

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Letteratura ed economia. Intrecci discorsivi nella cultura inglese della modernità e della postmodernità

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1534800> since 2015-12-19T11:17:39Z

Publisher:

Edizioni dell'Orso

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Indice

Premessa

Parte prima: Il mercato

- I. Figurato e rimosso: il linguaggio del mercato nella trattatistica poetica rinascimentale
- II.

1. L'economia del discorso poetico nell'*Apology for Poetry*
 - 1.1 La poesia come tesoro, oggetto prezioso vs capitale, moneta corrente
 - 1.2 La poesia come disciplina (*ars*) vs bene del mercato
 - 1.3 La poesia come imitazione vs produzione
 - 1.4 La pratica poetica come *right use* vs *abuse*
2. L'economia del discorso poetico nell'*Arte of English Poesie*
 - 2.1 Il linguaggio poetico come ornamento vs bene del mercato
 - 2.2 Il linguaggio poetico come moneta: *right use* vs *abuse*

II. L'immaginario mercantile nella lirica profana di John Donne: dall'elegia *The Bracelet* ai *Songs and Sonets*

1. La dialettica figurata del mercato
2. La moderna allegoria d'amore
3. Oltre *The Bracelet*: l'isotopia mercantile nella successiva produzione donniana

III. John Milton: le rappresentazioni del mercato tra imperialismo e rivoluzione

1. L'economia mercantile come eccesso: *Comus*
2. Il paradigma del mercato nella sfera privata: i *Divorce Tracts*
3. Il paradigma del mercato nella sfera pubblica: l'*Areopagitica*
4. Il mercato come disegno politico e volontà di potenza: *Paradise Lost*

Parte seconda: Il lavoro

IV. *Robinson Crusoe/Foe*: dall'economia reale all'economia simbolica, ovvero, per una teoria postcoloniale del lavoro

1. *Robinson Crusoe*, ovvero, per una teoria coloniale del lavoro
2. *Foe*, ovvero, per una teoria postcoloniale del lavoro
 - 2.1 Sull'impossibilità del realismo mimetico
 - 2.2 Ancora sul realismo (de)foiano
 - 2.3. Il lavoro (ermeneutico) di scrittura come atto di emancipazione
 - 2.4. Come rappresentare la differenza?

Bibliografia

Indice analitico

Premessa

Questo studio rappresenta un ulteriore contributo nell'ambito di una ricerca interdisciplinare sui rapporti fra letteratura ed economia in Inghilterra nella prima modernità che ha già visto la pubblicazione di una monografia (*Il teatro del capitale. La costruzione culturale del mercato nel dramma di Shakespeare e dei suoi contemporanei*, Ecig, 2010), in cui analizzavo la funzione di legittimazione simbolica della nuova realtà del mercato che hanno svolto alcuni drammi appartenenti alla grande stagione elisabettiana e giacomiana (in particolare *The Merchant of Venice*, *Timon of Athens*, *Bartholomew Fair*). Il mercato, nei suoi aspetti salienti di novità, con le sue leggi e principi universalmente applicabili (così come sarà poi teorizzato esaustivamente nei trattati mercantili degli anni venti del Seicento) era lì assunto come tema, motivo rilevante che ricorre in alcuni drammi significativi che mettono in scena il nuovo linguaggio del capitale. Un tema che allo stesso tempo si presentava storicamente come problema a causa degli effetti 'perturbanti' ingenerati sugli individui e la società dal mercato stesso, che tutto trasforma in merce, in valore monetario. Lo scopo della mia analisi era quello di evidenziare le strategie e le negoziazioni simboliche messe in atto nei drammi in questione al fine di legittimarli nell'immaginario sociale, collocandolo entro una visione coerente dell'individuo e della società che faccia di esso una realtà 'naturale' e necessaria. Il quadro finale che risultava era quello di un percorso evolutivo di legittimazione ideologica i cui modelli utilizzati (l'umanesimo cristiano nel *Merchant of Venice*, il materialismo scettico e razionalistico in *Timon*, *Bartholomew Fair*) riflettono la transizione storico-culturale in atto fra Cinque e Seicento; una transizione che il mercato stesso, con la sua nuova visione antropologica e sociale contribuisce a determinare.

Questo studio parte proprio da qui, ossia dalle conseguenze del percorso di legittimazione simbolica oltre che materiale del mercato, che fa sì che esso acquisti un 'naturale' potere metaforico; le sue categorie assumono una valenza autonoma in grado di rappresentare tematiche e questioni apparentemente estranee alla sfera economica, e per questo prontamente utilizzate dalla letteratura coeva quale operazione parallela e complementare a quella del teatro. Il mercato diviene un repertorio figurato di immagini e concetti che attestano non solo la sua affermazione materiale, ma anche il suo portato ideologico e culturale di nuova e potente rappresentazione del mondo, le cui implicazioni vanno ben al di là del mero ambito economico. Tuttavia, questa funzione metaforica che esso assume in una varietà di testi e generi letterari *early modern* ci restituisce un'immagine del mercato più problematica e articolata rispetto a quella 'scientifica' e 'oggettiva' legata alla sua teorizzazione che privilegiavo nello studio precedente. Un'immagine che corrisponde alla pluralità di discorsi che in origine lo caratterizzano storicamente; non solo quelli mercantili legati a una visione macroeconomica, secondo cui il mercato si identifica con il grande commercio internazionale gestito dalle compagnie mercantili monopoliste londinesi; ma anche quelli dei teologi e predicatori della Riforma, della letteratura popolare (dalla narrativa in prosa ai *pamphlets*, alle *city comedies* moralistiche), che si riferiscono alla realtà quotidiana delle piccole transazioni del mercato domestico (sia esso la piazza o la bottega). Discorsi eterogenei, dai quali tuttavia emergono due distinti paradigmi riconducibili ad esso. Un paradigma 'debole', e in quanto tale 'radicale', fondato sulla sua (destabilizzante) dimensione fluida, 'antiessenzialista', sul valore relativo e arbitrario della moneta e delle merci, dal quale emerge (insidiosamente) il loro statuto di 'rappresentazioni' che costituisce una violazione della teologia naturale, giacché l'autentica natura degli oggetti viene rimpiazzata da una seconda natura che trasforma l'uso in valore di scambio. L'altro è un paradigma 'forte' e identifica nel mercato uno strumento della politica nella lotta per la supremazia che vede protagonisti i nascenti stati moderni assoluti; esso viene inteso come agone, conflitto, predazione che ha per finalità esclusivamente l'accumulo di ricchezze sotto forma di oro e moneta, effetto di una favorevole bilancia commerciale che impone drasticamente di limitare i consumi interni e di incrementare le esportazioni. Questi due modelli, per certi versi antitetici, trovano una sintesi, per quanto imperfetta, negli autori mercantili (Mun e Misselden) degli anni venti del Seicento, laddove la teorizzazione delle dinamiche del mercato, la loro analisi oggettiva si

accompagna a un'interessata apologia in chiave patriottica delle grandi compagnie di commercio quale strumento di affermazione della politica di potenza nazionale.

L'utilizzo metaforico delle immagini e delle nozioni del mercato da parte della letteratura colta *early modern* riproduce tale duplicità e anzi la approfondisce in senso contrastivo, contribuendo implicitamente a evidenziare le aporie del discorso mercantilista. I letterati si appropriano di tali modelli intuendone il portato ideologico ed epistemico, ovvero esplicitandone le implicazioni. Le opposte figure del mercato, ovvero il paradigma 'relativista' e quello 'metafisico' divengono funzionali alla rappresentazione di visioni del mondo (e della letteratura) antitetiche, o che si configurano come tali proprio in virtù del loro utilizzo, della loro produttività discorsiva.

Sebbene negli esempi che sono al centro di questo studio i letterati privilegino in prevalenza l'immagine 'eversiva' del mercato (è il caso di Donne e Milton), in realtà i due paradigmi non sono mai disgiunti in quanto si implicano a vicenda, veicolati dagli stessi concetti, dallo stesso lessico, segno di una 'doppia articolazione' del discorso. L'aspetto del mercato esplicitamente negato (Donne), o apertamente criticato (Milton), o addirittura 'rimosso' (è il caso di Sidney e Puttenham), ritorna sempre sotto qualche forma (anche indiretta, come nell'esempio di Milton) a rendere il quadro alla fine ironicamente elusivo, ambiguo. Ciò risulta ancora più evidente nel caso dei trattati di poetica rinascimentali, argomento del primo capitolo, dove la lingua del mercantilismo di stato, con le sue valenze ideologiche e politiche, è funzionale a una teorizzazione della letteratura in ottica umanistica moderna. Sidney e Puttenham si appropriano del linguaggio mercantile quale repertorio di immagini da utilizzare all'interno del loro discorso umanistico di elogio dei valori assoluti (moralì ed estetici) legati alla poesia; un repertorio che allo stesso tempo appare ideale per veicolare quell'urgenza agonistica di competizione con le altre letterature europee che, mediante la definizione di un canone (neoclassico) nazionale di eccellenza, ambisce al primato nel campo delle lettere, riproducendo sul piano culturale la contesa per la supremazia nella sfera politico-economica. E tuttavia il paradigma antiessenzialista del mercato, apparentemente rimosso, 'ritorna' in quello stesso linguaggio a decostruire ironicamente i valori assoluti legati alla poesia, ovvero a evidenziarne la loro dimensione retorica; una dimensione che si estende allo stesso concetto di mimesi (e, nel caso di Puttenham, anche a quello di metafora), dal quale emerge in forma latente, grazie proprio alla 'doppia articolazione' del linguaggio figurato mercantile, la sua natura ermeneutica di 'costruzione' di realtà.

Nondimeno il paradigma 'eversivo' si palesa in forma esplicita, e anzi diviene la caratteristica saliente dell'utilizzo metaforico del mercato negli scrittori del Seicento presi in considerazione, segnatamente Donne e Milton, oggetto rispettivamente del secondo e terzo capitolo. Nella lirica profana di Donne, a partire dall'elegia XI, *The Bracelet*, il paradigma 'minimalista' del mercato ricorre in varie soluzioni figurate (lo scambio, il contratto) dimostrandosi più adeguato rispetto alle altre metafore 'astratte' del repertorio donniiano in quanto veicola l'idea dell'esperienza amorosa come rappresentazione, costruzione discorsiva. Una moderna idea dell'amore quale rapporto, oltretutto esclusivo, incentrato sulla relazione – che è dinamica, lotta di forze mai bilanciate, grandezze in costante ricerca di equilibrio – viene rappresentata efficacemente attraverso la *imagery* mercantile, ovvero un modello epistemico che veicola una visione del mondo 'antiessenzialista', all'insegna di valori quanto mai fluidi e variabili. Tale immaginario si rivela dunque funzionale a rappresentare all'interno del discorso poetico donniiano l'articolata e instabile dinamica amorosa in tutta la sua immanenza terrena. Nonostante Donne rifiuti esplicitamente la prospettiva 'mercantilista' e anzi la contrapponga all'attività amorosa, essa 'ritorna' (in particolare in *The Bracelet*) ironicamente mediata nelle pulsioni egoistiche del poeta/amante, nella sua volontà di potenza, nel suo desiderio di prevaricazione nei confronti dell'amata.

L'approccio miltoniano si rivela analogo a quello di Donne, e tuttavia Milton approfondisce il contrasto fra le due rappresentazioni del mercato utilizzandole entrambe nella sua opera. L'immagine 'antiessenzialista', fondata sui concetti del contratto, dello scambio, della circolazione e del valore relativo, diviene nel Milton non solo umanista, ma anche intellettuale impegnato nella vita civile e politica, esplicito paradigma culturale. Esso viene impiegato in alcuni trattati in prosa

(in particolare nei *divorce tracts* e nell'*Areopagitica*) per affrontare questioni inerenti sia la sfera privata, sia quella pubblica, quali la possibilità di rescissione del matrimonio (prosecuzione ideale del discorso donniano sull'amore) e la libertà di stampa, con finalità sociali e politiche dichiaratamente rivoluzionarie. In questi esempi il mercato quale formazione discorsiva si configura come modello ideologico potenzialmente rivoluzionario, funzionale alla formulazione di un disegno riformatore che è allo stesso tempo politico, religioso e culturale. E proprio grazie al suo impegno intellettuale e politico, Milton bene individua i presupposti ideologici assolutisti del paradigma mercantilistico, che viene condannato senza appello nel *Paradise Lost* quale metafora del male, rappresentazione simbolica dell'impresa di corruzione e dannazione dell'uomo ad opera di Satana. Non solo; in questo caso il mercantilismo diviene esso stesso tema rilevante, laddove la metafora si volge in metonimia, a decretare che il Male si identifica nella Storia con il mercato stesso e con i processi storico-politici che esso innesca nell'ambito della formazione degli stati assoluti moderni, dominati dalla volontà di potenza.

