

Scopriamo, continuando nella lettura, che lo scopo del poemetto è quello di glorificare la famiglia Fairfax usando come termine di paragone un elemento di quella natura che le appartiene¹², e ci apparirà quindi chiaro che attribuire a questa natura ogni perfezione significa far ricadere la stessa caratteristica anche su di chi ne è signore. Ma il processo di intellettualizzazione degli elementi naturali che si attua nella prima strofa ci interessa in modo immediato, anche senza conoscere lo scopo della poesia: perché ne sia chiara la perfezione, la collina diventa una pura forma astratta, il cerchio. Dunque, con un processo puramente astratto, che non appare affatto estraneo ad un poeta metafisico, essa non è paragonata alla forma del cerchio, ma è la forma stessa, il modello originale di esso. Con un'operazione che non ha nulla di emotivo o di descrittivo la mente di Marvell si è impossessata della collina, l'ha trasformata in pura forma astratta, quindi perfetta, e l'ha accostata al suo signore.

Egli vorrebbe continuare secondo lo stesso procedimento per il resto della poesia e per il « grove » che sormonta la collina, ma la tensione necessaria lo ha retto solamente nella prima ardita operazione poetica: nonostante alcune metafore che colpiscono per la loro brillante costruzione, siamo di fronte ad un gioco intellettuale abbastanza scoperto e ovvio nella tradizione metafisica, che non ha nulla a che vedere con la astrazione iniziale attraverso cui Marvell tenta una sua via per impossessarsi della natura.

Concludiamo la nostra indagine con l'esame di questo *Upon the Hill and Grove at Bill-borow*, perché ci pare che qui si concluda il rapporto di Marvell con la natura dello Yorkshire, rapporto che ha dato origine alla breve, ma interessantissima stagione della sua poesia naturale. Qui ci pare anche che si concluda la sua problematica indagine di tipo morale sul comportamento dell'uomo verso la natura che lo circonda e sull'uso che egli ne fa, che ci è parsa motivo conduttore, accanto a quello del *wit*, di queste poesie che hanno per soggetto la natura.

MARIALUISA BIGNAMI

¹² I Fairfax possedevano un palazzo a York ed un castello a Denton, ma preferivano risiedere nelle più modeste dimore di Nun-Appleton e di Billborow, in campagna.

FUNZIONI E DIMENSIONI NEL III VIAGGIO DI GULLIVER

It is impossible that any thing so natural, so necessary, and so universal as death, should ever have been designed by providence as an evil to mankind.

Swift

Una dimensione distintiva precisa è il contrassegno più immediato che risalta ogni qualvolta Gulliver ha il primo contatto con gli abitanti delle sconosciute terre in cui capita. Nel terzo libro però questo meccanismo strutturale sembra scattare prima ancora di tale contatto: è il fenomeno fisico di un'isola volante (o *galleggiante*) che s'impone all'attenzione di Gulliver e del lettore, il fenomeno di un *peso* che si muove nell'aria. *Laputa* è quindi una dimensione a sé; ma la dimensione del peso e dell'aria non vale quella del piccolo e del grande dei primi due viaggi, in quanto mentre la disparità delle proporzioni dà veramente un senso unitario a tutta la vicenda, facendo rimanere Gulliver sempre diverso anche quando assume il punto di vista del gigante o del lillipuziano, la dimensione dell'aria e del peso invece non porta distinzione nel senso implicato dalle due dimensioni precedenti. Conseguenza immediata è che vien meno la sottigliezza del gioco di atteggiamenti funzionali propri di Gulliver a *Lilliput* e a *Brobdingnag*; ma la modificazione del meccanismo strutturale dell'operazione non è casuale: non meno del fenomeno fisico è l'atteggiamento di Gulliver che viene evidenziato, e l'uno è strettamente relativo all'altro. Gulliver infatti osserva, nota, contempla (*perceived*,

observed, behold), cioè comincia a porsi più che nelle altre parti come funzione operante in una direzione piuttosto che in un'altra.

Una dimensione fisica sempre operante, dicevamo, non c'è. Quando Gulliver si trova davanti ai laputiani essa è ridotta a una semplice *imperfezione* fisica: testa piegata e occhi stravolti. Non solo, ma quel che è più significativo è che 1) gli abitanti sono considerati fin dal primo contatto uomini normali (*Men*, e più avanti *human Nature*), e non creature microumane o esseri non umani fisicamente: sono sentiti e considerati come propri simili; 2) la terra che abitano non è irraggiungibile (tranne che per eventi fortunos) o difesa da asperità naturali: *Laputa* non è che un'appendice di una terra che ha rapporti commerciali con altre terre, questo è un paese che si può raggiungere — solo che lo si ignora — e perciò Gulliver lo raggiunge impreparato, gli abitanti di queste terre sono soltanto uomini che vivono in un altro paese. La dimensione utopica degli altri tre viaggi non c'è più. Ancora una volta siamo di fronte a una modificazione strutturale all'interno dell'opera, e neanche questa volta è casuale: essa è direttamente connessa con la funzione che Gulliver va assumendo, contribuisce alla determinazione di quella funzione.

Ritrovandosi dunque tra altri uomini e venendo meno una dimensione fisica contraddistintiva che preme su Gulliver orientandolo alla ricerca di forme plurime di adattamento, alla costruzione di un *modus vivendi* (condizioni oggettive, materiali, logistiche, e soggettive, paure, preoccupazioni, comportamento etc.), a Gulliver non resta che cercare di penetrare e inserirsi *volontariamente* in questa comunità attraverso uno degli strumenti più efficienti che egli ha usato nei precedenti viaggi: la lingua. Gulliver si rende conto che solo attraverso la lingua può afferrare la vera dimensione distintiva di questi lontani e strani consimili, ed egli sottolinea continuamente il suo sforzo, i vantaggi e i progressi; già uso all'esercizio linguistico in quanto viaggiatore tra i giganti e i lillipuziani, egli farà prodigi, si piccherà di filologia, raggiungerà in un mese il grado di *Proficiency*! Allo strumento linguistico se ne accompagna un altro: il movimento, il viaggiare, che preme su Gulliver, anch'esso, per l'approfondimento linguistico. È spostandosi da un luogo a un altro che Gulliver si rende conto che ciò che lo ha colpito fin dal primo momento (gli strani abiti, gli strani strumenti, le strane forme dei cibi del re) non è manifestazione di eccentricità, ed egli non appena messo piede a *Laputa* attraverso

