Tomasi di Lampedusa: lezioni inglesi

«Fra il novembre 1953 e la primavera del 1955 Lampedusa percorse a piccolissime tappe tutto lo svolgimento storico della letteratura

inglese, cominciando proprio dai poemi anglosassoni e giungendo a Eliot e a Fry. Non so come procedesse per assicurarsi delle date e di altre nozioni spicciole, né quanti libri riprendesse in mano per rinfrescare la propria memoria; certo si aiutava con qualche manuale, forse sfogliava o rileggeva qualche testo. Ma nelle pagine che scriveva c'era ben poco di manualistico: tutto era sostenuto da una miracolosa memoria di quasi mezzo secolo di letture, e ravvivato dall'intelligenza.1»

Così racconta Francesco Orlando, allora giovane intellettuale palermitano alla ristretta corte letteraria del principe Giuseppe Tomasi di Lampedusa.

Gli appunti delle lezioni di letteratura inglese e poi francese, rivolte quasi esclusivamente allo stesso Orlando e a Gioacchino Lanza, suo futuro figlio adottivo, costituiscono una parte fondamentale della biografia letteraria di Tomasi di Lampedusa: quelle sue personalissime conversazioni rivelano passioni, approcci, giudizi che certo fanno luce sulla complessità dell'uomo e dello scrittore.

Ancora Orlando, nel suo vibrante *Ricordo di Lampedusa* scritto nel 1963, a cinque anni dalla morte di Tomasi, si sofferma sulla funzione consolatoria che la letteratura doveva avere per quel gentiluomo riservato e incline alla malinconia: «la letteratura era stata ed era la grande occupazione di questo nobile che non so quali traversie patrimoniali avevano avulso tanto da ogni mondanità quanto da ogni funzione pratica, e che

era ridotto a vivere isolato senz'altro lusso che le ingenti spese per libri, soprattutto per le adorate e sempre maneggiate *Pléades* francesi.2»

E i libri, esseri viventi nella grande casa di via Butera, dove ebbero luogo le lezioni di letteratura, si animarono di nuova vita, e il principe scrisse fitte pagine di appunti e parlò di centinaia di opere letterarie e di autori, impegnandosi in un faticoso e colossale esercizio di metodo e di memoria per l'incanto di quei giovani allievi privilegiati che ne avrebbero fatto tesoro per la vita. Per prime furono le lezioni inglesi.

Lampedusa aveva una speciale predilezione per la letteratura e la cultura inglesi. Moltissimi i suoi soggiorni in Inghilterra già dalla metà degli anni '20, in coincidenza con il periodo in cui suo zio Pietro Tomasi marchese di Torretta fu ambasciatore a Londra. E soprattutto a Londra, città amata, egli poteva passeggiare ritrovandovi le pagine di Johnson e di Dickens; in questa metropoli reale e letteraria, a testimonianza del cugino Lucio Piccolo, si sentiva veramente libero e a suo agio, il fisico ormai appesantito persino più agile mentre saliva al volo su un autobus londinese3.

Il corso di *Letteratura inglese* fu diviso in cinque parti. Quasi tutta la prima parte fu occupata da Shakespeare e vennero commentati i sonetti e le opere teatrali, e via via, seguendo una coerente progressione cronologica si giunse agli scrittori del XX secolo, Joyce, Woolf, Greene; le lezioni su T. S. Eliot, che Lampedusa considerava "il più grande poeta contemporaneo", furono le uniche a cui venisse ammesso, una sola volta, un pubblichetto che rasentava le dieci persone4. Erano 15-20 fogli manoscritti per lezione che l'autore dichiarava di provvedere a distruggere dopo ogni incontro, e ritrovati raccolti in vari blocchi alla morte dello scrittore, per essere pubblicati dopo traverse vicende soltanto nel 19915.

Quello di Lampedusa era un modo di procedere che, come osserverà più tardi Orlando6, si accostava al metodo biografico di Sainte-Beuve, e dunque alla grande scoperta ottocentesca, dal romanticismo al positivismo, che la letteratura dovesse sganciarsi da canoni classici eterni, per essere indagata nelle relazioni tra opere, società e autore, inteso quest'ultimo nell'aspetto più privato di persona. Prospettiva che venne puntualmente rovesciata dalla rivendicazione novecentesca dell'autonomia della letteratura, la premessa cioè che un testo non sia mai riducibile ad una determinata realtà fattuale o autoriale, ma che venga percepito come opera d'arte a sé.

Tomasi di Lampedusa apparteneva ad una categoria di intellettuali solitari e indipendenti, e perseverò contro corrente nel suo biografismo ottocentesco alla Sainte-Beuve che in Italia lo univa idealmente all'autorevole voce di un suo coetaneo, l'anglista Mario Praz.

La letteratura diventava così per il futuro autore del *Gattopardo* una sorta di "diaristica cifrata7", un mondo riconosciuto come proprio, poiché egli possedeva un «senso impareggiabilmente euforico e quasi tonico della letteratura8», fonte perenne di curiosità gioia e divertimento, e pure di lacrime che nascono dalla bellezza, come ebbe a dire a proposito della lettura di *Lycidas* di Milton.

La straordinaria familiarità di Tomasi con gli scrittori inglesi rafforzava in lui la percezione di una corrispondenza spirituale che doveva poi affacciarsi alle pagine del *Gattopardo*, nell'aristocratico distacco di don Fabrizio Salina: una solida visione del mondo permeata di sottile ironia e pronta a sfociare in un tragico disincanto. Come l'inclinazione a rivolgere un amaro sorriso di scherno verso le vittime che spesso accompagna la figura perdente dell'*underdog* (uno dei temi fondamentali della letteratura inglese) che compare da Shakespeare a Swift a Dickens e in

quasi tutti i grandi autori inglesi.

Un’altra ragione rendeva Lampedusa vicino e in sintonia con il carattere britannico e polemico verso i difetti italiani e siciliani, una ragione che Orlando ha ritenuto nascere da una attitudine politica segretamente classista:

«Va da sé che la sua ammirazione per il progresso sociale inglese dalla fine del Settecento in poi era quella, sincera, di ogni europeo colto; e si manifestava in modo aperto nelle lezioni (credo specialmente in quelle su Dickens). Ma Lampedusa non poteva non riflettere anche che quella forma di progresso era la sola attraverso la quale potesse conservare prosperità prestigio e soprattutto vitalità la classe sociale che era la sua; e perciò era da deprecare più amaramente la mortale sciatteria della medesima classe sulle terre ed ai tempi dei Borboni, con le conseguenze storiche che ricadevano sulla sua persona.9»

Nelle *lezioni inglesi* si apre un vero e proprio dialogo intimo tra le pagine degli autori e la personalità eccentrica di Lampedusa, così che la digressione, una sorta di filosofica confessione, o l’aneddoto biografico diventavano parte dello stile soggettivo del principe. «La prima volta che si legge l’*Amleto* in inglese è una data10», o la riflessione che se una bomba distruggesse Palermo, la città morirebbe per sempre, senza che la sua esistenza sia testimoniata da un solo decente scrittore; ma Londra sopravviverebbe, immortalata da Dickens, poiché«in qualsiasi brutto alloggio, in qualsiasi recondita viuzza i suoi bizzarri personaggi dovessero recarsi, Dickens vi si era recato. Fortunata città che, insieme a Parigi, ha acquistato il premio supremo: quello di essere scrutata da un genio in ogni suo angoletto.11»

È qui impossibile persino cercare di riassumere tratti più significativi del lungo percorso di Tomasi all’interno della storia letteraria inglese senza banalizzarne scelte e passaggi. Ma si può almeno riflettere su una categoria

artistica che il principe-maestro giudicava di ordine superiore: gli scrittori creatori di mondi, i cosmourghi; tra loro alcuni giganti del canone occidentale:

«Omero, Shakespeare, Cervantes, la Austen, Fielding, Ariosto, Balzac, Manzoni, Tolstoj, Proust […] I creatori di mondi debbono aver compiuto un'opera vasta, popolosa, omogenea nella varietà avente la facoltà di continuare a vivere indipendentemente dal creatore, rischiarata da una luce tutta sua, arricchita di paesaggi peculiari.12»

E tra gli inglesi non è difficile immaginare ("ripensateci, chiudete gli occhi") i paesaggi dei mondi della Austen o di Fielding. Shakespeare sfugge un'appartenenza che sarebbe troppo riduttiva, poiché non un paesaggio caratterizza la sua opera ma molti mondi. E un posto d'onore viene riservato da Tomasi anche a Dickens.

«Dickens è uno dei più insigni creatori di mondi. E il suo mondo è uno dei più singolari: di esso conosciamo ogni campo, ogni strada, ogni volto. Eppure dobbiamo ogni volta dire a noi stessi che non abbiamo mai alcunché di simile: forse li rivedremo se saremo buoni e andremo in Paradiso. Il regno di Dickens è il *realismo magico.*13»

Di Dickens (come del teatro di Shakespeare) Lampedusa ammirava l'arte sublime di fondere *humour* (insieme alla rifrazione deformante della caricatura) e *eeriness*, ovvero il senso fantastico del favolistico o del soprannaturale. Così i *Pickwick Papers* sono un vero capolavoro dickensiano, certamente il più amato dal poliedrico affabulatore delle lezioni inglesi, un'opera che viene considerata unica, un "blocco a parte" nella produzione dello scrittore vittoriano, un modello assoluto («Non esiste in nessuna altra letteratura un libro come *Pickwick*14»).

Nei *Pickwick Papers* Lampedusa vede portata alla perfezione la curiosa e difficile arte del "realismo dis-realizzato". I

Pickwick Papers sono «un racconto di fate senza soprannaturale, un racconto che ha come Genio un vecchio piccolo ometto occhialuto e bonario15».