L'utilizzo traslato del paradigma 'antiessenzialista' del mercato da parte di Milton ha contribuito in maniera decisiva alla formulazione di proposte innovatrici in termini di maggiore libertà e responsabilità accordate all'individuo nell'ambito sia della sfera privata, sia della sfera pubblica. E tuttavia il processo di secolarizzazione all'insegna dell'emancipazione sociale e culturale si arresta lì dove l'individualismo borghese miltoniano ritiene ancora i tratti della metafisica (rinvenibili nel diritto esclusivo del soggetto maschile, sia esso marito, intellettuale di professione, o 'eletto', a detenere la verità ultima), che impedisce di perseguire fino in fondo le implicazioni epistemiche e culturali del paradigma eversivo del mercato. Occorrerà mobilitare un altro concetto fondamentale della riflessione economica, quello del lavoro, e attendere un'altra stagione di pensiero nella cultura occidentale, quella postmoderna, che pone radicalmente in discussione la modernità e con essa i fondamenti dell'individualismo borghese cristiano, per sviluppare appieno le implicazioni contenute nell'ideale miltoniano della libertà e dell'autonomia del soggetto.

Questa operazione è l'argomento dell'ultimo capitolo dedicato a Coetzee e alla sua riscrittura postcoloniale di *Robinson Crusoe* (*Foe*). In una prospettiva squisitamente metaletteraria, Coetzee rivisita il classico defoiano offrendone indirettamente anche una lettura critica che evidenzia come in esso compaia la coscienza implicita della categoria economica del lavoro, così come viene teorizzato per la prima volta nel Seicento dai fisiocratici. Tale categoria si rivela centrale non solo nell'impresa di colonizzazione dell'isola da parte di Robinson, ma anche nella stessa scrittura autoriale realistica che la rappresenta. Due pratiche, il colonialismo e il realismo, che si configurano quali tratti distintivi dell'ideologia della modernità e della sua vocazione metafisica, ovvero di un soggetto che pretende di dominare l'ente e lo rappresenta come presenza certa, realtà oggettiva, rimuovendo così la sua 'traccia' ermeneutica. *Foe* evoca tutto questo e allo stesso tempo delinea il suo superamento. La costruzione di una prospettiva postcoloniale alternativa che contempli il riscatto delle voci silenziate (Friday), un loro possibile percorso di emancipazione, vede ancora al centro la nozione di lavoro che, spogliata dei suoi attributi metafisici 'forti', viene riformulata epistemicamente da Coetzee, ricontestualizzata nella sfera della produzione simbolica che sovrintende alla costruzione discorsiva della realtà. Tale nozione a un tempo concreta e figurata di lavoro come produzione linguistica salda insieme realtà e narrazione alla luce di una prospettiva ermeneutica che accoglie programmaticamente la 'differenza' in tutte le sue possibili declinazioni. Un 'lavoro' così inteso può dare vita a una narrazione alternativa che comprenda voci di soggetti tradizionalmente marginali e subordinati, con l'obiettivo di costruire una nuova Storia che contempli un discorso differente rispetto a quello della metafisica, consapevole cioè del carattere 'divenuto' e non definitivo delle sue verità.

In conclusione, pur nell'eterogeneità delle soluzioni adottate, delle opere e degli autori presi in considerazione, è possibile tuttavia intravedere una dinamica di fondo che emerge dall'utilizzo in campo letterario delle categorie economiche del mercato e del lavoro nella loro doppia articolazione discorsiva. L'impiego, figurato e non, del paradigma 'forte', metafisico del mercato e del lavoro si dimostra nei testi analizzati funzionale rispettivamente alla costruzione del discorso critico

neoclassico e del romanzo borghese. Specularmente, l'utilizzo del paradigma 'debole', antiessenzialista, ovvero la decostruzione di quello 'forte', avviene laddove tali modelli vengono sovvertiti. Donne e Milton rivoluzionano le forme della cultura aristocratica e i precetti della poetica neoclassica a essa collegata, proponendo soluzioni nel campo dell'epica e della lirica d'amore che innovano generi quali la sonettistica petrarchesca e l'epica rinascimentale. Coetzee fa altrettanto con la cultura borghese e il romanzo realista, indicando la prospettiva postcoloniale. È interessante notare come tali soluzioni rivoluzionarie sul piano culturale non siano ideologicamente estranee al discorso economico e alle sue categorie ma ne prospettino una diversa declinazione. Segno che gli scambi e le interazioni fra l'ambito letterario e quello economico rappresentano sempre una costante, anche quando la letteratura si pone programmaticamente come critica e sovversione delle sue forme canoniche e dei modelli economico-sociali ad esse sottesi.

Una versione precedente del secondo capitolo è apparsa su *L'Analisi Linguistica e Letteraria* XIX, 1 (2011)

Capitolo 1

Figurato e rimosso: il linguaggio del mercato nella trattatistica poetica rinascimentale

There is no Merchandise but usury.

(M.P.Tilley, *A Dictionary of the Proverbs in England in the 16th and 17th Centuries*)

[Q]uestions of fact, truth, correctness, validity, and clarity can neither be posed nor answered in reference to some extracontextual, ahistorical, nonsituated reality, or rule, or law, or value; rather [...] all these matters are intelligible and debatable only within the precincts of the contexts or situations or paradigms or communities that give them their local and changeable shape.

(S.Fish, *Doing What Comes Naturally*)

Agli inizi dell'età moderna, nell'ambito dei saperi e delle pratiche che caratterizzano il campo della conoscenza, si assiste a due eventi significativi: negli anni Ottanta del Cinquecento Philip Sidney e George Puttenham compongono i due maggiori trattati sull'arte poetica del Rinascimento inglese (*An Apology for Poetry*, 1580 ca. e *The Arte of English Poesie*, 1589) e poco dopo, nei primi anni '20 del Seicento, Edward Misselden e Thomas Mun pubblicano alcuni *pamphlet* che rappresentano il primo tentativo di codificazione delle regole del mercato in Inghilterra.¹ Ribadendo una precisa tendenza della cultura europea contemporanea, questi testi, scritti significativamente in forma apologetica, segnano la nascita in senso moderno del discorso poetico e del discorso economico. A partire dallo sviluppo del commercio internazionale e dalla fioritura di una nuova, intensa stagione letteraria (sollecitati da fattori storici e culturali quali le scoperte geografiche e la diffusione dell'umanesimo) sorgono dunque, a cavallo fra Cinque e Seicento, due discorsi disciplinari sulla poesia e sull'economia in cui la legittimazione delle pratiche coincide con la formulazione teorica delle regole e dei principi. Nell'età medioevale nessuno di questi discorsi godeva di uno statuto autonomo poiché entrambi i saperi erano subordinati ad altri fini. Le questioni economiche non si ponevano come tali e le riflessioni su di esse erano sussunte all'interno del discorso morale e teologico dominante.² Così dicasi per l'arte poetica, che designa nell'età di mezzo unicamente una generica abilità nel creare soluzioni metriche e retorico-formali, riducendosi quindi a una particolare forma del discorso verbale.³ Con l'età moderna i discorsi disciplinari sulla poesia e sul

¹ Nell'acceso dibattito dottrinario innescato dal tentativo di trovare le cause e i rimedi della grave crisi economica (calo delle esportazioni dei panni di lana, mancanza di liquidità) che colpì l'Inghilterra nei primi anni '20 del Seicento, Thomas Mun e Edward Misselden, in aperta polemica con la tesi monetarista avanzata da Gerard de Malynes, teorizzano per la prima volta, sebbene nell'ambito di un approccio ancora strettamente mercantilista, le regole di funzionamento del mercato; ovvero ne elaborano un modello concettuale quale flusso costante, ordinato, complementare di beni e di moneta il cui valore non è assoluto, bensì regolato dal meccanismo variabile della domanda e dell'offerta, gettando così le basi, in discontinuità con la precedente riflessione scolastica medioevale, per lo sviluppo di una disciplina autonoma. Per un quadro approfondito della situazione economica e della relativa riflessione teorica, si veda in particolare B.E.Supples, *Commercial Crisis and Change in England 1600-1642: A Study in The Instability of a Mercantile Economy*, C.U.P., Cambridge 1964; e J.O.Appleby, *Economic Thought and Ideology in Seventeenth-Century England*, Princeton U.P., Princeton 1980.

² Il discorso economico si manifesta fin dalle origini nella cultura occidentale come riflessione morale e giuridica disgiunta dalla pratica materiale del commercio. Esso si costituisce dunque come discorso riduttivo e fondamentalmente censorio, che non tratta del commercio in sé e delle sue dinamiche, ma delle regole e delle restrizioni cui deve essere sottoposto per essere accettato nella società. Sul contributo della scolastica medioevale, che ha rielaborato la dottrina economica aristotelica in chiave cristiana, cfr. fra gli altri R.Manselli, "Il pensiero economico del Medioevo", in L.Firpo (a c. di), *Storia delle idee politiche, economiche e sociali*, 6 voll., Utet, Torino 1972-1983, Vol.III, pp.817-865.

³ "Definita inizialmente nel quadro delle arti del linguaggio, tra la grammatica e la retorica, come "un germoglio della grammatica protesa verso la retorica", essa [la poetica] è da principio fortemente legata alla grammatica, "scienza del linguaggio e spiegazione dei poeti", secondo Quintiliano, per poi essere avvicinata, nel XII, alla retorica nell'ambito dell'insegnamento scolastico. Infine con lo scompiglio che seguì l'arrivo del pensiero aristotelico, la poetica si trovò assorbita nell'orbita della logica, riconsiderata a partire dall'etimologia come arte del *logos*, al tempo stesso parola e

mercato tendono progressivamente a ritagliarsi uno spazio autonomo e a istituirsi come saperi specialistici all'interno di una decisiva ristrutturazione del campo della conoscenza. Essi rappresentano due dei fenomeni più significativi di un sommovimento culturale epocale che riconfigurerà tutta la cultura in prospettiva moderna. L'uno perché fa della poesia l'arte liberale per eccellenza, quella che coniuga meglio l'ideale umanista di eloquenza e saggezza, e l'altro perché fa del mercato un esempio del nuovo modello scientifico matematico-quantitativo dagli importanti risvolti sociali e politici. A partire dalla prima modernità, i saperi legati alla sfera della poesia e dell'economia diverranno progressivamente due capisaldi di una cultura che delimita rigorosamente i propri ambiti disciplinari secondo una visione insieme articolata e dialettica. Da un lato il mondo delle cose, della realtà economica da indagare con sguardo oggettivo e razionale in vista dell'utile materiale, e dall'altro il dominio dell'arte, della poesia, che sarà disgiunto dalla verità scientifica in quanto sfera esclusiva di pertinenza dei valori morali ed estetici. Questa contrapposizione via via più netta e definita costituirà il paradigma della cultura occidentale per i secoli a venire.

E tuttavia la differenziazione dei discorsi non sarà mai assoluta e definitiva; gli scambi e le interazioni fra i due domini sono fin da principio una costante, a partire proprio dalla loro costruzione ufficiale. I due campi disciplinari si rivelano permeabili, i confini mai delimitati per sempre, perché radicati in principi e pratiche spesso comuni e condivisi. Nell'Inghilterra elisabettiana la sfera economica e la sfera letteraria condividono gli stessi spazi materiali e simbolici della corte. La realtà socio-politica della corte rappresenta il luogo di promozione e di sintesi delle due attività, il riferimento obbligato sia per le compagnie di commercio, sia per i letterati. La cultura di fondo è la stessa, nazionalista, monarchica e assolutista; i suoi disegni di espansione e di rivalità commerciale con le nazioni europee da un lato, e quelli di competizione letteraria dall'altro coincidono e sono il caposaldo di una visione politico-ideologica in cui il mercante e il letterato (così come le loro pratiche e i discorsi su di esse) sono entrambi strumento di affermazione nazionale. Nella prospettiva storica dell'ascesa dello stato nazionale moderno, la letteratura e l'economia mercantile divengono aspetti integrati e funzionali di una politica di orgogliosa emancipazione, ovvero di lotta per il primato nel contesto europeo.⁴ Il fine ultimo dei trattati poetici di Sidney e Puttenham (di cui le formulazioni teoriche sono uno strumento), ossia decretare il valore della lingua e della letteratura nazionale rispetto alle letterature classiche e contemporanee europee, si inserisce infatti in un più ampio disegno politico nazionalistico (di matrice protestante) di competizione per la supremazia europea, di cui l'ideologia mercantilista espressa nei *pamphlet* economici di Mun e Misselden rappresenta l'altro fattore cruciale.⁵

Tale cultura di corte affonda le sue radici nella temperie umanistica, che esaltava non solo la riscoperta del mondo classico e dei suoi valori letterari, ma diffondeva insieme ad essi anche gli ideali della *vita activa*, elogiando le virtù del *negotium*, ovvero di tutte quelle attività che producevano ricchezza materiale.⁶ Significativamente, Thomas Wilson, amico personale di Sidney

ragionamento”, P.Bourgain, “Teoria letteraria. Il Medioevo latino”, in J.Bessière *et al.* (curr.), *Storia delle poetiche occidentali*, tr. it., Meltemi, Roma 2001, pp.48-49.