scale, va al sommo dell'isola, visita un palazzo (quello reale), vede case, muri, ed è subito in viaggio (*our journey*) verso *Lagado*, ossia la terraferma. L'isola volante (o galleggiante) stessa non è che il simbolo del movimento¹, del viaggio. E viaggiando Gulliver nota, osserva, considera; il secondo capitolo non è altro, fin dalla prima pagina, che una continua osservazione e notazione di costumi e abitudini, di atteggiamenti fisici e mentali.

A questo proposito la struttura dell'opera, pur conservando la sua unità in relazione agli altri viaggi, conosce una tensione nuova; il Gulliver di questo viaggio è infatti troppo consapevole di ciò che fa, il racconto come 'memoria' diventa più scaltrito, chi racconta sente la necessità di dover dare al lettore informazioni sul comportamento della gente (*Reader... Information... Proceedings of these People*). Così Gulliver prepara anche noi a viaggiare con lui, cerca di facilitarci l'impresa mettendo anche noi nella agiata condizione di straordinario viaggiatore, stavamo per dire *turista*, settecentesco. Ed ecco profilarsi a poco a poco una dimensione distintiva possibile e riscontrabile da parte di un attento viaggiatore per terre diverse tra gente civile: la dimensione intellettualistica che distingue e contrappone Gulliver e i laputiani, individuata attraverso la penetrazione del grado e tipo di civiltà da questi creata. Risultano caratteri peculiari di essa: *a*) sul piano teorico, nozionismo matematico e astrattismo frascológico che inceppano un reale processo evolutivo della mente, imprigionandola nel circolo vizioso di una speculazione autoproducentesi; *b*) sul piano pratico, tecnicismo e meccanicismo (sia a livello di ricerca scientifica, che a livello di piano e giornaliero *modus vivendi*) anch'essi finì a se stessi, afunzionali e perciò, dialetticamente, negativi e dannosi. Tutte le informazioni dei capitoli due e tre delineano i termini della dimensione intellettualistica dei laputiani: essa informa di sé tutte le manifestazioni vitali (la soluzione dei problemi logistici

¹ Il primo contatto di Gulliver con *Laputa* è incontro tra movimento e sensazione. La sensazione evidenza che nella condizione di incomunicabilità — volontaria, in quanto i laputiani non si degnano di rispondere ai richiami di Gulliver se non dopo un bel pezzo e dopo dignitosa confabulazione, involontaria, per diversità di lingua — l'unico modo di comunicare sono i *Sigets*, nettamente contrapposti alla specularità e solennità dei Signori laputiani.

come la lingua, ch'è arida e povera, i rapporti umani personali come il comportamento societario in generale) e le convoglia verso l'artificioso, l'inutile, l'innaturale. *Laputa*, ci fa concludere il capitolo terzo, è l'*Inutilità* volante², un prodigio in cui natura e artificio, *Art* e *Nature*, sono presenti. Il linguaggio creato da Swift si attaglia perfettamente a tale intento, non soltanto per i concetti che crea (il magnete che poggia sull'asse, le dimensioni e funzioni di questo o di quest'altro oggetto, etc.), ma anche e soprattutto perché l'oggetto e la funzione sono assolutizzati ed evidenziati a tal punto che si arriva all'annullamento della parola che viene sostituita dalla semplice lettera: A, B, C... a, b, c, etc.

L'attacco alla nuova scienza, alle teorie della nascente fisica, bersagliata tramite l'astronomia, a Newton e alla filosofia naturale contemporanea è palese: le dimensioni sono distinte.

Ma tornando a Gulliver e passando al capitolo quarto, ora vediamo chiaramente e definitivamente delineata quella funzione di eccezionale viaggiatore che ha cominciato a costruirsi. Il problema della sua accettazione non si pone in termini drammatici e dominati dall'incertezza o dal mistero o dal pericolo (come negli altri viaggi); Gulliver è bene accolto, solo che, data la mancanza di una dimensione distintiva più composta e consistente, non la fa da protagonista in questo paese. A *Laputa* la gente ha il suo daffare (speculativo o meno) e non può badare a lui: un solo signore a Corte gli chiede degli *Affairs of Europe* (si noti la particolarità dell'espressione, caratteristica nelle conversazioni in cui si chiede di paesi lontani), fa anche delle osservazioni che Gulliver con fretta turistica trascura di riferirci, lui che ha sempre riferito le osservazioni di interlocutori incontrati in viaggi precedenti. Ormai egli ha fretta di lasciare *Laputa*: 'having seen all the *Curiosities*' e approfondita 'by hard Studies' la lingua, che ci fa più a *Laputa*? Lingua e movimento sono ancora una volta in stretta relazione e in chiave 'turistica'. Gulliver dunque si procura la sua brava lettera di raccomandazione e va a installarsi in un bell'appartamento di Lord Munodi a *Lagado*. Per mezzo di un argano è entrato a

Laputa, con lo stesso mezzo ne esce: a questo punto si conclude un'esperienza, un ciclo, il primo di questo terzo libro, e si va profilandolo una struttura narrativa originale.