È il mondo umano, universale, sorridente e arguto che passa attraverso i viaggi in carrozza per l'Inghilterra di Mr. Pickwick e dei suoi amici Winckle, Tupmann, Snodgrass e Sam Weller, che in particolare Lampedusa ama perché riunisce in sé l'umanità e lo spirito dei più grandi personaggi shakespeariani. E di Shakespeare questo personaggio di Dickens sembra ricordare il Falstaff dell'*Enrico IV* che memorabilmente viene definito nelle pagine della *Letteratura inglese* «gemma di Dio sa quanti carati, uno dei tre o quattro massimi personaggi shakespeariani. Adorabile mascalzone, uomo dallo spirito sempre invitto e sempre leggiadro, creazione impareggiabile del più alto humour, ognuno di noi darebbe dieci anni di vita per il privilegio di incontrarti un'ora.16»

Come sottolinea Gioacchino Lanza Tomasi, un'analisi profonda della personalità letteraria di Lampedusa dovrà riconoscere alcuni modelli più di altri, e certamente «è Dickens più di Stendhal il vero biglietto d'accesso per chi voglia comprendere la singolarità del fenomeno Lampedusa.17»

Nell'opera letteraria di Giuseppe Tomasi di Lampedusa affioreranno i tratti della prima maniera dickensiana, quel procedere leggero per accostamenti e bozzetti, il disegno d'insieme che lascia spazio alla caratterizzazione dei personaggi secondari; ma si potrebbe pensare alla scelta del punto di vista di osservatore insieme esterno ed interno della sua Sicilia, isola che aveva sempre cercato nostalgicamente e ironicamente respinto nel corso delle lunghe frequentazioni letterarie di vari decenni.

Inevitabilmente la lettura delle pagine della *Letteratura inglese* (come anche della *Letteratura francese*) conduce il lettore di Giuseppe Tomasi di Lampedusa a sotterranei

paralleli con la scrittura non solo del *Gattopardo* ma anche dei *Racconti*, e per chiudere questi brevi appunti vorrei ricordare il bellissimo racconto "La Sirena" *(Lighea)* nel quale l'affascinante e mitica creatura marina sembra essersi appropriata della magia soprannaturale della canzone di Ariel nella *Tempesta* di Shakespeare:

«*Sono immortale perché tutte le morti confluiscono in me da quella del merluzzo di dianzi a quella di Zeus, e in me radunate ridiventano vita non più individuale e determinata ma pànica e quindi libera. (… Mi narrava della sua esistenza sotto il mare, dei Tritoni barbuti, delle glauche spelonche, ma mi diceva che anche queste erano fatue apparenze e che la verità era ben più in fondo, nel cieco muto palazzo di acque informi, eterne, senza bagliori, senza sussurri. Una volta mi disse che sarebbe stata assente a lungo, sino alla sera del giorno seguente. "Debbo andare lontano, là dove so che troverò un dono per te." Ritornò infatti con uno stupendo ramo di corallo purpureo incrostato di conchiglie e muffe marine.*18»

Maria Paola Altese

Note

1 F. Orlando, *Ricordo di Lampedusa*, Bollati Boringhieri, Torino, 1996, pp. 23-24.
2 F. Orlando, cit., p.15.
3 D. Gilmour, *L'ltimo Gattopardo* (1988), Feltrinelli, Milano, 2003, p. 64.
4 Cfr. F. Orlando, cit. p. 24.
5 Cfr. G. Lanza Tomasi, premessa a *Letteratura inglese*, in G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, Milano, 2004.
6 Cfr. F. Orlando, *Da distanze diverse*, Torino, 1996, p. 84-85.
7 Ivi, cit., p. 85.
8 F. Orlando, *Ricordo di Lampedusa*, cit., p. 17
9 Ivi, cit. p. 35.
10 Ivi, cit., pag. 25.

11 G. Tomasi di Lampedusa, in *Opere, Letteratura inglese*, Mondadori, 2004, p. 1118.
12 Ivi, cit., pag. 1112.
13 Ivi, cit., pag. 1113.
14 Ivi, cit., pag. 1116.
15 Ivi, cit., pag. 1116.
16 Ivi, cit., pag. 724.
17 Ivi, G. Lanza Tomasi, cit. p. 654
18 G. Tomasi di Lampedusa, "La Sirena" in *Opere*, cit., pp. 517-518.

Da "Spiragli", anno XXII, n.1, 2010, pagg. 37-40.

This rough magie I here abjure

L'arte di Prospero

Il celebre monologo del V atto di *The Tempest* contiene la rinuncia di Prospero alla sua arte magica. Prospero ha appena perdonato i suoi nemici, smarriti nell'incanto dell' isola che sembra averne assorbito il passato e filtrato la coscienza colpevole; scioglie l'incantesimo, e affida ad Ariel il compito di liberarli.

Rimasto solo sulla scena, Prospero pronuncia il monologo che si apre con un'invocazione agli evanescenti spiriti della natura che lo hanno servito, e, verso dopo verso, risuonano suggestivi echi dal discorso di Medea nel settimo libro delle *Metamorfosi.*

Prospero: *«Ye elves of hills, brooks, standing lakes, and g*

roves, (…) */ you demi-puppets that / By moonshine do the green, sour ringlets make, / Where of the ewe not bites; and you whose pastime / ls to make midnight mushrumps, that rejoice / To hear the solemn curfew, by whose aid /* (*Weak masters though ye be) l have bedimmed / The noontide sun, called forth the mutinous winds, / And twixt the green sea and the azured vault / Set roaring war; to the dread rattling thunder / Have l givenfire* (. ..) */ graves at my command / Have waked their sleepers, oped, and let' em forth / By my so potent art.»* (V. 1. 34-50)1.

In Ovidio, Medea ripete la sua invocazione magica nella notte misteriosa:

«Nox, ait arcanis fidissima, quaeque di Maria Paola Altese diurnis / aurea cum luna succeditis ignibus astra (. ..). */ Telius, polientibus instruis herbis, / auraeque et venti montesque amnesque lacusque / dique omnes nemorum dique omnes noctis, adeste! Quorum ope, cum volui, ripis mirantibus amnes / in fontes rediere suos, concussaque sisto, / stantia concutio cantu freta, nubila pello / nubilaque induco, ventos abigoque vocoque,* (. . .) */ et silvas moveo, iubeoque tremescere montes / et mugire solum manesque exire supulchris.»* (VII, 196-206)2.

Ma se Medea si prepara a compiere un potente sortilegio di magia nera (ridarà la gioventù al vecchio Esone), Prospero conclude rinnegando la «barbara» magia e i suoi strumenti.

Prospero: *«this rough magic / l here abjure* (. ..) */ /' li break my staff, / Bury it certain fathoms in the earth, / and deeper than did ever plummet sound / l'li drown my book».* (V. 1. 50-57)3.

Prospero ha scelto di riconciliarsi con coloro che lo hanno tradito (Antonio, fratello «sleale», e Alonso, re di Napoli, dotato di un fratello altrettanto malvagio) e con il mondo degli uomini. Egli salperà dall'isola e tornerà ad essere il

legittimo duca di Milano.

La tempesta magica che ha causato il naufragio della nave dei suoi nemici e gli incantesimi creati con l'aiuto di Ariel sono ormai alle sue spalle. L'arte di Prospero ha svelato il gioco costruito sullo scambio di realtà e illusione, inganno e verità, e ora viene respinta per raccogliere il pentimento dei cattivi e sostituita dal desiderio di una armonia finale, suggellata dalle prossime nozze di Miranda e Ferdinando, non a caso figli rispettivamente di Prospero e Alonso. È il lieto fine prospettato dal *romance,* che però non risolve la complessità del personaggio di Prospero e soprattutto l'ambiguo senso tragico della sua dedizione alle arti magiche, compreso il forte richiamo letterario alla Medea delle *Metamorfosi.* E non solo. Come ha sottolineato Harold Bloom nella sua lettura di questa ultima favola della maturità di Shakespeare, nella tessitura narrativa di *The Tempest* e nel personaggio di Prospero sembra permanere un mistero. E pone la domanda: «Perché il testo allude con tanta sottigliezza alla storia di Faust per poi trasformare la leggenda fino a renderla irriconoscibile?4»

La presenza di un confronto sotterraneo tra i due personaggi è certo molto suggestiva, a prescindere dalla conclusione dello stesso Bloom, che sembra propendere per una implicita riduzione del personaggio di Marlowe a modello ironicamente fallimentare nei confronti del ruolo quasi-divino ricoperto da Prospero. Il ruolo di Prospero oscilla infatti tra l'ambizione punita del Faust marlowiano, che emerge nel lungo racconto-prologo del primo atto, e uno sviluppo anti- tragico del personaggio.

Come Faust, avido studioso di arti occulte, Prospero non è però un eroe tragico compiuto5. Egli partecipa della tragedia di Faust come di quella di Lear, e condivide con Lear la colpa di essersi allontanato dalle responsabilità dello Stato.

Prospero: *«The government I cast upon my brother, / And to my*

state grew stranger, being transported / And rapt in secret studies» (I. ii. 75-77)6.

Ma la colpa di Prospero nasce come per Faust dall'amore per lo studio, dalla sua dedizione ad un'arte occulta che contiene il pericolo del diabolico7. «Arte», sottolinea Melchiori8, è una parola-chiave di *The Tempest,* forse la più importante, in rapporto dialettico con quella «natura» che domina il tessuto verbale del *Lear .*

Per «arte» (solo la parola *art/arts* ricorre trenta volte in *The Tempest)* si intendeva l'arte magica, anche se il termine veniva esteso a tutte le attività intellettuali volte al superamento della condizione naturale dell'uomo. E Prospero descrive se stesso come uomo di impareggiabile valore nelle arti liberali: «*1or the liberal arts / Without a parallel»* (I. ii. 73-74).