⁴ Sull'analogia situazione in Francia, si veda P.Desan, *L'imaginaire économique de la Renaissance*, Editions InterUniversitaires, Mont-de-Marsan 1993, p.85 e sgg.

⁵ L'apologia dell'attività mercantile in chiave politico-nazionalista risale al primo periodo Tudor, così come testimonia il trattato di Sir Thomas Smith, *A Discourse of the Commonweal of this Realm of England* (1549), pubblicato anonimo nel 1581. Si veda su questo punto N.Wood, *Foundations of Political Economy. Some Early Views on State and Society*, U.of California P., Berkeley 1994.

⁶ È sufficiente citare gli scritti di Leonardo Bruni (l'*Epistola* a Tommaso Cambiatore in cui elogia la ricchezza, ca. 1425), Poggio Bracciolini (i dialoghi *De avaritia*, 1428), Leon Battista Alberti (*I libri della famiglia*, ca. 1441) e sul versante inglese Sir Thomas More con la sua *Utopia* (1516). Si veda su questo punto E.Garin, *L'umanesimo italiano: filosofia e vita civile nel Rinascimento*, Laterza, Bari 1952; e H.Baron, *In Search of Florentine Civic Humanism. Essays on the Transition from Medieval to Modern Thought*, 2 vols., Princeton U.P., Princeton 1988, vol.I, p.226 e sgg.; e vol.II, p.55 e sgg. A.B.Ferguson attribuisce ai primi umanisti Tudor (oltre a More, John Hales e Thomas Smith) una sorta di “applied humanism” che unisce l'interesse per gli studi classici a quello per la società e la comunità nazionale, sottolineando come “their most consistent concern was “the common weal of this realm of England” and [...] their best and most characteristic contribution was in the analysis of their society and their willingness, on the basis of such

e autore di un trattato di retorica che ambiva a fornire una versione inglese del modello ciceroniano (*Rhetorique*, 1553), si è occupato anche del mercato e delle sue problematiche sociali nel suo *Discourse Upon Usury* (1572), dove a fronte della tradizionale condanna del tasso di interesse usurario, celebra le attività mercantili in quanto essenziali al benessere e alla prosperità della nazione. In Inghilterra l'umanesimo assume anche connotazioni religiose protestanti che contribuiscono ulteriormente a esaltare la prospettiva terrena; gli ideali del lavoro e della ricchezza materiale, che rappresentano i valori fondanti del mondo del commercio, sono infatti presenti anche nella teologia riformata, e in particolare nella formulazione del concetto di grazia, di cui costituiscono i segni distintivi.⁷ Le classi dirigenti elisabettiane maturano la consapevolezza del loro ruolo e della loro missione storica proprio alla luce dei valori dell'umanesimo protestante. L'aristocrazia Tudor quale nuovo ceto sociale dominante beneficiato dalla Corona è pervasa da questa ideologia, che fa sì che in Inghilterra il rapporto fra il mondo della politica e della cultura e quello dell'economia sia ancora più stretto che nelle altre corti d'Europa.⁸

Un ulteriore, evidente legame fra i due ambiti è la progressiva appartenenza della cultura stessa e dei suoi prodotti alla sfera del mercato, la cui affermazione è testimoniata anche dalla conquista di questi spazi. Lo stesso fenomeno dell'umanesimo è inscindibile dall'economia reale, ovvero si afferma materialmente attraverso lo sviluppo del mercato librario, reso possibile grazie al nuovo, rivoluzionario mezzo di produzione della stampa. La stampa è lo strumento cruciale che innesca la trasformazione dell'oggetto libro in merce.⁹ L'umanesimo traduce il suo progetto di riscoperta culturale in impresa commerciale immettendo con le nuove edizioni a stampa la cultura classica nel circuito del sapere,¹⁰ che è fin da subito anche un circuito commerciale: attività intellettuale e transazione mercantile sono parte di uno stesso fenomeno che vede il libro, al pari degli altri oggetti d'arte come i quadri, le gemme, i tessuti pregiati, costituire un mercato di beni rari e preziosi, ambiti sia dall'aristocrazia, sia dai ricchi mercanti.¹¹

Il processo di conversione della produzione letteraria *early modern* al mercato è graduale ma costante e coinvolge non solo il nascente teatro professionale quale fenomeno eclatante. È pur vero che, in controtendenza e in polemica con tale processo, la poesia di corte spesso non viene data alle stampe per circolare manoscritta in quell'ambito ristretto – è il caso delle opere dello stesso Sidney (che comprende anche l'*Apology*, pubblicata postuma nel 1595). E tuttavia, anche questo rifiuto dettato da esclusivismo aristocratico è il sintomo di una tendenza tanto ineludibile quanto irreversibile. Infatti, a fronte di un Sidney in veste di *amateur*, dichiaratamente critico nei confronti della stampa e dei suoi prodotti, si annoverano gli esempi professionali di poeti come Spenser, Jonson, Chapman che, sebbene ancora dipendenti dal sistema di protezione finanziaria del mecenatismo (che in ogni caso implicava uno scambio economico), grazie proprio alla stampa delle

analysis, to profer their counsel on matters of policy”, *The Articulate Citizen and the English Renaissance*, Duke U.P., Durham N.C. 1965, p.164.

⁷ Si veda a proposito M.Weber, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo* (1905-06), tr. it., Edizioni Leonardo, Roma 1945.

⁸ Cfr. L.Stone, *The Crisis of the Aristocracy, 1558-1641*, O.U.P., Oxford 1965, pp.335-84; e T.K.Rabb, *Enterprise and Empire. Merchant and Gentry Investment in the Expansion of England, 1575-1630*, Harvard U.P., Cambridge Mass. 1967.

⁹ Cfr. E.L.Eisenstein, *The printing revolution in early modern Europe*, C.U.P., Cambridge 1983. M.Halasz sottolinea come il mercato non solo trasformi l'oggetto libro in merce, ma, attraverso il monopolio di stampa, faccia del testo una proprietà esclusiva: “By the end of the sixteenth century, the legal monopoly on printing was a *de facto* monopoly on textual property”. Il testo diventa una forma di capitale, la cui proprietà viene definita *copy*: “Copy is a legal fiction that establishes ownership of a text”, *The Marketplace of Print. Pamphlets and the Public Sphere in Early Modern England*, C.U.P., Cambridge 1997, p.24.

¹⁰ Impresa culturale e impresa commerciale vengono addirittura a coincidere nel caso di Aldo Manuzio, stampatore e intellettuale umanista a Venezia e delle sue Edizioni Aldine dei classici greci e latini. Si veda in proposito M.Lowry, *The World of Aldus Manutius: Business and Scholarship in Renaissance Venice*, Cornell U.P., Ithaca 1979.

¹¹ Su questo punto si veda L.Jardine, *Worldly Goods: A New History of the Renaissance*, W.W.Norton, New York 1996.

loro opere acquisiscono quella identità autoriale che sarà il presupposto per lo sviluppo di una vera e propria letteratura moderna, e con essa di una industria editoriale.¹²

Le stesse biografie di Sidney e Puttenham testimoniano, sebbene a un diverso livello, dell'assenza di rigidi confini fra la sfera economica e quella letteraria. Sidney è uomo di corte e membro della fazione di Sir Robert Leicester, suo zio e favorito della regina. Il partito di Leicester è considerato il depositario di un'ideologia sobria, puritana, nazionalista e mercantile, fautore di una moderna politica espansionistica coloniale. Ed è alla luce di tale ideale di condotta, sintesi di *virtus* e *praxis*, che Sidney matura la sua identità di cortigiano e uomo politico, ma anche di intellettuale e letterato, sovvertendo così una lunga consuetudine di pensiero che considerava le attività mercantili come indegne di attenzione, un fenomeno da disprezzare, benché tollerato.¹³ Durante il suo periodo a corte (e pure in occasione del soggiorno a Pembroke presso la sorella), viene a contatto non solo con letterati, ma anche con scienziati, capitani di mare, colonizzatori, mercanti, fra i quali gli uomini di Gresham, ministro delle finanze di Elisabetta. Da ricondurre ancora alle sue posizioni politiche e culturali è l'interesse mostrato da Sidney per i viaggi di esplorazione nel Nuovo Mondo alla ricerca di risorse economiche che avrebbero fornito all'Inghilterra i mezzi per contrastare la supremazia spagnola in Europa.¹⁴ Come membro del Parlamento, partecipa alla commissione che aveva il compito di studiare nuove missioni di viaggio e forse egli stesso progettò di imbarcarsi in una spedizione al seguito di Drake. Da ultimo, quale governatore della città olandese di Flessinga in lotta per l'indipendenza contro la dominazione spagnola, la sua azione non poteva prescindere da precise conoscenze militari, amministrative e anche economiche. Come politico e intellettuale protestante, egli ebbe la possibilità di constatare direttamente lo sviluppo del paese, che si avviava a diventare una potenza mercantile all'avanguardia.

Per quanto riguarda Puttenham, personaggio di rango inferiore e di una generazione precedente rispetto a quella di Sidney, nonostante le scarse notizie biografiche, il suo legame con il mondo degli affari è ampiamente documentato. Come afferma W.Nash, "George Puttenham is a shadowy figure – a footloose, always needy cadet of a house in decline".¹⁵ Dopo essere stato ammesso relativamente tardi negli Inns of Court per intraprendere la professione legale, tramite il matrimonio con la vedova di Lord Windsor e i legami familiari con lo zio Thomas Elyot, autore di *The Booke Named the Governour* (1531), entra in contatto con l'*élite* politica e culturale del suo tempo. Il suo ruolo è quello di *aspiring courtier* – esempio di una delle potenziali forme di mobilità sociale del Rinascimento – che ambisce a ottenere una posizione e una rendita finanziaria attraverso la produzione letteraria, ovvero sfruttando le sue abilità poetiche e retoriche.¹⁶ A questo ruolo si sovrappone quello di *man of the world*, la cui precaria situazione al limite della legalità è così sintetizzata da L.Montrose: "Puttenham was [...] a lawyer – one schooled not only in the Middle Temple but in the world: he was so embroiled in legal and financial difficulties that the Privy

¹² R.Helgerson (*Self-Crowned Laureates: Spenser, Jonson, Milton, and the Literary System*, U. of California P., Berkeley 1983) descrive la figura del poeta laureato quale letterato professionale, che tuttavia conserva dello scrittore occasionale la funzione morale e civile. Sulla permeabilità, ovvero la non esclusività dei due ambiti, cfr. A.Marotti, *Manuscript, Print, and the Renaissance Lyric*, Cornell U.P., Ithaca 1995; e W.Wall, *The Imprint of Gender Authorship and Publication in the English Renaissance*, Cornell U.P., Ithaca 1993.

¹³ Significativamente, nel *grand tour* che Sidney fece in Europa per completare la sua educazione, durato tre anni (il più lungo per un giovane aristocratico inglese dell'epoca), si ferma a Venezia e visita successivamente Genova, città-stato all'avanguardia e potenze mercantili incontrastate. L'incontro con personalità appartenenti all'area protestante prepara la sua futura scelta domestica di una determinata fazione politica e costituisce la premessa del disegno ideale che egli perseguirà nel corso della sua vita, ovvero quello di servire la causa protestante. Per un resoconto biografico dettagliato, si veda Fulke Greville, *Life of Sir Philip Sidney*, ed. by N.Smith, Clarendon P., Oxford 1907; e F.S.Boas, *Sir Philip Sidney: Representative Elizabethan, His Life and Writings*, Staples, London 1955.

¹⁴ In questo contesto, l'esploratore Richard Hakluyt, di ritorno dall'America, gli dedica il suo *Divers Voyages Touching the Discoverie of America* (1582).

¹⁵ W.Nash, "George Puttenham", in E.A.Malone (ed.), *British Rhetoricians and Logicians, 1500-1660*, Gale, Detroit MI 2003, p.231.

