettori sono gli unici dati disponibili per seguire il progresso del romanzo. La prima deduzione che queste ipotesi permettono di trarre è che se la storia fosse stata completamente autobiografica non si spiegherebbe la disperazione provata da Conrad il 25 novembre. Nell'ultima pagina del romanzo egli così espresse il significato autobiografico mai prima confessato esplicitamente: «Haven't we, together, and upon the immortal sea, wrung out a meaning from our sinful lives? Good-bye, brothers!». La pagina fu scritta verso la metà di gennaio, mentre le «opening words of the book», come ricordò Jessie Conrad, furono scritte quando l'autore stava riprendendosi dal primo attacco di gotta dopo il matrimonio, in Bretagna. L'ultima pagina del romanzo era già stata prevista nella lettera del 19 ottobre a Unwin, quando accennò al *Nigger* per la prima volta, ma egli aveva pensato a quella storia fin dal giugno precedente. «I am afraid the Nigger will bore you», scrisse a R.C. Graham a pochi giorni dalla pubblicazione del romanzo (e alla vigilia del suo quarantesimo compleanno), «c'est vécu, – et c'est bête. There are twenty years of life, six months of scribbling in that book – and not a shadow of a story¹⁰⁸». In effetti una storia c'era, ma era diventata quasi un pretesto. A Henry James Conrad presentò il romanzo con modestia ma perfetta intuizione:

Il a la qualité d'être court. Il a été vécu. Il est, sans doute, mauvais. Rien de si facile comme de raconter un rêve, mais il est impossible de pénétrer l'âme de ceux qui écoutent par la force de son amertume et de sa douceur. On ne communique pas la réalité poignante des illusions! Le rêve finit, les mots s'envolent, le livre est oublié. C'est la grace miséricordieuse du destin¹⁰⁹.

Sia Conrad che sua moglie parlarono della «first scene» o «the opening words» del romanzo riferendosi all'imbarco di Wait. G. Jean-Aubry, portando da dieci a venti le pagine del romanzo scritte in Bretagna avvalora con la sua autorità le ipotesi finora fatte, mentre J.D. Gordan ridimensiona la seconda affermazione di Jessie Conrad. Fu da allora che quella «shadow of a story» crebbe e si sviluppò fino a raggiungere le dimensioni di un sogno, ancorato saldamente ma con una lunga catena al fondo autobiografico dell'autore.

108. *Life and Letters, cit.*, I, p. 212 (7 dicembre 1897).

109. *Lettres françaises, cit.*, p. 34 (30 novembre 1897).

4. *La calma del Rescuer*

La nota apposta sulla copertina del manoscritto, «Begun in 1896 – June» combacia con l'aneddoto ricordato da Jessie Conrad. Nelle lettere scritte da Ile Grande ci sono infatti alcuni accenni al primo attacco di gotta. In maggio aveva scritto «The Idiots» «in a state of desperation caused by physical pain and more still by the helplessness that trammelled the work in hand», cioè *The Rescuer*, che non riusciva a far progredire oltre le settanta pagine già scritte in aprile¹¹⁰. Aveva accennato di aver sofferto «lots of pain, fever, etc. etc.» a Garnett, che era pure convalescente (24 maggio 1896). Due settimane dopo si sentiva ancora «giddy» a causa di quell'attacco che l'aveva costretto a stare a letto per tutto quel tempo, secondo quanto scrisse a Angela Zagoska, precisando comunque che era riuscito a finire la prima parte del *Rescuer* prima di quella dolorosa circostanza¹¹¹, un dettaglio che non può trovare spiegazione, dato che aveva spedito il manoscritto il giorno prima e ci aveva lavorato dall'ultima settimana di maggio. Prima del 19 giugno si era comunque potuto permettere una crociera di tre giorni lungo la costa e si sentiva «nearly all right».

J.D. Gordan suppone che, da un punto di vista psicologico, Conrad si sia potuto mettere a scrivere le prime pagine del *Nigger* durante la seconda settimana di quel mese, dal 10 al 19. Se così avvenne, Conrad poté colmare in qualche modo un notevole vuoto occorso nella stesura del *Rescuer*, che era riuscito a far progredire di una sola pagina. A quel vuoto ne seguì un altro, ancora più serio. All'inizio di agosto si trovava con sole dodici pagine della seconda parte e, «in desperation», si buttò su un'altra novella, «The Lagoon» (5 agosto), e l'aveva già mandata al *Cornhill* quando Garnett gli fece sapere la sua critica negativa rispetto alla seconda, «An Outpost of Progress». «All the short stories (ab initio) were meant alike for a vol. to be inscribed to you», gli rispose; «only then I had not heard from you so long that you were naturally constantly in my thoughts. In fact I worried about it thinking of the treachery of disease and so on» (14 agosto).

L'idea di completare un volume di novelle gli era venuta non appena aveva finito la seconda. L'aveva scritta «during the time when I had not heard from you for nearly six weeks – and you were very

110. Da una lettera ad Unwin in data 28 maggio 1896 citata da J.D. Gordan, *op. cit.*, p. 220. 111. *Life and Letters*, *cit.*, I, p. 191 (12 giugno 1896).

much in my thoughts» (5 agosto). In effetti il silenzio di Garnett era durato meno (dal 19 giugno al 22 luglio), ma certo Conrad aveva passato un periodo che gli doveva essere sembrato un'eternità perché fin da quando aveva saputo della malattia di Garnett, nella seconda metà di aprile, tutto gli era andato più o meno di traverso, con l'aggravante di un ritardo di due mesi della critica sul primo capitolo del *Rescuer* (dal 13 aprile al 28 maggio) e di altri due rispetto a «The Idiots» (dal 24 maggio al 22 luglio). Si era trovato nella necessità di dover procedere con questo nuovo tipo di lavoro senza guida alcuna e, proprio quando aveva pensato indipendentemente (per una buona volta) di raccogliere questi nuovi frutti in un volume che intendeva dedicare all'amico critico, questi gli poneva delle forti obiezioni.

L'idea di fare un tal volume di novelle si può intuire già dalla lettera del 6 giugno nella quale Conrad, saputo della convalescenza di Garnett («my swollen legs only permit me to walk a few yards as yet») ¹¹², si preoccupa di consigliarlo a non camminare troppo ricordandosi (e la circostanza si era recentemente ripetuta) «I used to have swollen veins in both legs after my return from the Congo». Ma assieme alla preoccupazione che provava per la salute di Garnett, gli premeva sapere, e ripeté la domanda, il suo giudizio critico sul lavoro che aveva svolto senza guida alcuna. In quei giorni si era trovato a dover «piazzare» «The Idiots» (che, a un mese di distanza, erano già stati oggetto di un doppio rifiuto) ¹¹³ e a tener conto della richiesta di Charles E. Graver del *Cornhill* ¹¹⁴.

I primi due temi che ispirarono le prime due novelle hanno in comune gli effetti della malattia. Il primo fu suggerito dalla pietosa scena dei bambini idioti sulla costa della Bretagna, dove stava passando la sua luna di miele; il secondo dal ricordo, dolorosamente ritornato vivo, della disastrosa esperienza africana, che anche l'amico e critico stava sperimentando. Anche il tema della terza novella, «The Lagoon», è una meditazione sulla «treachery of disease». La settimana che J.D. Gordan suggerisce per l'inizio del *Nigger* segue immediatamente il ricordo dell'esperienza africana e la richiesta di novelle da parte del *Cornhill*. L'episodio del negro malato, ancora così vivido nella memoria, rientrava nella meditazione sulla «treachery of disease» e poteva ben far parte, come pensò almeno fino al 1 novembre

112. *Twenty Letters*, cit., (2 giugno 1896). Unwin citata da J.D. Gordan, *op. cit.*, p. 221.

113. Cfr. la lettera del 10 luglio 1896 ad 114. Cfr. nota 19.

successivo, di un volume per l'amico assente e ammalato. Ma la «shadow of a tale», a fatto compiuto, fu completamente travolta dal sogno del «vécu».

Dopo la crociera di tre giorni lungo la costa della Bretagna, di fronte all'unica pagina che era riuscito ad aggiungere al *Rescuer*, Conrad si rivolse a Garnett in questi termini:

Now I've got all my people together I don't know what to do with them. The progressive episodes of the story *will* not emerge from the chaos of my sensations. I feel nothing clearly. And I am frightened when I remember that I have to drag it all out of myself. (19 giugno 1896).

Nella lettera successiva, scritta dopo il doppio rifiuto della rivista *Cosmopolis* (ebbe un secondo attacco di gotta) e perdurando il silenzio di Garnett, gli chiese di mandare quanto aveva del manoscritto del *Rescuer* a G.F.W. Hope, l'amico col quale soleva navigare sul Tamigi, perché questi desse un'occhiata alla «seamanship» dei termini usati in quelle pagine. Dal canto suo, Garnett aveva già elogiato quelle ventiquattro pagine:

it is as clearly and forcibly *seen* as if one had spent a month on those seas – (that is the highest praise)... And the etching of the mate's portrait and the description of the crew is very finely done – up to your best level. I think it will strike the Public (the great gross Public you accuse me of knowing!) as very interesting and fresh ¹¹⁵.

L'elogio successivo era sugli stessi punti e con la stessa conclusione:

At last you have got to the real sea, bravo! My sister-in-law, who is staying here, thinks the sea part admirable. She loves the sea herself, and she says you bring back all the feeling of it... You have done something in drawing that storm at sea, that stands by itself in its vigour, its delicacy, its *magic*. I will send you some notes in various passages, notes of *encore* and still *encore*. I think the public will be hit and brought down as well as the critics. Go on! go on! ¹¹⁶.

L'incoraggiamento dev'essere sembrato ironico a Conrad: era potuto arrivare fino a p. 103 di quel manoscritto proprio perché, finalmente, aveva avuto a che fare col «real sea»:

Your commendation of part I plunges me simply into despair – because part I *must* be very different in theme if not in treatment and I am afraid

115. *Twenty Letters, cit.*, (26 maggio 1896) 116. *Ibidem* (17 giugno 1896).

this will make the book a strange and repulsive hybrid... I begin to fear that I have not enough imagination – not enough power to make anything out of the situation; that I cannot invent an illuminating episode that would set in clear light the persons and feelings. I am in desperation and I have practically given up the book. (5 agosto).

Sembra incredibile (e l'osservazione è utile soprattutto per chi continua a prendere Conrad solo per quello che fu in parte e neanche completamente autonomo) che l'elogio di un tale aspetto avesse quel risultato, o che fosse addirittura espresso come incoraggiamento a svolgere tale aspetto, nel caso di un autore che con ottimo diritto poté scrivere di sé, ma dopo il *Nigger* e poco prima del *Mirror of the Sea*:

Je me considère comme le dernier des marins à voiles. Personne en tout cas, ne décrira plus cette ancienne vie maritime, – comme oeuvre d'imagination, le Nègre clot cette époque de la plus grande perfection en même temps que de la fin de la marine à voile ¹¹⁷.

Prima della scoperta del proprio diritto a rievocare quel tipo di avventura egli era perplesso e lasciò questo documento, curioso per chi giudica a *posteriori*, ma illuminante della sua faticosa ricerca del proprio ambiente naturale, del suo «simbolo». La prima parte del *Rescuer* era accompagnata da queste riflessioni:

I do not know what to think of the pages I am sending you. Mostly they fill me with dismay. But I don't know why they should have this effect. I have been thinking, meditating a great deal, and hoped to have much to say to you in justification of my work. And now I have nothing to say. Cannot find two consecutive sentences in my head. Will anybody in the world (besides you) have the patience to read such twaddle – I wonder! Will you tell me the truth about it? Here I have used up 103 pages of manuscript to relate the events of 12 hours. I have done it in pursuance of a plan. But is the plan utterly wrong? Is the writing utter bosh? I had some hazy idea that in the first part I would present to the reader the impression of the sea – the ship – the sea-men. But I doubt having conveyed anything but the picture of my own folly. – I doubt the sincerity of my own impressions. (10 giugno).

Ciò che le lettere sembrano indicare chiaramente è stato notato tramite la lettura parallela del *Nigger* e del manoscritto della prima parte del *Rescuer* ¹¹⁸. Thomas Moser ha visto la «insistence upon the treachery of death», presente all'inizio del *Rescuer*, come anticipazio-

117. *Lettres françaises, cit.*, p. 60 (dicembre 1903).

118. Forse sarebbe stato più interessante

studiare il parallelo con la lezione dei due manoscritti; dato che non è stato possibile ottenere il microfilm del manoscritto

ne di «some of the finest symbolic writing in Conrad», e, specificamente nei riguardi del *Nigger*, l'immagine del mare come l'«immense and bitter unrest»¹¹⁹. René Kerf ha notato gli stessi aspetti e ha visto inoltre la somiglianza tra l'ambientazione, lo scatenarsi della burrasca, il contrasto simbolico tra terra e mare, le immagini usate per ritrarre la nave e gli elementi, la stretta somiglianza tra l'ufficiale Shaw e l'ufficiale Baker e, infine, il primo tentativo di rendere alcuni idioletti dei personaggi del *Rescuer*, come fece subito dopo nel *Nigger*¹²⁰.

Storicamente, il primo parallelo tra le due opere fu suggerito da Conrad stesso nella prefazione al romanzo, pubblicato nel 1920:

The contents and the course of the story I had clearly in my mind. But as to the way of presenting the facts, and perhaps in a certain measure as to the nature of the facts themselves, I had many doubts. I mean the telling, representative facts, helpful to carry on the idea, and, at the same time, of such a nature as not to demand an elaborate creation of the atmosphere to the detriment of the action. I did not see how I could avoid becoming wearisome in the presentation of detail and in the pursuit of clearness. I saw the action plainly enough. What I had lost for the moment was the sense of the proper formula of expression, the only formula that would suit. This, of course, weakened my confidence in the intrinsic worth and the possible interest of the story – that is, in my invention. But I suspect that all the trouble was, in reality, the doubt of my prose, the doubt of its adequacy, of its power to master both the colours and the shades.

It is difficult to describe, exactly as I remember it, the complex state of my feelings; but those of my readers who take an interest in artistic perplexities will understand me best when I point out that I dropped «The Rescue» not to give myself up to idleness, regrets, or dreaming, but to begin «The Nigger of the Narcissus» and to go on with it without hesitation and without a pause. A comparison of any page of «The Rescue» with any page of «The Nigger» will furnish an ocular demonstration of the nature and the inward meaning of this first crisis of my writing life. For it was a crisis undoubtedly. (pp. VIII-IX).

Questa sembra essere la migliore spiegazione, anche di fronte a quelle, corredate di tanti paralleli indicativi e risolutivi, portate da T. Moser e R. Kerf. Le somiglianze e i calchi diventano elementi di secondaria importanza rispetto alla costante impressione che produce

del *Nigger* ci si è dovuti limitare a una collazione delle varianti studiate da J.D. Gordan (*op. cit.*, pp. 130-50).

338.

120. «*The Nigger of the 'Narcissus'* and the MS. Version of *The Rescue*», *English Studies* (Amsterdam), XLIV (December

119. «*The Rescuer Manuscript*», *cit.*, p.

1963), pp. 437-43.

una lettura della prima parte del *Rescuer*: non solo i temi richiamano il *Nigger*, ma le frasi e i periodi stessi sembrano avanzi o materiale ancora grezzo per il testo del *Nigger*, che risulta sempre imminente all'orizzonte e si configura quasi come apporto tra le curve sintattiche, come ectoplasma nelle giunture periodiche. Se l'impressione può sembrare dettata dall'informazione sulla contiguità temporale dei due testi o dalla naturale sovrapponibilità della scena limitata a un interno di nave, resta comunque evidente che l'eco che riverbera dal primo al secondo testo è appunto un'eco, cioè, oltre ad avere una precisa direzione, il fenomeno ha anche una ben definibile qualità e infatti nel *Rescuer* il testo del *Nigger* è riconoscibile come una trascrizione molto abbreviata e nelle parti più accentuate.

Da un punto di vista generale, «the impression of the sea – the ship – the sea-men» che Conrad sentiva di dover rendere nella prima parte del *Rescuer* è la stessa impressione che voleva rendere col viaggio del *Narcissus*. Sarebbe un'esagerazione affermare che, strutturalmente, i due testi differiscono solo in quanto il primo comincia con tre lunghi paragrafi di introduzione generale che mancano nel caso del *Nigger*. Bisogna tener presente, sempre, che quest'ultimo fu iniziato come se fosse stato una novella e che quindi una tale differenza sarebbe ovvia anche nel caso di un argomento identico. Tuttavia, lo sforzo inteso a «to justify – give a motive», che Conrad cercava di mettere in atto all'inizio della seconda parte del *Rescuer* e che si disperava di non poter effettuare «in say 20 pages well enough to make it comprehensible», era lo stesso sforzo che aveva intrapreso all'inizio della prima parte. «What I wanted to say», spiegava a Garnett che voleva fargli modificare la prima pagina del manoscritto, «was by no means easy», e, convinto comunque della discordanza di tono di quella pagina col resto, restava dell'opinione che

something of the kind should be said – more concisely – in other words. ...As to the «lyrism» in connection with Lingard's heart. That's necessary! The man must be episodically foolish to explain his action. But I don't want the word. I want the idea. Could you help me to shape it in an unobjectionable form. (2 giugno 1896).

Era ancora «wordy», come aveva notato H.G. Wells nel caso di *An Outcast of the Islands*, o, come spiegò Conrad stesso nella prefazione del 1920, non riusciva a «to master both the colours and the shades».

L'impressione che il testo del *Nigger* giaccia sepolto, per così dire, sotto i lunghi periodi e paragrafi del *Rescuer* nasce ogni volta che

qualche breve e drammatica frase viene abbassata di tono in vista dell'impressione generale che Conrad intendeva dare, e che Garnett rilevò ed elogiò, del «sense of boredom, the oppression and the stillness of the heat, and all the monotony of life». Il *Nigger*, al contrario, inizia subito col primo passo dell'ufficiale Baker nell'oscurità del cassero, la sua domanda al marinaio di guardia notturna e l'ordine «tell the boatswain to send all hands aft», il resoconto delle quattro ore precedenti e la scena nel castello della nave: il tutto in due pagine e mezza, immediatamente prima della presentazione dei personaggi. Nel *Rescuer* il tempo drammatico necessario per dare il via all'azione non è usato che alla fine del terzo paragrafo e risulta un tentativo vano per la drammatizzazione della scena perché deve venir riferito a un tempo precedente che non è stato ancora messo bene a fuoco:

There was no wind, and a small brig that had lain becalmed all the afternoon, a few miles to the Northward and the Eastward of Carimata had hardly altered its position half a mile all these hours¹²¹.

Il particolare cronologico era inatteso, ma la narrazione continua:

Only once, about four o' clock, the officer in charge of the deck, had conceived hopes, and moving from side to side alertly athwart the break of the poop had tried to feel on this side or the other that ghost of a breeze, which, like most ghosts, turned to be a child of his imagination overestimated by his ardent desire to get away of the sight of that island – of that island which, seamanlike, he hated already; simply for the reason that he could not alter its bearings – not even by a point – through the half of a long, of a hot and tiresome day.

The calm was absolute; a dead, flat calm; the immobility [corretto poi in «stillness»] of a dead sea and of a dead atmosphere. As far as the eye could see... (pp. 5-6).

Segue un altro lungo paragrafo per la descrizione della calma di mare. Nel mezzo del successivo c'è un'improvvisa riesumazione della drammaticità dell'azione, ma è subito attenuata e soffocata da un dettaglio parentetico:

Since midday, when the light and capricious airs of these seas had abandoned the little brig to its fate, her head had swung round slowly to the westward and the end of her slender and polished jib-boom, projecting boldly beyond the graceful curve of the bow, seemed to point provokingly at [the] heart of the setting sun, like the spear poised high in the hand of an enemy. (p. 6).

121. *The Rescue*, Ms. (British Museum, citazioni da questo manoscritto si indicherà la pagina subito dopo il testo. Ashley 4787), p. 5; per le successive

Nel *Nigger* l'ordine descrittivo procede in maniera opposta: comincia con un'azione ed è continuato con un'altra azione, e quando c'è l'inserzione di un dettaglio parentetico, è sempre in rapporto inverso rispetto a quanto avviene nel *Rescuer*. La padronanza nel trattare «both the colours and the shades» è già evidente anche nella *prima manus*, in cui leggiamo questo inizio:

Mr Baker the chief mate of the ship «Narcissus» came out of his cabin on to the quarter deck. It was then just nine o' clock... Ever since five in the afternoon the carpenter had finished battening down the main hatch; the decks had been swept... (pp. 1-2).

Questo testo, già così conciso, fu integrato con un dettaglio scelto per rendere la «emotional atmosphere of the place and time» che, come affermò in seguito nella prefazione al romanzo, «must be an impression conveyed through the senses»:

Mr. Baker the chief mate of the ship «Narcissus» stepped in one stride out of the lighted cabin into the darkness of the quarter deck. Above his head on the break of the poop the night watchman rang a double stroke. It was nine o' clock...

Nel manoscritto non appare la correzione delle frasi successive ma certo Conrad dovette operare sul dattiloscritto che mandò a Henley; nel testo offerto dalla *New Review* leggiamo infatti:

The carpenter had driven in the last wedge of the main-hatch-battens, and, throwing down his maul, had wiped his face with great deliberation, just on the stroke of five. The decks had been swept... (p. 125).

Questa prima scena del *Nigger* può essere messa a confronto con una abbastanza simile nel *Rescuer*, nella quale Shaw, il personaggio che René Kerf riconosce come prototipo di Mr. Baker,

moved his shoulders slightly. The Malay at the wheel after making a dive to see the time by the cabin clock through the skylight rang a double stroke on the small bell aft. Directly forward on the main deck, a shrill whistle arose, long drawn, modulated, dying away softly. The master of the brig stepped out of the companion upon the deck of his vessel, glanced aloft at the yards laid dead square – then from the doorstep took a long, lingering look all round the horizon. (p. 12).

L'impressione della somiglianza dei due testi, a livello di stile, di cadenza, di lingua in senso ampio, è avvertita in punti come questo: si nota un'identica tendenza verso il concreto, l'incisivo, la resa sensoriale, notevole rispetto ai primi due romanzi; ma nel *Nigger* c'è maggior economia e coi due colpi di campana, che segnano il tempo

dell'azione, l'azione stessa comincia. Il marinaio malese del *Rescuer* in origine «rang a double stroke» e basta; fu solo in un secondo tempo che Conrad inserì l'inciso «after making a dive to see the time by the cabin clock through the open skylight», un dettaglio di una certa forza, come si poteva notare all'inizio del ritratto stesso del personaggio:

Right aft, by the wheel, the Malay quarter-master, stood with his bare brown feet firmly planted on the wheel grating, and held the spokes of the wheel at right angles in a careful grasp as if the ship had been running before a gale.