È difficile stabilire quali fossero nel Rinascimento i confini tra il ruolo del filosofo, dello scienziato o del mago. Una questione assai complessa che lo storico Garin esamina a partire dall'affermazione di un nuovo tipo di intellettuale inquieto, «non vincolato ad ortodossie di sorta, uno sperimentatore di ogni campo della realtà come Leon Battista Alberti o Leonardo da Vinci, anelante a verità arcane e rivelazioni misteriose come Ficino, mago come Cornelio Agrippa, banditore di pace universale come Erasmo, medico dei corpi nell'armonia con le forze della natura come Paracelso, testimone di verità come Giordano Bruno»9.

Certamente, il clima culturale dell'Inghilterra di Elisabetta e poi del regno di Giacomo I combinava l'interesse continentale e umanistico per i classici con le istanze puritane della Riforma, che ponevano in primo piano la questione della salvezza e delle Scritture. Gli ideali umanistici della generazione di Shakespeare passano attraverso libri quali *Schoolmaster* (1570) di Roger Ascham o la traduzione delle *Vite* di Plutarco ad opera di Thomas North

(1579), e si aprono al neoplatonismo che giunge in Inghilterra soprattutto attraverso i modelli italiani *(Il Cortegiano* di Castiglione venne tradotto in inglese nel 1561).

Gli esiti del neoplatonismo, rilanciato in Europa sul finire del Quattrocento da Marsilio Ficino, sono molteplici e riguardano il filosofo come l'uomo di scienza, fino a toccare i territori della magia e dell'occulto, in un comune disegno di indagine universale sui rapporti tra le cose, ed in primo luogo tra uomo e natura.

L'«Arte» di Prospero, suggerisce Kermode, ha in questo senso una doppia funzione: da un lato è capacità soprannaturale di governare gli elementi della natura, conquistata attraverso uno studio virtuoso e consapevole, dall'altro, è riflesso di un simbolico mondo platonico dominato dall'intelletto e opposto al mondo materiale dei sensi e degli istinti che sull ' isola è rappresentato da Caliban10.

Prospero può trasformare le umane passioni e gli appetiti dei sensi convertendoli ad una più nobile ragione (la trasformazione è anche il concetto fondamentale di tutto il processo alchemico, e attraversa *The Tempest,* suggerita dal *sea-change* della canzone di Ariel). Ed emerge infine una tensione verso una visione 'ordinata' della storia, nella quale la legittimità della successione dinastica è garantita dalle nozze di Miranda e Ferdinando.

La magia bianca di Prospero, opposta alla magia nera di Sycorax, e tuttavia così potente da vincere gli incantesimi della strega che prima di lui aveva dominato l'isola, è stata respinta. In qualità di mago Prospero ha forse superato gli ambigui confini tra un'arte benevola e la stregoneria, e il conflitto simbolico tra la memoria di Sycorax (adombrato anche nel richiamo letterario alla Medea ovidiana) e il proprio potere sembra in ultimo confluire in una privata e tutta umana battaglia tra bene e male11. Così, in una delle battute più enigmatiche del dramma, egli riconosce come appartenente a sé

quella creatura mostruosa nata dalla strega, e rivolgendosi a Caliban dice: *«this thing of darkness 1/ Acknowledge mine»* (V. I. 275-276)12. La «barbara» magia deve cedere il posto alla storia e ad una morale imperniata sul perdono, il cui valore cristiano appare però più funzionale ad un recupero laico dell'ordine civile; ed è possibile scorgere una implicita aderenza a quella condanna della magia contenuta nel trattato di Giacomo I, *Basilicon Doron,* e variamente presente nel dibattito religioso e nella cultura del tempo, come nella commedia satirica di Ben Jonson intitolata *The Alchemist* (1610) e rappresentata dalla stessa compagnia di Shakespeare un anno prima di *The Tempest.*

Il racconto shakespeariano sfocia nella ricomposizione delle armonie precedentemente spezzate: il motivo filosofico della *discordia concors* annunciato dalla forma del *romance.* Se non fosse per quello spirito tragico che continua ad affiorare in Prospero, nel pensiero per il proprio futuro di solitudine e di morte, in quella Milano dove: *«Every third thought shall be my grave»* (V. I. 312)13. Fino all'Epilogo, che, come ha osservato Kott14, sembra un inquietante ritorno al punto di partenza, una grande fuga lirica dagli accenti strazianti.

Prospero: *«Now I want / Spirits to enforce, art to enchant; / And my ending is despair, / Unless I be relieved by prayer, / Which pierces so, that it assaults / Mercy itself, andfrees allfaults»* (Epilogue, 13-18)15.

Gonzalo, vecchio e onesto cortigiano, è stato testimone privilegiato dell'inafferrabile mistero della condizione umana, e ha rivelato la spaventosa nudità quasi alchemica di quel percorso di conoscenza dentro l'isola che coinvolge tutti, personaggi e spettatori.

Gonzalo: *«Al! torment, trouble, wonder, and amazement /Inhabits here. Some heavenly power guide us / out of this fearful country!* (V.I. 104-106). *«Al! of us (found) ourselves / When no man was his own».* (V.I. 212-213)16.

Nell’arco di un tempo compreso tra le tre e le sei, in un significativo rispetto delle unità aristoteliche, Prospero ha celebrato, per l’ultima volta prima di lasciare l’isola, la meravigliosa e terribile magia del mondo che diventa teatro, e che, scrive Agostino Lombardo17, rimane il senso più profondo di *The Tempest.*

Maria Paola Altese

NOTE

1 W. Shakespeare, *La Tempesta,* trad il. di S. Quasimodo, Mondadori, 1991, p. 149-150. «O *voi, elfi dei colli, dei ruscelli, e dei laghi tranquilli e delle selve;* (…) */ o voi piccoli gnomi che a lume di lunafate cerchi d’erba aspra che la pecora / non bruca, che per gioco fate nascere /* i *funghi di mezzanotte e con gioia / udite il grave coprifuoco; voi, / mie deboli potenze: / col vostro aiuto ho oscurato il sole / a mezzogiorno, suscitato i venti / impetuosi ho sollevato il verde / mare in furia contro la volta azzurra, / dato fuoco al tremendo / e strepitoso tuono,* (. ..) */ con la mia arte potente, / al mio comando, le tombe svegliarono / i morti, si aprirono a liberarli».*
2 Ovidio, *Metamorfosi,* a cura di P. Bernardini Marzolla, Einaudi, 1994, p. 257-259. *«Notte, fedelissima custode dei misteri; astri d’oro, che con la luna succedete ai bagliori del giorno;* (…) *Terra, che fornisci ai maghi erbe potenti, e voi brezze e venti e monti e fiumi e laghi, déi tutti delle foreste, déi tutti della notte, assistetemi! Grazie a voi, quando voglio i fiumi tornano fra le rive stupite alle sorgenti, rendo immoto il mare agitato, immoto lo agito per incantesimo, nuvole scaccio e nuvole raduno, mando via* i *venti oppure li chiamo,* (. ..) *sradico e smuovo le querce, le selve, ordino ai monti di tremare, al suolo di muggire, alle ombre di uscire dai sepolcri».*
3 *«Rinnego, ora, la barbara magia* (. ..) */ spezzerò la mia verga / e la metterò giù molte tese / sotto terra, e là, dentro il mare, dove / non giunge lo scandaglio, affonderò il mio libro»,* cit.
4 Harold Bloom, *Shakespeare, The Invention of the Human,*

(1998), Milano, 2003, p. 491.
5 Molti critici hanno sottolineato la complessità interpretativa del disegno di *The Tempest* che si fonda sull'unione di tre diversi tipi di strutture drammaturgiche: tragica, pastorale, romanzesca. Cfr. Alessandro Serpieri (a cura di) , *La Tempesta,* introduzione, Marsilio, 2001.
6 *«Affidai il governo a mio fratello. In breve tempo, / rapito dagli studi di magia, / divenni indifferente al mio alto grado».* trad. il. cil.
7 Il *«rapt in secret studies»* di Prospero sembra evocare l'esclamazione di Faust *«Tis magic, magic that hath ravished me»* (Marlowe, 110), conferendogli una connotazione negativa che contiene il pericolo del diabolico. Cfr. Vaughan and Vaughan (editors) *The Tempest,* introduction, The Arden Shakespeare, 1999, p. 64.
8 Giorgio Melchiori, introduzione a *La Tempesta,* in *Teatro completo di William Shakespeare,* Milano, 1981, pag. 786.
9 Eugenio Garin, (a cura di), *L'uomo del Rinascimento,* Bari, Laterza, 1995, p. 170.
10 Frank Kermode (editor), *The Tempest,* introduction, *The Arden Shakespeare,* 1954, pag. XLVIII.
11 Cfr. Stephen Orgel (editor), W. Shakespeare, *The Tempest,* introduction, Oxford, 1994.
12 *«Riconosco come mio / questo essere delle tenebre».* trad. il. cit.
13 *«Ogni tre pensieri, uno sarà / per la mia tomba».* trad. il. cit.
14 Jan Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo* (1961), Milano, 2006, pag. 167-170.
15 *«Ora non ho più spiriti al comando, / non ho potere più per incantesimi, / e la mia fine sarà disperata / se non m'aiuta almeno una preghiera / che giunga in cuore*
alla Misericordia, / liberando ogni mio peccato». trad. it. cit.
16 *«Tormento, angoscia, meraviglia e terrore / abitano qui: una potenza celeste / ci guidi fuori da questo luogo spaventoso». «Noi abbiamo / ritrovato noi stessi,*
quando nessuno era più se stesso». trad. il. cit.
17 Cfr. Agostino Lombardo, *La Grande Conchiglia,* Bulzoni, 2002.

Da "Spiragli", anno XXI n.1, 2009, pagg. 25-28.