¹⁶ Cfr. W.A.Rebhorn, "Outlandish Fears: Defining Decorum in Renaissance Rhetoric", *Intertexts* 4 (2000), pp.15-16.

Council issued a warrant for his arrest”.¹⁷ Nel ritratto pubblico delineato dai suoi detrattori viene evidenziato il legame fra la sua attività e l’esercizio di possibili pratiche usuarie: “he was consistently represented as a forger of deeds, addicted to ‘covetous practyses’, and an exploiter of legal graft and legal knowledge”.¹⁸ Egli occupa pertanto quello spazio liminale fra la corte e il mondo delle professioni in cui confluiscono indistintamente interessi poetici e finanziari, produzione letteraria e dubbie pratiche economiche e legali.

La completa separazione e autonomia dei due saperi quale esito del paradigma ideologico del moderno è dunque solo illusoria, in quanto fin da subito i processi di costruzione dei due discorsi disciplinari sulla poesia e sul mercato nascono dalla reciproca contaminazione, in virtù di una dinamica degli scambi e delle influenze tipica della prima modernità e delle sue composite transizioni culturali. In particolare, i principi teorici del discorso poetico, le sue strategie argomentative si costruiscono *anche* grazie a un immaginario e un linguaggio mutuati dal mercato, la cui fenomenologia si sarebbe tradotta di lì a poco a sua volta in ‘scienza’; una scienza che in virtù della sua nuova e potente visione del mondo era in grado di mettere in discussione le tradizionali categorie di pensiero al di là dei suoi confini disciplinari. Nella definizione di un discorso poetico specialistico appaiono evidenti, disseminati nei trattati di Sidney e Puttenham, gli prestiti linguistici, le influenze e le ricadute epistemologiche della sfera economica. Tale mutazione si rivela per certi aspetti decisiva nel dare forma al campo della disciplina poetica.

L’analisi del linguaggio economico nei trattati poetici cinquecenteschi presuppone un dato storico oggettivo, ovvero il primato temporale del discorso critico sulla poesia, che prende avvio qualche decennio prima di quello economico. Questo sfasamento cronologico, tuttavia, è relativo in quanto non solo le condizioni materiali che hanno consentito la formazione del discorso economico, ossia la presenza di un’attività mercantile e finanziaria sempre più capillare e in costante espansione, sono già tutte presenti negli anni ‘80 del Cinquecento; ma anche un linguaggio e un pensiero economico radicato nelle pratiche materiali aveva già acquisito una dimensione consolidata cui solo una tradizione censoria impediva ancora di divenire discorso ufficiale – in questo senso anche i trattati poetici contribuiscono indirettamente a mettere in circolazione e quindi a legittimare il linguaggio e le istituzioni del nascente mercato. In ogni caso si era già imposto nell’Europa continentale un pensiero politico distintamente mercantilista (si pensi ai *Six Livres de la Republique* di Jean Bodin, 1576), che ha avuto i suoi antecedenti anche in Inghilterra con gli esempi già citati del *Discourse of the Common Weal* di Thomas Smith e del *Discourse Upon Usury* di Thomas Wilson.¹⁹ I testi critici di Sidney e Puttenham appartengono quindi storicamente a quest’epoca di iniziale elaborazione del pensiero mercantilista, che rappresenta uno stadio intermedio fra l’elogio umanista della ‘vita attiva’ e la teorizzazione di un modello teorico del mercato così come avverrà nei *pamphlet* di Misselden e Mun negli anni ‘20 del ‘600. Ed è proprio il paradigma mercantilista da un lato, con i suoi ideali assoluti di supremazia commerciale e di tesaurizzazione della ricchezza, e la fenomenologia della nuova realtà economica dall’altro, con le sue dinamiche di scambio relative e contingenti divenute esperienza diffusa, a costituire nei trattati un immaginario linguistico significativo.²⁰

¹⁷ L.A.Montrose, “Of Gentlemen and Shepherds: The Politics of Elizabethan Pastoral Form”, *ELH* 50 (1983), p.451.

¹⁸ G.D.Wilcock, A.Walker, “Introduction”, in *The Arte of English Poesie*, attributed to G.Puttenham, ed. by G.D.Wilcock and A. Walker, C.U.P., Cambridge 1936, p.xxii. Le citazioni dal testo sono tratte da questa edizione.

¹⁹ Per una visione di insieme della letteratura mercantilista, inglese ed europea, cfr. J.S.Schumpeter, “La letteratura mercantilista”, in Id., *Storia dell’analisi economica*, tr. it., 3 voll., Bollati Boringhieri, Torino 1990, vol.I, pp.410-460; e A.De Maddalena, “Il mercantilismo”, in L.Firpo (a c. di), *Storia delle idee politiche, economiche e sociali*, cit., vol.IV, tomo 1, pp.637-704.

²⁰ I due aspetti in realtà coesisteranno nei trattati di Mun e Misselden, laddove la teorizzazione delle leggi del mercato, ovvero il paradigma ‘debole’ e relativo dello scambio sarà inserito nel contesto di un pensiero ‘forte’ rigorosamente mercantilista. Per cui tale aporia si rivelerà tutta interna alla dottrina mercantilista ed entrambe caratterizzeranno il discorso economico per buona parte del Seicento, influenzando, come si vedrà, sia l’approccio ideologico di Donne al mercato, sia quello di Milton.

In questa prospettiva, quella che R.Matz indica come “the ongoing construction of poetry as a particular form of discursive practice”²¹ si caratterizza in entrambi gli autori nell’ambito di un rapporto articolato e complesso (a tratti contraddittorio) con il campo economico e il suo linguaggio. In apparenza la specificità della poesia, ovvero la sua dignità e il suo valore vengono definiti in antitesi ai modelli e alle pratiche della nuova cultura di mercato; e tuttavia il linguaggio economico ‘ritorna’ ironicamente a rappresentare quegli stessi valori assoluti che sono alla base della moderna costruzione della disciplina poetica, minandone però inevitabilmente, in virtù del suo intrinseco statuto antimetafisico, l’assolutezza.²²

Il discorso teorico definisce la poesia come fondazione ontologica, affermazione di valori assoluti, vuoi in senso etico (è il caso Sidney), vuoi in senso estetico (è il caso di Puttenham), proprio in contrapposizione agli ideali mercantili e all’incipiente commercializzazione della letteratura. In realtà il rapporto è ironicamente ambiguo in quanto il paradigma mercantilista si ripropone all’interno dei testi a evidenziare la natura assoluta delle verità morali ed estetiche della poesia teorizzate nel moderno discorso critico su di essa. E tuttavia, proprio in virtù della dimensione ‘antiessenzialista’ insita nello stesso modello mercantile, nel momento in cui l’immaginario economico veicola tali verità ne fa paradossalmente emergere da ultimo la natura relativa, arbitraria. La dimensione metafisica della poesia quale forma di conoscenza/esperienza estetica privilegiata, che si definisce anche in polemica opposizione a una certa letteratura ‘popolare’ prodotto del mercato (si pensi alle accuse mosse da Sidney al nascente teatro professionale), viene dunque implicitamente decostruita dal linguaggio mercantile utilizzato in senso figurato per rappresentare quelle stesse verità. Il discorso economico che emerge dai trattati di Sidney e Puttenham possiede dunque una doppia, ambigua valenza; se da un lato ‘ritorna’ in qualità di ‘supplemento’ (inteso nell’accezione derridiana di ‘aggiunta necessaria’) a costruire metafisicamente il dominio teorico e la pratica dell’arte poetica, dall’altro le sue immagini relative e contingenti ne minano ironicamente il fondamento ontologico, il principio di pienezza e trascendenza.²³

1. *L’economia del discorso poetico nell’Apology for Poetry*

Nell’*Apology* la teorizzazione della poesia come arte liberale si definisce *anche* in opposizione al nascente fenomeno dell’industria editoriale, che dà vita a un vero e proprio mercato delle lettere di tipo capitalistico. Nel corso del trattato, evidenziando i difetti della poesia inglese contemporanea, Sidney fa ripetuti riferimenti, non privi di ironia, ai *proseprinters* (138), ai *printed discourses* (139) e ai *printers’ shops* (142).²⁴ Dimostrando una lucida consapevolezza del processo storico-materiale in corso, egli identifica questi elementi come i nuovi protagonisti dello scenario culturale che stanno irreversibilmente trasformando la letteratura in impresa commerciale e l’attività poetica in lavoro professionale – *their profession* (108) è il termine usato per designare il mestiere dei poeti. Ed è anche a causa di questa incipiente commercializzazione che la poesia ha perduto, secondo Sidney,

²¹ R.Matz, *Defending Literature in Early Modern England. Renaissance Literary Theory in Social Context*, C.U.P., Cambridge 2000, p.8.

²² Mutuando un’espressione coniata da Stanley Fish (*Self-Consuming Artifacts. The Experience of Seventeenth-Century Literature*, U. of California P., Berkeley 1972), si potrebbe definire questi trattati di poetica come *self-consuming artifacts* in quanto insidiano dall’interno la loro stessa autorità retorico-discorsiva.

²³ Realizzando in questo ciò che J.Derrida (*Della grammatologia*, tr. it., Jaca Book, Milano 1969) considera la funzione eversiva del ‘supplemento’, posto al servizio di una ‘pienezza’ che in realtà esso sostituisce con il radicalmente ‘altro’. Come afferma D.Attridge, “[a] principle of plenitude, self-sufficiency, self-presence is taken as the necessary condition for the production of knowledge, or ethics and politics, or aesthetics”, “Puttenham's Perplexity: Nature, Art, and the Supplement in Renaissance Poetic Theory”, in P.Parker, D.Quint (eds.), *Literary Theory / Renaissance Texts*, Johns Hopkins U.P., Baltimore 1986, p.275. Le leggi del mercato configurano una nuova idea del valore. Le cose, trasformate in beni, possiedono un valore di scambio (altro rispetto al loro ‘naturale’ valore d’uso) che è variabile, contingente, soggetto alle oscillazioni della domanda e dell’offerta. M.Foucault, *Le parole e le cose. Un’archeologia delle scienze umane*, tr. it., Rizzoli, Milano 1978, p.183 e sgg., ha ravvisato nel nascente discorso economico che teorizza le leggi del mercato attraverso l’analisi delle ricchezze una precisa tendenza dell’epistemologia moderna, ovvero la progressiva separazione dei segni dalle cose che conferisce autonomia alla rappresentazione.

²⁴ Le citazioni dal testo sono tratte dall’edizione a cura di G.Shepherd, Manchester U.P., Manchester 1973.

dignità e valore. Egli si abbandona ad amare considerazioni constatando come in Inghilterra la poesia sia oggi svalutata e disprezzata: *base men with servile wits undertake it, who think it enough if they can be rewarded of the printer* (132). Poiché l'attività letteraria è divenuta una professione economicamente lucrativa, essa è intrapresa da uomini senza ingegno, che di conseguenza producono opere altrettanto mediocri. La sua dimensione mercantile è, secondo Sidney, sinonimo di cattivo prodotto, che ha per effetto il suo svilimento e dunque la sua condanna. In quest'ottica il mercato, inteso come esclusiva ricerca del profitto e non dell'eccellenza, diviene sinonimo di degenerazione, di perdita irrevocabile dei valori, a fronte di un'arte che dovrebbe essere invece, secondo la sua visione, esclusivamente vocazionale e altamente etica. Il discorso sulla poesia nasce dunque *anche* in relazione a questa tendenza epocale che Sidney coglie nel suo farsi. I valori morali, che è compito della poesia trasmettere, si contrappongono ai valori materiali del mercato che, se impiegati impropriamente al campo letterario, ne stravolgono i fini e la natura. La critica radicale alla 'deriva' mercatista della letteratura, giocata tutta sul filo sottile dell'ironia, contraddistingue nei suoi risvolti sociologici il discorso dell'*Apology* e l'affermazione dei valori assoluti legati alla poesia, che sono tali anche perché trascendono la contingenza del mercato. Sidney, al pari di Puttenham, detiene una concezione elitaria della poesia come pratica raffinata di corte che risponde a ideali profondamente altri rispetto al prosaico mondo mercantile e alla sua logica del profitto (quello stesso mondo da cui provengono le accuse puritane di immoralità rivolte alla poesia). E tuttavia questa apparente contrapposizione è ironicamente anch'essa effetto della crescente egemonia del regime capitalistico, che, nel momento in cui assoggetta il campo letterario, sollecita per contrasto una teoria dell'arte poetica come sfera autonoma esclusiva, dominio di valori trascendenti, alieni dal calcolo e dal materialismo mercantile.²⁵ Ma proprio per questo tale sistemazione risulta precaria, segnata dalle contraddizioni. Come mostra il trattato sidneiano, la costruzione discorsiva del dominio poetico quale espressione di valori assoluti contempla l'utilizzo di termini e concetti chiave propri del mercato, a testimonianza di come l'ideologia del capitale influenzi in profondità anche la fondazione di quei valori che dovrebbero essere alternativi ad essa. Una volta bandito, il linguaggio del mercato riaffiora nell'*Apology* per connotare, in virtù del suo doppio statuto, il moderno discorso sulla poesia così come si configura nella sua dialettica costitutiva fra assoluto e relativo, oggettivo e soggettivo, necessario e contingente. Sidney definisce l'eccellenza dei valori morali espressi dalla poesia quale ideale forma di conoscenza. Tale affermazione riflette la nuova concezione del sapere propria del movimento umanista in cui il filosofo naturale di stampo scolastico è soppiantato dall'uomo di lettere, il retore dagli alti principi morali.²⁶ Nella teoria umanista propugnata da Sidney la forma più nobile di conoscenza consiste nel *knowledge of man's self in the ethic and politic consideration* (104). Come sottolinea G.Shepherd nella sua introduzione all'*Apology*, “[t]he humanists were concerned with human conduct, with social and civic behaviour, with the potentialities of good and evil in man, with the pursuit of virtue”.²⁷ Gli *studia humanitatis*, ovvero la poesia, la storia, la filosofia morale e le loro fonti classiche divengono il caposaldo del nuovo sapere umanistico, che tuttavia si propone quale vera conoscenza non solo alla luce della nuova prospettiva antropocentrica, ma anche come