Il ritratto ricorda Singleton e per la posa e per il modo in cui è eseguito; ma diventa presto sovraccarico di particolari digressivi che rientrano in un tono oziosamente discorsivo:

From a distance his gaze seemed fixed immovably upon the oval glass of the brass binnacle, but in reality that long, lank man with a copper-hued face modelled into vigorous stolidity of flattened features was most of the time dozing profoundly. (pp. 6-7).

Lo stesso andamento notiamo nel ritratto di Shaw:

He had thrown off his light jacket and clad only in white trousers and a thin cotton singlet, with his bare, stout arms crossed on his breast – upon which they showed as two thick lumps of raw flesh – he prowled from side to side on the half-poop in an idle and ineffectual manner; a manner that contrasted so strongly with the restless vivacity of his small grey eyes that it seemed the result not of weary exhaustion but of a careful and well maintained effort. (p. 8).

«Ineffectual» è il piglio stesso della mano del ritrattista, che aggiunge per togliere e tormenta inutilmente la tela, scelta della grandezza di tre pagine. Al ritratto del malese e di Shaw segue un dialogo tra i due interrotto dalla voce del capitano. Ci si ricorda immediatamente della scena a p. 14 del *Nigger*, dove

The hubbub was recommencing. Suddenly heavy blows struck with a handspike on the deck above boomed like discharges of small cannon through the fore-castle. «D'ye hear, below there? Lay aft! Lay aft to muster all hands!».

There was a moment of surprised stillness. Then the fore-castle disappeared under men whose bare feet flopped on the planks as they sprang clear out of their berths. Caps were rooted for amongst tumbled berths...

Nel *Rescuer* Shaw

was moving forward towards the poop ladder grunting to himself, when,

through the open skylight the [illeggibile] «On deck, there!» arrested him short, attentive and with a sudden change to amiability in the discontented expression of his face.

– «Yes Sir» he said, bending his ear towards the opening.

– «What's the matter up there?» asked the deep voice from below. The red faced man with an air and tone of surprise said.

– «Sir?».

– I hear that rudder grinding down here hard up and down. What are you up there Shaw? Any wind?... (p. 10-11).

La lettura parallela dei due testi non può estendersi fino a coprire tutta la prima parte del *Rescuer*, anche se questo genere di collazione sarebbe necessario al nostro fine. Ma d'altronde anche tutta la serie di contrapposizioni che ne risulterebbe non potrebbe essere ritenuta valida ragione per sostenere la tesi, anche non tenendo conto del proverbio (usato da Flaubert per un caso vicino al nostro) che afferma «comparaison n'est pas raison». Pertinente e sufficiente, tuttavia, si potrebbe ritenere l'accostamento dei due ritratti dei capitani a causa dell'emblematicità riscontrabile nei due ritratti stessi rispetto ai due diversi mondi «inventati» (nel senso etimologico e comune) nei due casi: la legittimità della comparazione, almeno in questo caso, non ostacola l'apoditticità implicita nei ritratti stessi, vera «raison d'être» dei rispettivi romanzi.

Captain Allistoun, serious, and with an old red muffler round his throat, all day pervaded the poop. At night, many times he rose out of the darkness of the companion, such as a phantom above a grave, and stood watchful and mute under the stars, his night-shirt fluttering like a flag – then, without a sound, sank down again. He was born on the shores of the Pentland Firth. In his youth he attained the rank of harpooner in Peterhead whalers. When he spoke of that time his restless grey eyes became still and cold, like the loom of ice. Afterwards he went into the East Indian trade for the sake of change. He had commanded the *Narcissus* since she was built. He loved the ship, and drove her unmercifully; for his secret ambition was to make her accomplish some day a brilliant quick passage which would be mentioned in nautical papers. He pronounced his owner's name with a sardonic smile, spoke but seldom to his officers, and reproved errors in a gentle voice, with words that cut to the quick. His hair was iron-grey, his face hard and of the colour of pump-leather. He shaved every morning of his life – at six – but once (being caught in a fierce hurricane eighty miles southwest of Mauritius) he had missed three consecutive days. He feared naught but an unforgiving God, and wished to end his days in a little house, with a plot of ground attached – far in the country – out of sight of the sea.

He, the ruler of that minute world, seldom descended from the Olympian height of his poop. Below him – at his feet, so to speak – common mortals

led their busy and insignificant lives.

Nel *Rescuer*, al contrario di come avviene nel *Nigger*, il ritratto del capitano non è posto, per usare i termini della pittura, come personaggio ultimo ma risolutivo di un gruppo in cui tutti i componenti sono articolati in piena visibilità; per proporre il ritratto del capitano Lingard, Conrad era ricorso alle forti ombreggiature di contorno sperando in un maggior effetto di contrasto con la vivezza del ritratto stesso e lo si vede preparare la scena con studiato effetto d'attesa:

«What's the matter up there?» asked the deep voice from below... «Yes Captain Lingard» [Shaw] answered stepping back... «That's always so» said the invisible Lingard. His voice changed its tone as he evidently moved in the cabin then suddenly sounded deadened while he repeated «Always so» on his way to the companion and directly burst out with a clear vibration just as his head appeared above the slide of the cabin entrance. (pp. 11-12).

Segue la scena già esaminata parallelamente alla prima del *Nigger*. Ma dopo averlo sentito arrivare, dopo le prime linee tracciate per l'abbozzo della sua figura, rimasta volutamente fuori quadro per fini drammatici non solo rispetto all'azione ma soprattutto rispetto al ritratto, non abbiamo che questo inizio:

He was a man of about thirty five who held himself very straight in a most unseamanlike manner. He had also – for a seaman – the disadvantage of being tall above the average of the men of that calling. His broad shoulders were rather square which gave to his well-set figure somewhat of a heavy appearance, redeemed by the springy lightness of his step as he began to walk up and down the poop.

E la descrizione di ogni dettaglio del suo fisico (vesti, capelli, barba, naso, bocca, sopracciglia e occhi) prende due pagine del manoscritto. Gli occhi collegano la fisionomia alla biografia:

They seemed to be purely instruments of vision, as unconscious of the heart within the man as a telescope in unconscious of the incomprehensible emotions of the hopes, of the strange exaltation within the breast of an astronomer watching for a new planet. They seemed instruments powerful and indifferent, slow to move, quite immovable when once arrested – as unflinching, no matter what they had to see, as things perfect for their purpose, but without life, would be. The whites were slightly and permanently blood shot. This did not – as might have been the case – give him a dissipated appearance; but only added another touch to the pervading and yet hardly definable strangeness of his aspect. That man once so well known and so well forgotten amongst the scattered islets and along the charming, the luxuriant and heartless shores of those

narrow waters, was often addressed by his intimate cronies (who were many) as: Red-eyed Tom. It was a name describing his most striking physical characteristic and he, good-naturedly, was pleased with it – as he was pleased generally with the world, with men in it, with the sea, with the winds – with everything animated or inanimated, benevolent or noxious for he liked to combat the one and to master the other with an innocent selfishness in his joy – in the long drawn joy of small successess [*sic*] that to him seemed to be made up of every essence of sunshine. He was proud of his luck but not of his good sense as though he loved to overhear fellows muttering that Red-eyed Tom was one too many in business for the sharpest Chinaman hereabouts. He was proud of his brig, of the speed of his craft, that was... (pp. 14-15).

In queste pagine, Conrad spiegò un anno dopo a Blackwood, che sembrava interessato a impegnarsi per l'eventuale pubblicazione del romanzo,

the situation «per se» is not new. Consequently all the effect must be produced in the working out – in the manner of telling. This necessity from my point of view is fascinating... I want to convey in the action of the story the stress and exaltation of the man under the influence of a sentiment which he hardly understands and yet which is real enough to make him as he goes on reckless of consequences... I aim at stimulating vision in the reader. If after reading the *part 1st* you don't see my man then I've absolutely failed and must begin again – or leave the thing alone.

Questa spiegazione fu data all'inizio del settembre 1897¹²², quando Conrad aveva già scritto la prefazione al *Nigger* da poche settimane (24 agosto) e non aveva più continuato *The Rescuer* da un anno. È evidente che la prosa del manoscritto che sottoponeva all'editore non era un'applicazione felice del principio espresso nelle dieci pagine della prefazione al *Nigger*, ed è anche per questa ragione che il manoscritto del *Rescuer* è un testo essenziale per il lettore che si interessi alle «artistic perplexities» di Conrad. Nella lettera a Blackwood, forse, si avvaleva dell'opinione espressa da Garnett l'anno precedente sulle prime ventiquattro pagine del manoscritto, ma ci si deve ricordare che, quando ricevette quell'elogio, aveva appena ricevuto una lezione da parte di H.G. Wells sulla «great half of his art, the art of leaving things unwritten». In questa prospettiva si può notare come il *Nigger* può venir inteso anche come puntuale risposta alla critica di Wells, mentre *The Rescuer*, già scritto fino a p. 103 (cioè come lo lo presentava a Blackwood un anno dopo perché non era mai riuscito

122. *Letters to William Blackwood, cit.*, p. 9 (4 o 11 settembre 1897).

a portarlo avanti fin da allora), denunciava in modo evidente quanto l'*Outcast* che Wells aveva recensito la volontà, giusta forse ma non felicemente attuata, di voler dire anche l'altra metà, quell'incoercibile determinazione di esprimere comunque anche la «sostanza della verità» dell'illusione sensoriale della sua invenzione.

Anche nel *Nigger* ci sono punti in cui Conrad denuncia tale tendenza incoercibile, e già a p. 6; ma la stessa verità autobiografica, oltre alla lezione data da Wells, gli vietò di prendere troppi colori per rifare, di ritentiva, le tinte di quel viaggio e di quei volti o per mettere nel giusto risalto il valore di certi atteggiamenti. La prima volta che non seppe credere all'effetto felice cui era pervenuto con un semplice ritratto «alla prima» ricorse a un'aggiunta che, alla fine del viaggio, risulta contraddetta ironicamente. Il vecchio Singleton, il «lonely relic» di una generazione di marinai che «lived inarticulate and indispensable», può tracciare solo una croce come firma di ricevuta del suo salario e fa una macchia sulla pagina del registro alla fine del viaggio (p. 169); ma nella prima scena in cui appare è immerso nella lettura di *Pelham*, e Conrad non sa resistere alla tentazione di un'interpolazione critica di questo genere e lunghezza:

The popularity of Bulwer Lytton in the forecastles of Southern-going ships is a wonderful and bizarre phenomenon. What ideas do his polished and so curiously insincere sentences awaken in the simple minds of the big children who people those dark and wandering places of the earth? What meaning their rough inexperienced souls can find in the elegant verbiage of his pages? What excitement? – what forgetfulness? – what appeasement? Mystery! Is it the fascination of the incomprehensible? – is it the charm of the impossible? Or are those beings who exist beyond the pale of life stirred by his tales as by an enigmatical disclosure of a resplendent world that exists within the frontier of infamy and filth, within the border of dirt and hunger, of misery and dissipation, that comes down on all sides to the water's edge of the incorruptible ocean, and is the only thing they know of life, the only thing they see of surrounding land – those life-long prisoners of the sea? Mystery! (pp. 6-7).

Singleton non leggerà più Bulwer Lytton durante il viaggio, né Conrad ricorrerà a tale tipo di espediente per illustrare la «sostanza» della «verità» sensoriale del viaggio e dell'invenzione. È notevole il fatto che questo passo di critica *ex abrupto* quanto *ex tempore* avvenga all'inizio del romanzo e non si ripeta più, almeno in queste dimensioni e angoli di tangenza; e notevole resta anche il fatto che Conrad, malgrado le numerose correzioni fatte nelle successive edizioni del testo, non l'abbia espunto del tutto. La tendenza risulta chia-

ra quanto chiaro lo sforzo a combatterla, imponendosi di scrivere solo la metà sufficiente allo scopo e lasciando che Singleton dimenticasse, da autentico analfabeta, di continuare *Pelham* e fosse veramente «inarticulate and indispensable». Fu questo sforzo che gli permise di finire lo stesso *Rescuer*, in cui notiamo che il ritratto di Lingard, nel testo definitivo del 1920, acquista l'incisività di quello del capitano Allistoun: nella versione finale il ritratto inizia con le stesse parole del manoscritto, già citate, «He was about thirty-five, erect and supple» e prosegue in forma abbreviata per il resto dei tratti fisici, ma gli occhi non sono più una tentazione per un sovraccarico di linee fisionomico-biografiche:

The eyes, as if glowing with the light of a hidden fire, had a red glint in their greyness that gave a scrutinizing ardour to the steadiness of their gaze. (*The Rescue*, pp. 9-10).

Nel ritratto del capitano Allistoun Conrad doveva essere fedele all'uomo e alla sua memoria fino a cercarne le parti più espressive della «sostanza della sua verità» in altri, paradossalmente rispetto alla verità storica ma non a quella artistica. Per questo rimase nel campo dell'autobiografia, della verità delle proprie impressioni, e lo stile fu necessariamente quello in cui Pascal ritrovava l'uomo: «quand on voit le style naturel, on est tout étonné et ravi, car on s'attendait de voir un auteur, et on trouve un homme». Uno «style naturel» che, rafforzato dall'esercizio imposto da un'impresa come quella del *Nigger*, riscattò in larga parte anche quello poco naturale usato nel manoscritto del *Rescuer*.

5. *Paronomasia e prolessi*

Prima ancora che Wells l'ammonisse «greatness in deliberately written», Conrad aveva già tentato di farlo e aveva scelto Maupassant come modello e il suo stesso ambiente bretone, dove si trovava, per sfondo e ambiente dell'azione. Nelle ultime pagine degli «Idiots» (scritti in maggio) si notano alcune strane risonanze che ricordano la storia di James Wait.

La prima volta si tratta di un'eco a livello di dialogo. Millot, quando cerca di fermare Susan che corre disperata verso il mare, le grida «Ah! You are still there. You led me a fine dance. Wait, my beauty. I must see how you look like after all this. You wait», e borbotta «as if there were such things as ghosts! Bah! It took an old African

soldier to show those clodhoppers... But it was curious. Who the devil was she? (p. 83). Se l'esclamazione «Wait... You wait» può sembrare una semplice coincidenza, il ricordo di «an old African soldier», di per sé inspiegabile (dev'essere un riferimento a un episodio della vita di Millot, di cui non sappiamo niente), fa dubitare. Se questa scena degli «Idiots» viene letta parallelamente a quella dell'arrivo a bordo di James Wait nel *Nigger* si resta impressionati dalle somiglianze, non più limitate a livello di dialogo ma a un più preciso livello di temi ed esecuzione. Subito dopo quella riflessione di Millot, Susan lo vede avvicinarsi in questo modo:

She saw his head rise up, then his shoulders. He was tall – her own man! His long arms waved about, and it was his own voice sounding a little strange... because of the scissors. She scrambled out quickly, rushed to the edge of the causeway, and turned round. The man stood still on a high stone, detaching himself in black on the glitter of the sky.

«Where are you going to?» he called roughly.

She answered, «Home!» and watched him intently. He made a striding, clumsy leap on to the other boulder, and stopped again, balancing himself, then said – Ha! ha! Well, I am coming with you. It's the least I can do. Ha! ha! ha!

She stared at him till her eyes seemed to become glowing coals that burned deep into her brain, and yet she was in mortal fear to make out the well-known features. Below her the gentle sea lapped softly against the rock, with a splash continuous and gentle.

The man said, advancing another step –

«I am coming for you. What do you think?».

She trembled. Coming for her! There was no escape, no peace, no hope. She looked round despairingly. Suddenly the whole shadowy coast, the blurred islets, the heaven itself, swayed about twice.

Dopo che James Wait ha richiamato l'attenzione dell'ufficiale Baker («Wait! cried a deep, ringing voice»), la descrizione della sua entrata avviene in modo simile:

What's this? Who said «Wait?» What...

But he saw a tall figure standing on the rail. It came down and pushed through the crowd, marching with a heavy tread towards the light of the quarter-deck. Then again the sonorous voice said with insistence: – «Wait!» The lamplight lit the man's body. He was tall. His head was away up in the shadows of lifeboats that stood on skids above the deck. The whites of his eyes and teeth gleamed distinctly, but the face was indistinguishable. His hands were big and seemed gloved.

Mr Baker advanced intrepidly. «Who are you? How dare you...» he began. The boy, amazed like the rest, raised the light to the man's face. It was black. A surprised hum – a faint hum that sounded like the suppressed

mutter of the word «Nigger» – ran along the deck and escaped out into the night. The nigger seemed not to hear. He balanced himself where he stood in a swagger that marked time. After a moment he said calmly: – «My name is Wait – James Wait.»...

The nigger was calm, cool, towering, superb. The men approached and stood by him in a body. He overtopped the tallest by half a head. He said: «I belong to the ship». He enunciated distinctly, with soft precision. The deep, rolling tones of his voice filled the deck without effort.

La lettura parallela non è proposta per rilevare un'anticipazione; per quanto forte possa apparire l'eco, essa stessa è pur sempre dovuta e sostenuta da un modello più remoto e stabile rispetto al quale le contingenze restano sempre contingenze, cioè è dovuta allo «stile» di Conrad, nel senso barthesiano di «équation entre l'intention littéraire et la structure charnelle de l'auteur». Notare l'eco è, anzitutto, riconoscere lo stile, anche in un'opera di derivazione se non imitazione, quali sono gli «Idiots». Solo scopo della proposta di una lettura parallela è suggerire la probabile natura del «germe» del *Nigger*, distinguendolo dall'aneddoto autobiografico su cui si basa il romanzo.

L'ispirazione per la prima novella «was not mental but visual: the actual idiots» e su questa visione sviluppò «such an obviously derivative piece of work» che non meritava, secondo quanto scrisse nella prefazione, ulteriore commento. La successiva novella «was true enough in its essentials» in quanto era «a very small amount of plunder» dalla sua avventura congolese. Le due opere avevano in comune il fatto che «the sustained invention of a really telling lie demands a talent which I do not possess». Quanto gli successe dopo queste prove (malgrado la confusione cronologica in cui le elencava), lo ricordava, a molti anni di distanza, con perfetta memoria:

Without premeditation, without sorrow, without rejoicing and almost without noticing it, I stepped into the very different atmosphere of An Outpost of Progress. I found there a different moral attitude. I seemed able to capture new reactions, new suggestions, and even new rhythms for my paragraphs. (p. VI).

A questa lucida descrizione di quei giorni rende testimonianza una lettera scritta un mese prima di finire «An Outpost», poco dopo aver ricordato, a causa della malattia di Garnett e la propria, i suoi giorni africani:

Other writers have some starting point. Something to catch hold of. They start from an anecdote – from a newspaper paragraph (a book may be suggested by a casual sentence in an old almanack) They lean on dialect – or on tradition – or on history – or on the prejudice or fad of the hour;

they trade upon some tie or some conviction of their time – or upon the absence of these things – which they can abuse or praise. But at any rate they know something to begin with – while I don't. I have had some impressions and sensations – in my time: – impressions and sensations of common things. And it's all faded – my very being seems faded and thin like the ghost of a blonde and sentimental woman, haunting romantic ruins pervaded by rats. I am exceedingly miserable. My task appears to me as sensible as lifting the world without that fulcrum which even that conceited ass, Archimedes, admitted to be necessary. (19 giugno 1896).

Si trattava del *Rescuer*, e, come disse nella prefazione del 1920, «it was a crisis undoubtedly». Anche perché aveva cercato una via d'uscita imitando Maupassant pochi giorni prima, e Conrad doveva essere in una posizione critica nuova rispetto a quanto aveva scritto fino allora. L'ultima frase del passo appena citato doveva essere ripresa molti anni più tardi per essere completata in una sua caratteristica espressione:

You perceive the force of a word. He who wants to persuade should put his trust not in the right argument, but in the right word... Don't talk to me of Archimede's lever. He was an absent-minded person with a mathematical imagination. Mathematics command all my respect, but I have no use for engines. Give me the right word and the right accent and I will move the world. What a dream for a writer! Because written words have their accent, too. (A Personal Record, pp. XI-XII).

Due anni prima di imitare il taglio e lo stile di Maupassant come tentativo di risoluzione della crisi in cui si era trovato, aveva scritto a Marguerite Poradowska:

Vous êtes trop tard avec Votre avis Madame ma Tante. J'ai peur que je ne sois trop sous l'influence de Maupassant. J'ai étudié «Pierre et Jean» – pensée, methode et tout – avec le plus profond désespoir. Ça n'a l'air de rien mais c'est d'un compliqué comme mécanisme qui me fait m'arracher les cheveux. On a envie de pleurer de rage en lisant cela. – Enfin!¹²³.

Pierre et Jean era preceduto da «Le roman», un saggio che Conrad aveva ben presente quando scrisse la prefazione al *Nigger*¹²⁴. L'ultimo punto di quel saggio era l'elogio fatto da Boileau a Malherbe, «D'un mot mis en sa place enseigne le pouvoir», un elogio che Flaubert voleva fosse il vero elogio dell'opera sua e che raccomandava a Maupassant («Le roman» è una sorta di compendio delle opinioni

123. *Lettres de Joseph Conrad à Marguerite Poradowska, cit.*, pp. 146-7 (29 ottobre o 5 novembre 1894).

124. Cfr. George J. Worth, «Conrad's

Debt to Maupassant in the Preface to *The Nigger of the 'Narcissus'*», *Journal of English and German Philology*, LIV (October 1955), pp. 700-704.

di Flaubert su questo tema). È curioso rilevare come quel saggio, contenente quell'ultima raccomandazione, determinasse in larga misura il saggio di Conrad sulla natura e il modo di persuadere propri della narrativa e come Conrad l'abbia voluto usare come prefazione a un romanzo basato esso stesso su un «mot mis en sa place» dove la paronomasia causata dalla situazione diventa essa stessa causa dello sviluppo del romanzo. Cioè che tra il mondo autobiografico e quello «inventato» lo sviluppo sia determinato da una causalità, di eventi e di parole rispettivamente, imprevedibile quanto irrevocabile.