Shakespeare e i romantici

Wilhelm Meister, protagonista dell'omonimo romanzo di formazione di Goethe, legge Shakespeare e ne rimane folgorato. Nella prima parte de *Gli anni d'apprendistato di Wilhelm Meister*1, il distacco da una famiglia borghese di solidi mercanti e l'incontro con una compagnia di attori sarà determinante per il giovane Wilhelm (forse già profetica versione tedesca di William) e per la sua evoluzione spirituale, segnata profondamente dalla scoperta della possente e umana verità che muove il mondo di Shakespeare, e soprattutto dalla lettura, illuminante, *dell'Amleto.*

I romantici furono gli ammirati costruttori di un'interpretazione psicologica e problematica del personaggio di Amleto: un intellettuale imprigionato nei labirinti del pensiero, dentro oscuri interrogativi mai soddisfatti sull'uomo e sul suo destino. «It is we who are Hamlet»2. Con questa frase Hazlitt sottolineò la presenza di un teatro della mente, una corrispondenza rivelatoria, universale, tra lettore (o spettatore) e personaggio.

Amleto, scriverà Coleridge, è un punto di partenza nella strada della speculazione filosofica; è l'opera di Shakespeare che più di ogni altra riflette il genio del suo creatore3.

Nel dibattito tra classici e romantici, a sostegno delle idee 'moderne' sulla poesia e sull'arte, Shakespeare diventa un simbolo del nuovo spirito, e accanto a lui compaiono i nomi di Omero, Dante, Milton.

Il nazionalismo storico ottocentesco contribuì certamente a consolidare la coscienza di una pluralità di letterature differenziate, e in questo modo venne dato impulso ad una

maggiore circolazione di opere straniere, di traduzioni, di scambi. Uno dei risultati più significativi fu il diffondersi delle idee intrise di un rinnovato senso di spiritualismo provenienti dalla Germania, che da più parti sottolineavano l'universalità della facoltà poetica e il primato dell'immaginazione.

Così, l'opera di Shakespeare, nel corso del Settecento avversata da illustri detrattori come Voltaire, che, ribaltando una posizione inizialmente favorevole, la giudicò rozza e priva di gusto4 rappresentò, nell'Ottocento romantico, un esempio di quella ricerca del sublime che in Inghilterra aveva preso le mosse dal trattato di Burke5. Il sublime veniva codificato come una nuova categoria estetica che trascendeva i canoni classici del bello formale, per affermare una visione grandiosa, irregolare, spesso oscura o terrifica, ma capace di suscitare una profonda risonanza emotiva. L'atmosfera di cupa attesa e di sospensione all'inizio del primo atto dell'*Amleto,* seguita dall'apparizione dello spettro, è letta da Coleridge in questi terrnini: «It does indeed convey to the mind more than the eye can see»6. Un approccio all'arte che diventa psicologico e che in poesia come in pittura apre la via ad una visione non mediata della natura, e a quello che sarà il soggettivismo romantico7.

L'irregolare poeta del teatro elisabettiano offriva un modello drammatico che non poteva essere uniformato agli ideali classici e neo-classici di poesia epica, lirica e tragica, riconducibili maggiormente a Virgilio, Petrarca e Racine. Ma fu proprio nella mescolanza di stili e di generi (tragico, comico, patetico) e nel rifiuto pressocché totale delle unità aristoteliche, che Shakespeare ebbe un ruolo importante nella trasformazione del sistema letterario europeo in senso moderno.

È celebre la battuta di Polonio nel secondo atto *dell'Amleto,* dove in un arguto gioco linguistico vengono proiettate le innumerevoli combinazioni dell'invenzione drammatica:

*The best actors in the world, either for tragedy, comedy, history, pastoral, pastoral-comical, historical-pastoral, tragical-historical, tragical-comical-historical-pastoral, scene individable or poem unlimited. Seneca cannot be too heavy nor Plautus too light. For the law ofwrit and the liberty, these are the only men*8.

Un effetto qui chiaramente parodico, ma che esprime una tensione intrisa di scetticismo verso una realtà inafferrabile e in continua trasformazione, che tanto assomiglia all'anelito perenne del poeta romantico, non di rado declinato nelle forme dell' ironia.

Il «modello shakespeariano» passò anche grazie alle monumentali traduzioni che già sul finire del Settecento circolavano in Europa; basti citare Le Tourneur in Francia, o Schlegel e Tieck in Germania, e l'immaginario romantico si nutrì del mondo multiforme e dei personaggi creati da Shakespeare.

La passione per il bardo ebbe tuttavia un suo contraltare ideologico che svela un orientamento anti-francese: le lezioni di A. W. Schlegel così come alcune conferenze shakespeariane di Coleridge vengono concepite all'ombra dell'espansionismo napoleonico. A. W. Schlegel tiene le sue lezioni nel 1808 in una Vienna occupata dai francesi, e la stessa Madame de Stael, sostenitrice del nuovo vento letterario proveniente dalla Germania, e ammiratrice di Shakespeare, sarà esiliata da Napoleone per ben due volte, nel 1803 e nel 1806.

Contro le tendenze egemoniche e paneuropee della Francia e della cultura neo-classica, i cui precetti si erano diffusi in Europa soprattutto attraverso l'opera di Boileau9, Shakespeare rappresentava una individualità poetica che, secondo Herder10, nasceva piuttosto da una tradizione nazionale e nordica, da una lingua e da un teatro nazionali. E al tempo stesso i filosofi romantici sottolinearono il valore universale del

genio shakespeariano: A. W. Schlegel definì Shakespeare su «Athenaum» come «il vero e proprio centro, il nocciolo della fantasia romantica»11.

Coleridge è stato un importante mediatore tra Germania e Inghilterra, e la sua teoria del genio appare improntata sul pensiero di Kant come di Schelling e Schlegel. Il genio per prima cosa doveva essere oggettivo ed esprimere l'universalità e la verità della natura umana nella lingua stessa della natura, conferendo così alla poesia unità di sentimento.

E contemporaneamente, in Shakespeare, il genio coincide con la capacità poetica di creare e trasformare: l'atto creativo è esso stesso fusione in una unità12. Coleridge interpreta la scrittura drammatica di Shakespeare all'interno di una visione organicistica che contiene una sintesi di matrice idealista tra due principi opposti: il dramma è «una *syngenesia* (una specie di fiore), ciascuno ha invero una propria vita ed è un *individuum,* ma è nello stesso tempo un organo dell'insieme»l3.

La questione della verità come aderenza alla natura rimbalza alla critica romantica inglese dalla autorevole voce di Johnson, che nella prefazione alla sua edizione di Shakespeare del 1765 lodava il drammaturgo quale sommo poeta della natura, assolvendolo così dalla mancata osservanza dei precetti classici. Una ammirazione oscurata tuttavia da alcune ombre.

Come annoterà Hazlitt14 più di un cinquantennio dopo, Johnson giudicava la natura nella sua regolarità, secondo un'idea di ordine proveniente dal senso comune, così che il poeta doveva essere pittore della natura; ma è una natura che, secondo Hazlitt, appare in ultimo come morta. Le tinte fosche o i bagliori improvvisi non potevano interessare l'intellettuale-simbolo dell'età augustea, attento al disegno generale piuttosto che all'originalità del particolare.

Nei personaggi shakespeariani, soprattutto nei grandi eroi

tragici, Amleto, Otello, Macbeth, Lear, convivono passioni contrastanti, e l'universalità della natura umana si riflette, e persino si compie all'interno di un destino individuale.

Da Stendha115 a Manzoni emerge l'idea della verosimiglianza nella rappresentazione della storia e dei personaggi. In Shakespeare passioni e azioni si combinano secondo frequenze dai toni più diversi, e l'effetto è un senso di realtà.

Nella *Lettre* manzoniana16 a Chauvet, *l'Otello* viene preso ad esempio del nuovo sistema tragico, in opposizione alla *Zaira* di Voltaire.

Il tema d'ella gelosia, corrispondente nelle due tragedie, trova nella creazione dei personaggi di Shakespeare una forza genuina, che per Manzoni viene dalla verosimiglianza nella resa dei sentimenti, in relazione ad un percorso unitario in cui anche gli oggetti (il ruolo centrale del fazzoletto) posseggono un proprio, naturale valore drammatico. Il fazzoletto è un potente strumento che risuona cupo nella mostruosa trama di Iago:

Her honour is an essence that's not seen;
They have it very oft that have it noto
But for the handkerchief. .. 17 (IV, l)

E Iago apparirà alla critica romantica come «il male senza ragione», nella famosa espressione di Coleridge18, il male che travolge gli uomini e i loro destini, «il male per il male»19, scriverà Croce nel primo Novecento.

La fascinazione per il male, per gli abissi oscuri della mente, incubi o sogni, sarà un tratto riconoscibile di tutta la cultura romantica e oltre, che attinge all'immaginario shakespeariano producendo incroci e passaggi tra le arti: musica, pittura, letteratura. Dalle composizioni di un giovane Berlioz che dedica una sinfonia drammatica all'amore di Romeo e Giulietta, al melodramma ottocentesco, ritroviamo titoli e opere ispirate direttamente al teatro di Shakespeare; e se

l'*Otello* più celebre rimane oggi quello di Verdi, Rossini lo aveva musicato nel 1816 e fu al tempo un'opera molto amata.

Dall'incubo al sogno, la pittura di Fussli ha saputo modulare i temi di un'arte che tende al sublime; e compaiono visioni magiche e oniriche popolate di elfi e fate tratte dal *Sogno di una notte di mezz'estate,* oppure lo squarcio infernale che illumina i volti scarni, contorti in una smorfia deforme, delle streghe di *Macbeth.* O ancora, sarà l'ennesima lettura della storia di re Lear ad offrire a Keats una meditazione poetica su quello che definisce «the bitter sweet of this Shakespearian Fruit»20.

E infine anche il romanticismo francese tributerà il suo omaggio senza riserve al genio shakespeariano. Nella prefazione al *Cromwell,* datata 1827 e considerata manifesto del movimento, Victor Rugo scriverà: «Shakespeare è il teatro». Un teatro in cui grottesco e sublime, tragedia e commedia risuonano nel medesimo afflato. Un teatro che eternamente muove l'umanità, e nel quale ancora si rispecchia il nostro presente.