Diciamo che si chiude un ciclo *oggettivo*, dal momento che esso è stato caratterizzato da una osservazione e notazione pressante da parte di Gulliver. Anche il secondo però si apre con una serie di osservazioni e notazioni: i verbi predominanti sono 'to see' e 'to observe', davanti a Gulliver sembrano disporsi in una cartellata persone, case, contadini, strade, miseria e bisogno. Ma siamo davanti a un viaggiatore d'eccezione, s'è detto, il quale non solo conosce abbastanza bene (*a good Degree*) la lingua e abita in un nobile appartamento, ma gira addirittura in carrozza accompagnato da una dotta ed elevata *guida*³. Come viene spontaneo a chi viaggia il paragone col proprio paese, così Gulliver in carrozza pensa a Londra. L'iter di questa seconda esperienza sembra ripercorrere le linee generali della prima: 1) osservazioni e notazioni che hanno come campo l'ambiente che accoglie Gulliver — prima *Laputa*, ora *Lagado*; 2) disposizione ottica della materia ivi osservata; 3) stranezza fisionomica delle persone — a *Laputa* teste reclinate e occhi significativamente strabici, qui sguardo torvo e fisso⁴; 4) viaggio dopo l'accoglienza e le prime impressioni sull'ambiente — prima verso *Lagado*, ora in tenuta Munodi a 20 miglia; 5) a *Laputa* come a *Lagado*, alle descrizioni di modi di vita esteriori, a notazioni e impressioni e meraviglie segue una descrizione di taglio scientifico in cui Gulliver scompare — capitolo terzo e capitoli cinque e sei; 6) dopodiché Gulliver, ormai stanco e non trovando più alcun interesse a restare, si rimette in viaggio — riappare il *tourista*: « began to think of *returning home to England* » (si noti la naturalezza dell'espressione). Un secondo ciclo si con-

³ La guida come le lettere di raccomandazione e le comodità e la squisita ospitalità sono elementi tratti dall'*Utopia* di T. Moro (si vedano le prime pagine dell'opera); ma qui hanno una funzione precisa: l'autorità della guida e dell'ambiente in cui Gulliver si muove contribuiscono a creare l'illusione della veridicità del *reportage*, della fondatezza di quanto vien riferito al lettore. È chiaro che questo tipo di autorità è legato a un ambiente sociale storicamente determinato.

⁴ Interessante questo contrasto tra i difetti dell'organo visivo dei laputiani e la precisa e insistente osservazione di Gulliver.

clude. Ma in effetti questi due primi cicli possiamo considerarli come due *pendants*, o due parti di un unico ciclo: e ciò non per arbitrario compiacimento, ma per la presenza di un elemento unificante che agisce sul piano soggettivo. Abbiamo visto Gulliver più d'una volta a *Laputa* come a *Lagado* sorpreso e meravigliato (*Wonder, Admiration*) per certe tendenze e disposizioni (*Dispositions*) degli abitanti; avrà pure congetturato, ma certo non ha penetrato la *ratio* della dimensione distintiva degli abitanti. La realtà fenomenica non è colta dal nostro 'turista' nella sua *ratio* storica, e c'è anche il dubbio di una colpevole sbadatezza da parte di Gulliver stesso, se è vero che egli non giura sull'assoluta novità dell'informazione di Lord Munodi: 'which probably I never Heard of at Court'. Lord Munodi fornisce una spiegazione storico-ragionata, non logico-speculativa che chiarifica tutto e armonizza tutte e due le esperienze nella mente di Gulliver: ma chiarendo le cose a Gulliver egli le chiarisce anche al lettore che con Gulliver ha osservato e si è meravigliato. Adesso che la mente è stata illuminata e resa più avvertita, Gulliver può visitare l'accademia e cogliere (e farci cogliere) veramente la profonda miseria degli accademici.

A questo punto però, prima di passare alle altre esperienze, dobbiamo fare qualche riflessione sul significato della insistenza da parte di Gulliver sul suo studio e i suoi progressi nella lingua del luogo, e sul significato e valore della dimensione distintiva intellettuale per Swift.

Se è vero che in ciascuno dei tre viaggi scritti prima di questo terzo l'insistenza sulla necessità di imparare la lingua non manca, bisogna però dire che diversi sono l'intento e la funzione dello sforzo intellettuale di Gulliver. Tra i lillipuziani e i giganti è questione, sia pure per ragioni opposte, di sopravvivenza fisica, di crearsi la possibilità di sopravvivere inserendosi nella comunità, di comunicare con gli altri per fini soprattutto personali; tra i Cavalli il problema si approfondisce in quanto entrano in gioco la tensione centrifuga da parte di Gulliver che vuole a tutti i costi distinguersi dai *yahoos* dimostrando doti di ingegno che a questi mancano (l'apprendere un'altra lingua è una dimostrazione di queste doti), e la natura stessa del tentato inserimento di Gulliver nella dimensione *houyhnhum*: si tratta di penetrare una dimensione utopica positiva, anzi ideale, cui ci si può accostare innanzi tutto attraverso il pieno intendimento dell'ammaestramento che proviene da quegli esseri superiori che sono i Cavalli — solo dopo si

può cercare di imitarli⁵ (per il resto è proprio a *segni*, indicando una mucca, che Gulliver fa capire di che cibo ha bisogno, e i Cavalli certo non negheranno l'avena a chi hanno raccolto strappandolo ai *yahoos*). Ma in questo terzo viaggio in cui vengono chiaramente meno le necessità materiali e ideali dei precedenti, la ragione dello sforzo di imparare la lingua va cercata altrove. Qui la lingua come i sensi come la disposizione d'animo al viaggio, alla visita, al continuo movimento, tendono certo alla comunicazione con la gente del luogo, ma in funzione dell'*informazione al lettore*. In questo libro è in misura maggiore e in modo più evidente che negli altri presente quel certo 'spirito del tempo' che ha generato il giornalismo e il saggio. L'insistenza sulla conoscenza della lingua, cioè dello strumento indispensabile di comunicazione e penetrazione, come la costante presenza di una guida locale, garantisce innanzi tutto l'autenticità del *reportage*: e non è un caso che proprio nel momento culminante, di suprema sintesi non solo di questo ma di tutti i viaggi, nel capitolo sugli Immortali (il decimo), Gulliver non si limita a dire che ha fatto progressi nella lingua di *Balnibarbi*, ma assicura che la parla molto bene: « which I spoke very well », e che è assistito dal suo interprete (*always attended by my Interpreter*) nella conversazione con i *laggnaggiani*; assai significativa è anzi la straordinaria insistenza sulla funzione indispensabile dell'interprete, da Gulliver lodato nel capitolo precedente come perfetto conoscitore delle due lingue nonché tramite necessario tra lui e il re. Ma tutto ciò evidenzia ancora una volta la scomparsa della dimensione fortemente utopica presente negli altri tre viaggi; essa è sostituita dall'aggancio direttissimo col lettore, avente funzione di struttura portante che agisce continuamente in ogni esperienza. E questo si verifica fino all'ultimo: all'inizio dell'undicesimo capitolo infatti si legge:

I thought this *Account* of the *Struldbruggs* might be some *Entertainment* to the *Reader*...