Per virtù tipografiche, la «misapprehension» come dice James Wait, il malinteso stabilitosi fra lui e gli altri marinai era più chiaro nella *New Review*, dove si legge che l'ufficiale Baker «blurted out:— What's this? Who said wait? What...». È la prima ambiguità del personaggio, ma risulta tale e non un semplice incidente, solo quando il personaggio è molto meglio conosciuto. Ma l'incidente, come ben sapeva Conrad, non era avvenuto sul *Narcissus* ma nel *Duke of Sutherland*. «C'est l'autorité du style», dice Roland Barthes considerando la natura della narrativa, «c'est-à-dire le lien absolument libre du langage et de son double de chair, qui impose l'écrivain comme une Fraîcheur au-dessus de l'Histoire»¹²⁵. Non sappiamo quanto inconsciamente o deliberatamente Conrad abbia voluto pensare a quell'entrata per il personaggio, quel «sick... big buck nigger» che preannunciò alla moglie nelle circostanze da lei ricordateci. Certo al personaggio, come presenza e influenza, o almeno come parte dell'intreccio, aveva già pensato al momento di iniziare la storia del viaggio; così almeno si deve supporre se è vero che l'ordine dell'ufficiale di radunare tutto l'equipaggio in vista della partenza è un ordine anche per lo scrittore. Ma sembra pertinente chiedersi se Conrad, in quel momento, si rendesse pienamente conto del valore di quel personaggio. Se cioè fosse consapevole e deciso a fare un'opera in cui il negro era «nothing... merely the centre of the ship's collective psychology and the pivot of the action». Il che fu senz'altro vero alla fine di tutto il lavoro, ma difficile come unico ed originale intento, anche in vista delle dimensioni dell'opera quale l'aveva concepita all'inizio. Entro questi limiti poteva sperare, al massimo, di sviluppare, raccontandolo, un incidente, appunto la storia del negro a bordo del *Narcissus*. Fu fatale pensare a una migliore ampiezza autobiografica scegliendo dall'equipaggio del *Duke of Sutherland*, come abbiamo visto, i primi due per-

125. *Le degré zéro de l'écriture* (Paris, 1935), p. 21.

sonaggi e ritornando, per esigenze autobiografiche, dato che lo scontro avvenne fra Baker e Wait su quella nave, ma anche per esigenze artistiche ai fini della miglior introduzione del personaggio, sul *Duke of Sutherland*. Forte di un incidente già ben pensato, poté e sentì di dovere procedere al compito più ambizioso e ampio di ricreare la psicologia collettiva e, come la zattera del Buddho, la storia del negro fu necessaria per raggiungere l'altra sponda ma doveva essere abbandonata al raggiungimento della meta, pena la confusione tra il mezzo e il fine. Dato che l'opera fu iniziata e quasi subito abbandonata per un migliore sforzo creativo che avvenne qualche mese dopo, sarà interessante vedere come Conrad si costruì la zattera necessaria ma puramente funzionale ai fini che gli si rivelarono nel corso della composizione del romanzo.

Allorché, negli «Idiots», la costa, le isole, il cielo stesso «swayed about twice, then came to a rest», Susan chiuse gli occhi e gridò: «Can't you wait till I am dead!». Dopo una settimana di viaggio nell'oceano indiano (e dopo che la prima sera aveva tossito due volte in modo impressionante: «a cough metallic, hollow, and tremendously loud; it resounded like two explosions in a vault; the dome of the sky rang to it, and the iron plates of the ship's bulwarks seemed to vibrate in unison»), James Wait giustifica la sua presenza a bordo con la verità lapalissiana «I must live till I die – mustn't I?» (p. 4). L'eco del grido di Susan, che continuava «I want to live. To live alone – for a week – for a day...», risuona nella giustificazione di Wait con lo stesso carattere di ambiguità del suo arrivo a bordo la prima sera: dall'ambiguità di un bisticcio, una paronomasia e non più, si passa ad un'allarmante ambiguità morale espressa con un truisimo tanto disarmante quanto incisivo per la personalità di questo strano marinaio.

Tra le due scene passarono giorni di disperazione a causa del *Rescuer*, di provvisoria fiducia nelle proprie capacità durante la stesura di «An Outpost of Progress» e di stanca rassegnazione con la composizione della «Lagoon». Ritornò alle pagine già scritte della storia del negro che morì nel *Narcissus* dopo aver gustato l'esperienza di una nuova, diversa posizione morale e della conseguente scoperta di nuovi ritmi, nuova ispirazione come era avvenuto con «An Outpost» e pose anche a se stesso, come era successo nel caso del comando di radunare i suoi uomini per l'appello alla vigilia della partenza, la domanda che l'ufficiale Baker rivolse a quel personaggio ambiguo: «Who are you?». Alla ripresa della stesura di quella sto-

ria si pone ancora la domanda, più funzionale ai fini dell'oggetto del racconto, che l'ufficiale rivolge a Wait, anche qui di fronte al resto dell'equipaggio: «Then why the devil did you ship aboard here?». Quasi che Conrad volesse chiarirsi una tal situazione, avendo già rievocato magistralmente quel gruppo di personaggi. La sua attenzione si era già rivolta alla periferia del centro originale del racconto, e pur sapendo di dover svolgere la storia della strana morte del negro sentiva di dover mettere in atto quanto aveva insegnato a Edward Noble un anno prima:

You have a remarkable gift for expression, the outcome of an artistic feeling for the world around you, and you must not waste the gift in (if I may say so) illegitimate sensation... Remember that death is not the most pathetic – the most poignant thing – and you must treat events only as illustrative of human sensation – as the outward sign of inward feelings – which alone are truly pathetic and interesting. You have much imagination; much more than I ever will have if I live to be a hundred year old. That is clear to me. Well, that imagination (I wish I had it!) should be used to create human souls; to disclose human hearts – and not to create events that are properly speaking *accidents* only. To accomplish it you must cultivate your poetic faculty – You must give yourself up to your emotions (no easy task). You must squeeze out of yourself every sensation, every thought, every image – mercilessly, without reserve and without remorse; you must search them for the image, for the glamour, for the right expression. And you must do it so that at the end of your day's work you should feel exhausted, emptied of every sensation and every thought, with a blank mind and an aching heart, with the notion that there is nothing – nothing left in you. To me it seems that it is the only way to achieve true distinction. – or even to go some way towards it ¹²⁶.

Quel poco che si sa dell'intreccio originale del *Nigger* non vieta di pensare che la causa dello spostamento d'attenzione sia stata dovuta alla conclusione, così spontanea, del primo capitolo quando Wait poteva sì fare effetto, o «scena» con quell'episodio, così ben scelto e forse neanche del tutto compreso al momento dell'ispirazione; ma quell'episodio, forse il più elaborato di tutti, avveniva in un momento di estrema, pulsante rievocazione e rivelazione autobiografica, quando cioè Conrad, attraverso l'ufficiale Baker, chiamava ad alta voce i nomi degli antichi compagni e l'antica familiare atmosfera di ogni vigilia prima della partenza:

«Hansen – Campbell – Smith – Wamibo. Now, then, Wamibo. Why don't

126. *Five Letters by Joseph Conrad written to Edward Noble in 1895* (London, 1925), pp. 14-16 (28 ottobre 1895).

you answer? Always got to call your name twice... Craik – Singleton – Donkin... O Lord!... Sixteen, seventeen... I am one hand short, – bo'sen... He ain't aboard, but he may turn up before daylight» – «Ay. He may or he may not... can't make out that last name. It's all a smudge... That'll do, men. Go below». (pp. 16-17).

Molti erano già stati rievocati nelle pagine precedenti, ma l'atto formale di riunirli sul ponte e chiamarli ad uno ad uno (Campbell e Smith, dopo questo appello, ritornano nell'ombra per sempre) deve aver agito sul loro vecchio secondo ufficiale e, ora, storico della loro vita passata. La stessa ricerca nella memoria dei loro veri nomi era di per sé un'evocazione, il primo timido inizio di un'evocazione più ampia. A quel punto intervenne il personaggio vero, originalmente, della storia, e, come era nella sua stessa natura, agì da segno di contraddizione nella vita dei marinai e nella stesura della novella che dovette ampliarsi fino alle dimensioni di romanzo. Ciò avvenne alla fine del primo gruppo di pagine e Conrad dovette fermarsi a riflettere su quanto intendeva fare: l'esperienza autobiografica coincise con quella artistica.

Nel *Rescuer* la calma precede la burrasca mentre nel *Nigger* avviene il contrario. In un articolo scritto per il *Daily Mail*¹²⁷ sul caso della *Waratab*, una nave diretta a Città del Capo e non ancora giunta a destinazione, Conrad accennò per la prima volta alla burrasca che aveva descritto nel *Nigger*, senza peraltro menzionare il romanzo:

On the edge of the Agulhas Bank the seas, driven by a westerly gale, are terrible in their steepness. In sailor's phrase, they come at one like a wall. In the month of August of the year 1884 the writer was involved, on the very path which the Waratah should have pursued, in a case which missed narrowly being the case of a missing ship. The vessel on board of which he served went on her beam ends and remained lying thus on her side for thirty hours among these steep seas, whose menacing aspect and vicious rush are not to be forgotten. It was a long-drawn experience, an agonizingly prolonged opportunity to «never say die». I suppose we never said it (from the habit and tradition of restraint in that professional matter), though we certainly believed that the time had come for us to do that thing which is never to be spoken of as long as one's ship remains afloat.

L'accenno successivo fu fatto nel corso della conversazione con Jean-Aubry nell'estate del 1924:

127. L'articolo, intitolato «The Silence of the Sea» (18 settembre 1909), non fu incluso nei *Last Essays* e fu riprodotto da

Paul Kirschner in «Conrad: An Uncollected Article», *Notes & Queries*, New Series, xv (August 1968), pp. 292-4.

I remember as if it had occurred but yesterday the last occasion I saw the Nigger. That morning I was quarter officer, and about five o' clock I entered the double-bedded cabin where he was lying full length. On the lower bunk, ropes, tids and pieces of cloth had been deposited, so as not to have to take them down into the sail-room if they should be wanted at once. I asked him how he felt, but he hardly made me any answer. A little later a man brought him some coffee in a cup with a hook to suspend it on the edge of the bunk. At about six o' clock the officer-in-charge came to tell me he was dead. We had just experienced an awful gale in the vicinity of the Needles, south of the Cape, of which I have tried to give an impression in my book.

Conrad si preoccupò di descrivere lo stato della cabina al momento della morte del marinaio negro ma non del salvataggio di questi quando, secondo quanto avviene nel romanzo, restò intrappolato nella stessa cabina durante la burrasca. L'episodio, d'altronde, non è mai stato provato, com'era prevedibile, con documenti alla mano, come negli altri casi. L'unico probabile accenno sta nella descrizione del disordine di quel luogo. La concordanza tra quanto si può sapere del viaggio e delle condizioni in cui si trovano i marinai del romanzo è costituita dal fatto che la nave si ingavonò sottovento, che la cabina di Wait aveva due cuccette ed era posta di fronte alla carpenteria (dove, durante il salvataggio, i marinai trovano «an abominable heap of things heavy, of things sharp, of things clumsy to handle»), che un marinaio (il cuoco nel romanzo) porta da bere al negro, usando quel tipo di tazza, e che questi muore all'alba. A questi fatti, tutti riscontrabili, nel romanzo sono aggiunti molti altri che risultano essenziali per lo sviluppo dell'intreccio e dell'opera: il salvataggio, il tentativo di conversione del negro messo in atto dal cuoco, causa prossima dell'ammutinamento, e l'operato subdolo e spietato di Donkin che provoca la morte di Wait.

Se Henley avesse ricevuto, entro il 21 novembre 1896, i primi due capitoli del romanzo, si dovrebbe pensare che la burrasca e il salvataggio di Wait rientravano in quel discorso, il primo fatto in quel tono disperato, sulle «ideas yet unwritten» di cui parla nella lettera precedente a quella data. Ma Henley, molto probabilmente aveva avuto in visione un testo più ampio e, comunque, anche senza tener conto delle ipotesi già avanzate, sembra chiaro che quelle due descrizioni, o almeno quella della burrasca, furono scritte nel periodo in cui Conrad notava con piacere «I am letting myself go with the Nigger. He grows and grows». La burrasca era stata un'esperienza autentica sull'autentico *Narcissus*, e forse anche il salvataggio del mari-

naio: senza il salvataggio, la burrasca non sarebbe che un *accident* di quel viaggio, ma col salvataggio la storia continua ad essere sempre più il romanzo del negro e del *Narcissus*.

Dopo quel momento, in base a quanto sappiamo dell'autobiografia rievocata in quelle pagine, ci sarebbe dovuta essere la morte di Wait. Secondo la conversazione del 1924, ci fu un marinaio che gli portò del caffè un'ora prima di morire; nel romanzo Wait riceve una visita del genere, ma prima di morire fa a tempo a vedere, e causare, l'ammutimento. È come se ad ogni punto della salda linea autobiografica Conrad sentisse il bisogno di elaborare un contrappunto d'invenzione, per la miglior resa dell'assunto narrativo, già ormai definito. Quando aveva già mandato a Henley il «campione» del romanzo, espresse la sua ansiosa preoccupazione su quanto gli rimaneva da scrivere in tre lettere successive: «Remains to be seen whether the story is good enough – or effective enough. That I doubt. I also remember days when I did not doubt» (21 novembre). Era nello stesso stato d'animo una settimana dopo, malgrado le prime notizie incoraggianti: «My only fear is that I will droop with the end of the *Narcissus*. I am horribly dissatisfied with ideas yet unwritten. Nothing effective suggests itself... I think I could almost *pray* for inspiration if I only knew where to turn my face» (25 novembre). Nella lettera successiva, al momento di mandare altre diciassette pagine dattiloscritte (che, nell'ipotesi avanzata, contenevano la descrizione delle ultime ore della burrasca), definì per la prima volta la sua posizione di fronte alle pagine già scritte e quelle che intendeva scrivere ancora:

Of course nothing can alter the course of the *Nigger*. Let it be unpopularity; it *must* be. But it seem to me that the thing – precious as it is to me – is trivial enough on the surface to have some charm for the man in the street. As to lack of incident well – it's life. The incomplete joy, the incomplete sorrow, the incomplete rascality or heroism – the incomplete suffering. Events crowd and push and nothing happens... You know what I mean. The opportunities do not last long enough. Unless in a boy's book of adventures. Mine were never finished. They fizzled out before I had a chance to do more than another man would. Tell me what you think of what you see. I am going on. Another 20 pages of type – or even less – will see the end, such as it is. And won't I breathe! Till it's over there's no watch below for me. A sorry business this scribbling. (29 novembre).

Se è giusta l'ipotesi, la lettera dovrebbe riferirsi all'episodio della «miracolosa» preparazione del caffè durante la burrasca, l'ordine dato dal capitano di virare di bordo in poppa e l'inizio del quarto capi-

tolo, fino a quando Singleton stramazza a terra dopo trenta ore passate al timone. Nel successivo gruppo di pagine, il «good piece off the end» dove ci sarebbe dovuto essere «enough to see last headland» (cioè, secondo l'ipotesi, da p. 107), il cuoco entra da Wait col té freddo, ma non fa che causare l'ammutinamento che prende tutto il quarto capitolo. È nel quinto capitolo che la visita di un altro marinaio provoca la morte. La verità è che, ancora nel dicembre di quell'anno se non addirittura nel gennaio successivo, Conrad non aveva ancora deciso in che modo, e per quali ragioni forse, far morire James Wait. Lo sviluppo del racconto dipendeva, e non tanto per così dire, dalla scena o addirittura dalle parole usate precedentemente. L'ipotesi è sorretta da un'informazione data da J.D. Gordan secondo il quale alcune cancellature nel manoscritto «may mean that the devoted Belfast was at first suggested to cause the death – surely inadvertently – of his beloved Nigger by talks of doctors. Perhaps Conrad was inspired to use Donkin's vindictive greed as the instrument. Perhaps the scene with Belfast had no significance except as a preparation for Donkin's work. The original intention will never be known», e conclude osservando che «one of the most dramatic scenes in the novel and most subtly brutal in all literature may have been an afterthought»¹²⁸.

In effetti, ci sono molte altre scene che sembrano dovute a ripensamenti e pure ad associazioni di idee; anzi, dopo aver vagliato ogni possibile concordanza autobiografica, risulta evidente che alcuni episodi che sviluppano sempre più e meglio quel racconto sono dei doppi episodi, fino a costituire una caratteristica dell'andamento generale dell'opera, quasi che fosse necessaria un'eco, o un tocco ulteriore, come disse in una delle prime lettere, per far sentire e vedere il significato della prima situazione descritta. All'inizio della burrasca il mare è paragonato a un «madman with an axe» (p. 57) e poco dopo il carpentiere va nella saletta «where a big axe was kept ready for just such an emergency» (p. 59); Donkin è «caught by one foot in a loop of some rope» e grida «Cut! Cut!» ed è salvato da due marinai (p. 60); anche il cambusiere è salvato, nella stessa pagina, e a questi salvataggi segue il salvataggio di Wait, con la solita introduzione quando si tratta di questo personaggio: «suddenly» (p. 63). Alla fine della burrasca il capitano minaccia Donkin con una caviglia di ferro (p. 86), e Donkin usa lo stesso oggetto durante l'ammutina-

128. *Op. cit.*, pp. 147-8.

mento (p. 123). La tuga dove Wait viene trasportato in una coperta (p. 46) è vicina alla cucina dove lavora il cuoco evangelico: in seguito diventa una specie di cappella dove «a knot of men could always be seen congregated» e, quando è imbianchita dopo il temporale, quella tuga «had, in the night, the brilliance of a silver shrine where a black idol, reclining stiffly under a blanket, blinked its weary eyes and received our homage. Donkin officiated» (p. 105). Il missionario evangelico e quello socialista fanno a turno le loro visite a Wait: Donkin l'abbandona rifiutandogli l'acqua (pp. 109-112) e il cuoco entra con una tazza di té freddo (p. 113); dalla reazione di Donkin al tentativo di salvazione nasce la causa prossima dell'ammutinamento che subito si trasforma secondo la causa remota, capeggiata da Donkin. Questi fa un'altra visita e fa morire Wait (pp. 147-155). E l'elenco potrebbe continuare. Sembra che il fatto di nominare un oggetto, come un'ascia, o presentare un'azione, come il salvataggio di Donkin o il cambusiere, oppure dar da bere dell'acqua ai marinai, cosa normalissima per la quale non c'è bisogno di una grande ispirazione (pp. 62-63) abbia servito da stimolo per la continuazione, con un effetto maggiore del primo caso e sempre in vista del significato ultimo del romanzo, per lo sviluppo completo dell'evocazione come si rileva nell'episodio del carpentiere con l'ascia, del salvataggio di Wait, della preparazione del caffè da parte del cuoco, che compirà lo stesso ufficio per Wait nel quarto capitolo. Se la scena più importante del romanzo fu un ripensamento e la stessa malattia di Wait, come nota altrove J.D. Gordan, non era ben definita secondo quanto prova il manoscritto, ci si può ben chiedere se, in uno sviluppo del genere, le associazioni di idee non furono la vera ispirazione del romanzo come risultò essere alla fine. E si può credere, pure, che, in quanto variazioni su echi e riflessi di pochi episodi, Conrad raggiunse in tal modo un'unità di tono che forse gli sarebbe stato impossibile raggiungere altrimenti e aveva visto bene quando difese il suo operato affermando che «as to lack of incident well – it's life». Se non altro, anche non tenendo conto di quella lettera a Garnett o quella di un anno prima a Edward Noble, non esprimeva altro che il pensiero di Flaubert rispetto alla presunta monotonia della *Bovary*:

Ce qui me tourmente dans mon livre, c'est l'élément amusant, qui est médiocre. Les faits manquent. Moi je soutiens que les idées sont des faits. Il est plus difficile d'intéresser avec, je le sais, mais alors c'est la faute du style. J'ai ainsi maintenant cinquante pages d'affilée où il n'y a pas un

événement... Si c'est réussi, ce sera, je crois, très fort, car c'est peindre couleur sur couleur et sans tons tranchés, ce qui est peu aisé. Mais j'ai peur que toutes ces subtilités ennuiant et que le lecteur aime autant voir plus de mouvement. Enfin il faut faire comme on a conçu. Si je voulais mettre là dedans de la l'action j'agis en vertu d'un système et gâterais tout. Il faut chanter sans sa voix; or la mienne ne sera jamais dramatique ni attachante. Je suis convaincu d'ailleurs que tout est affaire de style, ou plutôt de tournure, d'aspect ¹²⁹.

6. *Modelli letterari*

Flaubert può aver fornito anche il modello esecutivo stesso per la prima scena del *Nigger*. Richard Curle fu il primo critico che scorse nel gruppo iniziale dei marinai «the same order of artistic treatment of the barbarians in the garden of Hamilcar at the beginning of *Salammbô*, and that Conrad's brief, sharp sentences in the same book remind one precisely of Flaubert in a certain mood». Di fronte a tali osservazioni Conrad stesso si ricordò di aver letto quell'opera immediatamente prima di iniziare il *Nigger* ¹³⁰. In effetti, quel romanzo doveva essere stato ben presente, anche sul suo tavolo da lavoro, quando pensò alla descrizione dei marinai dopo il salvataggio di Wait:

The faces were earthy, and the dark patches under the eyes extended to the ears, smudged into the hollows of sunken cheeks. The lips were livid and thin, and when they moved it was with difficulty, as though they had been glued to the teeth. Some grinned sadly in the sunlight, shaking with cold. (p. 74).

Quando Hamilcar passa in rassegna i barbari alla guida di Spendius, vede che

ils avaient les pupilles extraordinairement dilatées avec un grand cercle noir autour des yeux, qui se prolongeait jusqu'au bas de leurs oreilles; leurs nez bleuâtres saillaient entre leurs joues creuses, fendillées par des

129. Dalla lettera del 15 gennaio 1853 a Louise Colet. Ford Madox Ford scrisse che Conrad non lesse «any book of memoirs except those of Maxime Du Camp and the Correspondance of Flaubert» (*Joseph Conrad, A Personal Remembrance* (London, 1924), p. 59). Le lettere furono pubblicate da Charpentier nel 1874.

130. *The Last Twelve Years of Joseph Conrad* (London, 1928), pp. 115-16. L'osservazione era già in suo articolo del novembre 1912 pubblicato su *Rhythm*, poi

incorporato in *Joseph Conrad: A Study* (London, 1914) con l'aneddoto sulla lettura di *Salammbô* (p. 188). Arthur Symonds ripeté l'osservazione facendola passare per sua nelle *Notes on Joseph Conrad* (London, 1925): «the sailors in the fore-castle of the ship are filled in with a similar touch of the barbarians of Hamilcar» (p. 16). Yves Guérin ha recentemente studiato più a fondo il problema arrivando ai medesimi risultati (*op. cit.*, pp. 384-92).

rides profondes; la peau de leur corps, trop large pour leurs muscles, disparaissait sous une poussière de couleur ardoise; leurs lèvres se collaient contre leurs dents jaunes... (capitolo XIV).