²⁵ P.Stallybrass identifica questo come il momento in cui “cultural valuation begins to be separated out from economic calculation”; ciò implica “the construction of a value that has no value, a price that has no price, and to assign the priceless to a transcendental heaven and the valueless to a material hell”, “The Value of Culture and the Disavowal of Things”, *Early Modern Culture* 1 (2000), <http://emc.eserver.org/1-1/stallybrass.html>.

²⁶ Cfr. in proposito P.O.Kristeller, “Humanism and Scholasticism in the Italian Renaissance”, in Id., *Renaissance Thought. The Classic, Scholastic and Humanist Strains*, Harper & Row, New York 1961, pp.92-119. Sulle modalità umaniste della ricerca della conoscenza e della verità e sulla natura antropologica di tali verità in quanto contrapposte al metodo e ai risultati della filosofia scolastica, si veda C.Trinkaas, “The Question of Truth in Renaissance Rhetoric and Anthropology”, in J.Murphy (ed.), *Renaissance Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*, U. of California P., Berkeley 1983, pp.207-220. Sulla critica umanista alla dialettica scolastica, si veda anche C.Vasoli, *La dialettica e la retorica dell'Umanesimo. “Invenzione” e “metodo” nella cultura del XV e XVI secolo*, Feltrinelli, Milano 1968.

²⁷ G.Shepherd, “Introduction”, in P. Sidney, *An Apology for Poetry*, cit., p.22.

forma argomentativa. Nella visione umanistica, infatti, i modelli etici di virtù possono essere trasmessi solo attraverso l'apporto decisivo dell'*eloquentia*, l'arte retorica del persuadere, che la poesia, secondo Sidney, possiede in sommo grado fra le discipline liberali: *[A]s virtue is the most excellent resting place for all worldly learning to make his end of, so Poetry, being the most familiar to teach it, and most princely to move towards it, in the most excellent work is the most excellent workman* (115).

L'impostazione umanista del sapere nell'*Apology*, con il ruolo strumentale conferito alla retorica, convive instabilmente con l'influenza esercitata su Sidney dal pensiero ramista, che sosteneva una radicale riforma nel campo delle discipline della conoscenza.²⁸ La teoria ramista ascrive alla retorica (il campo dell'argomentazione, del verosimile, del probabile, nella misura in cui quest'ultimo sfugge alle certezze del ragionamento *more geometrico*) lo stesso valore epistemologico della logica. Il discorso comunicativo viene unificato per tutte le arti liberali, con la logica, intesa come dialettica, ossia l'arte generale per inventare e giudicare ogni cosa, che presiede all'*inventio* e alla *dispositio*, ovvero la ricerca delle inferenze valide e degli argomenti a supporto, e la retorica che presiede all'*elocutio* (le forme del linguaggio ornato). Tale riforma modifica l'impianto epistemologico classico in cui la conoscenza pratica o produttiva, ossia la *téchne* (*ars*, di cui la poesia è un'espressione) è contrapposta al sapere, la *sophia* (la conoscenza teoretica). Ramus rifiuta la distinzione aristotelica fra giudizi analitici e dialettici, rispettivamente sulle cose che non possono essere diverse da ciò che sono e su quelle che invece possono essere diverse da quello che sono; egli sostiene che esiste un solo metodo, che presiede alle matematiche, alla filosofia, ai giudizi e al comportamento degli uomini. Come chiarisce Shepherd, "Ramus, following Rudolph Agricola, denied the distinction which the ancients and the scholastics had made between a logic concerned with certainty and a logic of opinion – dialectic. There is for Ramus only one, viz. dialectic. All human knowledge is uncertain and rests on fragile particulars".²⁹ Da ciò ne consegue, osserva ancora Shepherd, che "all logic has become a sort of rhetoric; and the general field of knowledge in which this sort of rhetoric can work seems to be taken as more or less coterminous with philosophy [...] Every comprehensive humanist theory of knowledge assumed this unity, a completed circle of the sciences, a creative harmony among the Muses".³⁰ In questa prospettiva la poesia in quanto *téchne* acquisirebbe sì implicitamente lo *status* di disciplina affine alla conoscenza teoretica, ma solo per constatare come le sue verità apparirebbero sempre incerte, parziali, senza fondamento ultimo; in altri termini costruzioni retoriche, e in quanto tali relative e arbitrarie.

Questa configurazione epistemica legata alla teoria ramista, tuttavia, non fa che porre in evidenza ciò che era già presente in forma latente nella concezione umanista della poesia, e in particolare nel suo binomio chiave *eloquentia-humanitas*, laddove l'affermazione dei valori assoluti non può prescindere, anzi è subordinata alla forma retorica argomentativa. Il moderno discorso critico sulla poesia quale disciplina principe delle arti liberali in quanto forma perfetta e ideale di conoscenza, mostra dunque un'aporia di fondo. Esso, così come si configura nel trattato sidneiano, nasce diviso fra due tendenze opposte e difficilmente conciliabili, riflesso del nuovo, incerto, a tratti contraddittorio, quadro epistemico della modernità. Da un lato la poesia è intesa come espressione dei valori supremi di una civiltà, che in quanto modelli etici esemplari assumono carattere trascendente e atemporale, e dall'altro emerge quale verità 'altra' la loro dimensione necessariamente retorica, 'artificiale', di costruito linguistico, che priva tali verità della loro

²⁸ Osserva Shepherd: "Of Sidney's knowledge of and interest in Ramus there can be no doubt. With Languet, who knew Ramus personally, he promoted Ramism in learned circles outside the universities in England and on the Continent [...] His Ramism is revealed rather by coincidence of sympathies than by following of any of the recognisably Ramist schemes. The influence is pervasive, not specific", *op. cit.*, pp.34-35. Cfr. anche F.G.Robinson, *The Shape of Things Known: Sidney's "Apology" in Its Philosophical Tradition*, Harvard U.P., Cambridge Mass. 1972, p.111 e sgg.

²⁹ Shepherd, *op. cit.*, p.73. Così anche W.S.Howell: "[T]he Ramists made rhetorical invention and logical invention identical", *Poetics, Rhetoric and Logic*, Cornell U.P., Ithaca 1975, p.85. Tuttavia egli sottolinea come in materia di *dispositio* i ramisti teorizzarono una differenza fra il metodo della scienza e quello della retorica ("the method of prudence", p.86).

³⁰ Shepherd, *op. cit.*, p.35.

assolutezza metafisica, confinandole nell'ambito del variabile e dell'opinabile in quanto condizione effettiva della conoscenza secondo la teoria ramista. Il linguaggio del mercato disseminato nell'*Apology*, proprio in virtù del suo doppio statuto, ovvero della sua intrinseca dimensione antimetafisica che rappresenta un ulteriore passo in prospettiva moderna verso l'autonomia della rappresentazione,³¹ funge da catalizzatore, il luogo in cui si palesa l'ambiguità intrinseca, la duplice vocazione del moderno discorso critico sulla poesia.

1.1 *La poesia come tesoro, oggetto prezioso vs capitale, moneta corrente*

Nel momento in cui Sidney, in risposta alle difficoltà contemporanee e agli attacchi puritani, celebra il valore della poesia, lo rappresenta prima di tutto con un riferimento temporale alle origini, ossia al prestigio di cui tale arte godeva nell'antichità. Il suo valore è collegato alla storia, agli esordi della civiltà e si sostanzia nell'immagine metaforica del tesoro in quanto bene sommamente prezioso; tanto più prezioso quanto più ricco di tradizione. Inevitabilmente, il riferimento alle origini rappresenta altresì il richiamo a un sapere che si estrinseca soprattutto nella poesia. Il genere poetico racchiude in sé la *summa* della conoscenza degli antichi; esso rappresenta la sua forma privilegiata di trasmissione. La poesia è definita significativamente da Sidney come *treasure-house of science* (96) e, specularmente, gli antichi poeti vengono definiti come *the ancient treasurers of the Grecians' divinity* (141). Le immagini figurate del tesoro in quanto bene inestimabile, fonte di ricchezza e di valore alludono al bene prezioso per eccellenza, l'oro, il metallo la cui rarità costituisce sin dagli inizi della civiltà la misura di tutte le ricchezze. L'oro inteso in senso statico e ontologico quale attributo fondamentale della divinità e della regalità, *semen* degli dei, paragone del giusto e del nobile connota i valori spirituali legati alla conoscenza che esprime la poesia, il cui prodotto, nella definizione di Sidney, corrisponde appunto a un *golden world* (100). L'immagine delle origini e dell'oro in quanto tesoro assoluto, così come è inteso anche nella concezione mercantilista,³² costituiscono il fondamento metafisico in virtù del quale l'*Apology* costruisce e afferma il valore simbolico intrinseco della poesia.³³ Essa si identifica *tout court* con la conoscenza nella sua totalità, ossia con il sapere scientifico e religioso racchiuso nell'antico *mythos*, di cui i poeti sono i custodi e che devono difendere da possibili, indebite appropriazioni (Sidney cita gli storiografi antichi che, sulla scia di Erodoto, *stole or usurped of Poetry* [97] alcune sue caratteristiche adattandole alle loro opere). Una ricchezza assoluta, onnicomprensiva, paragonabile in quanto essenza immutabile all'oro che stava affluendo sul continente europeo sia sotto forma di metallo prezioso proveniente dai territori coloniali, sia sotto forma di moneta corrente grazie agli scambi commerciali.

³¹ La nozione di valore di scambio in quanto 'rappresentazione' relativa e arbitraria del valore (del significato) delle cose sul mercato apre la strada all'ipotesi del carattere 'costruito' dei fatti su cui si basa la conoscenza scientifica. Un'ipotesi che trova il suo fondamento paradossalmente proprio nell'equiparazione della logica alla retorica propugnata dalla teoria ramista, che per questo esplicita ciò che si potrebbe definire come la natura intrinseca della nuova episteme scientifica. Sui possibili legami fra scienza e letteratura in età moderna all'insegna di un comune modello ermeneutico della conoscenza, cfr. E.Spiller, *Science, Reading, and Renaissance Literature: The Art of Making Knowledge, 1580-1670*, C.U.P., Cambridge 2004, la quale rinviene analogie fra l'attività di 'worldmaking' del poeta qual è teorizzata da Sidney e quella del nuovo scienziato sperimentatore: "[...] early modern literature and science share a language of making that grounds their claim to knowledge. "Invention", for instance, understands discovery and contrivance as integrally related: finding out results from acts of making that comprehend poetry and rhetoric as much as science and philosophy", p.4.

³² La dottrina bullionista intende la ricchezza esclusivamente come accumulo di tesoro, sia esso in metalli preziosi (oro e argento) o moneta. Cfr. in proposito De Maddalena, "Il Mercantilismo", in L.Firpo (a c. di), *Storia delle idee politiche, economiche e sociali*, cit.; e E.Heckscher, *Mercantilism*, 2 vols., Allen & Unwin, London 1935.