Maria Paola Altese

NOTE

1 W. Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre,* 1796. La redazione del *Meister* attraverserà un lungo arco di tempo e l'ultima edizione sarà pubblicata nel 1829.
2 «Amleto siamo noi.» W. Hazlitt, *Characters oj Shakespeare's Plays,* «Hamlet», London, 1817.
3 S. T. Coleridge, *Lectures on Shakespeare,* 1813. Sulle interpretazioni romantiche di Shakespeare si veda J. Bate (a cura di), *The Romantics on Shakespeare, 1992.*
4 Voltaire, *Leures écrites de Londres sur les Anglois,* Paris, 1734.
5 E. Burke, *A Philosophical Enquiry imo the Origin oj our ldeas oj the Sublime and the Beautiful, 1757.*
6 «Essa trasferisce alla mente più di ciò che gli occhi sono

in grado di percepire.» S. T. Coleridge, *Lectures on Shakespeare* in J. Bate cil. p. 311 .
7 Si veda in proposito S. Perosa, *Transitabilità,* Palermo, 2005.
8 «I migliori del mondo per tragedia, commedia, storia, pastorale, pastorale comica, pastorale storica, tragedia storica, pastorale tragicomicostorica, scene a composizione e poema a filastrocca. Seneca non può essere troppo grave né Plauto leggero per questa gente. Per lavori scritti o capricci inventati sono i soli.» *(Il, ii). Amleto,* trad. il. di E. Montale, in *Teatro completo di William Shakespeare* a cura di G. Me1chiori, Milano, 1994.
9 N. Boileau, *L'Art Poétique, 1674.*
10 J. G. Herder, «Shakespeare» in *Von deutscher Art und Kunst, 1773.*
11 Si veda in proposito A. O. Lovejoy, *Essays in the History oj Ideas* (1948), trad. il. *L'albero della conoscenza,* Bologna, 1982, p. 129.
12 Sui debiti verso i filosofi tedeschi nel pensiero critico di Coleridge si veda R. Wellek, *Storia della critica moderna,* «L'età romantica», cap.V1, Bologna, 1990.
13 R. Wellek, cit. p. 186-187.
14 W. Hazlitt, cit.
15 H. B. Stendhal, *Racine et Shakespeare,* 1823.
16 A. Manzoni, *Lettre à M. Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie,* 1819, pubbl. 1823.
17 «Il suo onore è un'essenza che non si vede / Spesso ce l'hanno quelli che non l'hanno / Ma in quanto al fazzoletto…» (IV, I) W. Shakespeare, *Otello,* trad. it. a cura di A. Lombardo, Milano, 1996.
18 S. T. Coleridge, *Coleridge's Shakespeare Criticism,* edited by T. M. Raysor, 1930.
19 B. Croce, *Ariosto, Shakespeare e Corneille,* Bari, 1920.
20 «La dolcezza amara di questo frutto shakespeariano.» J. Keats, *On Sitting down to read King Lear once again,* in *Poems,* 1817.

Da "Spiragli", anno XX n.2, 2008, pagg. 21-24.

Il peccato dello straniero riflessi mitici nell’Othello di Shakespeare

di Maria Paola Altese

C’è in Otello la fascinazione dell’esotico e una suggestiva dissonanza nella costruzione drammatica del personaggio. Egli è infatti il «Moro di Venezia», un guerriero nobile e valoroso ed anche, unico tra i potenti generali al servizio della Repubblica, uomo dalla pelle nera con evidenti connotazioni di *wildemess.* Uno straniero dunque, che in una terra non nativa viene accolto e legittimato in funzione delle sue doti militari.

Per il suo personaggio, protagonista dell’omonima tragedia scritta intorno al 1603, Shakespeare trasse ispirazione da fonti riconosciute nella tradizione novellistica italiana1, ma la diversità etnica di Otello trascende l’uso di un modello letterario, seppure significativo e si innesta su un terreno vastissimo di implicazioni culturali che ne giustificano le innumerevoli letture sia sul piano meramente critico che dell’interpretazione scenica.

La questione qui esaminata è legata all’esito tragico del personaggio di Otello che nello sviluppo della vicenda mantiene la sua condizione di alterità, anzi, questa viene esaltata drammaticamente in un progressivo auto-isolamento all’interno di pensieri ossessivi e malati2.

Così, il piano di lago ai danni del Moro agisce doppiamente come una perversa macchinazione che punisce l’ orgogliosa diffidenza dello straniero.

(But he, as loving his own pride and purposes, I, l) e al contempo svela l'ingenuità di chi rimane alla superficie di una cultura non pienamente assimilata (l'insistenza di Otello nell'appellare Iago *honest).*

Non a caso, contro l'interpretazione romantica ed eroica di Otello che soccombe di fronte al «male senza ragione» *(a motiveless malignity,* scriveva Coleridge) rappresentato da Iago, la linea interpretativa inaugurata da T.S . Eliot e seguita da Leavis3 ha avuto il merito storico di mettere in evidenza un tratto di egotismo e di ottusa autocelebrazione di un eroe che nell'ultimo monologo sembra ridotto a stereotipo tragico.

La fondamentale dicotomia tra una visione prevalentemente idealistica e una visione anti-romantica, riemerge variamente nell'articolato percorso della critica che di volta in volta ha sottolineato (sebbene attraverso sempre nuove prospettive e mode letterarie) aspetti legati all'attitudine visionaria e trascendente della mente di Otello come di lago4, oppure, dall'altro lato, ha evidenziato contingenze ideologiche quali il tema del potere esteso anche alla sfera della sessualità5, e che si riflette nelle interazioni tra i personaggi e nella struttura drammatica.

Ma ritornando all'impianto tragico della vicenda, soffermiamoci sulla questione della colpa. Perché non è soltanto Iago, tra i più perfetti *villains* shakespeariani, come ha osservato Harold Bloom6, una anticipazione del satana miltoniano, ad avere la colpa di tessere la caduta dell'eroe, ma è Otello stesso che sin dall'inizio appare segnato da un oscuro peccato originale.

Questo va oltre il torto ai danni di lago quando Otello gli preferisce Cassio come suo luogotenente, il «peccato» di Otello è quello di uno *stranger* che ha varcato una frontiera culturale sulla base di una eroica reputazione pubblica: egli è comunque un Moro che si unisce con una bianca e giovane

nobildonna veneziana. E la fuga d'amore dei due, nottetempo verso nozze segrete, non basta a cancellare negli altri oscene fantasie di accoppiamento.

Durante il primo atto Iago e Roderigo informano il padre di Desdemona:

Even now, now, very now, an old
black ram / Is tupping your white ewe.
A *rise, arise! / Awake the snorting citizens*
with the bell, / Or else the devii will
*make a grandsire ofyou*7, (I, I)

Le fantasie suggerite da Iago a Brabanzio si evolvono culminando in un'immagine da bestiario medievale («vostra figlia e il Moro stanno facendo la bestia a due groppe»).

Prima ancora della nobile e valorosa immagine di Otello, Shakespeare ci consegna, attraverso le parole di Iago, un personaggio il cui colore della pelle si estende a connotazioni peccaminose e bestiali.

Otello non è certo un «Moor» sanguinario, il «super-villain» Aroon dipinto in *Titus Andronicus,* ma segretamente, in un'ottica che oppone pubblico e privato, pesa in lui una doppia natura, il soldato valoroso e il Moro lascivo, una doppia immagine che richiama la medesima doppiezza di Iago.

E il tema del doppio coinvolge anche il personaggio di Desdemona che Otello comincerà ad immaginare come prostituta, richiamando così la figura di Bianca nel suo legame con Cassio.

Was this fair paper, this most goodly book, / Made to write «whore» upon? What committed! / Committed! O *thou public commoner!*8. (IV, II)

Eppure nel primo atto Otello aveva difeso davanti al Doge la sincerità del suo amore per Desdemona, ricordando come lei si

era innamorata mentre ascoltava il racconto delle sue imprese eroiche in terre lontane.

*She lov'd me for the dangers I had pass'd, / And I lov'd her that she did pity them. / This only is the witchcraft I have us'd*9. (I, III)

È dunque Desdemona che per prima s'innamora di Otello e dal suo desiderio verso uno straniero di colore che nelle parole di Brabanzio è «contro ogni legge della natura» ha origine la sua condanna ad un destino tragico, che viene adombrata nel risentimento paterno:

Look to her, Moor, if *thou hast eyes to see: / She has deceiv'd her father, and may thee*10. (I, III)

Possiamo ipotizzare, nella tessitura della vicenda di Otello e Desdemona, l'utilizzo da parte di Shakespeare di un sotterraneo riferimento mitologico che condurrebbe all'immagine mostruosa del Minotauro e al mito di Arianna, ad esso collegato.

Shakespeare, che in *Otello* non menziona mai direttamente elementi legati ai due miti, aveva utilizzato l'immagine del Minotauro nell'*Enrico VI (1591),* dove il conte di Suffolk si guarda dall'avventurarsi nel labirinto degli intrighi perché lì «si nascondono Minotauri e perfidi tradimenti». L'allusione, che però non viene ulteriormente sviluppata, è probabilmente sia ad una categoria generale di mostri (associati all'idea del tradimento) che al figlio di Pasifae e del toro. E certamente anche all'interno di una autorevole tradizione medievale da Dante a Boccaccio, a Chaucer, compariva variamente questo tema.