I barbari hanno raggiunto il campo punico dopo venti giorni di fame e di miseria; quando si erano accorti della trappola mortale preparata loro dal Suffète,

tous se regardèrent sans parler... Ils se relevèrent, et bondirent contre les roches... Ils tâchèrent de s'y cramponner pour atteindre au sommet... Ils revinrent sur la herse; elle était garnie de long clous, épais comme des pieux, aigus comme les dards d'un porc-épic et plus serrés que les crins d'une brosse. Mains tant de rage les animait qu'ils se précipitèrent contre elle... et tout retomba, en laissant à ces horribles branches des lambeaux humains et des chevelures ensanglantées.

Quando i cinque marinai odono la voce di Wait rimasto intrappolato nella tuga

All ceased suddenly... We attacked with desperation the abominable heap of things heavy, of things sharp, of things clumsy to handle... A rage to fling things overboard possessed us. We worked fiercely cutting our hands... At the bottom the nails lay in a layer several inches thick. It was ghastly... Tin-tacks, copper tacks (sharp as needles), pump nails, with big heads, like tiny iron mushrooms; nails without any heads (horrible); French nails polished and slim. They lay in a solid mass more inabordable than a hedgehog. We hesitated, yearning for a shovel... Groaning, we dug our fingers in, and very much hurt, shook our hands, scattering nails and drops of blood. (pp. 66-68).

Henry D. Davray non accennò a nessun romanzo specifico ma distinse lo stesso timbro, se non queste particolari risonanze, nel lavoro

A vrai dire, c'est une oeuvre fort peu anglaise et qui n'a en somme d'anglais que la langue dans laquelle elle fut écrite et quelques-uns des personnages... La forme dans laquelle est narrée cette histoire est d'une rare beauté: il y a là vraiment un souci du style!... Il [Conrad] citait des passages [di Flaubert] avec une sûreté qui indiquait une connaissance intime du grand écrivain, et quand j'eus terminé la lecture de son livre, j'ai reconnu combien il avait su profiter des leçons d'un tel maître¹³¹.

Iniziata e continuata sotto il segno di Flaubert, l'opera fu licenziata con la stessa partecipazione del maestro francese rispetto alla «sua» Bovary. Conrad infatti annunciò la morte di Wait come aveva

131. «Lettres Anglaises», *Mercure de France*, Série Moderne, xxxi (luglio-settembre 1896), pp. 265-6. Era una recensione del *Nigger*.

annunciato quella di Willems un anno prima e allo stesso modo si era comportato con Almayer quando scrisse a Marguerite Poradowska¹³². Così aveva fatto Flaubert¹³³ ma ancor più notevole resta il fatto che gli occhi di Wait e di Emma Bovary si spengono allo stesso modo¹³⁴. Paul Kirschner nota un rapporto con la morte di Charles Forestier in *Bel Ami* e fa risalire alla lettura dello stesso Maupassant l'uso della caratteristica immagine delle stelle separate l'una dall'altra come gli uomini sulla terra¹³⁵. Risulta chiaro, comunque, che, come nel caso del «second hand Conradese» (e Max Beerbohm ne fece una gustosa parodia)¹³⁶, lo stile del *Nigger* resta caratteristico e personale dell'autore e i maestri francesi non poterono trovare migliore discepolo al di là della Manica. Nel frontespizio delle *Tales of Unrest* il nome dell'autore aveva come apposizione «Author of *Almayer's Folly* and *An Outcast of the Islands*, etc.», e i due romanzi erano pubblicizzati alla fine del testo con una citazione dalla recensione anonima apparsa sulla *Saturday Review* a proposito di *An Outcast*. Il testo di questa era manipolato mediante l'omissione del passo che causò tanto tormento a Conrad e che finiva con il monito «greatness is deliberately written», che fu trascritto quasi fosse il commento del recensore al romanzo¹³⁷.

132. «It is my painful duty to inform you of the death of Mr Peter Willems late of Rotterdam and Macassar who has been murdered on the 16th inst. at 4 p.m.... Assured of your precious sympathy I shake tearfully your trusty hand» (17 settembre 1895); «J'ai la douleur de Vous faire part de la mort de M. Kaspar Almayer qui a eu lieu ce matin a 3 h» (24 aprile 1894). B.C. Meyer vede in questi annunci «a paraphrase of the message he had received not long before announcing the unhappy news of his uncle's death from Ukraine... Recognizing Conrad's apparent tendency to come to terms with painful personal experiences re-ordering them, so-to-speak, in creative fiction, there is justification for believing that the same psychological 'mechanism' was at work in his telling the story of Jimmy's dying and its effect upon others. Suggestive of this attempt to master an early trauma through active repetition is the message sent to Garnett by Conrad as he was finishing the novel» (*Joseph Conrad: A Psychoanalytic Biography* (Princeton, 1967), pp. 103, 120-

21).

133. «J'espère que dans un mois la Bovary aura son arsenic dans le ventre. Te l'apporterai-je enterrée?»; «J'aurais voulu t'apporter la Bovary empoisonnée» (dalle due lettere a L. Bouilhet in data 17 settembre e 12 ottobre 1855).

134. Gli occhi di Emma «en roulant, pâ-lissaient comme deux globes de lampe qui s'éteignent, à la croire déjà morte»; quelli di Wait «blaze up and go out at once, like two lamps overturned together by a sweeping blow» (p. 155).

135. *Conrad: The Psychologist as Artist* (Edinburgh, 1968), pp. 191 ss. e 218. Rievocando la propria collaborazione con Conrad, Ford Madox Ford affermò: «our chief masters in style were Flaubert and Maupassant: Flaubert in the greater degree, Maupassant in the less. In about the proportion of a sensible man's whisky and soda» (*op. cit.*, p. 194).

136. «The Feast» in *A Christmas Garland* (London, 1912), pp. 123-30.

137. Il testo appariva manipolato in questo modo: «Subject to the qualifications

Il cambio di editore segna anche il mutamento di stile. Le *Tales of Unrest* contengono una pedissequa imitazione di Maupassant¹³⁸ e la ricaduta nel «Conradese»; contengono anche un forte preludio a «Heart of Darkness» con «An Outpost of Progress» e un'opera notevole come «Karain»; perfino «The Return». Il volume, iniziato durante la crisi provocata dal *Rescuer* e terminato dopo la composizione del *Nigger*, testimonia emblematicamente i tentativi fatti da Conrad per arrivare al «suo» vero stile, quello attuato nell'opera esclusa (l'*etc.* nel frontespizio) perché Henley l'aveva accettata e fu accolta da un editore diverso da Unwin.

La domanda che ritornava frequentemente nella corrispondenza di Conrad durante il suo soggiorno in Bretagna era «may I go on with this style?». *Almayer's Folly* e *An Outcast of the Islands* erano stati «praised certainly, but as certainly not successful, in a commercial sense»; *The Sisters* furono abbandonate per scrivere *The Rescuer*, che fu abbandonato a sua volta. Sempre per questione di stile, non di argomento.

Garnett si professava soddisfatto delle prime ventiquattro pagine del *Rescuer* e anche con le successive, e al direttore del *Cornhill* era piaciuta «The Lagoon». Sugli «Idiots» Garnett non si pronunciò che molto più tardi, e dopo il triplice rifiuto delle riviste¹³⁹, e portava

thus disposed of (*vide* first part of the notice) 'An Outcast of the Islands' is perhaps the finest that was published in 1895... Surely this is real romance – the romance that is real. Space forbids anything but the merest recapitulation of the other living realities of Mr Conrad's invention – of Lingard, of the inimitable Almayer, the one-eyed Babalatchi, the Naturalist, of the pious Abdulla – all novel, all authentic. Enough has been written to show Mr Conrad's quality. He imagines his scenes and their sequence like a master; he knows his individualities and their hearts; he has a new and wonderful field in this East Indian novel of his... Greatness is deliberately written; the present writer has read and re-read his two books, and after putting this review aside for some days to consider the discretion of it, the word still stands'. – *Saturday Review*.

138. Dopo aver recensito *The Nigger*, l'a-

nonimo critico della *Nation* notava che le *Tales of Unrest* «are all very tragic, in one way or another quite horrible. One, «The Idiots», might have been done by Maupassant... The others are less impressive, hardly more agreeable» (21 luglio 1898, p. 54).

139. Il 24 maggio Conrad informò Garnett di quella novella; il 6 giugno lo supplicava «O! My friend speak the truth if you do tear my entrails through my palpitating flank! from you even torture is sweet». Il 10 tornò ad insistere: «Can the *Idiots* be printed without dishonour?», ma Garnett non accennò alla novella nella lettera del 17 seguente e Conrad glielo fece notare. Il 10 luglio Unwin l'informò del duplice rifiuto della rivista e dell'approvazione di Garnett; ma Conrad non fu contento e scrisse di nuovo a Garnett, che probabilmente diede una risposta definitiva prima del 22 consigliando *The Savoy* per la pubblicazione.

delle obiezioni rispetto ad «An Outpost»; ciò quando Conrad cercava, da solo, nuovi modelli per uscire dalla crisi. Se Maupassant era stato scelto come modello per il nuovo esperimento, Garnett restava comunque il giudice. Significativa è questa lettera di accompagnamento dell'inizio del *Rescuer*:

I am so afraid of myself, of my likes and dislikes, of my thoughts and of my expression, that I must fly to you for relief – or condemnation – for anything to kill doubt with, for with doubt I cannot live – at least not for long.

Is the thing tolerable? Is the thing readable? Is the damned thing altogether insupportable? Am I mindful enough of your teaching – of your expoundings of the ways of the readers? Am I blessed? Or am I condemned? Or am I totally and utterly a hopeless driveller unworthy even of a curse?

Do tell the truth. I do not mind telling you that I have become such a scoundrel that all your remarks shall be accepted by me without a kick, without a moan, without the most abject of timid whispers! I am ready to cut, slash, erase, destroy, spit, trample, jump, wipe my feet on that MS. at a word from you. Only say where, how, when I have become one of the damned and the lost – I want to get on! (13 aprile 1896).

La risposta fu «Excellent, oh Conrad. Excellent. I have read every word of *The Rescuer* and think you have struck a new note. The opening chapter is most artistic; just what is right for an opening chapter. The situation grips one with great force»¹⁴⁰. L'unico difetto era la prima pagina che non gli sembrava intonata con le altre; mosse obiezione anche all'inizio di «An Outpost» in quanto un tale inizio «killed all the interest» e restò fedele a questa posizione critica almeno fino al 1929 quando si difese affermando che si trattava di un «point of artistic technique, which can be argued *pro* and *con*»¹⁴¹.

Ciò che colpisce maggiormente nei rapporti di Garnett con Conrad è la frequenza delle obiezioni mosse agli aspetti di «sequel», «construction», «tone» e l'assenza di reazioni di fronte alla novità e varietà degli «stili» proposti da Conrad con i suoi esperimenti. Garnett poté elogiare la «hard conciseness and precision of the opening and the ironical brutality of the last sentence» di «An Outpost»¹⁴², quanto l'inizio del *Rescuer*. Certo si deve rilevare che l'influenza di Garnett fu più determinante in quanto patrocinio che guida critica e d'altronde ciò che scrisse su Conrad, specie dopo la morte di questi, non

140. *Twenty Letters*, cit. (26 maggio A Conrad Memorial Library, cit., p. 53. 1896).

141. Cfr. la sua nota a *Tales of Unrest* in 142. *Ibidem*, p. 51.

fu affatto originale perché non fece che ripetere quanto aveva già detto Conrad stesso, oppure i recensori¹⁴³. Per esempio riguardo al *Nigger* non si curò di spiegare perché quel romanzo era, come disse, «a new departure in sea literature» anche tenendo conto che lo contrappose alla «externalized breezy and vivacious chronicle» di Marryat. Il romanzo gli fu dedicato, ma non seppe apprezzarlo (almeno pubblicamente) meglio dei recensori che non l'avevano visto crescere: Wait era «merely the peg on which this bundle of life is hung», la descrizione della burrasca era «great prose and truly epical» e il romanzo era «a romance of reality» e un «great sea classic»¹⁴⁴. Ma resta altrettanto chiaro il fatto che Conrad si professava suo «figlio in letteratura» non solo a causa del suo patrocinio ma anche per affinità ed era pronto ad accettare ogni eventuale obiezione critica: «it is easy to do so because they express my own thoughts» (2 giugno 1896).

Forse, dato il tipo di relazione tra i due, non è necessario pensare a una riserva mentale da parte di Conrad; questa dovrebbe sorgere invece in chi legge tali professioni di fede e osservanza e deve rilevare che poi, fatti i conti, Conrad non si spostava affatto, come è già stato notato. Garnett non si rendeva conto che Conrad, ex marinaio polacco che aveva usato il francese come seconda lingua prima di mettersi a scrivere romanzi in inglese, aveva bisogno di lui, oltre che come «literary father», anche come inglese autentico, figlio del dotto Richard Garnett. Per questo Conrad voleva da lui quel giudizio sullo «stile», che non riusciva mai ad avere in forma specifica ed esauriente. Certo, come osservò E.V. Lucas quando Garnett era ancora attivo, questi fu «the most inspired and inspiring of all those powers-behind-the-throne» di quel periodo¹⁴⁵, e anche più tar-

143. Si dovrebbe fare eccezione per l'articolo «Mr Joseph Conrad» apparso sull'*Academy* del 15 ottobre 1898 a pp. 82-3 e poi ristampato in *Friday Nights* (London, 1922), pp. 73-8. Ma proprio in quanto esprime le stesse idee contenute nella prefazione al romanzo ci si può chiedere se Conrad, invece di pensare al contenuto dell'articolo, non riflettesse sul contenuto della sua prefazione quando, dopo aver letto le bozze, gli scrisse: «it is absorbingly interesting to me not as an appreciation of myself but as a disclosure of your intuition – not of what has been done, but of what should be done, what

should be tried for, what should be desired. – what cannot be attained» (12 ottobre 1898).

144. Cfr., per esempio, *Country Life*, 1 gennaio 1898, p. 745; *Literature*, 26 marzo 1898, p. 354; *Illustrated London News*, 8 gennaio 1898, p. 50; *The Bookman* (New York), VIII (October 1898), p. 91. La critica di Garnett è citata dalla sua introduzione «Conrad's Place in English Literature» a *Conrad's Prefaces to His Works* (London, 1937), scritta a pochi giorni dalla morte.

145. *Reading, Writing and Remembering: A Literary Record* (London, 1932), p. 49.

di, come riconobbe H.E. Bates, che ricevette da Garnett lo stesso «incomparable, rare and wonderful kind of service that Flaubert did for Maupassant»¹⁴⁶; ma per Conrad non fu veramente così. Per quanto riguardava il romanzo inglese si era già scelto l'autore ideale e Garnett gli serviva come reattivo dell'elemento che non riusciva a gustare in modo autentico, quella lingua che voleva far sua e non era sua.

A p. 147 ricorda la versione burlesca del titolo del *Nigger*, che deliziò Conrad: «A Narcissus of a Nigger; or, The Art of

Darkness».

146. *Edward Garnett*, (London, 1950), p. 20.

III

Siquidem orator est velut rector et dux populi; propter quod longe difficillima rhetorica est, nec omnibus capessenda. Namque lato mari mediisque undis vagari, et tumidis ac sonantibus velis volitare gaudet, nec fluctibus cedit sed imperat, de summa et perfecta loquor eloquentia. Dialectica vero amica securitatis, socia littorum, terras potius quam maria intuens, prope oras et scopulos remigat.

1. *Il «literary father» e lo «cher Maître»*

Garnett non andò oltre le posizioni critiche del suo tempo quando citò il passo «A great ship! For ages had the ocean battered in vain her enduring sides...» (p. 163) come esempio di «great rhetoric and true poetry written from the heart», oppure quando vide nelle ultime pagine del romanzo «one of the most moving tributes to British sailors ever written»¹⁴⁷. E tuttavia gli stessi limiti di un tale tipo di critica si rivelano utili in quanto possiamo ritenerli condivisi o almeno apprezzati da Conrad stesso. La duplice base della critica di Garnett, ovvero la discriminazione che operò tra le recensioni e i discorsi critici dell'autore può confermare l'opinione secondo la quale egli svolse in effetti il suo lavoro nei limiti concessi a un «reader» impiegato presso un editore durante la fine del secolo, specialmente se si tiene conto che le opinioni espresse allora le ripeté anche dopo la morte dell'amico scrittore. In quest'occasione citò in estenso il passo summenzionato e le ultime tre pagine del romanzo al fine di illustrare «Conrad's literary method and to define his aims in 'the romance of reality'. In the foreground is the realist... in the background is the poet and the dreamer... and the last lines fuse with their sensuous imagery man and the elements». Non notò la funzione di tali passi nella struttura del romanzo ma vide in essi «the method of the poets, one especially favoured by Shakespeare, this interweaving of images of reality, philosophic reflections, and musing asides, with sensuous impressions. But no Englishman has ever in describing sea life conjoined such sensitive perception with such breath of vision as Conrad showed». Ciò è perfettamente vero ma, scrivendo nel 1937, avrebbe dovuto aggiungere alla lode anche la difesa contro obiezioni critiche nuove. Di fronte a questa omissione sembra opportuno chie-

147. «Conrad's Place in English Literature», *cit.*, pp. 10 ss.

dersi, preliminarmente, quale dei due amici abbia percepito per primo il carattere epico della burrasca descritta in quelle pagine oppure la vera funzione del personaggio del negro o il valore dell'elogio tributato ai marinai britannici. Mancando le prove per l'attribuzione (a parte il caso del carattere epico della burrasca che, come si è visto, può essere stata scritta senza alcun intervento di Garnett), il merito di aver percepito tali possibilità potrebbe essere sommato a quello di averne consigliato e magari guidato l'inserimento.

Rispetto a uno solo di questi elementi sembra possibile fare opera di discriminazione. Nell'indicare il valore dell'elogio ai marinai britannici Garnett non fece che ampliare l'idea che Conrad espresse nella lettera del 19 ottobre 1896 ad Unwin in modo autonomo. Se Conrad poi passò dal tributo di affetto personale per gli antichi compagni al tributo più generale del poeta per un mito nazionale, e forse nazionalistico, ciò può essere stato su ispirazione personale dell'autore o suggerimento del «reader»; ambedue condividevano i medesimi ideali politici e l'esempio di Kipling era suggestivo anche rispetto agli effetti della popolarità, e la *New Review* era la rivista giusta e ospitale. Non sorprende la lode della «great rhetoric and true poetry written from the heart» per un passo in cui l'orizzonte si amplia tanto vistosamente, dopo essere stato circoscritto costantemente dalle misure della nave; sorprende invece che Garnett lodi anche la scena a Tower Hill dove un medesimo risultato è ottenuto con una vera scrollata di tutta la struttura dell'edificio, un fattore narrativo che, come abbiamo visto, Garnett riteneva di importanza fondamentale. Almeno si dovrebbe dedurre che per Garnett un passo di «great rhetoric and true poetry written from the heart» poteva ben coprire una moltitudine di peccati di costruzione e che a niente valesse in questi casi il timor di Maupassant. Se il «metodo dei poeti» era permesso anche ai romanzieri, Conrad non poteva trovare un lettore migliore. Anzi, per certi versi la stessa prosa di Garnett può essere stata, anche in base all'autorità della sua funzione di autentico inglese, una vera tentazione per Conrad.

Nella lettera in cui gli comunicava di aver finito il *Nigger*, Conrad lo ringraziò di avergli prestato il manoscritto di un libro che non fu mai finito ma che doveva essere la continuazione di *An Imaged World: Poems in Prose*, scritto da Garnett nel 1894¹⁴⁸. Conrad gli scrisse:

148. Si trattava, come notò Garnett stesso, di un «contemplated book on London of a realistic-poetic nature, which the publishers commissioned, and then took

I did not dare to ask. I didn't know whether you cared to let anybody read your own work in fragments, and, besides, it is a monstrous thing for the children to call their fathers to account – to literary account which is more terrible than a trial for a crime...

I have soaked in the three fragments... Your sentences luxuriate in your own atmosphere, they spring up on every side – till at last the picture is seen through the crafty tracery of words, like a building through leaves, both distinct – and hidden.

And one is willing to see it so – and not otherwise... Both light and gloom are snared in your phrases. They wave before one's eyes in the stir of sentences – and one feels the greatness, the *mistiness* of things amongst which lives a crowd – a crowd mysterious and so terribly simple – ground to dust by the present, and with a future of ashes and dust.

Yes. «Flicker of wind and panic of mist!». It is almost symbolic and ominous coming after the solid impression of the «contest of men interlocked with matter» – the mortal in alliance with the immortal, to «make utility in the gross». It is very good – wonderfully good... It is too human too much like a song in a haze. It shall die like the hurrying crowd it describes – but like the crowd it is a fact – a wonderful fact!... You may believe me I haven't lost one of your epithets, sentences, lines. The apostrophe to London is splendid. But then!... (19 gennaio 1897).

I tre frammenti erano intitolati «London Bridge», «The Lark's Song» e «Thames' Mouth» e se la coincidenza con l'argomento delle ultime pagine del *Nigger* non può essere provata può comunque essere sospettata. In quei poemetti in prosa Conrad notava e ammirava l'uso specialissimo cui Garnett sottoponeva la lingua inglese, proprio come doveva sentire questi leggendo la prosa dell'altro. Mutua era l'ammirazione perché identico era lo sforzo, e spesso i risultati si equivalevano, come si è sempre rimproverato a Conrad, nella cui casa John Galworthy fu invitato a leggere *An Imaged World*, che giudicò «full of beautiful things and feeling» ma dovette aggiungere: «my quarrel with it is that it's too full»¹⁴⁹. Opposto il giudizio di Conrad:

I wish I could sin in such a way. I have brought upstairs yesterday «*The Imaged World*» and have been looking through it. I haven't seen it at least for a month... The *Lark* is a chapter! It is a most poetical idea – a strangely complete vision – expressed with continuous felicity of phrase. That's what it is! I envy your writing – the singleminded expression, without a thought for the deaf and blind of the world. And when I remember that while you were looking at *The Thames* while you were drinking in the impressions that are now before me expressed on paper – I was bothering you with my chatter, I feel I have forfeited my right to

fright at. It remains unfinished» (*Letters from Conrad, cit.*, p. 67, nota 1).
149. *Letters from John Galsworthy, 1900-*

1932, edited with introduction by Edward Garnett (London, 1934), p. 106 (4 febbraio 1906).

live... I can't send you the *Nigger*. It's too illegible! (21 gennaio 1897).