⁵ A questa tensione di Gulliver che vuole elevarsi ed affermarsi non-*yahoo* corrisponde quella del cavallo che tutto vuol conoscere e capire. Si veda la quarta parte dei *Viaggi*.

D'altra parte mentre una costruzione utopica può anche avere una vita autonoma — e nei limiti in cui lo sono anche i *Viaggi* Planon — questo terzo viaggio in quanto *reportage* settecentesco non può averla; esso funziona in quanto indirizzato al lettore da parte di Gulliver stesso. Si sa che dopo l'approvazione del *Licensing Act*, 1695, Londra sciamò di fogli che seguirono spesso le alterne sorti dei *Whigs* e dei *Tories*; accanto ai 'papers' c'erano i 'pamphlets', più dignitosamente letterari dei primi ma tuttavia con possibilità di forma assai varie. Swift certo conosceva benissimo le due forme polemiche e le sperimentò nei *Viaggi* in casi alterni: in questo terzo libro crediamo ci sia una fusione, e avendo presente giornali e saggi tenta anch'egli attraverso la creazione di un Gulliver viaggiatore, spettatore imparziale, di offrire al lettore una serie di 'saggi'; 'saggi' naturalmente che data la comune matrice socioculturale, riguardano come quelli contemporanei la società in cui sono nati. Dalla dimensione utopica siamo perciò passati a quella 'saggistica': questa la differenza tra questo e gli altri viaggi di Gulliver.

Nell'Accademia degli straccioni in cui scienziati sperimentali e teorici si affannano inutilmente Swift prende di petto la problematica filosofico-scientifica del tempo nelle sue sacre istituzioni. Siamo ad uno dei punti nodali e qualificanti; Swift, come i 'saggi' e i 'pamphlets' del tempo, esercita la sua critica satirica su certi fenomeni e caratteri della cultura e del pensiero razionalistico del Settecento, ma li considera degli assoluti dogmatici: quello filosofico-scientifico (teorico-speculativo e pratico-inventivo), quello scientifico-politico (cioè la riduzione della politica a scienza, con relativi tentativi di 'inventori' politici), quello tecnico-linguistico-aristotelico che coinvolge la letteratura come l'arte (architettura, pittura), quello scientifico-naturalistico (comprendente il campo della medicina, dell'agricoltura, dell'astronomia). Si tratta in verità di un capovolgimento del significato e del valore della problematica del tempo: è Swift infatti che assolutizza e dogmatizza violentando la realtà scientifica, volgendo in dogmatismo e in dannoso e disordinato sperimentalismo lo sforzo razionalistico in cui era impegnata la cultura del tempo. Parlando di *universal Artist* e di *universal Language* egli forza i termini del dibattito, unisce il suo lamento al coro dei reazionari di tutti i tempi sempre pronti a lamentare « the Vices or Infrinities of those who govern » e « the Licentiousness of those who are to obey » (cap. sesto), ma altrettanto

pronti a respingere ogni sforzo risolutivo di tipo nuovo e a rifiutare, restando arroccati a vecchie tradizioni, qualunque sperimentazione razionale ispirata a un nuovo umanesimo. Ma quel che importa sottolineare è che l'impegno dello scrittore danneggia la penna dell'artista, e Swift sembra non controllare più la materia che tratta: Gulliver quasi scompare (capitoli terzo, quinto e sesto) o è ridotto a debolissima sonda usata per portare alla luce il malcostume socio-politico del regno di *Tribnia* o *Langden* (anagrammi per *Britain* e *England*). Swift interviene direttamente burlando via la maschera-Gulliver⁶, e Gulliver, personaggio sempre assai trasparente, rischia di non essere neanche una funzione. Anche come funzione infatti egli s'è andato sempre più affievolendo, e tale affievolimento non è altro che un aspetto debilitante la dimensione distintiva di Gulliver: vero è che con lo sforzo di apprendimento della lingua, il continuo muoversi, la volontà di darsi un aspetto tramite nuovi vestiti, Gulliver si è autocreato, ma questa autocreazione si va sempre più identificando con un inserimento-assimilazione; cioè Gulliver conosce un deperimento organico che lo porta nel giro di pochi capitoli dalla corposa figura di scampato da un cecidio piratesco⁷ a osservatore acuto, a viaggiatore, a visitatore, a *artista*, a presenza funzionale e sonda amorfa: insomma la passione traboccante dello scrittore distrugge lo strumento stesso di cui si serve. Ma dove va a finire allora il valore della dimensione intellettuale, cioè verso chi funziona? tra chi distingue, dal momento che vien meno una delle parti in causa? Se si volesse rispondere bisognerebbe dire: 'tra gli abitanti di *Bahibarbhi* e Swift'. Noi ci limitiamo a concludere che lo sforzo di creare un osservatore imparziale, dalla veridicità plurigarantita, non ha retto fino in fondo, si è rivelata una mera illusione da letterato. La dimensione distintiva di Gulliver diventa un'astrazione.

Abbiamo già sottolineato l'originalità strutturale del terzo libro dei *Viaggi* come circolarità di elementi la cui importanza con-

⁶ Sulla funzione di Gulliver come *maschera* e non personaggio realistico si veda il saggio di NEMO D'AGOSTINO contenuto in *L'Ordine e il Caos*, Università di Trieste, 1977.