³³ Osserva in proposito A.Kitch: "Humanists who defend the usefulness of rhetoric and poetry sometimes used gold to represent the value of learning", *Political Economy and the States of Literature in Early Modern England*, Ashgate, Farnham UK 2009, p.55. Sull'analogo tema delle origini ripreso dagli autori del '600 quale strumento di validazione in una congiuntura storica in cui i paradigmi autorevoli della conoscenza iniziano a vacillare, cfr. A.Snider, *Origin and Authority in Seventeenth-Century England: Bacon, Milton, Butler*, U. of Toronto P., Toronto 1994.

Tale immaginario simbolico è tuttavia inevitabilmente collegato a un altro aspetto cruciale del moderno discorso critico così come si delinea nell'*Apology*, ovvero l'ideale umanista dell'imitazione dei modelli. Nel momento in cui Sidney introduce i principi dell'estetica neoclassica, il discorso teorico si attualizza. Il paradigma indistinto dell'origine cede il passo, assumendo una prospettiva storica più definita in cui sono i modelli letterari classici a rappresentare metaforicamente la ricchezza, l'oro della conoscenza. L'analogia implicita è con la politica mercantilista; la fedele imitazione delle regole compendiate nei modelli classici e continentali produce ricchezza, ovvero una letteratura in lingua inglese prestigiosa, e l'accumulazione di ricchezze simboliche rende una nazione civile e progredita così come l'accumulazione di denaro, secondo la tesi bullionista, ne fa una potenza. A ribadire tale immagine figurata di ricchezza, è da notare come nell'*Apology*, laddove Sidney individua i difetti di autori e opere letterarie che si distaccano dai modelli umanisti di eccellenza, ricorra specularmente un immaginario economico negativo in cui spicca l'uso metaforico del termine *want*, che indica una situazione di scarsità, mancanza di beni e di risorse. A proposito di Chaucer, lodato per il suo *Troilus and Criseyde*, Sidney afferma: *Yet had he great wants, fit to be forgiven in so reverent antiquity* (133); allo stesso modo viene sintetizzata la condizione contemporanea della poesia: *[T]he very true cause of our wanting estimation is want of desert* (132; e così pure nella discussione sulla dignità della lingua inglese Sidney osserva: *Another will say it wanteth grammar*, 140).

Allo stesso tempo, l'immagine del tesoro in quanto *gold*, associata al nuovo regime economico mercantile, rimanda all'altro dalla metafisica, e in particolare al suo elemento essenziale, il denaro, inteso non solo come ricchezza in sé ma come strumento per conseguire ulteriori beni.³⁴ Ed è proprio tale aspetto – palesemente rimosso – dell'*imagery* economica che disvela l'ideale umanista nella sua reale dimensione ideologica di progetto culturale. L'immagine figurata della poesia quale ricchezza mobile, capitale monetario evoca indirettamente l'investimento simbolico nei modelli letterari quale fonte di produzione del valore (inteso sia in senso etico sia estetico);³⁵ ovvero un'operazione selettiva di scelta dei modelli classici e continentali esemplificata metaforicamente dall'immagine del capitale monetario da investire nel tempo e nello spazio, che a sua volta produce nel presente ulteriore profitto. Questo nesso latente fra le dinamiche del capitale e il progetto umanista diverrà più esplicito in seguito quando Sidney introdurrà un altro termine economico chiave, *use*, e riferendosi ai modelli letterari parlerà di *right use of them* (116). Il tesoro, l'oro racchiuso nella poesia diviene allora simbolicamente capitale culturale che crea valore secondo modalità tipicamente economiche, ovvero facendo della conoscenza non più una totalità indistinta bensì un oggetto parziale, il prodotto di una negoziazione, provvisto quindi di un valore relativo, di scambio, alla stregua dei beni offerti sul mercato.³⁶

L'immagine figurata della poesia come capitale culturale che possiede le stesse qualità di quello finanziario – e contestualmente quella negativa di carenza di capitale – evidenzia la natura del programma sidneiano di imitazione dei modelli letterari e dell'ordinamento neoclassico dei generi. Un disegno storico e culturale che, in quanto esito di una selezione ben precisa, presuppone alla base una scelta implicita esclusiva, ovvero un atto deliberato che stabilisce ciò che è valore e ciò che non lo è nella sfera della conoscenza. In questo modo i valori etici assoluti legati alla poesia e la loro fondazione ontologica, vengono disvelati quale effetto di una operazione ideologica e insieme ermeneutica che ha il suo correlativo oggettivo in ambito economico nei movimenti del capitale e nelle sue modalità di creazione del valore.

³⁴ Implicita è qui la concezione della moneta come misuratore di valore universale poiché essa stessa in possesso di valore intrinseco in quanto costituita da metallo pregiato. Afferma in proposito Kitch: "The language of money and gold acts for humanists as a way of concretizing abstract principles, as currency contains both a material and a symbolic value", *op. cit.*, p.55.

³⁵ L'interpretazione della classicità come capitale da investire si impone qui in alternativa ad altri concetti ricorrenti quali eredità, debito, che analogamente presuppongono l'idea di ricchezza, capitale mobile. Nel caso del debito vi è ancora una volta l'implicito riferimento all'attività usuraria laddove il profitto si ottiene a partire da un prestito.

³⁶ Matz, *op. cit.*, mette in relazione la progressiva autonomia del capitale finanziario con quella del poeta in un mercato delle lettere sempre più svincolato dal centro di autorità politica e culturale della corte.

Il denaro nel suo significato di strumento per conseguire ulteriori beni rappresenta altresì metaforicamente l'altra immagine della poesia così come viene presentata nell'*Apology*, ossia non in quanto contenuto bensì in quanto forma, veicolo della conoscenza. Questa accezione retorica della poesia quale denaro figurato, utile ad acquisire beni simbolici come la conoscenza, è anch'essa collegata al discorso umanista di imitazione dei modelli letterari. Il processo di selezione si fonda infatti sulle caratteristiche formali di tali modelli da cui dipende *in toto* il loro valore etico-conoscitivo. È qui implicita un'idea più mediata, 'rappresentativa' della poesia che non si identifica *tout court* con gli esempi di moralità ma che costituisce il *medium* formale, l'involucro esteriore. Questa dimensione retorica dell'arte poetica quale moneta simbolica, prezioso strumento di acquisizione del sapere emerge chiaramente laddove Sidney afferma che i filosofi, fra cui *Plato and Boethius [...] made [...] Philosophy very often borrow the masking raiment of Poesy* (114). A questo proposito, parlando di Platone, da lui ritenuto anche un poeta proprio perché intesse le sue riflessioni e le abbellisce con elementi estetici (*the body of his work [...] the insight and strength were Philosophy, the skin as it were and beauty depended most of Poetry*, 97), Sidney cita il mito di Gige e del suo anello sottratto a un cadavere, che si rivela magico e lo fa apparire invisibile, permettendogli di impossessarsi del potere. La storia di Gige narrata da Platone è associata simbolicamente alla tirannia, ma anche indirettamente, secondo M.Shell, al conio della moneta, poiché visibilità e invisibilità sono i tratti distintivi di entrambi.³⁷ Appare dunque significativo che il trattato sidneiano, alludendo alla dimensione formale della poesia in termini di moneta, citi proprio questo racconto platonico in cui è presente un riferimento indiretto alla creazione della moneta. L'analogia fra la retorica e la moneta all'insegna del paradigma 'debole' della rappresentazione che inficia l'assolutezza dei valori etici affonda le sue radici nella filosofia platonica. Come sottolinea Shell, "[w]hile the Good is the architectonic principle of the true philosopher, money is that of the wage-earning sophist who would rule the world as a Gygean tyrant [...] For him [Plato] money (wage-earning) and language (sophistry) were finally in necessary opposition to the Good (philosophy), which must overcome them".³⁸

L'immagine della poesia quale denaro virtuale è associata alla rappresentazione della conoscenza intesa come arricchimento, ovvero bene prezioso. Il valore della poesia è sommo poiché al pari della moneta permette di conseguire il bene simbolico per eccellenza, la conoscenza, a sua volta un tesoro che arricchisce le facoltà intellettuali dell'uomo. Essa, secondo la teoria umanista, viene definita da Sidney come *[t]his purifying of wit, this enriching of memory, enabling of judgement, and enlarging of conceit, which commonly we call learning* (104); e ancora: *[M]emory being the only treasurer of knowledge* (122), laddove *memory* inteso come sapere rimanda in prospettiva storica al sapere racchiuso nei modelli letterari (inclusa la storiografia). In questo modo viene implicitamente ribadita la natura 'antiessenzialista' della conoscenza in quanto subordinata alla forma. I valori etici assoluti espressi dalla poesia sono infatti ulteriormente depotenziati dalla loro dimensione 'mediata', dalla loro natura retorica, rappresentativa che rinviene la sua immagine figurata nella moneta quale strumento e rappresentazione del valore. Al pari della moneta, il cui valore non corrisponde a quello intrinseco del metallo ma alle sue proprietà di rappresentazione, la poesia riceve il proprio valore dalla sua pura funzione di segno.³⁹ Ed è anche utilizzando tale

³⁷ "Visibility and invisibility are associated by some Greek thinkers with something at times believed to be more insidious than tyranny – namely, money [...] it is money that precipitated in the Greek world changes in the organization and understanding of visible and invisible estates", M.Shell, "The ring of Gyges", in Id., *The Economy of Literature*, Johns Hopkins U.P., Baltimore 1978, p.31. In un'economia monetaria la moneta facilita i contratti senza testimoni; poiché rende per questo motivo tali transazioni invisibili, essa contribuisce allo sviluppo dell'importanza della proprietà invisibile (come modalità), di cui la moneta stessa è anche un possibile esempio (come sostanza).

³⁸ Shell, *op. cit.*, pp.37 e 39.

³⁹ W.J.Bouwsma (*L'autunno del Rinascimento. 1550-1640*, tr. it., Il Mulino, Bologna 2003, pp.63-64) evidenzia come proprio in questo periodo il linguaggio perda la sua presunta corrispondenza con la realtà apparendo sempre più come segno convenzionale e allo stesso tempo cambi il metodo per determinare il valore del denaro: non più sulla base della quantità di metallo prezioso contenuto nella moneta, bensì sulla base arbitraria di un decreto governativo. Il rapporto

immagine figurata, che rimanda alle qualità formali possedute dalla poesia, che Sidney si schiera in sua difesa contro coloro che *inveigh against poetry* (96) e che *seek to deface that which [...] hath been the first light-giver to ignorance* (96). L'impiego del verbo *deface*, utilizzato anche poco prima (96), è assai significativo. Oltre a esprimere l'idea di screditare, infangare, indica anche un danno materiale recato alle monete, la cancellazione, il danneggiamento delle iscrizioni. In virtù di tale allusione, la difesa della poesia contro le accuse infondate dei suoi nemici diviene ironicamente la celebrazione della dimensione retorica, ovvero della natura linguistica di quei valori etici assoluti invocati quale risposta agli attacchi puritani. L'effetto ironico si ripropone laddove Sidney manifesta la volontà di far riacquistare alla poesia il suo *deserved credit* (96), espressione figurata che rinvia nuovamente ad essa quale moneta simbolica, al suo valore di scambio, ossia alle sue capacità di rappresentazione, che nel momento in cui vengono elogiate (ovvero non svalutate) minano ancora una volta la fondazione ontologica delle sue verità morali.

1.2 *La poesia come disciplina (ars) vs bene del mercato*

Nel corso dell'*Apology* la poesia acquisisce non solo l'accezione metaforica di capitale/moneta corrente, ma anche, implicitamente, quella di bene simbolico, a esaurire la serie delle possibili identità figurate in ambito mercantile (la moneta e la merce sono le due facce interdipendenti del mercato). Nella trattazione del *topos* umanista della disputa fra le arti si delinea, grazie al sottotesto economico, l'idea della letteratura come prodotto, bene simbolico in quanto sintesi di contenuto e forma. Questa immagine perfeziona, integrandola, la metafora della poesia come ricchezza in ottica mercantile: una letteratura rinnovata di grande valore e prestigio compete non solo sul mercato delle letterature europee coeve facendo loro concorrenza, ma anche sul mercato allargato delle discipline affini quali la storia e la filosofia morale. Se, come si è visto, il moderno discorso critico sulla poesia nasce in polemica opposizione al progressivo affermarsi di un mercato capitalistico delle lettere visto come fenomeno deteriore, ironicamente, questa perturbante realtà mercantile ritorna 'spostata' nel linguaggio figurato a connotare nell'*Apology* la discussione sul primato fra le arti.