Le ultime cinquanta pagine del manoscritto del romanzo furono pronte cinque giorni dopo.

A questo fascino, un vero «word appeal», Conrad non seppe mai resistere, neanche durante la quaresima impostasi con l'imitazione di Maupassant e dopo la predicazione di Wells dal pulpito della *Saturday Review*: appena finito «An Outpost of Progress», la sua massima pratica di digiuno e astinenza di quel periodo, scrisse a Garnett: «if you send me a book let it be your book – one of your books – for I know the *Imaged World* nearly by heart» (22 luglio 1896). A dare un'idea di quest'opera basteranno due citazioni:

...and behold! you are rushing along a mighty embanked wall running for miles, a formidable steel-faced rampart bridged with stone and iron, now buttressed by, now cleaving asunder arches, wastes, streets, with thousands of shadowy tenements flying racing back into the obscure and all devouring night... pouring gaslight on fleshy faces crowding from hot public-houses, noisy babbling with the confidence of drink; past the dark sombre empty churches and deserted factories, past the gleams of waterways and the sudden revealed fantasy of ship's masts and spars, with a glimmer of rigging, past the innumerable lighted windows of enormous tenements... people streaming from their houses each morning, back to their real homes, the stirring wheels within the noisy factory walls. («Entering London: An Impression», pp. 53-55)¹⁵⁰.

And from the hidden wood a little bird sings with clear pure intense thrills, a hungry note of individual praise in the vast inanimate feeling of nature... And then from the blue west clouds arose, slowly against the horizon they raised their snowy heads, slowly they reared themselves, piled peak on peak looking down upon Earth as though they had ranged for thousands moons from unknown worlds to unknown worlds, and never yet had seen an Earth so fair. But still they touched not the great sun. Oh, the blessed Sun, the blessed Sun! Green gleam the grassy knolls in the fresh morning light; the brown rain-smelling earth, with freshets winding through dark green pasturages, thrills through all its wide grey-lucent corn-plains whence the bread of cities has been torn, thrills as they rayed flash speeds over the blue forests on to the horizon and the beachéd coast, thrills with sunlight, as the shifting rays leap on to the white sail, dancing a speck of dazzling snow amid the wastes of heaving grey-ridged foaming seas. («The Sun appeaseth the Lover», pp. 24,25-26).

Questa fu la prima, e durevole, impressione:

150. In quanto ammiratore della poesia di Keats, forse Conrad si ricordò della de-

scrizione delle strade di Corinto in *Lamia*, ai vv. 350 e ss.

You no doubt have the gift of the «mot juste», of those sentences that are like a flash of limelight on the façade of a cathedral or a flash of lightning on a landscape when the whole scene and all the details leap up before the eye in a moment and are irresistibly impressed on the memory by their sudden vividness. (8 gennaio 1895).

Narciso al fonte, e la posizione contemplativa trascolora alternativamente dalla forma reciproca a quella riflessiva; qui, dove è Conrad che si specchia, sono notevoli le rifrazioni di caratteristiche affermazioni critiche posteriori; là dove è Garnett avviene lo stesso e manca solo il riverbero sentimentale tipico dell'altro. Oltre al «metodo dei poeti»¹⁵¹, (che notava in quanto era nelle sue stesse ambizioni), Garnett si riferì anche al metodo dei grandi scrittori russi, che gli inglesi cominciavano a conoscere meglio nelle traduzioni di sua moglie; lei stessa, nel ringraziare Conrad di averle fatto omaggio di una copia del *Nigger*, aveva notato:

I feel, as I have always told Edward, that your brain does not think English thoughts, – as Turgenev's own, – it is more delicate, more subtle, richer and more varied than ours. Your use of adjectives – so chosen, fastidious, often ironical – reminds me again and again of Turgenev's manner. It is really you that ought to have the task of translating him. (30 dicembre 1897).

Ma con tutti questi complimenti per il suo inglese Conrad preferiva parlare in francese con Henry James, e probabilmente non era per mutuo aristocratico omaggio. Ad appena due settimane dalla lettera di Constance Garnett, era preoccupato di dover incontrare Frank Harris, il direttore della *Saturday Review*:

You know I am shy of my bad English. At any rate prepare him for a «b-y furriner» who will talk gibberish to him at the rate of 10 knots an hour. Il not forewarned the phenomenon might discourage him to the point of kicking me downstairs¹⁵².

151. Nell'articolo del 1898 Garnett discusse il problema: «What is the quality of his art? The quality of Mr Conrad's art is seen in his faculty of making us perceive men's lives in their natural relation to the seen universe around them; his men are a part of the great world of nature, and the sea, land and sky around them are not drawn as a mere background... It is pre-eminently the poet's gift, and is very rarely conjoined with insight into human nature and power of conceiving character. When the two gifts

come together we have the poetic realism of Turgenev's novels. Mr Conrad's art is realism of that order», e il *Nigger* l'espressione più felice. Nello stesso articolo fece anche un parallelo con l'arte di Chopin.

152. Dalla lettera a R.B. Cunninghame Graham del 14 gennaio 1898 (in *Life and Letters*, cit., I, p. 221). Vedi anche la spassosa discussione di Ford Madox Ford circa la proposta fatta da Henley di dar inizio alla sua collaborazione con Conrad (*op. cit.*, pp. 36-7).

Si sentiva in questa condizione dopo aver scritto tre romanzi e un volume di novelle. Certo non pensava che il *Nigger* sarebbe stato incluso nelle citazioni dell'*Oxford English Dictionary*, e continuava a sottoporre i manoscritti a Garnett, col quale discuteva in inglese. Ma con Henry James usava la lingua che Maupassant aveva usato col suo maître¹⁵³. La sua ammirazione per questo «historian of fine consciences», come lo definì nel saggio del 1905, non era della stessa qualità di quella espressa per il «literary father». Quando ricevette *The Spoils of Poynton* ammirò il maestro, non il collega:

It's Henry James and nothing but Henry James. The delicacy and the tenuity of the thing are amazing. It is like a great sheet of plate glass – you don't know it's there till you run against it. Of course I do not mean to say it is anything as gross as plate glass. It's only as *pellucid* as clean plate-glass. The only fault I find is its length. It's just a trifle too long. Personally I don't complain as you may imagine, but I imagine with pain the man in the street trying to read it! And my common humanity revolts at the evoked image of his suffering. One could almost see the globular lobes of his brain painfully revolving and crushing mangling the delicate thing. As to his exasperation it is a thing impossible to imagine and too horrid to contemplate. (13 febbraio 1897).

Nello stesso giorno in cui ricevette l'omaggio del maestro mandò a Garnett le trenta pagine del manoscritto del *Nigger* che contenevano, molto probabilmente, la seconda metà del terzo capitolo. Una settimana dopo finì completamente la correzione e licenziò il manoscritto.

L'osservazione sulla lunghezza eccessiva delle *Spoils of Poynton* fu condivisa, indipendentemente, da James stesso, quando definì il romanzo una «poor little 'long' thing»¹⁵⁴; quanto alla «trasparenza» si trattava dell'aspetto più tipico del maestro e Conrad non seppe far altro che rendere omaggio a tanta maestria, come aveva fatto per Maupassant e Flaubert¹⁵⁵. Fu lo stesso James che spiegò, a suo modo,

153. «When at Lamb House, Rye, [Conrad] addressed compliments to Mr Henry James, you could imagine, if you closed your eyes, that it was the senior actor of the Théâtre Français, addressing an eulogium to the bust of Molière» (*ibidem*, pp. 202-3).

154. Dalla prefazione a *The Spoils of Poynton* in *The Art of the Novel*, with an introduction by R.P. Blackmur (New York, 1962), pp. 125 ss.

155. La lettera del 6 aprile 1892 a M. Poradowska non contraddice quella del 7 giugno 1918 a Hugh Walpole, nella quale chiariva apoditticamente la sua posizione di fronte al maestro dicendo «one can learn something from Balzac, but what could one learn from Flaubert? He compels admiration, – about the greatest service an artist can render to another» (*Life and Letters*, cit., II, p. 206). Per Maupassant vedi la nota 123.

come si doveva operare o almeno su quale principio si basava quell'effetto, e proprio parlando di *The Spoils of Poynton*. Per la scelta di Fleda Vetch, il personaggio che «almost demonically both sees and feels, while the others but feel without seeing», James ricordò, a quelli che avrebbero voluto un personaggio più importante di per sé, che «the thing is to lodge somewhere at the heart of one's complexity an irrepressible appreciation, but where a light lamp will carry all the flame I incline to look askance at a heavy». Per cui, in base al principio di economia e selettività, era in grado di esporre i personaggi «to the full thick wash of the penumbra surrounding the central light, and yet keeping their motions, within it, distinct, coherent and 'amusing'».

Le ultime pagine del *Nigger* furono lette da Garnett con lo stesso entusiasmo, forse, con cui erano state scritte da Conrad. Ma la grande retorica e poesia vera sviluppate nell'apostrofe alla nazione e nell'ultimo saluto ai marinai avrebbero prevalso su qualsiasi lastra di cristallo jamesiano; anzi, se mai ce ne fosse stata una prima di allora, quei due passi ne avrebbero distrutto anche gli ultimi pezzi e schegge, perché in quei due luoghi emerge con tutta la prepotenza dell'io lirico un personaggio che non si era mai presentato né era stato presentato. Il cuore che dettò l'apostrofe alla Gran Bretagna quando il *Narcissus* l'avvista si era ricordato di un'utile reminiscenza letteraria¹⁵⁶, ma fu lo stesso cuore che dettò l'apostrofe squisitamente in-

156. L'apostrofe «A great ship!... A ship mother of fleets and nations! The great flagship of the race; stronger than the storms! and anchored in the open sea» (p. 163) ricorda la risposta di Chatterton al Lord Mayor: «L'Angleterre est un vaisseau. Notre île en a la forme: la proue tournée au nord, elle est comme à l'ancre au milieu des mers, surveillant les continents. Sans cesse elle tire de ses flancs d'autres vaisseaux faits à son image et qui vont la représenter sur toutes les côtes du monde» (*Chatterton*, III, IV). Secondo Witold Chwalewik Conrad aveva in mente la traduzione polacca (e in versi) fatta dal padre, Apollo Korzeniowski, («Conrad and the Literary Tradition», *Kwartalnik Neoflologiczny*, 1968, 1-2, p. 33). Se fu presente questo specifico passo, come sembra evidente, il prestito da De Vigny sembra dovuto a motivi più com-

plici, e la *contaminatio* assume un inaspettato senso d'ironia che potrebbe mettere in dubbio la franchezza della «great rhetoric and true poetry written from the heart» come osservata da Garnett. Non sembra che sia possibile escludere un rapporto tra la condotta morale e la solidarietà come frutto dell'esperienza del viaggio dei marinai e la «deep humanity» e «the ideal of noble stoicism» di De Vigny che Apollo difese nella prefazione alla sua traduzione metrica dell'opera, come ricorda Conrad stesso in *A Personal Record*, p. ix.

Chatterton ricorre a quell'immagine dell'Inghilterra quando si difende come suddito leale e coscienzioso di fronte al Lord Mayor che lo aveva messo alla prova dicendogli «Un bon Anglais doit être utile au pays – Voyons un peu, quelle idées vous faites-vous de nos devoirs à tous,

tima ai vecchi compagni di un viaggio e di un tempo lontani. Il cuore di Conrad, per usare il detto di Pascal, aveva delle ragioni cui quello di James non poteva far concessioni, anche se poteva gustare tutto il fascino del *Nigger*, che definì «the very finest and strongest picture of sea life that our language possess – the masterpiece in a whole class»¹⁵⁷.

È stato detto che nel *Nigger* «Conrad discovered his true field, as in the next work, *Lord Jim*, he was to discover his method»¹⁵⁸. James avrebbe preferito il campo al metodo, secondo quanto disse subito dopo l'elogio del *Nigger*; quando ricevette in omaggio dall'autore *The Mirror of the Sea* si congratulò dicendogli «en même temps que les droits les plus acquis vous y avez les plus rares bonheurs»¹⁵⁹, ma quando il metodo raggiunse il più alto grado di complessità in *Chance*, disse che avrebbe preferito una migliore selettività e una maggiore economia. Il giudizio del maestro fu accolto da Conrad con vivo dolore¹⁶⁰.

2. La nuova voce

Il caratteristico metodo escogitato da Conrad per narrare le sue storie sembra strettamente legato alla scoperta del suo «campo», il suo

tant que nous sommes?». La risposta di Chatterton sviluppa l'immagine citata prevedendo anche il ruolo dei marinai-sudditi: «mais c'est à bord du grand navire que c'est notre ouvrage à nous. Le roi, les lords, les communes sont au pavillon, au gouvernail et à la boussole; nous autres, nous devons tous avoir les mains au cordage, monter aux mâts, tendre les voiles et charger les canons: nous sommes tous de l'équipage, et nul n'est inutile dans la manoeuvre de notre glorieux navire». Ma se Conrad si ricordò e volle far uso di questo luogo, avrebbe dovuto tener presente anche che il Lord Mayor replica «pas mal! pas mal! quoiqu'il fasse encore de la poésie», e che in *Stello* (in cui la seconda novella è una prima stesura della successiva drammatizzazione e Chatterton usa la stessa immagine per lo stesso scopo), è ancora più caustico e gretto nel suo chauvinisme: «Well, very well! cria le gros Beckford, c'est bien mon en-

fant! c'est noblément représenter notre bien-heureuse patrie! Rule Britannia! chanta-t-il en fredonnant l'air national» (cap. XVIII). Se l'ossequiente esaltazione della patria eletta fu ispirata dal cuore puro di Conrad, si dovrebbe pensare più allo spirito dell'opera scelta che allo specifico passo preso a prestito.

157. Dalla lettera del 26 giugno 1902 a Edmund Gosse nella quale raccomandava Conrad per il Royal Literary Fund (BM 4792; vedi anche J. Baines, *op. cit.*, p. 285).

158. M.C. Bradbrook, *Joseph Conrad, Poland's English Genius* (New York, 1941), p. 15.

159. *Twenty Letters*, *cit.* (1 novembre 1906).

160. Vedi la lettera a John Quinn, in data 24 maggio 1916, sulla critica di James nel capitolo «The New Novel» in *Notes on Novelists, with Some Other Notes* (New York, 1914), p. 278.

«luogo dell'anima». Henry James sottolineò la felice scelta di quest'ultimo quando, di fronte al *Mirror of the Sea*, ebbe a dirgli «no one has known – for intellectual use – the things you know... Nothing you have done has more in it... you touch me to tears, and I thank the powers who so mysteriously let you loose with such sensibilities, into such an undiscovered country – for sensibility». Quella serie di scene e schizzi di mare non aveva bisogno di una più solida struttura interna di quella richiesta dall'«unreserve of a last hour's confession», come Conrad confessò nell'introduzione (pagina v), e questo Henry James aveva ben percepito perché iniziò il suo discorso sul *Mirror* con la confessione del suo modo di partecipare alla rievocazione esposta in quelle pagine: «I read you as I listen to rare music – with deepest depths of surrender, and out of those depths I emerge slowly and reluctantly again to acknowledge that I return to life». Da parte sua, Conrad aveva già espresso lo stesso rispetto a un'opera di vero romanzo, o almeno tale superficialmente, avendone gli ingredienti e i modi tradizionali. A Marguerite Poradowska, che aveva appena pubblicato *Le Mariage du Fils Grandsire*, aveva scritto che

Mon appreciation de Votre livre – de tout livre – est purement émotionnelle. – De l'ouvrage, du travail, de la ciselure – si je puis m'exprimer ainsi – je ne peux guère juger; et comme l'émotion est une affaire personnelle mon jugement ne peut être qu'incomplet et bien souvent incorrect. Vous voyez donc que je perd la joie de «celui qui sait» et voit l'oeuvre dans son entier. – Mais il m'est permis – heureusement – de m'oublier dans la contemplation des images charmantes, d'écouter la musique des mots écrits; de vivre la joie, de respirer dans l'air, de partager les joies et les douleurs, les espérances, et les regrets qui remplissent ce coin de l'Univers que Votre plume de Magicienne a créé. (2 febbraio 1894).

Il *Nigger* fu la prima storia di mare di Conrad e possiamo ritenere il *Rescuer* come preludio, ma, seppure incompiuto, il preludio presenta comunque le dimensioni di vero romanzo, mentre il *Nigger* nacque come novella, quarta di una serie, e, conseguentemente, con esigenze «registiche» diverse e quasi opposte a quelle affrontate e collaudate nei casi di *Almayer's Folly* e *An Outcast of the Islands*. Nel primo, cioè fino al 1895, Conrad fu evidentemente preoccupato più del problema della relazione geografica e cronologica delle scene che del metodo, o ancora più specificatamente, della «unifying intelligence» jamesiana. Nel secondo caso il disinteresse per questo problema crebbe in maniera direttamente proporzionale all'ampiezza stessa del romanzo. Già fin dall'inizio del secondo capitolo si legge una

pagina sul mare dei tempi in cui «strong men with childlike hearts were faithful to it... before the time when the French mind set the Egyptian muscle in motion and produced a dismal but profitable ditch», e dopo tanto uso di stile proprio a chi non ha alcuna fretta di arrivare al sodo, si giunge alla conclusione

the mystery was destroyed. Like all mysteries, it lived only in the heart of its worshippers. The heart changed; the men changed...

Questo saggio in miniatura è inserito per introdurre Tom Lingard e il suo brigantino. La stessa voce (la si riconosce dal tono) inizia il settimo capitolo e si prende tutte le undici righe del primo paragrafo: «There are in our lives short periods which hold no place in memory but only as the recollection of a feeling...». Nel paragrafo successivo ritorna la voce narrante vera e propria: «Willems never remembered how and when he parted from Aïssa», ma il diritto dell'altra voce è ormai consolidato e non si nota neanche più lo scambio a pagina 21 dove il ritratto di Willems riceve l'ultimo tocco con l'annotazione che il personaggio non aveva altra guida che

his own convenience and that doctrine of success which he had found for himself in the book of life – in those interesting chapters that the Devil has been permitted to write in it, to test the sharpness of men's eyesight and the steadfastness of their hearts.

Le due voci non trovano altra distinzione che un tratto di penna, e un punto e virgola è sufficiente per dar pausa e distanza per l'attacco della nuova voce quando si contempla la scena resa drammaticamente fino a quel segno di interpunzione: Aïssa si è velata sapendo dell'arrivo di Abdulla, e Willems

was not, of course, able to discern clearly the causes of his misery; but there are none so ignorant as not to know suffering, none so simple as not to feel and suffer from the shock of warring impulses. The ignorant must feel and suffer from their complexity as well as the wisest; but to them the pain of the struggle and defeat appears strange, mysterious, remediable and unjust. (p. 129).

La frequenza degli interventi, oltre a sminuire la sorpresa del lettore, provoca lo scrittore fino alla costanza degli accordi, costanza che potrebbe passare per vero programma armonico se non sapessimo dell'incoercibile tendenza di Conrad a passare, scivolare più esattamente, nella scala inferiore:

Woman though she was, [Aïssa] could not comprehend, in her simplicity,

the tremendous compliment of that speech, that whisper of deadly happiness, so sincere, so spontaneous, coming so straight from the heart – like every corruption. It was the voice of madness, of a delirious peace, of happiness that is infamous, cowardly, and so exquisite that the debased mind refuses to contemplate its termination: for to the victims of such happiness the moment of its ceasing is the beginning afresh of that torture which is its price. (pp. 141-2).

Come il serpente nell'eden, nel romanzo la voce nuova trova la sua origine semplicemente nella sua presenza: è nel secondo capitolo, cui dà inizio direttamente, e da quel momento ha piena libertà e titolo di presenza. Può attaccare un capitolo dicendo «Consciously or unconsciously, men are proud of their firmness, steadfastness...», e sviluppare il tema per tutto il paragrafo; il successivo può iniziare con la risposta al tema in relazione al momento dell'intreccio del romanzo e il fraseggio successivo è dato ad ambedue le voci con vari attacchi e riprese, fino a non sapere più distinguere tra la voce che ha proposto il tema, la risposta e tutto il passo:

He had been a most successful trader... He knew it. Had he not heard the voice of common consent? The voice of the world that respected him so much; the whole world to him – for us the limits of the universe are strictly defined by those we know. There is nothing for us outside the babble of praise and blame on familiar lips, and beyond our last acquaintance there lies only a vast chaos; a chaos of laughter and tears which concerns us not; laughter and tears unpleasant, wicked, morbid, contemptible – because heard imperfectly by ears rebellious to strange sounds. To Lingard – simple himself – all things were simple. He seldom read. (pp. 197-98).

Babalatchi non gridò il suo amaro scontento sulla riva del fiume, ma il lettore sa comunque che quel grido,

had it come out, would have rung through the virgin solitudes of the woods, as true, as great, as profound, as any philosophical shriek that ever came from the depths of an easy-chair to disturb the impure wilderness of chimneys and roofs. (p. 215).

Si è stabilito un tacito accordo di mutua procura: la voce narrante può giudicare quanto narrato e quindi il diritto si estende anche sul non narrato e non avvenuto. Per quanto l'avesse fatto con voce debole, qualcuno aveva effettivamente gridato «Beware!» nel cortile di Willems, e la voce narrante esplora la scena ma un tratto di penna l'interrompe subito dopo aver mostrato

the glistening bamboo fences, the damp and drooping bushes further off – all these things, that condemned to look for ever at the incomprehensible

afflictions or joys of mankind, assert in their aspect of cold unconcern the high dignity of lifeless matter that surrounds, incurious and unmoved, the restless mysteries of the ever-changing, of the never-ending life. (p. 242).

Il luogo già descritto e l'azione già narrata non sono sufficienti, e nelle ultime pagine del romanzo questa voce ibrida cerca di fare il punto sulla situazione in cui si trova Willems:

The bitter peace of the abandoned clearings entered his heart, in which nothing could live now but the memory and hate of his past. Not remorse. In the breast of a man possessed by a masterful consciousness of his individuality with its desires and its rights; by the immovable conviction of his own importance, of an importance so indisputable and final that it clothes all his wishes, endeavours, and mistakes with the dignity of unavoidable fate, there could be no place for such a feeling as that of remorse. (p. 327).

Dal tono (o, almeno, per un momento) il passo sembra non avere maggior giustificazione nel romanzo dell'altro passo di p. 141, già citato; ma si deve riconoscere che in questo caso si parla di un personaggio, anche se fatto emblema della sua stessa situazione morale.