⁷ Non importa se questo evento, confrontato con gli altri nelle cornici ai viaggi, è manifestamente umoristico: dove si son mai visti pirati che assaltano contemporaneamente e si dividono il bottino in parti uguali, trattando con tutte le umane squisitezze il povero capitano loro vittima?

siste nella creazione di uno strumento narrativo funzionale, cioè Gulliver viaggiatore-reporter settecentesco. Ora se esaminiamo i capitoli restanti riscontreremo la stessa tecnica: la duplice esperienza *Laputa-Lagado* ha come suo *pendant* la duplice esperienza *Glinbb-dubdrrib-Luggnagg*; ma soffermiamoci per ora solo sulla terza esperienza. Anche essa inizia (cap. settimo) con un viaggio, una guida, quindi una distinta compagnia locale; con la sottolineatura dell'efficienza linguistica, la constatazione diretta di quanto vien riferito; con l'accento alla funzione di Gulliver come viaggiatore *versus* turista — gli vien chiesto infatti dei suoi *viaggi* ed egli risponde con una antologia delle sue « several Adventures », viene soddisfatta la sua « Curiosity », ed è « entertained with Scenes of Pomp and Magnificence ».

La dissacrazione è il taglio caratteristico in questa esperienza. La stessa creazione dell'atmosfera che precede la straordinaria apparizione è una dissacrazione nei confronti della tradizione letteraria: l'evocazione infatti non è preceduta da riti solenni, come nei classici antichi, ma da fenomeni negromantici e da tutta una coreografia magico-volgare; e ciò non per disprezzo dei classici, ma perché diversa è la funzione di questa modesta evocazione. Nei classici è in questione il futuro di eroi e di eroiche genti, qui invece il presente di governanti e popoli corrotti e degenerati. Dissacrante è il rapporto vivo-morti, non essendo Gulliver un eroe mosso da necessità e pressato dal fato ma solo un viaggiatore che s'imbatte nei morti (ed ha così il suo « entertainment ») e uno strumento narrativo funzionante in una determinata direzione. Dissacrante è il capovolgimento che non vede più il vivo scendere nell'Ade, — l'Ade, vedremo nel capitolo sugli immortali, è su questa terra — ma i morti salire tra i vivi: determinante è sempre la diversa funzione, essendo il fine non la purificazione dell'anima (come in Dante⁸) o la conoscenza del futuro dell'eroe (come in Omero e in Virgilio), ma l'accusa aperta, la smascherazione del vizio. Ma la dissacrazione non è solo implicita; essa investe direttamente le leggende storiche (Alessandro, Ellogabalo, Agesilao, il *Tu quoque* cesariano) e la funzione degli storici ufficiali e degli scrittori di corte, valori

⁸ Che Dante sia tenuto presente si vede anche a livello molto meno significativo; anche Swift infatti ci presenta un « *Sextumvirate* to which all the Ages of the World cannot add a Seventh », e per ultimo il « sesto tra cotanto senno »: Tommaso Moro.

mitici quali la purezza del linguaggio e l'eroismo, la realtà che sta dietro i più elevati titoli e, infine, lo stato presente della poesia e della filosofia colte in una spirale di corruzione che si svolge da secoli contaminando e degenerando. La critica swiftiana, come si vede, tocca anche in questa esperienza gulliveriana i termini dell'assoluto: il *realè* corrotto ad ogni livello è coperto in ogni livello dalla *fasista* retorica. Tuttavia Gulliver è presenza più attiva che nelle precedenti esperienze — e manterrà integra questa sua funzionalità anche nella seguente —: egli si rivolge direttamente al lettore alla fine del capitolo settimo, riconfermandosi *reporter*, e interviene presentando Didymus ed Eustathius a Omero; la debolezza di fondo però rimane.

Le ultime due esperienze hanno una peculiarità che va sottolineata, ed è la (relativa) immobilità di Gulliver: il vedere passando dei primi due cicli diventa vedere stando negli ultimi due; e ciò in coerenza con l'etichetta di *entertainment* con cui Gulliver insistentemente intende caratterizzarli:

And because my first inclination was to be entertained with Scenes of Pomp and Magnificence [...] But it is impossible to express the Satisfaction I received in my own Mind, after such a Manner as to make it a suitable Entertainment to the Reader (Cap. settimo) ... I thought this Account of the Struldbruggs might be some Entertainment to the Reader. (Cap. undicesimo)

Che ci sia unità di concezione tra i due cicli è perciò evidente, come dimostra soprattutto il fatto che si va dai *morti immortali* dei capitoli sette e otto (gli antichi eroi e grandi ingegni) agli *immortali morti* del capitolo decimo passando attraverso i *morti ormai morti* degli ultimi cento anni. Ed è una riflessione conclusiva di Gulliver nel momento in cui la spirale gli si stringe disperatamente intorno che sottolinea esplicitamente l'esigenza di un confronto tra i primi e i secondi:

... it gave me melancholy Reflections to observe how much the Race of human Kind was degenerate among us, within these Hundred Years past. How the Pox under all its Consequences and Denominations had altered every Lineament of an English Countenance; shortened the Size of the Bodies, unbraced the Nerves, relaxed the Sinews and Muscles, introduced a sallow Complexion, and rendered the Flesh loose and rancid ... Neither could I be wholly unmoved after comparing the Living with the Dead. (Cap. ottavo)

Sembra una prefigurazione della condizione degli immortali.

Una partenza (*Departure*) chiude puntualmente il terzo ciclo e un viaggio apre altrettanto puntualmente il quarto ed ultimo; esso nel capitolo nono dà inizio all'ultima e più significativa esperienza che culmina, nel capitolo decimo, in un canto funebre che si eleva come l'ultimo pianto tragico sulle sciagure umane, l'ultima demitizzazione: quella del più mitologico degli assoluti umani, cioè l'assoluto dell'immortalità. Alla importanza di questa esperienza corrisponde un'ultima insistente affermazione di Gulliver della propria specifica funzione in tutto il libro: egli infatti mette in evidenza in due riprese (cap. nono) l'importanza della lingua e dell'interprete, e chiude l'esperienza rivolgendosi direttamente al lettore e prendendo ironicamente le misure di distanza dalla contemporanea letteratura di viaggi (cap. undicesimo).