Il Minotauro è un mostro metà toro e metà uomo la cui mostruosità risulta dal modo in cui è stato generato. Ed è la sua preistoria ad essere ancora più significativa della sua storia, che lo vede confinato nel labirinto, fino a che Teseo non lo uccida. Frutto del desiderio illecito della regina

Pasifae per il toro che Poseidone reca in dono a Minosse, il Minotauro è il simbolo osceno di una natura bestiale e libidinosa. Nell'attrazione per Otello, Desdemona si proietta in una parabola mitica che apre uno spazio verso un segreto desiderio femminile al di là di un legittimo confine etico e culturale, che già nella scelta di un'ambientazione italiana e soprattutto veneziana11, sembra spostato in avanti: Iago: *I know our country disposition well; / In Venice they do let heaven see the pranks / They dare not show their husbands*12 (III, III), ma che in ultimo sarà punito.

E Otello, il «Moro libidinoso» in preda ad una «mostruosa» gelosia e vittima di una altrettanto «mostruosa» cospirazione ad opera di lago, teme il doppio volto di Desdemona, l'idea di una insopportabile sessualità femminile il cui simbolo più eloquente sarà il fazzoletto che la sposa «lascia cadere distrattamente».

Shakespeare potrebbe essersi rivolto anche al mito di Arianna che aiuta l'amato Teseo ad uscire dal labirinto dopo che il giovane ateniese uccide il Minotauro.

Nel Rinascimento il mito di Arianna viene celebrato nella duplice immagine di Arianna abbandonata da Teseo e in quella di Arianna sposa di Bacco13.

Nel caso di una possibile ripresa della figura di Arianna nella Desdemona shakespeariana, il tema utilizzato riguarderebbe l'eroina abbandonata (su di un'isola come recita il mito). Dunque nella canzone del Salice cantata da Desdemona risuonerebbe lo stesso lamento di Arianna vittima dell'abbandono di Teseo. E in effetti Shakespeare introduce un passaggio che afferma un'origine femminile e lontana di quella canzone, nelle parole di Desdemona:

My mother had a maid call'd Barbara; / She was in love, and he she lo ve 'd prov' d mad / And did forsake; she had a song of «willow»; / An old thing 'twas, but it express'd her fortune,

*/ And she died singing it*14 (IV, III)

In Desdemona convivono due immagini opposte: Pasifae che trasgredisce «contro ogni legge di natura», ed Arianna che piange per il suo abbandono, vittima di un ordine tutto maschile del mondo. E quale, all' interno di questo schema, il ruolo di lago, se non quello dell'artefice, costruttore satanico (che poi è il rovescio di divino) di una architettura della mente in cui si mescolano realtà e illusione? C'è in lui un'impronta del mitico inventore del labirinto, e la sua malvagità si trascende infine in un'urgenza estetica:

*Virtue! Afig! 'tis in ourselves that we are thus, or / Thus. Our bodies are our gardens, to the which our / Wills are gardeners*15 (I, III)

Secondo una visione rinascimentale, il labirinto viene collegato ad una esperienza soggettiva intricata ed oscura (l'immagine del labirinto associata al

tema della foresta compare ad esempio nel XXII canto *dell'Orlando Furioso).* In Shakespeare il topos del labirinto compare in *A Midsummer Night's Dream* (1595). Qui il bosco. teatro dei sortilegi e delle schermaglie magiche tra Oberon e Titania, diventa un luogo abitato dagli spiriti, «haunted grove»; ed è un mondo alla rovescia: il corso delle stagioni sospeso e gli uomini che dimenticano di danzare e di attraversare i labirinti: *(«And the quaint mazes in the wanton green / for lack of tread are undistinguishable»*16 II, I).

L'espressione «to tread a maze» riprende l'idea di un uso rituale del labirinto, non solo effetto di un sortilegio, ma anche simbolo del mondo nella sua esistenza ingannevole, metafora stessa del gioco teatrale che svela la continua tensione tra realtà ed apparenza.

I am not what I am (I, I).

Realtà e finzione, redenzione e colpa, come bianco e nero, in

Otello diventano simboli interscambiabili, archetipi culturali dalle inesauribili possibilità interpretative; e così il «nero» di Otello si riflette progressivamente negli altri personaggi, come è stato evidenziato in una suggestiva rilettura teatrale di Carmelo Bene17, in cui 1'effetto più significativo è proprio lo scambio cromatico tra l'eroe e il *villain:* un Otello sbiancato e uno lago clamorosamente nero.

Il peccato dello straniero ritorna attraverso modulazioni diverse, un complesso «teatro dell'invidia», come ha scritto Girard18, il cui motore è infine un mitico desiderio dell'altro da sé.

Maria Paola Altese

NOTE

1. «L'unica fonte delle grandi linee dell'intreccio di *Othello* è la settima novella della terza decade degli *Hecatommithi* di Gian Battista Giraldi Cinthio (1565), novella della quale non esisteva alcuna traduzione inglese, ma soltanto una francese nel *Premier Volume des Cent Excellent Novelles* di Gabriel Chappuys (1584)». Alcuni particolari derivano probabilmente da altre fonti: da una novella del Bandello e perfino dall'Or*lando Furioso* (tradotto in inglese nel 1591). G. Melchiori (a cura di), *Teatro completo di William Shakespeare,* vol. IV, *Le Tragedie,* Milano, 1995.
2. In proposito si veda uno studio fondamentale di A. Serpieri, *Otello: ,'eros negato: psicoanalisi di una proiezione distruttiva,* Milano, 1976.
3. T.S. Eliot, *Selected Essays,* London, 1932; ER. Leavis. *Diabolic Intellect and The Noble Hero,* 1952.
4. «Il dramma tragico non deve essere per forza metafisico, ma lago, che dice di non essere altro che critico, non è altro che metafisico. La sua grandiosa vanteria: «Io non sono quello che sembro» ricorda volutamente il «Per grazia di Dio,io sono quel che sono» di San Paolo.» H. Bloom, *Shakespeare: l'invenzione dell'uomo* (1998), Milano, 2001.

5. Riflessioni in questo senso si trovano nel libro di Valerie Traub: *Desire and Anxiety: Circulation of Sexuality in Shakespearian Drama,* London, 1992.
6. H. Bloom, cit.
7. *Ora, ora, proprio ora / un vecchio montone nero sta montando / la vostra candida pecorella. Su, su, svegliate / con la campana a martello tutti i cittadini. / prima che il diavolo vi faccia nonno* (trad. it. di Salvatore Quasimodo, in *Teatro completo di William Shakespeare,* vol. IV, cit.).
8. *Questa bella carta, questo magnifico libro d'amore / fu fatto per scriverei su la parola «puttana»? / Quale peccato hai commesso? E me lo domandi? Tu, donnaccia pubblica!*
9. *Essa si era innamorata di me / al racconto di tutti* i *miei pericoli, / e io l'amavo per la pietà che mi aveva dimostrato. / E questa è tutta quanta la mia magia!*
10. *Non perderla mai d'occhio, Moro, se hai occhi per vedere. / Come ha ingannato suo padre, potrebbe ingannare anche te.*
11. Un'ampia rassegna critica sulle ambientazioni italiane nel teatro di Shakespeare si trova in M. Marrapodi, A. J. Hoenselaars, M. Cappuzzo, L. Falzon (a cura di), *Shakespeare's Italy. Functions of ItaLian location in Renaissance Drama,* Manchester, 1993.
12. *Conosco troppo bene* i *costumi del nostro paese: a Venezia le donne / fanno vedere soltanto al cielo /* i *peccati che nascondono ai loro mariti.*
13. Cfr. A.G. Word, *The questfor Theseus,* London, 1970.
14. *Mia madre aveva una cameriera che si chiamava Barbara. / Questa Barbara era innamorata, ma l'uomo che essa amava, / un giorno, commise la follia di abbandonarla. / Barbara cantava spesso "La canzone del salice», / una vecchia canzone, ma che esprimeva bene / un destino simile al suo. E morì cantandola.*
15. *Virtù un fico secco! Dipende soltanto da noi / essere in un modo piuttosto che in un altro. Il nostro / corpo è* un *giardino e il suo giardiniere è la nostra volontà.*
16. *E gli ingegnosi labirinti nel verde lussureggiante, / da tempo non usati, più non si distinguono.*
17. *Otello* (da Shakespeare), secondo Carmelo Bene, è stato

rappresentato in due versioni teatrali nel 1979 e nel 1985.
18. René Girard, *Shakespeare, il Teatro dell'invidia* (1990), Milano, 1998.

Da "Spiragli", anno XX n.1, 2008, pagg. 26-29.

Epifanie isolane Bufalino, il giovane artista e Joyce

Un divario temporale di quasi mezzo secolo, e molte altre cose, come la distanza tra l'Irlanda e la Sicilia, separano Joyce da Bufalino. Una profonda linea di demarcazione che, ricorrendo a troppo facili periodizzazioni letterarie, divide il moderno, anzi il modernismo, dal post-moderno. Ma come già aveva sottolineato T.S. Eliot nel suo saggio-manifesto modernista del 1919, Tradition and The Individual Talent, il possesso del senso storico (che "è senso dell'atemporale come del temporale, e dell'atemporale come del temporale insieme1") conduce l'artista verso un dialogo necessario con la tradizione, poiché – scrive Eliot – "nessun poeta, nessun artista di nessun'arte, preso per sé solo ha un significato compiuto. La sua importanza, il giudizio che si dà su di lui è il giudizio di lui in rapporto ai poeti o agli artisti del passato2". Di questa idea dell'esistenza oggettiva e globale della letteratura, celebrata da Eliot nel concetto di "poesia come unità vivente di tutta la poesia che sia mai stata scritta3", Bufalino ha sempre dimostrato consapevolezza. Così, nell'introduzione al suo Dizionario dei personaggi di romanzo pubblicato nel 1982, egli riflette su una questione interpretativa, e riconosce uno statuto universale del

personaggio letterario, “eroe culturale” che può trovare un senso ultimo nel rapporto con il lettore. Il personaggio è infatti “multiplo e solitario, sempre altro e sempre uguale, corposo come una roccia e perversamente sottile”4: secondo l’autore del Dizionario, la letteratura tutta con gli abitanti invisibili che la popolano, è “la nostra patria più vera”, e coerentemente intitola la sua introduzione all’opera, “Passione del personaggio”5. Questo inventario di 138 personaggi, da Don Chisciotte fino all’Innominabile di Samuel Beckett, viene descritto dallo scrittore come la proiezione fantasmagorica di un “solo grande romanzo-arlecchino, un film-monstre dall’ineguagliabile cast”6, e compare pure il giovane protagonista del Portrait (1916) di Joyce, Stephen Dedalus, mentre su una spiaggia della costa di Dublino sperimenta l’epifania della propria vocazione artistica.