Sembra naturale che il romanzo debba chiudersi con Almayer che si sforza di rendersi conto di quanto gli è successo durante una conversazione con uno di passaggio, un rumeno, «half naturalist, half orchid-hunter for commercial purposes», che non sa far altro che bere e, fra una sorsata e l'altra, versare banalità di un genere egotistico come «I am a materialist», «He was a sentimental old buccaneer. I like him. I'm sentimental myself», «My dear fellow, don't you see that the bare fact of your existence is offensive. I like you», o «De mortuis nil nisi bonum», e poi ricadere intontito sul tavolo, siglando tutte le sue «verba cadentia» con un «unexpected and prolonged snore», la sua risposta ad Almayer, ubriaco ormai anche lui e con un «rebellious attitude towards the scheme of the universe». «Hope», l'ultima parola di Almayer, viene ripetuta «in a whispering echo by the startled forests, the river and the hills; and Almayer, who stood waiting, with a smile of tippy attention on his lips, heard no other answer».

Se si riflette sul futuro metodo narrativo tipico di Conrad, l'ultima scena di *An Outcast* sembra quasi una drammatizzazione del problema prospettato da James quando, riferendosi a *The Spoils of Poynton*, parlò di inserire «somewhere at the heart of one's complexity an irrepressible *appreciation*» e scegliere una lampada centrale e non necessariamente pesante per illuminare i personaggi e rilevarne le om-

bre e le penombre.

Scrivere novelle fu un esercizio utile per la soluzione del problema, e già con la prima, forse calcando passivamente alcuni modelli compositivi che gli si presentarono spontaneamente all'attenzione date le somiglianze¹⁶¹, usò per la prima volta il pronome «noi» in senso più autentico rispetto alla convenzione.

Negli «Idiots» lo schema cronologico, così ingegnoso in *Almayer's Folly*¹⁶², è ridotto a un prologo e a un riassunto di ciò che era successo a Ploumar. La storia inizia drammaticamente: «We were driving along the road from Treguier to Kervanda»; prima di raggiungere Ploumar, dopo l'incontro col secondo idiota, il «noi» fa posto a un preciso «io»: «when we had topped the ascent I looked over the hood... 'More idiots? How many of them are there, then?' I asked». L'ultimo paragrafo del prologo è tutto dato alla voce di questo narratore in prima persona, che spiega come venne a sapere la storia che «stood at last before me, a tale formidable and simple, as they always are, those disclosures of obscure trials endured by ignorant hearts» (*Tales of Unrest*, p. 58). Poi segue la storia vera e propria, dal momento in cui Pierre è congedato dall'esercito fino al giorno in cui avviene la tragedia; l'assassinio è descritto da Susan alla madre e il suicidio è reso drammaticamente; l'epilogo è pure strettamente drammatico ed è reso attraverso la conversazione del marchese di Chavanes con Madame Leveille di fronte al cadavere di Susan il mattino seguente, e la novella finisce con la figura del marchese che

161. Lawrence Graver propone «La mère Sauvage» e altre due novelle di Maupassant come modelli per «The Idiots» (*op. cit.*, pp. 6-7).

162. La storia di Almayer comprende vent'anni della sua vita ma l'azione drammatica si svolge dalla sera dell'arrivo di Dain alla notte del giorno successivo, quando questi raggiunge Nina nel rifugio sull'isola. Almayer li raggiunge nella stessa notte, cancella le impronte della figlia al mattino e dà fuoco alla sua «folly» appena vi ritorna. J. Baines pensa a un parallelo puntuale tra questo romanzo e *Le Curé de Tours* (*op. cit.*, p. 145), ma il parallelo vale più per mettere in evidenza l'applicazione di un medesimo principio piuttosto che un'imitazione del modello. L'ultima scena del terzo capitolo di *Almayer's Folly* è ancora quella della fine

del primo capitolo (Almayer che dorme e Nina che veglia), ma il lettore sa le ragioni dell'ansia e delle speranze di Almayer. È all'inizio del sesto capitolo che l'azione prosegue, e serve a definire meglio le cause della condizione di Almayer. Ma il lettore stesso non sa, come non lo sanno gli spettatori, la vera identità del cadavere; la rivelazione avviene in modo drammatico alla fine dell'ottavo capitolo. Nel frattempo è stata narrata anche la parte condotta da Taminah e si arriva al decimo capitolo, cioè la notte dopo lo scoprimento del cadavere, durante la quale Nina dà l'addio alla madre e Taminah avverte Almayer della fuga della figlia con Dain, che credeva morto. Nell'undicesimo capitolo si narrano gli eventi occorsi nel pomeriggio della stessa giornata.

trotted off, thinking to himself: I must get this old woman appointed guardian of those idiots, and administrator of the farm. It would be better than having here one of those Bacadous, probably a red republican, corrupting my commune.

Il nuovo espediente dell'introduzione di un narratore che racconta la storia avrebbe potuto giustificare l'inserimento dei passi di commento all'azione drammatica come quelli a pp. 63 e 70-71; ma ciò è più *ex opere operato* che effetto di studio preliminare da parte dell'autore. È questo il motivo che fa risaltare maggiormente l'impossibilità della relazione dei pensieri del marchese a p. 85 o della sua conversazione con la marchesa a p. 65 e in altre scene e luoghi della novella. In questo senso il prologo fu uno spreco inventivo¹⁶³.

Se Conrad iniziò il *Nigger* subito dopo «The Idiots», dovrebbe aver imparato qualcosa di utile. Comunque sia stato, «An Outpost of Progress» non ha un prologo a giustificazione della provenienza della storia; comincia subito col numero dei personaggi e i loro rispettivi nomi, l'ubicazione delle loro stanze e gli intervalli che passarono tra un episodio e il successivo fino al momento in cui Carlier e Kayerts restano soli con Makola nel loro avamposto, con la monotonia e la disperazione crescenti al pari della febbre e della paura. L'assenza del narratore e lo sforzo per essere conciso e incisivo («as far as in me lies», scrisse a Garnett), offrirono a Conrad un'occasione di libertà registica che gli permise di muovere i personaggi con tutta l'ironia di un giocatore di scacchi. Nondimeno, non poté fare a meno di anticipare al lettore il fatto che Carlier e Kayerts «were two perfectly insignificant and incapable individuals» e, ritraendosi maggiormente dagli scacchi e dalla scacchiera, che «Few men realize that their life, the very essence of their character...», e si dimentica della mossa per la durata di venti righe¹⁶⁴. La voce ibrida che prese risolutamente il filo della narrazione di *An Outcast* ritorna con lo stesso tono a p. 107:

The wicked people were gone, but fear remained. Fear always remains. A man may destroy everything within himself... but as long as he clings to life he cannot destroy fear: the fear, subtle, indestructible, and terrible,

163. È doveroso ricordare che Percy Lubbock scrisse *The Craft of Fiction* nel 1921 e che la stessa *Madame Bovary*, scritta sessantacinque anni prima, inizia con la frase «Nous étions à l'étude, quand le proviseur entra...» e alla fine di quel giorno, dopo la presentazione della famiglia

di «Charbovari», il narratore usa il «nous» per l'ultima volta: «Il serait maintenant impossible à aucun de nous de se rien rappeler de lui».

164. *Tales of Unrest*, pp. 89-91; un altro esempio è a p. 105.

that pervades his being; that tinges his thoughts; that lurks in his heart: that watches on his lips the struggle of his last breath.

La voce ironica ritorna immediatamente: «In his fear, the mild Gobila offered extra human sacrifices to all the Evil Spirits», e la risposta di Gobila alla domanda che egli stesso aveva posto ai suoi guerrieri («Who could foresee the woe those mysterious creatures, if irritated, might bring?») viene ripetuta al negativo dalla voce ironica nel paragrafo successivo. Vale la pena di citare questa mossa tecnica:

They should be left alone. Perhaps in time they would disappear into the earth as the first one had disappeared. His people must keep away from them, and hope for the best.
Kayerts and Carlier did not disappear, but remained above on this earth, that, somehow, they fancied had become bigger and very empty.

Questo modo di procedere sembra stabilito fin dalle prime righe della novella: «There were two white men in charge of the trading station»; l'ultima frase della prima parte è «Carlier advised: 'Keep all our men together in case of some trouble'»; la seconda parte inizia con l'osservazione «There were ten station men who had been left by the Director». A p. 89 Carlier e Kayerts stanno «ascending arm in arm the slope of the bank»; la scena viene interrotta col commento sull'individuo e la società, già citato, e nel paragrafo successivo si ritorna alla stessa scena: «Kayerts and Carlier walked arm in arm, drawing close to one another as children do in the dark» a p. 91, «At the end of two months Kayerts often would say, 'If it was not for my Melie, you wouldn't catch me here'. Melie was his daughter. He had thrown up his post...»; dopo lo schizzo biografico, «'If I had had a decent brother-in-law', Carlier would remark, 'a fellow with a heart, I would not be here'. He had left the army...», e segue un altro schizzo biografico. Sulla pagina successiva il fiume «flowed through a void. Out of that void, at times, came canoes». Un paragrafo comincia: «At times Gobila came to see them. Gobila was the chief of the neighbouring village. He was...» (p. 95).

La novella sembra procedere su schemi di ripetizione: la voce narrante fa uso dell'anadiplosis mentre il commentatore fa uso dell'anafora, e la somiglianza delle due figure retoriche è la stessa che intercorre tra le due voci. Si può infatti notare che la retorica di «An Outpost» è più vicina a quella della seconda voce in *An Outcast* che a quella che inizia il romanzo. Quindi, anche senza l'introduzione di

un narratore che usa apertamente la prima persona, Conrad riesce comunque a esprimere tutto il senso della funzione di questo artificio attraverso un tipo, il suo tipo, di retorica. Si ricordò in questo modo del tempo in cui scriveva «An Outpost»: «I seemed able to capture new reactions, new suggestions, even new rhythms for my paragraphs. For a moment I fancied myself a new man – a most exciting illusion... We cannot escape from ourselves». Oltre che con *An Outcast* questa novella è legata anche con «The Idiots», perché se la funzione di un narratore in prima persona è espletata anche in sua assenza, la sua presenza non può essere ignorata quando si incontrano (disseminate con tanta noncuranza) spiegazioni e commenti come quelli alle pp. 94,98-100¹⁶⁵.

La «tricky thing with the usual forests river – stars – wind sunrise, and so on – and lots second hand Conradese in it» che scrisse un mese dopo tratta drammaticamente il problema del narratore e della sua retorica. Nella «Lagoon» c'è un bianco che ascolta un malese, ma anche se è stato coinvolto personalmente nei fatti che gli sono narrati non dà alcun segno di emozione o partecipazione alla scena in cui si trova. Quel poco che dice non è che un'eco delle domande che gli rivolge il malese, sconvolto da quanto sta avvenendo: «'Tuan, will she die?' 'I fear so', said the white man, sorrowfully» (p. 191); «'Tuan... will she die?'... 'If such is her fate'. 'No, Tuan', said Arsat, calmly. 'If such is my fate... Tuan, do you remember the old days? Do you remember my brother?' 'Yes', said the white man» (pp. 292-3). Arsat inizia la sua triste storia come se desse inizio alla lettura di una sura, ma il bianco non reagisce:

«...for where can we lay down the heaviness of our trouble but in a friend's heart?... A writing may be lost; a lie may be written; but what the eye has seen is truth and remains in the mind!».

«I remember», said the white man, quietly. Arsat went on with mournful composure –.

«Therefore I shall speak to you of love. Speak in the night. Speak before both night and love are gone – and the eye of day looks upon my sorrow and my shame; upon my blackened face; upon my burnt-up heart». (p. 194).

Quando Arsat esclama «Tuan, I loved my brother!», il bianco risponde «We all love our brothers»; «I can see nothing» dice Arsat

165. «That print discussed what it was pleased to call 'Our Colonial Expansion'; other ties supposed generally to be human». «observed the sagacious Carlier»; «and

quando la donna si è spenta, e il bianco lo consola: «There is nothing». Ci si ricorda dell'epilogo di *An Outcast*, dove anche il rumeno ubriaco che non riesce a balbettare altro che «De mortuis nil ni... num» e «I – I like you – Like...», ha il compito di ascoltare la storia di Almayer: il personaggio che è stato creato dalle due voci presenti nel romanzo, e che a sua volta se ne impossessa per agire sul suo ascoltatore ubriaco. Il rumeno è un materialista, un professore che si ubriaca prima che la storia che ascolta, e il romanzo, siano terminati, e russa come tutta risposta all'eco che il paesaggio rimanda dell'ultima parola di Almayer. Il bianco della «Lagoon» non è da più del paesaggio, e Conrad aveva ragione di esagerare il rapporto tra le due opere quando credette che «between the last paragraph of An Outcast and the first of The Lagoon there has been no change of pen». Gli epiloghi delle sue prime opere avanzano sempre più verso il suo metodo futuro:

«Let us go», he said, addressing Reshid.
And as they passed through the crowd that fell back before them, the beads in Abdulla's hand clicked, while in a solemn whisper he breathed out piously the name of Allah! The Merciful! The Compassionate!

La formula del *barmaba* chiude la storia di Almayer; con l'eco dell'ultima parola di disperazione, «hope», riflessa dallo stesso scenario malese, si chiude il romanzo successivo, basato su un periodo antecedente della vita dello stesso personaggio; nello stesso scenario Arsat ripete «I can see nothing – see nothing!» e la voce narrante gli fa eco:

In the searching clearness of crude sunshine he was still standing before the house, he was still looking through the great light of a cloudless sky into the hopeless darkness of the world. (*The Cornhill*, January 1897, p. 71).

«Hopeless» fu espunto in seguito e nel volume in cui apparve la novella il passo diventò

Arsat did not move. He stood lonely in the searching sunshine; and he looked beyond the great light of a cloudless day into the darkness of a world of illusion. (*Tales of Unrest*, p. 204).

Alcuni critici hanno pensato che Conrad abbia voluto finire le novelle raccolte in quel volume con la stessa parola «illusion»¹⁶⁶; ma per far rientrare quella parola anche nel testo delle ultime battute della

166. Per esempio L. Graver, *op. cit.*, pp. 27-8.

«Lagoon» non dovette mutare l'andamento retorico delle stesse, e del suo stile caratteristico: la ripetizione diventa un bilanciamento, che suggella l'unità tematica con l'eco dell'ultima parola di Almayer in *An Outcast of the Islands* e con la formula del *barmaha*. Il «climax» è una anadiplosi continuata, un perpetuum mobile che raggiunge la staticità; tutto è *sur place*: la «response» espressa dalla seconda voce alla prima, narrativa e drammatica, in *An Outcast* è spesso banale e tautologica come la «response» del rumeno ubriaco alla resa drammatica della storia personale di Almayer, come l'espressione della «response» dell'uomo bianco al dramma di Arsat in «The Lagoon». E tuttavia con questi modi retorici le storie di Almayer, Willems, Arsat e gli altri raggiungono un equilibrio finale che determina l'esaurimento delle potenzialità delle storie, il tema è stato svolto in perfetto rispetto della tonalità. Ma la staticità è apparente.

Così come viene usato nella storia di Pierre e Jean il narratore non era necessario; ma anche se non introdotto nella storia di Carlier e Kayerts si rivela comunque presente nei luoghi in cui accenna a una esperienza personale che presume già familiare al lettore, come a p. 97, quando parla della lingua dei forestieri che «sounded like one of those impossible languages which sometimes we hear in our dreams», o a p. 109, quando descrive il sapore del riso bollito senza sale: «one must have lived on such a diet to discover what ghastly trouble the necessity of swallowing one's food may become». In «The Lagoon» l'esclusione del narratore è ancora più vistosa: in un passo di puro, caratteristico «second hand Conradese» la ferma volontà di escludere il narratore in quanto persona è la causa stessa della sua apparizione:

The fear of fascination, the inspiration and the wonder of death – of death so near, unavoidable, and unseen, soothed the unrest of his race and stirred the most indistinct, the most intimate of his thoughts.

La voce narrante ha rifiutato perfino l'ultima relazione possibile con l'uomo bianco che sta descrivendo e i suffissi privativi degli aggettivi di cui si serve per la descrizione portano alla suprema privazione di ogni rapporto espresso col possessivo premesso a «race». La voce non è quella di un altro bianco: «his race» invece di «our race» stabilisce un'estrema scelta di «cold unconcern» come esprimeva la nebbiosa solitudine del cortile di Willems quando vi entrò Lingard in un passo emblematico di *An Outcast*¹⁶⁷. Ma il passo continua:

167. Dal contesto è evidente che Conrad intendeva «razza» e non «corsa» con

The ever ready suspicion of evil, the gnawing suspicion that lurks in our hearts, flowed out into the stillness round him – into the stillness profound and dumb, and made it appear untrustworthy and infamous, like the placid and impenetrable mask of an unjustifiable violence. In that fleeting and powerful disturbance of his being the earth enfolded in the starlight peace became a shadowy country of inhuman strife, a battle-field of phantoms terrible and charming, august and ignoble, struggling ardently for the possession of our helpless hearts. An unquiet and mysterious country of inextinguishable desires and fears. (pp. 193-4).

La prospettiva e la partecipazione opposte suscitate dal duplice riferimento ai «nostri» cuori e l'allusione alla «sua» razza rivelano (anche nella densa foschia che gli aggettivi producono qualificando i nomi astratti con proprietà negate dai prefissi) la «persona» che sta narrando la storia, e proprio nel momento in cui sta cambiandosi la maschera (e forse Conrad era troppo preoccupato a tentare di capire quello che intendeva esprimere).

3. *Il problema del narratore*

Dopo questi tentativi e con questi risultati Conrad riprese a scrivere il *Nigger* e, alla fine dell'opera, si ritrovò allo stesso punto di partenza di quando cominciò a scrivere nel nuovo genere della novella: con un narratore, che invece di presentarsi all'inizio si rivela solamente alla fine. L'espedito letterario copiato da Maupassant gli si era trasformato in una necessità squisitamente personale.

Al momento in cui cominciò la storia del negro del *Narcissus* Conrad non sembra aver pensato alla necessità di un narratore, in proprio, ma anche se non decise mai di presentarne uno, ne tradì la presenza nel corso della narrazione in più luoghi e in modo abbastanza incoerente. Per esempio, nelle ventisei pagine del primo capitolo, c'è un solo caso in cui il lettore può vedere confermato il sospetto che chi gli sta narrando la storia abbia fatto parte dell'equipaggio della nave (p. 7); ma in altri luoghi trova ribadito, indirettamente, anche il contrario, come a p. 83 dove non «noi» ma «they drank in turns» il caffè preparato dal cuoco, o a p. 134 dove è evitata una diretta partecipazione alla circostanza per la quale vien pur chiesto, dalla voce narrante, «what did they want?». Alla fine del romanzo, però, la voce narrante prende corpo come gli altri personaggi e dice «I disen-

«race»: proprio in quanto è un bianco festano la casa di Arsat e decide di fermarsi per la notte (pp. 189-90).
l'ascoltatore non teme gli spiriti che in-

gaged myself gently» (p. 171). Queste incongruenze non aiutano certo il lettore nel suo dovere primo, nella sua «willing suspension of disbelief», ma, considerato il fascino che questa narrazione ha sempre e comunque esercitato, sembra opportuno studiare questa parabola dall'impersonale al personale in modo più dettagliato al fine di individuare le cause del fenomeno.

Dopo il primo «we» di p. 7 («Singleton... had lived (as we had calculated from his papers) no more than forty months ashore») la voce narrante usa il possessivo «our» nel sesto paragrafo del secondo capitolo: Mr Baker «kept our noses on the grindstone» (p. 31). La narrazione continua nei modi soliti per altre tre pagine; poi, «suddenly», l'equipaggio deve rendersi conto del fatto che a bordo c'è lo strano marinaio negro, e si ritrova lo stesso possessivo: «the setting sun dipped sharply, as though fleeing from our nigger»; ma la voce narrante continua la stessa scena senza far uso della nuova prospettiva: «They resembled criminals... All expected James Wait to say something» (p. 34). Dopo due pagine scritte in questa convenzione si arriva alla frase «he paraded it unceasingly before us», e dopo la domanda «Was he a reality – or was he a sham – this ever-expected visitor of Jimmy's?» c'è la risposta risolutiva del problema con «We hesitated between pity and mistrust» (p. 36). Riassumendo; si usa il possessivo in un'espressione idiomatica; poi si usa il possessivo riferendosi al negro; quindi si usa il pronome fino a farlo diventare soggetto prima *contemplans* e poi *contemplatus*. Da quel punto fino alla fine del capitolo la narrazione è coerente alla nuova prospettiva, e all'inizio del terzo si legge un'ancora maggiore partecipazione all'azione con l'annotazione «you had to dash through a waterfall to get into your damp bed» (p. 49).

Durante la burrasca (da p. 54 a p. 64), il punto di vista collettivo e quello impersonale usato in apertura si alternano. A p. 64, però, ci sono «cinque uomini» che vanno a salvare Wait: «The five men seemed to hesitate... They went on swinging... They hung for a moment...» e a p. 66 «they let go one after another... the men clung to one another...». Raggiunta la carpenteria, «together they shouted... All yelled... All ceased». Ma quando Wait si dimena disperato nella sua trappola, i tre uomini dentro la carpenteria (gli altri due li seguono dall'apertura) diventano il collettivo «we»: «We went to work» (p. 66) e restano tali per tutta l'azione di salvataggio, fino a quando, ritornati dagli altri sul ponte, l'ufficiale Creighton «gave us, Jimmy and the sky, a scornful glance» (p. 74). Dopo però si ritorna

alla convenzione dell'impersonalità, fino a p. 83: «they drank in turns». Si ritrova momentaneamente la prospettiva personale subito dopo uno stacco cronologico, quando si legge che «afterwards Archie declared that the thing was 'meeraculous'. For many days we wondered, and it was the one ever-interesting subject of conversation to the end of the voyage». Col ritorno al tempo dell'azione interrotta, si trova che anche il narratore aveva beneficiato della buona volontà del cuoco: «The hot drink helped us through the bleak hours» (p. 84) ma i marinai restano «the men in the forecandle» e «the others»: quando il capitano li fa andare ai posti di comando, «he shouted up to us» e restano con questo pronome fino alla fine del capitolo.