Ma crediamo di poter individuare un sottile intento da parte dello scrittore, che consiste nel sottolineare attraverso la ricorrenza di certe particolari situazioni il valore conclusivo di questa esperienza. Egli infatti fa vivere a Gulliver alcuni episodi che ci ricordano altri viaggi e soprattutto il primo: abbiamo una violenta tempesta e una data di arrivo a *Laggnagg* (si noti che soltanto l'arrivo a *Lagado* in questo libro è fissato in una data), un accesso pieno di pericoli al porto, una spiata (forse un *tradimento*) in dogana, la pericolosità della sua nazionalità, il confino con una guardia alla porta mentre la gente muove da tutte le parti per la curiosità di vederlo, l'attesa lunga di una risposta dalla corte per essere accettato; dopodiché deve anch'egli rispettare spiacevoli costumi locali come, per esempio, strisciare per terra con la lingua. Tutta questa serie di situazioni difficili tende a dare il significato particolare di sintesi suprema all'esperienza; tutto però funziona anche come demistificazione delle dolorose fatiche che nella lettera-tura del passato l'uomo ha dovuto affrontare prima di venire in contatto con le anime immortali degli eroi: insomma un rito farsesco della stessa importanza e valore della coreografia magica che precede l'evocazione dei defunti. D'altra parte il nostro eccezionale *reporter* informandoci su quanto poco vale la vita a *Laggnagg* (essa è in mano ai servi che quando vogliono possono avvelenare chiunque strisci con la lingua) crea come sfondo su cui vien proiettata la vicenda degli immortali una dimensione ironica della condizione umana in quel paese.

Il capitolo decimo assomma in sé tutta la complessità strut-

turale caratteristica del terzo libro e adatta i suoi elementi in forma circolare dall'inizio alla fine. L'esposizione assai dettagliata e il linguaggio controllatissimo fanno di esso, che probabilmente fu l'ultima fatica d'impegno dell'opera, un capolavoro. Inizia come una delle tante *gaie* (*not disagreeable*) conversazioni che Gulliver ha in un Circolo di « Persons of the best Fashion », ma a mano a mano che avanziamo nella lettura acquista la dimensione di un testamento che Gulliver-Swift ci lascia alla fine del viaggio; considerato a grandi linee presenta *quattro* parti: la prima si chiude con la completa esposizione dei propositi di Gulliver, la seconda è un intermezzo di tipo geografico-diaristico, poi segue l'« Account » sugli immortali, e infine l'esperienza personale di Gulliver con gli immortali.

La prima parte è fondata su equivoci da parte di Gulliver che lo pongono nella condizione in cui lo abbiamo visto spesso nei suoi viaggi, cioè fatto segno di scherno e gioco, occasione di riso e spasso per la nobile società che lo ospita: egli è così inserito nel disegno generale dell'opera. 1) Gulliver male intende la presentazione negativa degli immortali che, nella prima pagina del capitolo, « a Person of Quality » gli offre, e si dà subito a beatificare a destra e a sinistra gli immortali e il paese in cui crescono con tanto slancio da far balenare nella mente del nobile consesso che lo circonda l'idea di giocargli uno scherzo per proprio spasso e diletto. 2) Ma Gulliver ancora una volta equivoca, e non capendo le varie intenzioni né i sorrisi di commiserazione che lo circondano, sfodera la sua eloquenza di visionario per due intere pagine con un successo bloomiano *ante litteram*: « laughter at my Expenses ».

Esaminiamo il primo equivoco. Esso nasce dall'ambiguità insita nello strumento espressivo usato dall'informatore; il messaggio linguistico ha infatti un significato preciso per il lettore che, avendo seguito l'andiere Gulliver in varie peripezie, ormai smaltizato sospetta subito e accetta perciò con mentalità più avvertita il contenuto del messaggio; ma questo ha un significato diverso per Gulliver non-personaggio e perciò mentalità meno avvertita, che non ha avuto uno sviluppo interiore, sempre candida davanti ad ogni novità — Gulliver si sa è una dimensione aperta. Ora l'informato Gulliver non penetra l'associazione con l'impurità implicita nella metafora volgare del *Threepence* e dello *Shilling*, non afferra la simbolicità della metamorfosi dei colori che variano dal rosso del sole nascente al verde speranzoso della giovinezza fino al « black

coal », il marchio della disgrazia⁹, ed equivoca anche sul termine *Chance*. Egli vede in *Spot* solo una « remarkable Distinction » e intende *Chance* come « good Fortune ».

Il secondo equivoco riguarda il secondo messaggio dell'informatore: scambiando per vera la professione di amicizia contenuta nel messaggio, accettando per sinceri anche gli apprezzamenti, non intendendo la vera ragione della richiesta fattagli (di esporre i suoi propositi se fosse immortale) e non capendo che per l'informatore esser immortali è solo un caso (viene usato equivocamente il termine *Lot* che subito Gulliver chiarifica come *good Fortune*), Gulliver rende realizzabile lo scherzo progettato.

A questo punto abbiamo un brano joyciano *ante litteram* che si conclude con un Gulliver-Bloom che demistifica attraverso la mistificazione. Dov'è la mistificazione? Innanzi tutto nel fatto che la richiesta fattagli non lo trova impreparato: egli ha sempre fantastato sui *se*, ha sempre trasportato se stesso nella dimensione della realtà illusoria; insomma non ci troviamo davanti a uno slancio momentaneo. Poi è nell'oggettivo frutto del suo fantasticare, cioè nella creazione di un annoso bagaglio ambulante depositario della sapienza e delle peripezie millenarie dell'uomo storico. Poi è nelle prospettive operative che attribuisce a tale moderno $\alpha\mu\alpha\lambda\alpha\delta\omicron\varsigma$ e registrazione storica, 2) funzione educativa e formativa verso i giovani, 3) mecenatismo e fratellanza verso i suoi confratelli immortali, 4) studio scientifico del dilagare della corruzione, 5) scientifico opporsi ad essa per prevenire la degenerazione continua dell'umanità, 6) e infine compiute capacità contemplative di ogni stravolgimento sociale e naturale, come di scoperte scientifiche strabilianti: longitudine, panacea universale, comete etc. — il tutto da godersi sotto una beatificante « sublunary Happiness ». Siamo convinti che Joyce conosceva questo capitolo dei *Viaggi di Gulliver* e se ne ricordò quando compose il diciassettesimo capitolo dello *Ulysses*: 'Itaca, La Casa'.