La complessa orchestrazione della scrittura di Bufalino accoglie suggestioni e memorie provenienti da una vita di letture vastissime mai interrotte, e di studi letterari (che saranno segnati dalla guerra e dalla malattia), un mondo nel quale i confini tra lettura e scrittura appaiono labili, e dove la letteratura e la vita possono sovrapporsi. Similmente, nell’affollata galleria della memoria, un personaggio da romanzo rimanda ad altri personaggi da “Spiragli”, 2010, nn. 3-4 – Saggi da romanzo, e il mondo fittizio, come scrive Pavel, diventa riflesso di un mondo ontologicamente riconosciuto e dunque possibile7. L’universo narrativo di Gesualdo Bufalino ruota attorno ad uno spazio fondamentale, immaginario e reale insieme: l’isola. La Sicilia. Una marginalità geografica che fa da sfondo al percorso di formazione dello scrittore, che non rinuncia nei suoi romanzi alla tentazione di sperimentarsi nell’io narrante, drammaticamente e ironicamente trasformato in “personaggio”. Sia Diceria dell’Untore, che Bufalino pubblica sessantenne nel 1981, quando, maturo professore di liceo diviene improvvisamente ‘caso letterario’, che Argo il cieco, pubblicato nel 1984, si concentrano sopra un nucleo

autobiografico fondato sull'appartenenza isolana dell'autore, uno spirito ineffabile e aristocratico che Bufalino definisce "isolitudine", e che rende i siciliani "isole dentro l'isola"8. L'isola assume una valenza simbolica, all'interno della quale stratificazioni mitiche e letterarie si collegano ad un piano storico e soprattutto memoriale. Il desiderio di una Sicilia incantata è la premessa fondamentale dalla quale nasce "il sogno della memoria", filo conduttore di Argo il cieco ovvero i sogni della memoria, romanzo postjoyciano "dell'artista da giovane", il cui titolo è già un manifesto di poetica, dove l'idea di una memoria caleidoscopica dai "cento occhi", come quella del mostro mitologico evocato dalle Metamorfosi, si coniuga con la percezione di una costitutiva evanescenza onirica dell'atto del ricordare9.

L'immagine di un paese siciliano nell'estate del cinquantuno ("un paese in figura di melagrana spaccata, vicino al mare ma campagnolo; metà ristretto su uno sprone di roccia, metà sparpagliato ai suoi piedi; con tante scale fra le due metà, a far da pacieri, e nuvole in cielo da un campanile all'altro") apre il racconto di un tempo lontano che può cominciare grazie alla rievocazione di uno spazio costruito in un evidente sistema di opposizioni: alto/basso, terra/ mare, campagna/città; simbolicamente diviso in due, metà reale e metà fiabesco, e che esiste 'fotografato' solo in quel sogno memoriale, perché, come scrive l'autore nell'epigrafe introduttiva al primo capitolo, questo è un paese "che non c'è più": "L'autore, per rallegrarsi la mente ripensa antiche letizie e pene d'amor perdute in un paese che non c'è più".

Si configura quello che Coletti definisce "uno spazio del desiderio regressivo" 10, una nostalgia di paesaggi che sono inscindibili dall'acuto (proustiano più che ungarettiano) sentimento del tempo. La memoria ha per Bufalino un doppio significato, da un lato nostalgica rievocazione del passato, dall'altro volontaria e terapeutica finzione, che sembra suggerire un implicito riferimento al grande mito della

modernità romanzesca rappresentato da Don Chisciotte, dal suo modello di riflessione metalinguistica e degradazione parodica, che rende la realtà una costruzione culturale.11

> «L'arte arto, che ne pensi? Un arto artificiale, s'intende, e non solo per rendere più ghiotto lo scioglilingua ma perché questo a me veramente serve: un surrogato di vita durante il giorno e un surrogato di sonno, quando non posso prendere sonno la sera.» (cap. III bis, p. 263)

In Argo il cieco il dialogo con la memoria si svolge in un aperto gioco di specchi tra autore e personaggio, un costante frammezzarsi nella storia da "Spiragli", 2010, nn. 3-4 – Saggi di capitoli "bis", che rappresentano una controvoce metanarrativa, la voce dell'autore attuale che a distanza temporale e spaziale dalla vicenda narrata (trent'anni dopo, in una "matrimoniale senza bagno" di un albergo romano) riflette sulla propria scrittura e su se stesso, svelando al lettore le impalcature dell'edificio letterario costruito sulle parole: culturale11.

> «Parole, si. E me n'ero costruito un glossario, quasi i ruoli d'un esercito: depravate, timide, tracotanti, dolorose; tutte ugualmente disciplinate fino alla nausea» (cap. XXVII bis, p. 395).

Una sorta di self-conscious novel, che nella definizione del critico Stonehill è la forma più rappresentativa della narrativa postmoderna: una narrazione focalizzata sull'artificio letterario, sul suo status di fiction.12 Nello spazio metanarrativo occupato dall'autore riconosciamo un 'dopo', un passaggio in direzione temporale e dunque storica. Non c'è immobilismo letterario in Argo il cieco, che fu accolto dalla critica13 con qualche riserva rispetto al primo romanzo, e venne infatti accusato di scarsa originalità; ma al contrario, qui Bufalino sperimenta la definitiva insostenibilità di un modello narrativo stabile, ancorato alla realtà di un racconto autobiografico.

Lo spazio della memoria è sogno, finzione e dunque letteratura. Ricreando l'esperienza, l'artista conquista dolorosamente la parola (le "mostruose fantasticherie" che invadevano la mente di Stephen Dedalus14) e la restituisce attraverso la scrittura, pagando il suo debito, che riscatta da un lato e fa rivivere la 'colpa' dell'arte dall'altro.

> «Questo miracolo di creare con un po' di suoni e segni una bolla d'inesistenze ciarliere, come non finisce di apparirmi un'azione losca, una colpa» (Argo il Cieco, cap. VI bis, p. 295).

Il giovane poeta, protagonista di Argo il cieco, oggetto dello sguardo disincantato del suo anziano doppio, si trova alle prese con un amore non corrisposto e con memorabili epifanie isolane, che nella scrittura colta e infarcita di preziosismi evocano il barocco architettonico dei palazzi e delle chiese del profondo sud di Sicilia (di Modica e dintorni) facendo risuonare, come ha osservato Sciascia, "accordi da rondò"15.

> Lo svolgersi della storia appare come una "dilatazione dell'io"16, un percorso che svela una realtà molteplice, fondata sulla trasformazione: "Questo è ora, guardatelo, il ragazzo di cento pagine fa" (XVII bis, p. 398).

Il giovane artista del tempo che fu è un personaggio che allo sguardo retrospettivo dell'autore appare un "giovane zufolo", una dolceamara parodia siciliana dello Stephen Dedalus joyciano, che occupa la pagina 393 del Dizionario dei personaggi di romanzo.

La letteratura si ripiega su se stessa, e tra le molte citazioni occulte e rimandi intertestuali, il titolo del capitolo VI bis ("Ritratto dell'artista come giovane zufolo") è un intenzionale ritorno al Portrait di Joyce, la volontà (e la necessità) dello scrittore di stabilire un dialogo con il passato, con quel modello fondamentale di Ritratto d'artista novecentesco, sperimentando però, nello stesso tempo, la sua

irreversibile inattualità che si esprime in una tragicomica parodia17. E così in apertura del capitolo VI bis, l'autore si presenta "com'era allora":

> «Ero uno zufolo capace di due note sole allora. Facile da suonare, ma bisognava impararmi. Erano due, le note, una d'afflizione, da "Spiragli", 2010, nn. 3-4 – Saggi uì uì uì, come quando bastonano un cane; l'altra di letizia trallalà trallallera, che veniva da una violenza di fame per ogni fumante rosso ragù della vita.» (cap. VI bis p. 293).

La vita è per Bufalino una costante oscillazione tra tanatofilia e tanatofobia, un dualismo che si fonda sulla predilezione retorica per l'ossimoro, contenuto nello stesso titolo Argo il cieco, e legato soprattutto a temi esistenziali, che secondo Enzo Papa18 farebbe di Bufalino un ultimo epigono della grande stagione del decadentismo europeo. E se nel Ritratto di Joyce l'estetismo dannunziano fin de siecle ha per molti aspetti influenzato una concezione estetica che ferma il tempo nella folgorazione di un'epifania, in Argo il cieco l'incorruttibile bellezza di un attimo (la stasi joyciana derivata dalla filosofia tomistica19) diventa un illusorio desiderio di vita minacciato dall'attesa della morte.

> «L'inganno cioè che il sole s'impietri dov'è, e la luna; che nel nostro sangue nessuna cellula invecchi di un attimo in questo attimo stesso che sembra passare e non passa, sembra non passare ed è già passato». (cap. VIII, p. 306).

L'epifania della ragazza sulla spiaggia chiude il quarto capitolo del Portrait di Joyce (è il passaggio riportato da Bufalino nel suo Dizionario) e rivelerà a Stephen Dedalus, che poco prima in un colloquio con il direttore del collegio gesuita era stato invitato ad entrare nell'ordine, la strada definitiva e profana dell'arte. Questo momento rappresenta la piena realizzazione letteraria del concetto di epifania, definito nel capitolo XXV di Stephen Hero (1905), incompiuto

romanzo d’artista, la cui redazione venne interrotta da Joyce per poi confluire nel nuovo progetto di A Portrait of the Artist as a Young Man: “Per epifania intendeva Stephen un’improvvisa manifestazione spirituale, o in un discorso o in un gesto o in un giro di pensieri degni di essere ricordati”20.