L'originaria impronta di Aristotele, che ha introdotto per la prima volta il raffronto fra poesia e storia, viene ricontestualizzata da Sidney nell'orizzonte culturale rinascimentale, con l'ampliamento ad altre discipline quali la filosofia (a cui si aggiunge talvolta in alcuni trattati il diritto).⁴⁰ La premessa è quella tipicamente umanista di un sapere incentrato sul binomio *eloquentia-humanitas*, e dunque monopolio delle cosiddette arti liberali, le più importanti dal punto di vista speculativo poiché fondate su *the consideration of men's manners* (106). Grazie all'utilizzo di un sottile registro ironico di impronta erasmiana, Sidney presenta la disputa accademica come una vera e propria sfida simbolica. E tuttavia la definizione che egli dà dello storico e del filosofo quali oppositori del poeta – *his other competitors, principal challengers* (104) –, evoca altresì un contesto di tipo mercantilistico. In tal modo l'atmosfera di idealità propria della tenzone cavalleresca si stempera in uno scenario commerciale di competizione in cui i protagonisti assumono implicitamente il ruolo di attori nel mercato delle lettere e i loro prodotti quello di beni simbolici in concorrenza fra loro. L'immagine figurata della disputa umanistica quale mercato agonistico della conoscenza ricompare successivamente laddove Sidney rappresenta la contesa tra i filosofi e i poeti in termini di botteghe, apprendisti e datori di lavoro. Il riferimento è alla presunta usurpazione dei filosofi che, si afferma nell'*Apology*, non solo hanno voluto affrancarsi dai poeti dopo avere mutuato in origine le loro raffinate forme espressive, ma ora intendono anche fare loro concorrenza con mezzi illeciti, *like ungrateful prentices, were not content to set up shops for themselves, but sought by all means to discredit their masters* (128). Un mercato simbolico che è sorprendentemente simile a quello reale, in cui la *téchne*, ossia le regole e i procedimenti discorsivi caratteristici delle arti liberali si

segno-contenuto non è più garantito nell'ordine delle cose stesse. Su questo punto si veda anche Foucault, *op. cit.*, p.73 e sgg.

⁴⁰ Si veda in proposito B.Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 vols., U. of Chicago P., Chicago 1961, vol.I, pp.1-37.

traducono metaforicamente in prodotto artigianale destinato al consumo. Nel corso del trattato, inoltre, espressioni figurate riferite alla dignità e alla reputazione dei poeti, utilizzate da Sidney per ribattere alle accuse di falsità rivolte loro, quali *before poets began to be in price* (126), *to show the price they ought to be had in* (130) rimandano ancora una volta a tale immaginario economico; *price* in senso letterale è anche il prezzo della merce, che allude implicitamente al capitale simbolico, ovvero al valore del bene poesia sul mercato della conoscenza.

Tuttavia, nel momento in cui la metafora della poesia quale bene del mercato intende esaltare il suo primato nel contesto di una disputa agonistica fra discipline affini, ne evidenzia indirettamente ancora una volta l'aspetto formale, ovvero retorico. L'idea della merce rimanda infatti alla sua dimensione estetica, al piacere e allo spettacolo che essa evoca, paragonabile dunque allo statuto formale della poesia quale suo tratto distintivo. L'analogia ha fondate radici nella cultura popolare classica, laddove Hermes/Mercurio è allo stesso tempo il dio del commercio e della poesia, protettore dei mercanti e dei poeti, accomunati dall'eloquenza, dalla parola suadente che affascina e conquista.⁴¹ Secondo la tesi di Sidney, la poesia sopravanza le altre discipline rivali poiché fornisce il precetto attraverso l'esempio, ovvero risulta la più efficace nel suo compito pedagogico, nell'istruire e muovere alla virtù grazie al suo potenziale retorico-formale che rappresenta il valore aggiunto rispetto alla storia e alla filosofia. Questa formula, che sancisce il primato della poesia sulle altre discipline comprese negli *studia humanitatis* e che presuppone un ruolo strumentale della retorica rispetto alle finalità di ammaestramento morale, mostra tutte le sue aporie proprio alla luce di tale immagine della poesia quale bene (simbolico) del mercato. Così come nella merce, in virtù della sua natura ostensiva, il valore d'uso (l'utilità) è sempre comunque subordinato, ovvero coincide con il valore di scambio (la sua apparenza, il suo carattere di feticcio),⁴² nella poesia l'utile è subordinato, ovvero coincide con la sua forma. In entrambi i casi è la forma nella sua capacità retorica di rappresentazione dell'oggetto che ne determina l'utilità. In virtù di questo comune tratto distintivo, la metafora della poesia come merce evidenzia l'importanza della dimensione retorica, che implica che i valori siano enunciabili solo attraverso la forma, ossia sussistano in quanto espressione linguistica, non indipendentemente da essa.

Nella soluzione della disputa umanistica, ovvero nella teorizzazione della disciplina poetica quale suprema arte liberale, emerge dunque la problematicità della sintesi virtù/eloquenza, il conflitto fra le due istanze dell'*utile et dulce*, del *profit and delight* in quanto doppia finalità della poesia. L'*imagery* economica, ovvero il suo significato perturbante, rimosso, mette in evidenza l'aporia della formula oraziana laddove il primato e l'assolutezza dei valori etici che la poesia veicola come insegnamento grazie al suo potere persuasivo non sono intrinseci, ma definiti attraverso un atto linguistico. Ironicamente, l'efficacia retorica mina le stesse basi ontologiche dei valori morali espressi, che in tal modo mostrano il loro carattere 'divenuto', frutto di una precisa operazione culturale. L'aspetto che dovrebbe essere funzionale all'esaltazione degli esempi virtuosi, ovvero decisivo nella sua missione didattica, in realtà ne compromette lo statuto di verità assoluta.

1.3 La poesia come imitazione vs produzione

I valori ideali che la poesia esprime vengono messi in discussione non solo dalla sua immagine figurata di prodotto del mercato (vuoi moneta, vuoi merce), ma anche dalla sua ulteriore connotazione economica di produzione. Questa prospettiva, che va oltre la visione mercantilista dell'economia per mobilitare la categoria della produzione, si delinea significativamente allorquando Sidney affronta il tema della creazione poetica nell'ambito della sua formulazione della

⁴¹ Cfr. fra gli altri, J.P.Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci. Studi psicologia storica*, tr. it., Einaudi, Torino 1978, p.147 e sgg.

⁴² La teorizzazione della merce come feticcio risale a Karl Marx che la elabora nel libro I de *Il Capitale*, prima sezione "Mercede e Denaro", capitolo I "La merce". J.Baudrillard definisce il processo di feticizzazione della merce come "la liturgia formale dell'oggetto", *La società dei consumi*, tr. it., Il Mulino, Bologna 1976, p.1. "[F]eticism describes a certain decontextualization of the world of things. It describes the movement of abstraction away from material contexts – a movement that transforms *uses* into *values*, and *means* into *ends*", L.Freinkel, "The Use of the Fetish", *Shakespeare Studies* 33 (2005), p.115.

teoria dell' Idea.⁴³ Anche in questo caso il discorso critico nell' *Apology* utilizza immagini e concetti propri della sfera del mercato – qui innanzitutto in funzione di antitesi – per affermare l' autonomia della creazione poetica rispetto alla mera imitazione della natura.

Secondo la teoria dell' Idea formulata da Sidney, il poeta, grazie alla potenza della sua ispirazione, dà vita a 'un'altra natura'; egli offre nei suoi versi un' immagine delle cose migliore di quelle prodotte dalla natura o addirittura inedita, il cui corrispettivo non è rinvenibile nello stato di natura. Il poeta, *lifted up with the vigour of his own invention, doth grow in effect into another nature, in making things either better than Nature bringeth forth, or, quite anew, forms such as never were in Nature* (100). Allo scopo di evidenziare come la creazione poetica non si limiti a una semplice imitazione della realtà, il discorso critico sidneiano ricorre anche in questa circostanza all' uso figurato del linguaggio del mercato; il poeta, infatti, *borrow[s] nothing of what is, hath been, or shall be* (102). Sidney ribadisce lo stesso concetto di autonomia e di affrancamento dalla natura utilizzando un' altra espressione dai risvolti economici: *[H]e goeth hand in hand with Nature, not enclosed within the narrow warrant of her gifts* (100). Il rimando indiretto allo scenario socio-economico contemporaneo delle *enclosures* quale atto materiale di nascita del capitalismo terriero, sottolinea il rifiuto di asservimento da parte del poeta; la sua opera non sarà espropriata, assoggettata a quella della natura, ma sarà affrancata da essa e dalla ristretta, limitata garanzia dei suoi doni. Il termine *warrant*, oltre a esprimere il senso dell' autorizzazione all' utilizzo, assume anche un significato mercantile, indicando *[a] writing which authorizes one person to pay or deliver, and another to receive, a sum of money (OED)*. La volontà del poeta di sottrarsi nella sua opera alla riproduzione passiva di ciò che già esiste in natura, ovvero di non avvalersi dei suoi doni, viene espressa anche attraverso l' immagine economico-legale a cui rimanda il termine *warrant* quale rinuncia a riscuotere dalla natura stessa il pagamento di una somma di denaro simbolico. Non più soggetto allo scambio unilaterale con la natura in quanto svincolato da tale contratto subordinato, egli può dunque spaziare liberamente grazie al proprio ingegno inventivo, *freely ranging only within the zodiac of his own wit* (100).

In tal modo il poeta e il suo intelletto acquistano essi stessi la qualità del principio creativo per eccellenza, quello della *natura naturans* quale prerogativa divina. Un attributo per certi versi equiparabile al *furor poeticus* platonico, ossia quella condizione privilegiata che permette al poeta di accedere a un piano superiore della conoscenza e che, Sidney sottolinea, veniva definita dagli antichi come *divine gift* (132). L' economia del dono si contrappone idealmente alle precedenti immagini del prestito e del pagamento proprie dello scambio mercantile a evidenziare ulteriormente la differenza fra la peculiare unicità dell' invenzione poetica e la mera imitazione della natura. In questo modo la creazione poetica quale atto individuale e tuttavia omologato alle potenzialità demiurgiche della natura, diviene garanzia della validità universale dei valori espressi, che proprio in quanto realizzazioni dell' Idea assumono carattere di trascendenza, al di là del tempo e dello spazio.

L' analogia fra le modalità creative della poesia e della natura in quanto principio generativo è ancora una volta espressa con una metafora dalle implicazioni economiche: *[T]o balance the highest point of man's wit with the efficacy of Nature* (101). Il verbo *to balance* rimanda sia all' attività di computo del mercante, alla tecnica della partita doppia, secondo cui i debiti e i crediti riportati sul libro mastro risultano alla fine bilanciati, sia al concetto mercantilista della *balance of trade*, ovvero del saldo della bilancia commerciale di una nazione in competizione con le altre, che introduce altresì nel rapporto del poeta con la natura un elemento di emulazione agonistica analogo a quello della disputa fra le arti.

⁴³ L' *Apology* attribuisce all' Idea il valore di momento centrale nella gestazione poetica: *[A]ny understanding knoweth the skill of the artificer standeth in that Idea or fore-conceit of the work, and not in the work itself. And that the poet hath that Idea is manifest, by delivering them forth in such excellency as he hath imagined them* (101). Sulle influenze continentali, in particolare della critica d' arte manierista italiana, nell' elaborazione della teoria sidneiana, si veda C. Ossola, *Autunno del Rinascimento. Idea del "Tempio dell' arte" nell' ultimo Cinquecento*, Olschki, Firenze 1972; e, più in generale, E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell' estetica*, tr. it., La Nuova Italia, Firenze 1952.