⁹ Swift dimostrò sempre una straordinaria capacità nel manipolare fonti classiche e non classiche; di segni particolari che contraddistinguono nascite eccezionali nel bene e nel male è ricca la tradizione popolare: si pensi per esempio al popolarissimo *I Reali di Francia*, ma è più probabile che Swift abbia derivato questo particolare dalla mitologia greca. I tantalidi nascevano con un marchio particolare.

Ma alla pluralità di livelli mistificatori fa riscontro altrettanta ricchezza di livelli demistificatori. Innanzi tutto quello linguistico: alla fine di ogni paragrafo infatti il linguaggio si alleggerisce verso il divertimento aperto svuotando di significato quanto precede — come quando Gulliver si aureola di eterno:

By all which Acquirements, I should be a living Treasury of Knowledge and Wisdom, and certainly become the Oracle of the Nation,

o quando sfrangia sul floreale:

... just as a Man diverts himself with the annual Succession of Pinks and Tulips in his Garden, without regretting the Loss of those which withered the preceding Year,

o quando scantona su scoperte di valore universale ed eterno:

I then should see the Discovery of the Longitude, the penal Motion, the universal Medicine, and many other great Inventions brought to the utmost Perfection.

Effetto demistificatorio ha anche l'aver relegato sul piano fantastico la soluzione di tutta la serie di problemi che hanno accompagnato Gulliver lungo i suoi viaggi: egli infatti si è mosso e conclude il suo primo viaggio con prospettive di guadagno¹⁰, non è stato mai accolto o trattato come un fratello, rare volte (almeno nei primi due viaggi) gli è capitato di vedere esercitata la virtù, mai ha incontrato giovani ben educati, mentre dovunque ha constatato corruzione e degenerazione della natura umana. C'è inoltre una demistificazione implicita nell'affidare ad esseri superiori (*superior Beings*) e immortali la soluzione dei problemi dei mortali. Infine c'è il contrasto tra questa esplosione (per il lettore, in

¹⁰ Crediamo superfluo citare dei brani, tanto è evidente alla fine del viaggio l'intenzione dello scrittore di fissare il suo *personaggio* nella dimensione del mercante settecentesco il cui supremo interesse orbita attorno ai guadagni e alla famiglia. Il tema è costantemente e variamente toccato nell'opera — ma non è certo qui il caso di parlarne; val la pena di sottolineare però che anche parlando col Cavallo Gulliver dice di aver lasciato il suo paese « to get Riches » (cap. quarto).

quanto per Gulliver è cosa consueta) di ottimismo e il pessimismo sempre latente o esplicito nei precedenti viaggi — pessimismo che ha a tal punto informato di sé la vicenda di Gulliver e influenzato il lettore dei suoi viaggi, da togliere ogni verisimiglianza e credibilità (sempre agli occhi del lettore) a tutta l'esaltata invenzione fantastica del nostro bloomiano eroe.

Un altro livello demistificatorio va ricordato, che per la sua natura dialettica è pregnante di conseguenze: cioè la dimensione ironica che avvolge i propositi di Gulliver, la quale agisce sul piano oggettivo in quanto il tutto è occasionalmente da uno scherzo, e sul piano soggettivo in quanto è Gulliver stesso che getta su tutto quanto dice l'ombra della fantasticheria, premettendo che era sempre stato « apt to amuse himself with Visions of what he should do if he were a King, a General, or a great Lord [...] if he were sure to live for ever ». Il profondo pessimismo swifiano perciò è presente più che mai, è un'ombra immensa che tutto copre, investe nella sua azione demitizzante sul piano umano generale la ricchezza, l'arte, la scienza, il ricordo stesso dell'umanità, sul piano umano particolare le aspirazioni di tutte le anime pie di questo mondo che credono ancora nel prossimo, nella fratellanza (sia pure limitata ai propri simili, insomma di casta)¹¹ e nell'educazione dei giovani (e tra queste anime pie c'è, o meglio c'è stato, anche Swift), sul piano personale di Gulliver-Swift ogni velleitaria lotta contro la corruzione per il risanamento morale e civile dell'uomo. Senonché a questo punto lo scrittore cede sotto il peso del proprio pessimismo, l'amarezza e la sfiducia lo sopraffanno, e ci offre una visione apocalittica di distruzione universale (nell'ultima parte dei propositi) cui possono essere solo rimedio (*ibem*, dice il testo) alcune scoperte assolute e irrazionali e metafisiche: la longitudine, il moto perpetuo, la panacea universale! Siamo anche al culmine dell'autotironia.

Ma è chiaro che la dimensione demistificatoria della mistificazione vale soltanto per il lettore che considera Gulliver tra gli equivoci di questo particolare capitolo e anche alla luce di tutta

¹¹ Effetto sottilmente ironico ha la leggerezza parodistica del proposito di Gulliver: sarebbero i *pauci electi* del Vangelo con Gulliver-Cesù circondato da dodici immorali-apostoli in cristiana fratellanza: « I would elect a Dozen... ».

la sua lettura fino ad esso, vale insomma per la mente scaltrezza e raziocinante del lettore. Ma per Gulliver essa non vale, essendo il suo fantastico progettare certamente ieri come oggi irrealizzabile da parte di lui, Gulliver, ma essendo però ora non solo verosimile ma addirittura realizzabile da parte di un qualsiasi pinguinmorale. Sicché il cerchio che sembra chiuso per il lettore resta aperto per Gulliver: il *fatto* del lettore, in questa prima parte del capitolo, è solo una *meta* per Gulliver. L'altra *meta* che chiuderà il cerchio anche per lui sarà ciò che dirà ora il suo nobile e già diverto interlocutore: cioè il « particular Account » sugli immortali.