Il quarto capitolo va da p. 90 a p. 137 ma il pronome personale si ritrova solo nel corso del lungo paragrafo che inizia a p. 99 e verso la fine si trova *vis à vis* con l'impersonale: «Our little world went on its curved and unswerving path carrying a discontented and aspiring population. They found comfort... they dreamed...» (p. 103). A p. 105 Wait «received our homage» e quando ricorda il salvataggio «of course we were always interested». Non si ritorna all'uso del pronome prima dell'inizio del quinto capitolo e anche in questa parte del romanzo non lo si trova mai da p. 143 a p. 155, e anche dopo non ne è fatto uso, salvo quando il capitano lascia la nave accompagnata dalla moglie («She looked extremely elegant in the midst of us... We didn't recognize him at all») e Singleton abbandona l'ufficio d'arruolamento («without as much as a glance to any of us»). Ma a p. 170, quando il gruppo dei marinai ha attraversato la strada, il narratore prende pieno possesso della propria individualità e saluta i due marinai che gli si sono avvicinati per un ultimo incontro e nell'ultimo paragrafo li contempla già come fantasmi di un tempo chiuso per sempre e finisce con un'apostrofe:

A gone shipmate, like any other man, is gone for ever; and I never met one of them again. But at times the spring-flood of memory sets with force up the dark River of the Nine Bends. Then on the waters of the forlorn stream drifts a ship – a shadowy ship manned by a crew of Shades. They pass and make a sign, in a shadowy hail. Haven't we, together and upon the immortal sea, wrung out a meaning from our sinful lives? Good-bye, brothers! You were a good crowd. As good a crowd as ever fisted with wild cries the beating canvas of a heavy foresail; or tossing aloft, invisible in the night, gave back yell for yell to a westerly gale.

Riuscirebbe difficile scorgere il criterio di questi continui passaggi o slittamenti dal punto di vista impersonale a quello personale. Con-

rad non lo indicò, né accennò al fenomeno stesso e i suoi primi recensori fecero altrettanto. Molti di questi criticarono la povertà dell'intreccio ma non andarono oltre. Quelli che, al contrario, gli riconobbero il merito di aver raggiunto il massimo usando il minimo possibile notarono che anche Stephen Crane aveva fatto lo stesso. A.T. Quiller-Couch, per esempio, fu entusiasmato dal *Nigger* e notò:

As folks usually understand the sense, it has no «plot»... There is no love-making – no word of it... and many critics will call this story but an «episode», and compare the book with Crane's *Red Badge of Courage*. Mr Conrad has indeed something of Mr Crane's insistence... he squeezes emotion and colour out of it to the last drop, after a fashion of which I believe Carlyle was the first discoverer. He is ferociously vivid; he turns the life he is writing about, and flings his knowledge at the reader in the truculent fashion we are all growing accustomed to. But he knows the inside of his seamen too: he is no mere counter of buttons... No one who has had the honour to scrape acquaintance with a merchant seaman will fail to recognize in Mr Conrad's portraits the faces of old friends¹⁶⁸.

W.L. Courtney, che aveva recensito il romanzo subito dopo l'ultima puntata nella *New Review*, aveva già notato il parallelo e, classificato l'autore come un «unflinching realist» cui importava più la tecnica che l'argomento, scrisse esplicitamente:

Everyone will remember what a singular effect Mr Stephen Crane produced some little time ago by his «Red Badge of Courage». Mr Joseph Conrad has chosen Mr Stephen Crane for his example, and has determinend to do for the sea and the sailor what his predecessor has done for war and warriors. The style, though a good deal better than Mr Crane's, has the same jerky and spasmodic quality; while a spirit of faithful and minute description – even to the verge of the wearisome – is common to both. (*The Daily Telegraph*, 8 dicembre 1897).

Nessuno dei due recensori si ricordò che *The Red Badge of Courage* è scritto in terza persona, ma ambedue concordavano sul fatto che lo stile di Conrad era migliore dell'altro; Courtney si scordò di dire perché, ma considerati gli altri punti della sua recensione, forse lo riteneva migliore in quanto Conrad non era un «mere counter of buttons», come aveva osservato Quiller-Couch. Ma Crane stesso non

168. *Pall Mall Magazine*, xiv (March 1898), p. 428. A.T. Quiller-Couch gli preannunciò questa recensione nella lettera del 20 dicembre 1897, ponendo in rilievo la «verità» contenuta in quel romanzo: «I tried it promptly upon an expert seaman of my acquaintance, & we

agree that it is a book... No man, to my knowledge, has written of the merchant seaman so truthfully and so heroically» (*Twenty Letters, cit.*); vedi anche la lettera di Conrad a Garnett del 23 dicembre 1897.

vide la differenza tra la sua opera e quella di Conrad. Aveva letto le prime puntate del *Nigger* e per questo motivo volle conoscere Conrad, che gli fece leggere le bozze dell'edizione in volume; finita la lettura Crane gli scrisse:

the book is simply great. The simple treatment of the death of Waite [*sic*] is too grand, too terrible. I wanted to forget it at once. It caught me very hard. I felt ill all over that red thread lining from the corner of the man's mouth to his chin. It was frightful with the weight of a real and present death. By such small means does the real writer suddenly flash out in the sky above those who are always doing rather well¹⁶⁹.

Tecnicamente quella scena era impossibile in quanto non c'era nessun testimonio per descriverla così come è presentata al lettore; ma Conrad fu lusingato e come proprio un anno prima nel caso di Henley, gli rispose: «If I've hit *you* with the death of Jimmy I don't care if I hit another man»¹⁷⁰. Poco dopo sottolineò con piacere l'osservazione scritta da un altro recensore secondo il quale il *Nigger* era «a psychological study of great value and interest»¹⁷¹; quando invece, da un punto di vista strettamente tecnico, la maggior parte di quello studio psicologico sarebbe stata impossibile. Ma ciononostante W.H. Chesson, il vero scopritore del talento letterario di Conrad¹⁷², finì la sua «splendida» lettera sul *Nigger* esclamando «what a lovely vision is that on pp. 170-171», cioè quella scena che solo il cuoco avrebbe potuto descrivere, dato che anche Wait si era rifiuta-

169. La lettera porta la data dell'11 novembre 1897 in *Twenty Letters*, cit. Conrad incontrò Crane nell'ottobre di quell'anno (cfr. *Notes on Life and Letters*, pp. 49 ss.).

170. Dalla lettera in data 16 novembre 1897 in «The Letters of Joseph Conrad to Stephen and Cora Crane», *The Bookman* (New York), LXIX, 3 (May 1929), pp. 229-30.

171. Conrad sottolineò tale frase contenuta nella recensione apparsa in *The Army and Navy Gazette* del 19 febbraio 1898 (vedi Jessie Conrad, *Personal Recollections*, cit., p. 107). Sottolineò pure la frase successiva («a knowledge of seamanship which is rather surprising in modern fiction»), ma si fermò quando si passava al paragone con Clark Russell. Nella recensione di Courtney sottolineò questo

passo: «the book is admirable. But it has a value apart from its picturesque setting», cioè il «vivid and lifelike presentment» dei personaggi, dai quali «we part with regret». Per le stesse ragioni, l'anonimo recensore che scrisse sul romanzo in *The Star* del 16 dicembre 1897 deve aver fatto felice Conrad dicendo che il libro era «so vivid and illuminating, so full of insight, that perforce one holds one's breath, declaring that here, at least, is truth about sailors at sea. Mr Conrad's lightest touch defines a character or interprets a mood of nature, and he knows the hearts alike of the inscrutable sea, and of her simple, heroic, vicious children».

172. Cfr. Ugo Mursia, *The True «Discoverer» of Joseph Conrad's Literary Talent and Other Notes on Conradian Biography* (Milano, 1971).

to di unirsi alla contemplazione della mistica visione e il narratore non era presente, come non era presente quando Donkin si fermò per l'ultima volta nella tuga di Wait¹⁷³. Se colui che percepì il talento dell'anonimo autore di *Almayer's Folly*, il critico di moda e quello che poi avrebbe scritto *On the Art of Writing* e *On the Art of Reading*, e lo stesso romanziere diventato famoso per un romanzo che Conrad, come si supponeva, aveva preso per modello; se tutti questi, da Chesson a Crane, non notarono le incongruenze presenti nelle pagine che ammiravano e citavano, allora il loro stesso esempio dovrebbe spronare il lettore odierno a procedere all'atto di «willing suspension of disbelief». E d'altronde è assai probabile che lo faccia direttamente, senza tante storie, cedendo allo stesso fascino cui cedette Conrad stesso. In un solo luogo, comunque, e con altrettanta probabilità, il lettore odierno non saprà conformarsi alla dimensione creata da questo tipo di narrazione, anche se, almeno a livello intenzionale, Conrad aveva tentato di venirgli in aiuto.

Si tratta del momento in cui i «five men» diventano improvvisamente «we», a p. 66. In effetti Conrad aveva già detto che gli uomini erano cinque e se poi aveva fatto i nomi di quattro (Archie, Belfast, Wamibo e il nostromo) ciò voleva dire che il quinto era il narratore. Lo stesso fatto era indicato implicitamente dall'osservazione sulla capienza della carpenteria, che non poteva ospitare più di tre persone e quelli che vi si trovavano e si muovevano a stento erano Archie e Belfast. Il caso sembra notevole. Non si può non avvertire uno strappo narrativo di fronte alla improvvisa ricognizione della presenza del narratore in un gruppo di cinque persone che poco prima «when above the side of the house, they let go one after another». L'improvvisa partecipazione esplicita del narratore potrebbe rappresentare l'idea originale dell'episodio, non pienamente resa in vista, forse, di una migliore presentazione prospettica del gruppo; oppure un'idea posteriore, per cui Conrad dovette alzare il numero dei partecipanti dai quattro, tutti già nominati, ai cinque, notati senza identificarli, lasciando al lettore il compito e la deduzione. Non potendo confrontare queste ipotesi con lo stato del manoscritto, non si può far altro che osservare che, comunque siano andate le cose, Conrad non fece nulla per rammendare lo strappo narrativo e prospettico. Al con-

173. Chesson scrisse il 13 gennaio e Conrad gli rispose il 16 dello stesso mese (cfr. anche la lettera a Garnett del 15 gennaio). Ambedue queste lettere sono

inserite in due copie del *Nigger* nella biblioteca conradiana di Keating, e il testo è riprodotto nella sua *Conrad Memorial Library, cit.*, pp. 34-6.

trario, lo allargò cambiando l'originale «We ceased» a p. 47 dell'edizione per il copyright in «All ceased» dell'edizione del 1897, protraendo l'assenza del narratore. Ma nella stessa occasione corresse anche nel senso contrario: Wamibo «remained glaring, all shining eyes» nella stessa pagina dell'edizione per il copyright, ma «remained glaring above us – all shining eyes» nella prima come nelle successive edizioni; il nostromo grida «We'll be washed away from here», ma poi distingue «We two will be washed away from here» (a p. 47 e p. 98, rispettivamente). Dalla collazione delle cinque edizioni del romanzo risulta che Conrad fu più preoccupato rispetto alla punteggiatura che allo strappo, e che dall'«abominable heap» di «saws, grindstones, chisels, wire rods, axes, crowbars» che Belfast e Archie e il narratore devono affrontare prima di poter raggiungere Wait Conrad escluse proprio quella «grindstone» che nel secondo capitolo (p. 31) l'aveva fatto scivolare verso la nuova resa prospettica dell'azione¹⁷⁴.

L'indifferenza verso questo problema può sembrare singolare ma è evidente che Conrad non si curò affatto di correggere il vizio di impostazione perché quando si trattò di correggere il testo per le successive edizioni procedette allo stesso modo sia per la scena del salvataggio di Wait che in quella a p. 34, dove lo strappo narrativo è senz'altro meno appariscente. I ritocchi non furono certo apportati per correggere la clandestinità del narratore: corresse la frase a p. 50 della prima edizione «with his heavy eyes [Wait] swept over us a glance domineering and pained» cambiando «us» con «them», ma non corresse nello stesso senso «our Nigger» nella pagina precedente:¹⁷⁵ È evidente che per l'autore scrivere «them» invece di «us» valeva quanto togliere il dettaglio «breathing lightly» dalla prima descrizione dei marinai che stavano attorno a Wait, «very still, breathing lightly, and with exasperated eyes»¹⁷⁶.

Quando operò la sostituzione di «us» con «them» a p. 35 Conrad aveva già acquisito la tecnica necessaria per eseguire questo tipo di passaggio e ne aveva dato una prova virtuosistica con *Chance*, il più

174. Cfr. p. 46 dell'edizione per il copyright e p. 96 dell'edizione del 1897 (corrispondenti a p. 66 della Collected Edition). Courtney aveva criticato la punteggiatura, «especially when it is his business to depict character and narrate incidents. It is in these that the example of Mr Crane is most obvious and potent

upon him».

175. L'edizione del 1923 e quella Collected hanno «...over them». Per Gordan il possessivo di p. 7 «could be understood as a sort of general possessive that included the reader» (*op. cit.*, p. 349, nota 153).

176. Cfr. p. 35 della Collected Edition.

manieristico dei suoi romanzi in questo senso¹⁷⁷. Ma non fece nulla per rammendare gli strappi del *Nigger*. Forse li aveva notati, ma la qualità «artistica» di quel testo lo convinse al «non expedit». Alcuni anni prima, infatti, aveva presentato il romanzo ai suoi lettori d'oltreoceano dicendo «it is the book by which, not as a novelist perhaps, but as an artist striving for the utmost sincerity of expression, I am willing to stand or fall»¹⁷⁸. In ogni discussione sul problema posto dal narratore nel *Nigger* si dovrebbe tener presente questo intimo atteggiamento dell'autore di fronte a questa sua opera, perché è chiaro che se si decise per il «non expedit», ciò fu «non sine quare».

4. «*Not as a novelist perhaps*»

I critici che hanno cercato di trovare il principio in base al quale Conrad usa la voce narrante hanno sempre dovuto, in ultima analisi, stabilire la loro posizione rispetto allo stile dell'opera, ché di questo fatto si sono sempre trovati a discutere nonostante l'assunto iniziale. A dodici anni dalla morte di Conrad, E. Crankshaw era ancora disposto a lasciarsi affascinare dallo stile e dalla retorica di quel testo in quanto «speculation and comment», occasioni di sfogo di una naturale tendenza dell'autore, sono «the reporter's imperative privilege»; ma la definizione del principio richiede coerente applicazione e se il «reporter» è libero nell'uso, «all objective description must plainly be done from the outside only»¹⁷⁹. Nel 1952 V. Young lesse il romanzo in modo rivoluzionario, ma ritenne la medesima obiezione¹⁸⁰, e nel centenario della nascita dell'autore Marvin Mudrick criticò non la licenza in quanto tale ma il risultato: «the inside of things, as he exposes it, looks suspicious as sawdust», specialmente, e per questo

177. Il «corrected text for the corrected edition» fu pronto nell'aprile del 1919, come appare dalla copia della ristampa del 1910 usata per questo scopo dall'autore (*A Conrad Memorial Library, cit.*, pp. 47-8).

178. Vedi «To My Readers in America» (1914).

179. *Joseph Conrad: Some Aspects of the Art of the Novel* (London, 1936), p. 148.

180. Vernon Young, dopo aver letto «apocalitticamente» lo schema del romanzo («the four Empedoclean elements, the polar variants of night and day, hell and

heaven, West and East, encompass the cosmological pyramid which is the subject») e notato a un certo punto «a somewhat vulgar irony... to safeguard his [Conrad's] fear of wholesale commitment to the irrational», lamenta il fatto che «if Conrad was solicitous to the phenomenal level of his narrative, he might at least have supplied a recorder to whose endowments his own opulent prose would have been more apt» («Trial by Water: Joseph Conrad's *The Nigger of the 'Narcissus'*», *Accent*, XII (Spring 1952), pp. 67-81).

ricorse alla similitudine, quando si tratta di segatura di tinta conservatrice¹⁸¹. Anche Albert J. Guérard scorse molta «segatura» in quella scena, ma criticò la presenza, non la tinta politica: «for we are approaching the mysterious Negro's death, and it has been the very convention of the novel that Wait must remain shadowy, vast, provocative of large speculation; in a word, symbolic»¹⁸².

A.J. Guérard notò la tendenza generale: la prima persona viene usata «retrospectively; to suggest action and to summarize large segments of time». La qualità poetica dell'inizio del secondo capitolo fa accettare, con l'aiuto di una modulazione tattica, lo spostamento del punto di vista che segue, un fatto condotto con «pleasing insouciance» ma che sostiene assai felicemente la visione della totalità della scena. Rispetto alla critica di M. Mudrick Guérard è d'accordo sul fatto che Conrad vuole troppo spesso «to explicate, to tamper and impose» ma ricorda anche che «the process of irrational identification was little understood by readers in 1897». Ian Watt legge il romanzo con libertà ancora maggiore in quanto un protagonista così proteico come la nave e il suo equipaggio «could be fully observed only from a shifting point of view»¹⁸³. Il vero problema, secondo quest'ultimo critico, non sta nei monologhi di Wait nel quarto e quinto capitolo ma negli ultimi paragrafi del romanzo perché «the particularized individual cannot – in prose, at least, and since the rise of realism – be both microcosm and macrocosm without some kind of apparent inflation».

In quest'ordine cronologico di letture critiche del *Nigger* si nota la tendenza a spostare sempre più verso la fine il luogo della caduta nell'inaccettabile. Dopo la distinzione di E. Crankshaw, Vernon Young indicò come luogo della crisi il passo in cui l'ufficiale Creighton vede (e con lui anche il lettore) la propria ragazza nel tenero azzurro del cielo inglese (pp. 21-22); Marvin Mudrick trova l'ostacolo più tardi, nel quarto e nel quinto capitolo, quando legge le conversazioni private tra Wait e Podmore e Donkin; Ian Watt, che pure rinuncia a tutte le «pieties of point of view», è imbarazzato dagli

181. «The Artist's Conscience and *The Nigger of the 'Narcissus'*», *Nineteenth Century Fiction*, XI (March 1957), pp. 292-3; l'immagine è presa da p. 72 del romanzo.

182. «The Nigger of the *Narcissus*», *Kennyon Review*, XIX (1957), pp. 205-32. L'ar-

titolo fu poi incluso nel suo studio *Conrad the Novelist* (Cambridge, Mass., 1958).

183. «Conrad Criticism and *The Nigger of the 'Narcissus'*», *Nineteenth Century Fiction*, XII (March 1958), pp. 257-83.

ultimi paragrafi del romanzo – ammesso che di romanzo si tratti. E infatti, anche se non sviluppa ulteriormente questo aspetto dell'opera, sente nell'inizio del quarto capitolo le stesse qualità tipiche del coro nelle tragedie greche: «the formal qualities of the passage offer striking confirmation»¹⁸⁴.

Quel passo ha sempre messo alla prova i lettori, che hanno reagito criticando l'enigmaticità del contenuto o la legittimità della presenza di una tale sfinge nella scena dell'azione e recentemente è stato anche negato che questa sfinge abbia la voce o il volto dell'autore stesso, come ha affermato Robert Foulke dopo aver studiato la grammatica dello scambio della voce narrativa. La sua conclusione è che nel *Nigger* «as elsewhere in Conrad's fiction, men cannot pretend that their truths offer anything but a choice of illusions, that their code of conduct is anything more than Lord Jim's 'merciless dream'»¹⁸⁵; una conclusione estrema, che segna l'apice della curva critica in quanto viene a negare non solo la verosimiglianza del narratore (definito «a fiction within a fiction», «eyes and ears that cannot always be fixed in time or space combined with an unmistakable but often mistaken voice») ma perfino la sua personalità fatta a immagine e somiglianza di quella dell'autore, come si è sempre ritenuto.

La conclusione di Robert Foulke diventa certamente un fatto inevitabile quando il romanzo viene letto con la sua stessa incredulità rispetto ai «constructs» che esprimono i tre diversi modi di percezione rilevabili nel testo, cioè (come li distingue il Foulke) osservazione diretta della quotidianità, giudizi astratti e gruppi di metafore. Tali «constructs», in quanto si pongono «within the perceiving imagination but not related to all the persons which the narrating presence assumes» distinguono il narratore dall'autore in quanto non si può pensare che Conrad arrivi a contraddirsi, come spesso fa il narratore. Questa situazione è certamente paradossale in quanto a Conrad viene contestata ogni relazione col narratore, mentre i critici precedenti avevano basato la propria critica proprio su questo fatto quando gli avevano contestato la segatura di tinta conservatrice, la reticenza sull'assunto cabalistico, l'intrusione nelle menti dei personaggi e nel loro spazio privato, e l'uso del segno grammaticale della prima

184. M.C. Bradbrook aveva già definito il romanzo come «lyric conte» nel suo studio *Joseph Conrad: Poland's English Genius*, op. cit., p. 15; in questa prospettiva, la concessione di Ian Watt non fa che

sviluppare il punto già notato da Garnett. 185. «Postures of Belief in *The Nigger of the 'Narcissus'*», *Modern Fiction Studies*, XII (Summer 1971), pp. 249-62.

persona con conseguente confusione e svalutazione del micro e macrocosmo. Una situazione così paradossale che potrebbe essere scambiata con quella del romanziere ideale secondo Flaubert, per il quale l'artista «ne doit pas plus apparaître dans son oeuvre que Dieu dans la nature» – se non si arrivasse alla repentina epifania finale.

Da un punto di vista storico lo studio di Robert Foulke segna la fine della discussione e il ritorno alle posizioni di partenza perché avviene dopo il rilievo degli errori tecnici e il generoso condono di Ian Watt, pronto ad accettare, ma come provenienti dall'autore-narratore, tutte le affermazioni, anche contrastanti fra di loro, che si trovano nel romanzo; e d'altra parte, negando l'identità tra quanto dice il narratore e quanto pensava l'autore, si ritorna all'obiezione di E.M. Forster, trasformata come vera e propria sanzione morale ed estetica:

We may not see a character clearly because he does not wish us to see. But we also may not see it clearly because it is essentially unclear... This isn't an aesthetic criticism, nor a moral one. Just a suggestion that our difficulties with Mr Conrad may proceed in part from difficulties of his own... There are constant discrepancies between his near and his further vision, and here would seem to be the cause of his central obscurity. If he lived only in his experiences, never lifting his eyes to what lies beyond them: or if, having seen what lies beyond, he would subordinate his experiences to it – then in either case he would be easier to read. But he is in neither case. He is too much of a seer to restrain his spirit; and he is too much Joseph Conrad, too jealous of personal honour, to give any but the fullest value to deeds and dangers he has known¹⁸⁶.