L’immagine della ragazza ferma sulla riva di un mare smeraldino è costruita secondo un sensuale estetismo che crea un parallelismo simbolico tra la fanciulla (“angelo della gioventù e della bellezza mortale”) e un piumato uccello marino:

> «Una ragazza gli stava davanti in mezzo alla corrente: sola e immobile, guardando verso il mare. Pareva una creatura trasformata per incanto nell’aspetto di un bizzarro e bell’uccello marino. Le sue lunghe gambe nude e sottili erano delicate come quelle di un airone e intatte, tranne dove una traccia smeraldina di alga era restata come un segno sulla carne. Le cosce, più piene e sfumate come l’avorio, erano nude fin quasi alla anche, dove gli orli bianchi dei calzoncini erano come un piumaggio di soffice pelurie candida21 ». (cap. IV).

Nel XIII capitolo di Argo il cieco, durante una passeggiata nella cava antica di Ispica con l’amata Maria Venera, il giovane protagonista replica il sensuale lirismo dell’epifania joyciana, ma da candido ed etereo uccello marino la ragazza viene trasformata in una più prosaica e scura allodola canterina:

> «Era vestita di nero, come sempre. Il solito abitino liso, una mussola da rigattiere. Ma come le stava bene, la faceva sembrare un uccello. Con le gambe sottili e snelle ed un aire naturale di volo. Una cicogna, una gru. Se non un’allodola, per come cantava». (p. 347).

La degradazione ad un livello di quotidiano realismo

dell’epifania joyciana non è soltanto un gioco parodico, ma la necropoli, luogo di confine tra la da “Spiragli”, 2010, nn. 3-4 – Saggi vita e la morte (proprio come la riva del mare rifletteva in Joyce un confine tra essere e apparire) diventa un simbolo della tragica condizione del vivere, che inevitabilmente (e persino allegramente) procede verso la morte:

> “Noi ci spingemmo avanti, catecumeni di un felice e verde Al di là. Senza i rumori di catene, i lamenti, i flosci voli di pipistrelli che accompagnano i viaggi sotterra d’ogni Enea o Vas d’elezione.” (XII, p. 345)

Come ha evidenziato Margaret Doody22 esaminando i tropi del romanzo a partire dall’età classica, ambientazioni di paludi o spiagge, la presenza del mare o di tombe, caverne o labirinti, rappresentano spazi liminali (dal latino limen, soglia), luoghi cioè che per loro costituzione comunicano un’idea di confine, di indeterminatezza tra uno stato ed un altro. Il luogo della sepoltura richiama un concetto di Morte in Vita, una realtà dominata da un’idea di decomposizione, dove anche l’identità si sbriciola. E il personaggio è condannato alla lacerazione, come il protagonista di Argo il cieco, imprigionato nel sogno memoriale dell’autore (“scrivere è stato per me solamente un simulacro del vivere”; XVII bis) che solo il lettore può condividere nella malinconica scoperta dell’infelicità.

Ed infine l’isola è protagonista, al pari degli stessi personaggi, delle storie d’artista di Joyce e di Bufalino. Stephen Dedalus ha compiuto un viaggio simbolico-rituale dentro il ‘labirinto’23 della sua isola irlandese, e la stessa formazione dell’artista può leggersi come iniziazione cultica attraverso riferimenti al mito di Dedalo, la cui storia rimanda proprio alla presenza di un’isola (Creta e anche la Sicilia). La percezione labirintica dello spazio suggerisce l’idea di un passaggio sotterraneo, o di un luogo segreto, in cui il meraviglioso si fonde con il mostruoso, come quello

abitato dal Minotauro.

Un cordone simbolico lega l'artista all'isola in una perenne oscillazione di colpa e desiderio, che nel Portrait culminerà nella scelta di Stephen dell'esilio nel mondo, nella necessità di abbandonare l'isola, per poi però ricrearla nella letteratura: la profetica immagine di "nubi screziate sul mare" che sembrano "nomadi in marcia" verso occidente24. E infine, l'isola Giulia o Ferdinandea, sprofondata nel mare per poi un giorno riemergere, compare nel romanzo di Bufalino, e rappresenta l'isola come luogo della natura magico e inquietante, teatro del disorientamento spazio-temporale; un non-luogo mitico che appartiene alla memoria collettiva e che rimane sospeso tra assenza e presenza, morte e vita, sogno e storia.

> «Allora cominciai a dirle dell'isola Giulia ovvero Ferdinandea emersa da queste acque fra Sciacca e Pantelleria un secolo addietro e passa. Di sabbia fine, nera e pesante, con un ponticello nel mezzo e un laghetto d'acqua bollente nella pianura. Il mare la circondava, un mare color celeste ma untuoso come d'olio. E l'isola visse qualche tempo, poi il mare se la riprese. Un giorno riemergerà ». (cap. X, p. 237).

Note

1 T. S. Eliot, Tradition and the Individual Talent (1919), trad. it. Tradizione e talento individuale in T. S. Eliot, Opere 1904-1939, a cura di R. Sanesi, Milano, Bompiani, 2001, p. 394 e segg.
2 Ibidem.
3 Ibidem.
4 Gesualdo Bufalino, "Passione del Personaggio", introduzione al Dizionario dei personaggi di romanzo da Don Chisciotte all'Innominabile, (1982), Milano, Rizzoli, 2000, p. 15.
5 Bufalino aveva in mente gli studi di G. Genette, Figure III, Torino, Einaudi, 1976; G. Lukàcs, Problemi di teoria del

romanzo, Torino, Einaudi, 1976; M. Blanchot, L'infinito intrattenimento, Torino, Einaudi, 1977; M. Robert, L'antico e il nuovo, Milano, Rizzoli, 1969; J. Rousset, Forme e significato, Torino, Einaudi, 1976. Tutti compaiono in nota all'introduzione cit.
6 G. Bufalino, Introduzione al Dizionario dei personaggi di romanzo, cit. p. 2.
7 Cfr. Thomas Pavel, Mondi di Invenzione (1986) trad. it. a cura di Andrea Carosso, Einaudi, Torino, 1992.
8 Cfr. Gesualdo Bufalino, Giuseppe Leone, L'isola nuda, Bompiani, Milano, 1998.
9 Gesualdo Bufalino, Argo il cieco ovvero i sogni della memoria, Sellerio, Palermo, 1984, ora in Gesualdo Bufalino, Opere 1981-1988, a cura di Maria Corti e Francesca Caputo, Bompiani, 1992. Le pagine indicate si riferiscono a questa edizione.
10 Vittorio Coletti, "Spazio e tempo nel romanzo italiano contemporaneo" in Le configurazioni dello spazio nel romanzo, Bulzoni, Roma p. 205.
11 Cfr. Alfonso Berardinelli, "L'incontro con la realtà", in Il Romanzo a cura di F. Moretti, vol. II, "Le Forme", Einaudi, Torino, 2002.
12 Brian Stonehill, The Self-Conscious Novel. Artifice in Fiction from Joyce to Pynchon, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1988, p. 3: "the self-conscious novel is an extended prose narrative that draws attention to its status as a fiction".
13 "ci troviamo davanti a non molto di diverso per le situazioni e i materiali, da tanta arcaica letteratura neorealistica" L. Mondo, "Argo, vecchio e cieco alla ricerca degli anni felici", in "Tuttolibri", 23 febbraio 1985.
14 "His recent monstruous reveries came thronging into his memory." J. Joyce, A Portrait of the Artist as a Young Man, cap. II, edited by S. Deane, Penguin, 2000, p. 95. 15 Leonardo Sciascia ha definito Argo il cieco un "racconto rondò" nell'articolo "La memoria è musica", L'Espresso, 23 dicembre 1984.
16 Cfr. Angelo Guglielmi, "La dilatazione dell'io", in "Nuove Effemeridi" n. 18/1992/II.
17 Sui "Ritratti d'Artista" di Joyce e Bufalino e sulla

presenza di uno spazio narrativo simbolico Cfr. Maria Paola Altese, Portrait della memoria. Lo spazio come simbolo, Ila Palma, Palermo, 2005.
18 Enzo Papa, "Gesualdo Bufalino" in "Belfagor", Firenze 52, 5, 1997.
19 Maurice Beebe, "Joyce and Aquinas: the Theory of Aesthetics", in James Joyce: the Dubliners and A Portrait of the Artist as a Young Man, Morris Beja (editor), Macmillan, 1973.
20 Trad. it. di Cesare Pavese in Joyce. Racconti e romanzi, Mondadori, 1974.
21 James Joyce, Dedalus: Ritratto dell'Artista da giovane, trad. it. di Cesare Pavese, Mondadori, Milano,1974. Versione inglese cit. p.185. "A girl stood before him in midstream, alone and still, gazing out to sea. She seemed like one whom magic had changed into the likeness of a strange and beautiful seabird. Her long slender bare legs were delicate as a crane's and pure save where an emerald trail of seaweed had fashioned itself as a sign upon the flesh. Her thighs, fuller and softhued as ivory, were bared almost to the hips where the white fringes of drawers were like featherings of soft white down."
22 Margaret Doody, The True Story of the Novel, trad. it. La vera storia del romanzo, Sellerio, Palermo, 2009.
23 Diane Fortuna, "The Art of the Labyrinth" in Critical Essays on James Joyce's A Portrait of the Artist as a Young Man, Brady-Carens editors, Macmillan, 1998.
24 "Disheartened, he raised his eyes towards the slowdrifting clouds, dappled and seaborne. They were voyaging across the deserts of the sky, a host of nomads on the march, voyaging high Ireland, westward bound."

Da "Spiragli", anno XXII, n.2, 2010, pagg. 5-10.