Questo « Account » è però preceduto da una « Preface » che nell'apparente sconfinamento geografico-diaristico del gentiliumo di corte 1) inserisce l'episodio nell'arco tematico dell'opera in generale e di questo terzo viaggio in particolare: accenno alla « common Imbecility of human Nature », 2) spezza la tensione dello slancio di Gulliver e ironizza pianamente sul desiderio dell'uomo, osservabile in tutte le latitudini e longitudini, di prolungare all'infinito la propria vita anche se vissuta in « hard Conditions », 3) e soprattutto fa luce su un altro equivoco che sta alla base del fantastico progetto: Gulliver ha presupposto la vita eterna accompagnata dall'eterna giovinezza, o almeno dall'eterna integrità fisica e mentale. Cioè egli si è mosso (e questo gli viene impietosamente contestato) all'interno del mito. Che cos'è infatti l'immortalità? È un mito che l'uomo si ripropone eternamente in molte forme, continuamente sforzandosi di guadagnarne la sfera e di inserirsi nella sua dimensione.

La terza parte del capitolo perciò è una demistificazione violenta ed esplicita della natura umana di ieri come di oggi, dell'umanità nella sua dimensione atemporale, commisgerata, anzi attaccata proprio nella sua massima illusione mitica: la saggezza e la felicità di una lunga vita (c'è bisogno di ricordare i biblici Matusalemme, Noé, o la ricca tradizione popolare, o la mitologia greca?). Sembrava che Swift dopo il tormentato disguido per l'umanità *yaboo*, scrivendo quest'ultimo capitolo abbia riacquisito una serenità atrocemente distruttiva, per darci la suprema sintesi della realtà umana: la vita eterna nient'altro è che un eterno morire.

Ma torniamo all'analisi. L'« Account » non solo ribatte punto per punto tutte le prospettive operative dell'immortale oracolo ambulante creato da Gulliver circa la ricchezza, la fratellanza, l'educazione, la corruzione e la degenerazione della natura umana, ma

controtra un paradosso vivente di terribilità dantesca: il Morto per legge (*dead in Law*), che si staglia nella società come simbolo di eterna frustrazione, sintesi del passato e del futuro dell'umanità. Quest'oggetto in infinita decomposizione ormai privo dell'uso di tutti o quasi i sensi, di ogni possibilità di comunicazione per ragioni oggettive (la mutabilità storica della lingue) e soggettive (la mancanza di memoria), ormai precluso a qualsiasi forma di vita sia pure interiore e circoscritta (la lettura), soltanto se vogliamo svuotare le parole del loro vero significato possiamo ancora chiamarlo 'una forma di esistenza'.

Dopo questa abbagliante rivelazione il cerchio si è chiuso anche per Gulliver. Ma quale cerchio? Quello della dimensione puramente teorica formato da un discorso e da un controdiscorso, ma non quello aperto dalla situazione realistica all'inizio del capitolo che vede Gulliver in conversazione al Circolo dei nobili; questo può esser chiuso soltanto da un'altra situazione realistica con simile: ed è quella che vede Gulliver a contatto e in discorso con gli immortali. La cornice attorno al quadro è completa.

C'è però una specie di coda catartica; Gulliver si vergogna vivamente delle sue « pleasant Visions », si rende direttamente conto che la nascita di un immortale lungi dall'essere « a good Fortune » è considerata una disgrazia (*is reckoned omivous*). Ma l'ispirazione è ormai caduta e le ultime battute disordinatamente richiamano altre pagine dell'opera (la fine del primo viaggio in cui Gulliver desidera portarsi campioni di lillipuziani, o le volte in cui egli vien preso in giro dal re, o il misoginismo di Gulliver) e concludono fuori tono esaltando il razionale comportamento umano verso gli immortali che mira alla salvaguardia della società, ad evitare « the Ruin of the Publick ».

PROSPERO TRIGONA

LA COMMEDIA DEL TRISTRAM SHANDY

In nessun altro romanzo, forse, il rapporto autore-lettore è stretto quanto in *Tristram Shandy*. La presenza di Sterne — per il tramite del suo « alter ego » Tristram — è continuamente avvertita. Quello di Tristram non è tanto un monologo quanto un continuo dialogo col lettore. Lungi dall'immedesimarsi con la particolare visuale di ciascun personaggio a turno, Sterne ne assume una sola, dal principio alla fine del libro. (Non pochi critici considerano il *Tristram Shandy* un documento essenzialmente autobiografico; questa teoria, che pur esula dai nostri interessi, sostenendo l'ineliminabile e assidua presenza dell'autore nella sua opera, conforta comunque la nostra opinione.)

La presenza del narratore si manifesta in molti modi. Ci interessa qui in particolare la propensione di Tristram a disporre e far agire i suoi personaggi come un regista cinematografico farebbe con i suoi attori. Un esempio dei più efficaci è l'interruzione del capitolo XXI (I volume). Alla domanda di Walter Shandy, che si chiede quale possa esser la causa del rumore del piano di sopra (fra poco — come tempo cronologico — nascerà Tristram; il tempo di lettura fino al momento dell'evento è invece molto più lungo), Toby risponde: « I think... », e resta immobile nell'atto di togliersi la pipa di bocca e di batterla contro l'unghia del pollice sinistro: Tristram trova opportuno, prima di fargli esprimere la sua opinione, rivelare qualche tratto del suo carattere:

“ I think ”, says he:—But to enter rightly into my uncle Toby's sentiments upon his matter, you must be made to enter first a little into his character, the outlines of which I shall just give you, and then the dialogue between him and my father will go on as well again. (I, XXI)