Dopo cinquant'anni il sospetto di E.M. Forster è stato corroborato dallo studio sulle tre modalità percettive presenti nel romanzo e il *Nigger*, unica roccaforte eletta dall'autore contro ogni assedio critico, può resistere al nuovo assalto a patto che l'autore rinunci a sottoscrivere quanto il suo narratore ha detto in vari luoghi del romanzo. Bisognerebbe ammettere che l'identificazione irrazionale di cui parlava Albert J. Guérard riguardo ai lettori del 1897 sia diventata fin troppo razionale nei lettori del 1971 se, per non far naufragare Conrad in un mare di contraddizioni (Forster stesso aveva posto la domanda: «For whom may I put you down, Mr Conrad, for the One or for the None?»), occorre stabilire che i suoi personaggi esprimono «postures of belief» e non l'autentica fede dell'autore.

186. «Joseph Conrad, A Note». L'articolo, ora in *Abinger Harvest* (Harmondsworth, 1967), pp. 151-6, era una recensione di *Notes on Life and Letters*, dove

Conrad avverte il lettore che non si presenterà *en pantoufles* anche in un libro dove necessariamente deve apparire in *deshabillé*.

I primi lettori del *Nigger* non trovarono nessuna difficoltà di fronte alle tre modalità percettive¹⁸⁷, e non fecero caso allo spostamento del punto di vista; per parte sua, Conrad fu più che lusingato quando gli si riconobbe il merito di aver raggiunto «the essence of life» passando «through the veil of details»¹⁸⁸, e sembra impossibile che abbia voluto correre il rischio di far crollare tutto il santuario eretto alla memoria degli antichi compagni solo per imporre, per bocca di un narratore che gli assomiglia in modo sorprendente, un giudizio morale che non condivide.

Dopo aver corretto «us» con «them» a p. 35, Conrad espunse alcune righe all'inizio del quarto capitolo che, nell'edizione del 1897, si presentava in questo modo:

On men reprieved by its disdainful mercy, the immortal sea confers in its justice the full privilege of desired unrest. Through the perfect wisdom of its grace they are not permitted to meditate at ease upon the complicated and acrid savour of existence, lest they should remember and, perchance, regret the reward of a cup of inspiring bitterness, tasted so often, and so often withdrawn before their stiffening but reluctant lips.

A prima vista si potrebbe pensare che l'espunzione della seconda parte del passo (da «lest they should...») sia stata decisa per rendere più chiaro il concetto, giusto il monito di H.G. Wells di non scrivere «l'altra metà» inflazionistica; ma, dopo tutto, la «cup of inspiring bitterness» avrebbe potuto spiegare meglio il senso della «disdainful mercy» del mare, che resta abbastanza enigmatica a pensarci bene; e l'immagine della coppa offerta ai marinai, d'altro canto, sembra più normale come espressione comune di quanto non lo sia quel «desired unrest», che, se significa «irrequietezza», e non di più, resta abbastanza peregrina come espressione. Robert d'Humières tradusse l'inizio «Aux hommes qu'a gratifié d'un répit sa pitié dédaigneuse, l'immortelle mer confère en sa justice le plein et convoité privilège de ne reposer point», e la «inspiring bitterness» offerta nella coppa come «l'amertume inspiratrice de la coupe suprême». Sembra che Conrad abbia corretto le bozze della traduzione francese¹⁸⁹, ma se Robert

187. Robert Foulke vede il primo modo come «closely allied to ordinary notions of verisimilitude because it grows out of the narrator's direct observation» e che conseguentemente il lettore «may miss the implied meaning... he may misconstrue characterization which is completed by historical knowledge of conditions in the

British Merchant Service. In neither case is the text a total determinant of meaning because it cannot explain its own holes and distortions» (p. 250).

188. Da una lettera a Miss Watson in data 27 gennaio 1897 (*Life and Letters*, cit., I, p. 202).

189. *Ibidem*, II, pp. 2, 11; vedi anche

d'Humières intese bene quel che Conrad voleva dire con quei due nomi fu costretto comunque a ricorrere a una perifrasi (che tende a diventare vera parafrasi); e d'altra parte, sembra che non abbia inteso il senso della frase «the latent egoism of tenderness to suffering appeared in the developing anxiety not see him [Wait] die» appunto perché non la tradusse¹⁹⁰. Non seppe comunque spiegare meglio il senso dell'originale quando si trattò di tradurre «the knowledge of the meaning of life» («le sens de la vie») oppure il più conciso «knowledge of life» («expérience de la vie»).

Ma il romanzo è pieno di questo tipo di passi e l'enigma non è dovuto tanto alla contraddizione che si può ritrovare tra un passo in cui si afferma una cosa e un altro in cui sembra sia affermato il contrario, ma nella letteralità dei passi stessi. Robert d'Humières unì la sua propria voce a quella di Conrad quando si trattò di tradurre l'inno alla Gran Bretagna e aggiunse un ulteriore epiteto («arche historique») e mise una vera litania al posto della più semplice serie di apposizioni scritta da Conrad:

Vaisseau vénérable!... Arche historique, mère des flottes et des nations – grand vaisseau-amiral de la race, plus fort que les tempêtes, à l'ancre au large en pleine mer.

Sembra improbabile che, anche così, l'inno non sia proprio quanto voleva dire Conrad alla sua nuova patria, quando sappiamo che lesse le bozze della traduzione e permise che il traduttore aggiungesse del nuovo ed eliminasse tutti gli articoli determinativi¹⁹¹. Il modo litnico era già nella mente dell'autore e la traduzione può essere ritenuta fedele e letterale, come letterale è la traduzione del duplice ossimoro di poche righe prima, «ignoble virtues and splendid transgressions», che d'Humières rese semplicemente «ignobles vertues... et révoltes sublimes», senza pensare a una perifrasi esplicativa, com-

Yves Guérin, *op. cit.*, p. 372.

190 Vedi A. Guerard, *op. cit.*, p. 66. David Daiches, peraltro, ha scelto proprio questo passo tralasciato dal d'Humières per illustrare un punto che, in ultima analisi, è la stessa conclusione di Robert Foulke senza il corollario dell'esclusione dell'identità tra narratore e autore: vedi *The Novel and the Modern World* (Chicago, 1939), pp. 48-64.

191. Nel 1904 Robert d'Humières pub-

blicò *L'île et l'Empire de Grande Bretagne*, che fu tradotto in inglese l'anno dopo e introdotto da R. Kipling. Anche se in effetti d'Humières chiese di poter tradurre *The Nigger* già nel febbraio del 1905, la traduzione non fu pubblicata che nel 1909 (nel *Correspondant*, dal 25 agosto al 10 ottobre; poi in volume nel 1910). Fu la prima traduzione in francese di un'opera di Conrad, ma la prefazione fu tradotta dopo la morte di d'Humières, da G. Jean-Aubry.

portandosi cioè come l'autore stesso, che aveva unito senza fornire migliore spiegazione «glorious memories and base forgetfulness». Il passo in cui si riscontrano queste espressioni descrive la terra in contrasto col mare, e la nave (già paragonata alla terra a p. 29) ora è la Gran Bretagna, inizialmente in forma di similitudine («resembled...») ma poi di vera metafora («A great ship!...»), grazie forse anche alla notte con le «lights of the earth mingled with the lights of heaven». Vien da pensare che, in tali situazioni, il lettore trova piacere estetico non nel significato ma nell'ipostasi delle figure retoriche, ovvero lo «stile». E si deve anche ricordare che, quanto al significato, nel 1915 e poi anche nel 1922 Harriett M. Capes poté fare un'antologia di questi passi per esemplificare sia la bellezza che la saggezza di Conrad¹⁹².

Il passo che descrive l'arrivo del *Narcissus* al porto di Londra contiene l'autentica voce e il vero sentimento dell'autore nei riguardi della sua patria d'elezione. E dopo poche pagine c'è infatti il recupero definitivo ed esplicito della voce narrante. Quando Crane ammirò la scena della morte di Wait, Conrad lo ringraziò delle lodi ma aggiunse pure una nota di dubbio:

I think however that artistically the end of the book is somewhat lame. I mean after the death. All that rigmarole after the burial and the ship's coming home seems to run away into a rat's tail – thin at the end. Well. It's too late now to bite my thumbs and tear my hair.

A dieci mesi di distanza dai giorni in cui scrisse quel finale l'entusiasmo, forse, era stato smorzato da una più sobria lettura critica. Quando stava correggendo le ultime pagine per la pubblicazione nella *New Review* lesse anche *The Spoils of Poynton*, in cui notò la trasparenza caratteristica della narrativa jamesiana. Sarebbe interessante sapere a cosa intendesse riferirsi specificamente Conrad quando parlò di «plate glass» riguardo a quel romanzo; cioè si riferisse al principio su cui era impostata l'opera oppure all'effetto dello stile di questa. O in altri termini, e tenendo presente il detto di Flaubert «ce ne sont pas les perles qui font le collier, c'est le fil», se si riferisse al filo,

192. *Wisdom and Beauty from Conrad* (London, 1915; 1922). Dal *Nigger* scelse alcuni passi, come ad esempio «On clear evenings the silent ship...», «The declining moon dropped...», «The night was clear...», che, secondo la critica di R. Foulke, contraddicono altri, scelti d'altron-

de per la stessa antologia, come «The true peace of God...», «The lights of the earth...». R. Curle scrisse che Conrad «intensely disliked the idea of having sentences, however splendid, taken out of their context and put into anthologies» (*The Last Twelve Years, cit.*, p. 117).

oppure alle perle, o non piuttosto alla collana, all'opera come unità. Per quanto riguarda il *Nigger* sembra fosse insoddisfatto solo dell'ultima parte, perle e filo insieme. Quell'«artistically» che usò nella lettera a Crane è la stessa distinzione che stabilì nella prefazione per i suoi lettori americani, «not as a novelist perhaps, but as an artist» era pronto a difendersi con quelle pagine. Nella prefazione scritta nell'agosto del 1897 si riferì sempre al «work that aspires, however humbly, to the condition of art» e all'artista, che ha di fronte a sé lo spettacolo enigmatico che gli offre il mondo; quando parla della narrativa tiene sempre presente la concessione iniziale, «however humbly», e inserisce la distinzione parentetica «Fiction – if it all aspires to be art – appeals to temperament». Tra la prima distinzione, nella lettera a Crane, e la seconda, nella presentazione dell'opera ai lettori americani, ci dev'essere stato un periodo di riflessione critica e Conrad sembra essersi reso conto dei difetti tecnici del *Nigger*, che non invalidavano affatto, comunque, i valori artistici.

La distinzione espressa nella lettera a Crane (16 novembre 1897) è posteriore a quella espressa nella prefazione, ma la «rigmarole» alla fine del *Nigger* non fu mutata. Se la «perla» della scena dell'arrivo del *Narcissus* gli sembrava molto criticabile, i suoi lettori, al contrario, l'ammiravano¹⁹³; e se criticava anche il «filo», i lettori non avvertivano lo strappo e il pezzo nuovo. Non l'aveva notato neanche Arnold Bennett; anzi, quel finale coronava l'opera, ammirabile nella sua totalità:

This afternoon, reading in the *New Review* (which this month ceases to exist) the conclusion of Joseph Conrad's superb book, *The Nigger of the Narcissus*, I had a mind to go on at once with my Staffordshire novel, treating it in the Conrad manner, which after all is my own, on a grander scale. (Monday, 6 December)¹⁹⁴.

«As a work of art», gli scrisse Chesson nella lettera già citata, e riproponendo la distinzione, «the thing seems to me well-nigh faultless.

193. Per l'anonimo che scrisse nel *Glasgow Evening News* del 16 dicembre 1897, p. 2, si trattava di un «exquisite passage», e sia lo *Spectator* che il *Pearson's Weekly* lo citarono per intero (25 dicembre 1897, p. 740 e 15 gennaio 1898, p. 11, rispettivamente).

194. Il 21 dicembre notò «there is scarcely an author – unless it be Henry James – whom I find faultless» riguardo ai

«verbal mistakes and slips and clumsiness in composition», e il 1 gennaio 1898 «only within the last few years have we absorbed from France that passion for the artistic shapely presentation of truth, and that feeling for words as words... The novelists cared little for form, the science of construction – *Composition*... An artist must be interested primarily in presentment, not in the thing presented».

There is no illegitimate interruption of the ironic spectacle at the end of which you cleverly inveigle the reader into sharing the superstition of the devoted mariner». Si riferì a tutte le scene più importanti dell'opera, ma non commentò le ultime pagine del libro perché fu sviato dalla meditazione sull'inizio del quarto capitolo:

Fine sentences like the first of Chapter IV march through my mind. The storm; the extrication of Jimmy (wonderful realist to have thought of those nails!); his death; (the extinguishing of his eyes); his funeral; the reluctance of the precipitated corpse; the throwing of the word of God upon the unlistening sea; I am in a percipience of it all. And lastly, though I repeat myself in saying so, it takes *shape*, – there is a beautiful anatomy, dexterously contrived, under all this display of imagination. «The Nigger» is not an episode of the sea; it is a final expression of the pathology of fear...

L'ultimo punto era contro la recensione di Courtney in cui si diceva «it is not a story at all, but an episode, which Mr Conrad has chosen to extend to 250 pages, and to adorn with all the resources of his knowledge, of his artistic skill, and of his unflinching realism»¹⁹⁵. È improbabile che Chesson non abbia fatto accenno alle ultime pagine del romanzo per non doverne criticare l'improvviso cambio di registro; lo stesso Courtney le aveva lette con ammirazione: «It is Mr Conrad's merit that we part with them [i marinai] with regret, for as he says himself, they were a good crowd». La recensione di Courtney deve aver causato in Conrad lo stesso tipo di reazione fatto scattare dalla recensione di Wells su *An Outcast*. Anche in quest'occasione l'autore rispose personalmente al critico, rimandandolo alla prefazione pubblicata nella *New Review* e concludendo la lettera con un anticipo del tema di *Youth*:

I am most grateful to you for endorsing the words of the end. Twenty years of life went to the writing of these last few lines. «Tempi passati!». The old time – the old time of youth and unperplexed life!¹⁹⁶.

195. Per la reazione di Conrad, vedi la sua lettera a R.B. Cunninghame Graham del 6 dicembre 1897 in *Life and Letters*, cit., I, p. 212. La stessa obiezione fu mossa da *Country Life*, «Scenes in seafaring life' would have been a more accurate title» (1 gennaio 1898, p. 745) e da *Literary News*, «a succession of episodes» (maggio 1898, p. 152).

196. La lettera è stata pubblicata da David R. Smith in «'One Word More' About *The Nigger of the 'Narcissus'*», *Nineteenth Century Fiction*, xxiii (September 1968), pp. 201-16. L'ultima frase ricorda la lettera a Garnett del 7 dicembre 1897, quando seppe dell'accettazione di Henley: «Ah! Tempi passati. There were then other prejudices to conquer. Same fate in another garb».

Il passaggio indicato da questo anticipo della novella che avrebbe scritto sei mesi dopo sembra illuminante perché all'identità del tema, riconosciuto tardivamente forse ma egualmente presente e sostanziale nel *Nigger*, corrispose anche la soluzione tecnica del problema del narratore, che da fatto privato e riservato fu mutato in una posizione esplicita e pienamente responsabile.

L'arrivo del *Narcissus* precipitò la situazione della voce narrativa¹⁹⁷. L'autore non poté evitare, in una novella autobiografica come quella che stava scrivendo, l'appello (e, forse, la buona occasione)¹⁹⁸ a confessare la propria devozione alla «great flagship of the race» che, dopo tanto peregrinare, gli si presentava ora all'orizzonte. Il passo non è più giustificabile, da un punto di vista tecnico, della parentesi critica su *Pelham* (p. 6) e l'opera di Bulwer Lytton. In questo caso A.J. Guérard vede l'estremo allontanamento del narratore dalla scena cui ha il dovere di partecipare. Ma si nota che subito dopo tale professione critica Conrad perde per un attimo l'equilibrio della reticenza e passa al «noi» (p. 7) per la prima volta. A sei mesi di distanza da questo lapsus narrativo, scritta anche la «rigmarole» del finale, non esita a presentarsi come narratore, in piena luce come in pieno diritto e responsabilità. Se aveva tentato di fare il lavoro dell'artista secondo Flaubert, il creatore invisibile nella sua creazione, non poté fare a meno dell'epifania a Tower Hill inondata di sole. E sei mesi dopo aver scritto a Courtney iniziava *Youth* dalla condizione esplicita confessata nelle ultime pagine del *Nigger*:

We were sitting round a mahogany table that reflected the bottle, the claret-glasses, and our faces as we leaned on our elbows...
Marlow (at least I think that is how he spelt his name) told the story, or rather the chronicle, of a voyage: –
«Yes, I have seen a little of the Eastern seas»...

Marlow, secondo come lo presentò Conrad nella prefazione alla raccolta di novelle in cui apparve per la prima volta, «for all his assertiveness is not an obstrusive person... a most discreet, understanding

197. Si noti che la «rigmarole» è la parte della storia «taken from other voyages which [Conrad] made under similar circumstances», e che quindi a un inserimento di materiale estraneo al viaggio del *Narcissus* corrisponde, come avviene in altri casi, una nuova visione prospettica.

198. L. Graver vede in «Karain» anche un

tentativo per sollecitare «a stock patriotic response» in quanto nella novella Conrad ricorre al «Jubilee sixpence» coniato nel 1888 per il cinquantenario del regno della regina Vittoria, notando inoltre che «Karain» «was the first story he sold to *Blackwood's*, which must have been attracted by the royal high-jinks and topicality» (*op. cit.*, p. 33).

man»; e *Youth* «is a fact of memory. It is a record of experience; but that experience, in its facts, in its inwardness and in its outward colouring, begins and ends in myself» (pp. VI-VII). Tramite quel personaggio poté parlare con voce propria e in prima persona e così prendersi tutta la libertà che, come voce narrativa, non gli era lecito prendere. Col tempo anche questo personaggio fu costretto negli stretti limiti imposti da una più severa tecnica narrativa, ma quando gli fu dato di narrare la storia del suo primo incontro con l'oriente e della sua «unperplexed life» poté far pieno uso dello stile familiare e della stessa retorica che il narratore del *Nigger* non poteva sempre usare con legittimità tecnica e quindi con giusto effetto. In *Youth* si può leggere senza provare alcun senso di smarrimento una litania ancor più forte di quella intonata nelle ultime pagine del *Nigger*:

O youth! The strength of it, the faith of it, the imagination of it! To me she [la *Judea*] was not an old rattle-trap carting about the world a lot of coal for a freight – to me she was the endeavour, the test, the trial of life. I think of her with pleasure, with affection, with regret – as you would think of someone dead you have loved. I shall never forget her... Pass the bottle. (p. 12).

Il cercatore d'orchidee rumeno e il bianco della «Lagoon» possono ascoltare le loro frasi mozze e i propri balbettii e anche i propri silenzi nel parlato di Marlow, e questi, come è in grado di rendere il colore, la vibrazione, la forma del frammento autobiografico riesumato dall'oblio, così pure ha anche il diritto di spiegare «the substance of its truth – disclose its inspiring secret», come Conrad invocava per il suo narratore-artista. E se è Marlow a prendersi tale compito, con il suo tono familiare e la sua posizione nella struttura della novella riesce a rendere accettabili anche quelle enigmatiche uscite del narratore del *Nigger*:

...and suddenly a puff of wind, a puff faint and tepid and laden with strange odours of blossoms, of aromatic wood, comes out of the still night – the first sigh of the East on my face. That I can never forget. It was impalpable and enslaving, like a charm, like a whispered promise of mysterious delight. (p. 37).

Può rivolgersi ai propri ascoltatori e lettori con lo stesso tono delle prefazioni dell'autore alle sue opere (dove questi accenna costantemente allo sfondo autobiografico e alle circostanze compositive – il che non fece assolutamente per il *Nigger*), con l'intento di ricevere per vibrazione «the other half» della sua creazione, come scrisse (e qui si nota l'identità di Conrad con Marlow) nella lettera a Cunnin-

ghame Graham poco prima di stendere la sua ipotesi di lavoro¹⁹⁹. Si noti come finisce la storia della sua giovinezza e del suo incontro con l'oriente:

«But for me all the East is contained int that vision of my youth. It is all in that moment when I opened my young eyes on it. I came upon it from a tussle with the sea – and I was young – and I saw it looking at me. And this is all that is left of it! Only a moment of strength, of romance, of glamour – of youth!... A flick of sunshine upon a strange shore, the time to remember, the time for a sigh, and – good-bye! – Night – Good-bye...!».

He drank.

«Ah! The good old time – the good old time. Youth and the sea. Glamour and the sea! The good strong sea, the salt, bitter sea, that could whisper to you and roar at you and knock your breath out of you».

He drank again.

«By all that's wonderful it is the sea, I believe, the sea itself – or is it youth alone? Who can tell? But you here – you all had something out of life: money, love – whatever one gets on shore – and, tell me, wasn't that the best time, that time when you were young at sea; young and had nothing, on the sea that gives nothing, except hard knocks – and sometimes a chance to feel your strength – that only – what you all regret?». And we all nodded at him...

Lo scarto di qualità persuasiva tra il fascino della retorica di Marlow e di quella dell'ascoltatore che presentò, senza presentarsi, i quattro ascoltatori al tavolo di Marlow si avverte immediatamente e si ritrova il tono in cui era costretto il narratore del *Nigger*: il tavolo di mogano

...like a still sheet of brown water reflected our faces, lined, wrinkled; our faces marked by toil, by deceptions, by success, by love; our weary eyes looking still, looking always, looking anxiously for something out of life, that while it is expected is already gone – has passed unseen, in a sigh, in a flash – together with the youth, with the strength, with the romance of illusion.

Non si tratta solamente di un migliore rifacimento dell'ultimo paragrafo di «The Lagoon»; si tratta, ed è motivo essenziale del maggior successo, dello sviluppo della voce narrativa, la stessa voce che diede inizio al secondo capitolo di *An Outcast* e disse com'era il mare

199. «To know that *You* could read me [in «An Outpost of Progress»] is good news indeed – for one writes only half the book; the other half is with the reader». Questa lettera inizia con un curioso rovesciamento della massima «Art is

long and life is short, and success very far off» che di lì a pochi giorni avrebbe inserito nella prefazione al romanzo: «and life is long – and art is so short that no one sees the miserable thing» (5 agosto 1897; cfr. *Life and Letters, cit.*, I, p. 208).

quando teneva ancora il suo segreto e come poi «the mystery was destroyed. Like all mysteries, it lived only in the hearts of its worshippers. The hearts changed; the men changed», ma il «dernier des marins à voile» cercò di partecipare il senso di quel mistero a quelli che non lo sapevano più ricordare e, alla fine del suo primo viaggio rievocativo, si trovò trasformato nella sua vera identità e con la sua autentica voce narrativa.

Finito di stampare
dalla tipografia Paideia
Brescia, ottobre 1975