Le risultanze ultime della teoria dell'Idea, tuttavia, rischiano di creare una contrapposizione di fondo fra piano del reale e piano dell'immaginario, ovvero fra vero e falso, che ha per effetto quello di relegare la poesia e le sue modalità creative nel dominio dell'illusorio, legittimando così le accuse di arte ingannevole, e dunque immorale, formulate dai puritani. Consapevole di tutto questo, Sidney, posto di fronte alla necessità di scegliere fra imitazione icastica e fantastica, sceglie in virtù di un compromesso l'imitazione icastica,⁴⁴ assumendo cioè quale presupposto dell'atto creativo il concetto del probabile: [*P*]oesy dealeth [...] with the universal consideration [...] the universal weighs what is fit to be said or done, either in likelihood or necessity (which the poesy considereth in his imposed names) (109). Il probabile inteso come 'possibile ad accadere' (*the divine consideration of what may be and should be*, 102), in quanto oggetto della mimesi poetica rappresenta la soluzione di compromesso, la necessaria mediazione che tiene uniti il reale e l'immaginario, la natura e l'idea, preservando così quel vincolo con la realtà che costituisce in ultima istanza la garanzia dei valori etici espressi dalla poesia e, con essi, della sua funzione pedagogica.⁴⁵

Il probabile quale grado di verità proprio degli eventi rappresentati viene altresì definito da Sidney, laddove egli differenzia la poesia dalla narrazione storica, come *conjectured likelihood* (110). La definizione è significativa poiché rimanda all'idea di conoscenza in prospettiva ramista. Il concetto di probabilità non riflette solo lo statuto incerto e variabile della verità prodotta nell'atto gnoseologico, ma anche la sua dimensione retorica legata al metodo dialettico, ovvero all'arte dell'invenzione quale strumento speculativo che nella visione ramista unifica le discipline della conoscenza. Questa dottrina della conoscenza, se applicata alla teoria dell'imitazione dove il termine di riferimento è il reale, implica una concezione del probabile secondo cui l'*inventio* si traduce in costruzione ermeneutica del reale – il termine *conjectured* utilizzato da Sidney allude indirettamente a tale modalità semiotica di produzione di significato.⁴⁶ Dietro il compromesso sidneiano del probabile si profila dunque un'ambiguità di fondo: a fianco della sua accezione di 'possibile ad accadere', che presuppone quale criterio ultimo di giudizio della rappresentazione la realtà stessa posta a garanzia della sua plausibilità, emerge un'interpretazione del probabile quale costruzione retorica che si configura come unica modalità di conoscenza del reale, laddove il reale non è dato ma costruito discorsivamente. Il modello rinascimentale canonico della mimesi, ovvero della rappresentazione a partire da una realtà data, viene messo in discussione da un modello

⁴⁴ [*M*]an's wit may make Poesy, which should be eikastike (125).

⁴⁵ Sono orientate in tal senso alcune interpretazioni a sfondo teologico dell'atto di creazione così come è formulato da Sidney. A.L.Deneef evidenzia come "both poet and poem serve in a mediating position between God and the world of nature, God's Book or Poem [...] The poet, in short, becomes a spokesman of the divine Maker, his poem a microcosmic lesson in the divine act of creation", "Rereading Sidney's *Apology*", *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 10 (1980), p.160. J.C.Ulreich, Jr. individua nel concetto di mimesi una sintesi di aristotelismo e platonismo, poiché essa non è solo "a mere representation of natural forms, but as a reproduction of the *Logos*, a lively image of the Divine Word itself, which the poets only deliver", "'The Poets Only Deliver': Sidney's Conception of *Mimesis*", in A.F.Kinney (ed.), *Essential Articles for the Study of Sir Philip Sidney*, Archon Books, Hamden Conn. 1986, p.151.

⁴⁶ Su questo termine, inteso in opposizione a qualsiasi ontologia stabile, si sofferma anche R.Levao: "The poet knows that the mind must work through conjectures and that examples can lead only to "a conjectured likelihood." Thus the poet is freed from imitating things as they have been, the "bare was", and is able to concentrate, instead, on the modes of understanding themselves, the lines of connection or consequence that the mind attempts to draw in making sense out of the world. Examples in poetry are framed according "to that which is most reasonable," not according to any external *res*", "Sidney's Feigned *Apology*", *PMLA* 94 (1979), p.226. In questa prospettiva dovrebbe essere letta secondo Levao l'affermazione di Sidney per cui *the poet [...]nothing affirms, and therefore never lieth* (123). Levao sostiene che la nozione di congettura derivi da Nicolò Cusano: "What the *Apology* does act out are the tensions characteristic of the best Renaissance thought. Sidney's intellectual affinities lie not so much with Ficino and the Neoplatonists as with thinkers like Nicholas of Cusa [...] Like Sidney, Cusa argues that conjecture, while neither true nor false, has a practical value: it erects the wit and energizes the will, leading man to the Good", p.232. Rispetto alla tesi di Levao, che vede nell'*Apology* una precisa intenzionalità autoriale nel promuovere un approccio discorsivo al reale, la mia prospettiva è più sfumata in quanto presuppone tale dimensione ermeneutica come latente, riposta nelle aporie del testo e portata alla luce dallo statuto 'antiessenzialista' delle metafore economiche.

alternativo di rappresentazione intesa come produzione di realtà/verità che non media bensì annulla l'antinomia fra reale e immaginario.⁴⁷

Questa aporia è ancora una volta sottolineata dalle metafore di natura economica. Le stesse immagini figurate utilizzate da Sidney per separare nettamente l'Idea dalla mera imitazione, riconsiderate alla luce del possibile doppio statuto del probabile, problematizzano tale contrapposizione, ponendo le premesse, in virtù della loro natura relativa e contingente, per una interpretazione della mimesi in prospettiva ermeneutica. Termini quali *borrow*, *warrant* rappresentano metaforicamente la natura e i suoi attributi come capitale monetario, denaro simbolico, e l'atto del prendere in prestito e del pagamento configurano la mimesi come negoziazione, scambio sancito da un contratto, che rinvia al carattere ermeneutico della stessa. Conferire valore al bene natura, quantificarlo in moneta – un'operazione sempre parziale e arbitraria – significa attribuirgli senso interpretandone i segni: è questo l'altro significato latente – latente in quanto rimosso – da attribuire all'imitazione icastica, ovvero a ciò che sta dietro la sua contraddittoria negazione/affermazione così come emerge dal testo dell'*Apology*.⁴⁸ In questo modo il probabile in quanto produzione discorsiva a partire da una realtà che si dà solo e sempre come segno, non costituisce più, come nella teoria dell'Idea, la garanzia di oggettività e absolutezza dei valori espressi nella creazione poetica; al contrario ne rivela ironicamente la natura di artifici ideologici, costruzioni culturali, che in quanto tali si ritrovano privi della loro aura metafisica di trascendenza.

L'ambiguo statuto dell'atto mimetico, ovvero la sua possibile interpretazione in senso ermeneutico, è confermata da ulteriori immagini figurate relative alla sfera economica, quali la definizione del poeta e della sua opera rispettivamente come *work* e *workman* (115), concetti significativamente legati all'ambito della produzione. L'idea di lavoro quale processo produttivo evoca altresì la dimensione ermeneutica della mimesi, che nelle sue modalità creative, ovvero nella sua operazione semiotico-interpretativa, implica uno scambio con il reale che richiama quello del lavoro materiale stesso e della sua opera di trasformazione della natura.⁴⁹ Questa immagine si salda, completandola, a quella della poesia quale bene del mercato, ovvero prodotto artigianale così come è rappresentata figurativamente nella disputa fra le arti. L'accezione economica della poesia quale produzione e insieme prodotto finito, ovvero forma retorica fondata su un atto ermeneutico, ribadisce ironicamente la relatività dei valori assoluti espressi da essa.

Analogo significato fabrile e demiurgico, funzionale alla prospettiva ermeneutica, può essere attribuito alla definizione del poeta come *maker* (99) laddove Sidney si sofferma sull'etimo greco della parola, sottolineando come *that name of making is fit for him* (120). Tale definizione, alla luce dell'interpretazione ermeneutica dell'imitazione icastica, riafferma l'idea della mimesi quale costruzione di verità/conoscenza, con il poeta nella veste di artefice intento alla sua opera di modellizzazione del reale che fonde *téchne* e *sophia*. Un significato rafforzato dall'ulteriore accezione economica del verbo *to make*, che allude al poeta come produttore di ricchezza simbolica; metafora a sua volta ribadita nell'immagine del *golden world* (100) quale risultato di tale processo, che riprende l'idea della poesia come capitale, ricchezza monetaria.⁵⁰ La dimensione dello

⁴⁷ La prospettiva ermeneutica ribalta la concezione classica della poesia e con essa la disposizione gerarchica del campo del sapere. Da questo punto di vista il campo dell'*episteme*, la scienza puramente teorica e contemplativa che appartiene alla sfera dell'Essere, dell'Uno, dell'Immutabile, e quello della *téchne*, la poetica, arte relativa alla produzione che comprende la mimetica, l'arte di imitare, l'arte del passaggio o della demiurgia, che opera tra essere e non-essere, non sono in opposizione; la *mimesis* e la dialettica si rivelano accomunate come struttura e come metodo, entrambe forme argomentative che possono essere imitate, riprodotte, contraffatte, come nel caso dell'arte retorica.

⁴⁸ Sidney inserisce un ulteriore elemento di ambiguità allorquando, con lo scopo di evidenziare il carattere didattico della poesia rispetto alla storia, definisce il probabile come 'falso', smentendo la precedente affermazione: *[I]f the question be for your own use and learning, wether it be better to have it set down as it should be, or as it was, then is more doctrinable the feigned* (109).

⁴⁹ Questo tema in particolare è al centro dell'ultimo capitolo del libro dedicato alla forma romanzo.

⁵⁰ La definizione si colloca ancora nell'ambito della teoria dell'Idea; un prodotto non derivato dall'imitazione della natura ma autoprodotta 'naturalmente' dall'ingegno (*wit* come *divine gift*) in competizione con la natura. Afferma infatti Sidney: *Her world [quello della natura] is brazen, the poets only deliver a golden* (100). Il risultato finale del

scambio e del valore relativo insita in tale accezione allude alle stesse modalità discorsive della mimesi e rimanda al contempo all'idea di poesia come conoscenza in quanto frutto di una operazione selettiva di imitazione dei modelli letterari che presuppone, come si è visto, analoghe modalità ermeneutiche, unificando così, come è proprio della poetica rinascimentale, imitazione dei modelli e imitazione della natura; in questo caso, però, nel segno del paradigma interpretativo.⁵¹

La prospettiva ermeneutica latente che inficia l'assolutezza dei valori espressi dalla poesia non emerge solo nella teoria mimetica, ma anche nelle modalità di ricezione della rappresentazione poetica, che hanno a che fare con il suo scopo ultimo, dichiaratamente retorico. Secondo Sidney, l'imitazione icastica, in quanto fondata sul probabile, dà vita a un'immagine idealizzata della realtà che ha come obiettivo *not only in furnishing the mind with knowledge, but in setting it forward to that which deserveth to be called and accounted good* (112), ovvero persuadere il lettore a perseguire nella sua condotta ciò che è ritenuto essere il bene. Nella visione sidneiana gli *exempla* morali proposti dalla poesia, in virtù del loro 'icastico idealismo', sono recepiti dal lettore quali verità assolute, che in quanto tali possiedono naturalmente la capacità retorica di spingere a bene operare, poiché *the ending end of all earthly learning being virtuous action* (104).⁵² Tale impianto metafisico, che sostiene il discorso etico sui valori e la loro realizzazione, viene tuttavia messo in discussione ancora una volta dal linguaggio economico, e in particolare da quell'espressione *accounted good*, i cui significati pertengono anche la sfera del mercato. Il verbo e il relativo sostantivo rimandano alle dinamiche delle transazioni mercantili, alla valutazione delle merci per mezzo del calcolo aritmetico (*account*) e della moneta di conto (*money of account*) a significare non solo la precisione matematica del computo bensì, più sottilmente, la natura contingente, relativa del valore. Alla luce di tutto questo, quello che appare come un dato acquisito, ovvero una definizione certa, inoppugnabile del bene e della virtù quali fondamento delle finalità etiche della poesia, assume un senso tutto relativo: l'esito di un'operazione arbitraria di valutazione che ne depotenzia l'aura metafisica, la dimensione trascendente. L'apprezzamento assoluto del Bene (*Good*) a cui tende la poesia come fine ultimo si tramuta ironicamente nella stima dei beni sul mercato (*goods*) – l'analogia è già contenuta nell'identità dei significanti –, il cui valore non è intrinseco, bensì subordinato a un giudizio, effetto di un atto di interpretazione. Il linguaggio economico della valutazione evidenzia come il patto implicito fra autore e pubblico alla base della concezione morale della poesia non sia automatico, né tantomeno naturale, bensì sia frutto di una convenzione; una convenzione che presuppone che il messaggio poetico venga sottoposto da parte del lettore alla stessa operazione di negoziazione/interpretazione speculare a quella realizzata dal poeta nel

processo di imitazione è la rappresentazione di un mondo che è d'oro, sinonimo di ricchezza simbolica assoluta, espressione di valori metafisici, contrapposto a un mondo di metallo svilito che corrisponde alla natura e alla sua realtà imperfetta. E tuttavia ancora una volta il sottotesto economico decostruisce, ovvero relativizza quei valori metafisici all'insegna della dimensione retorico-ermeneutica della creazione (produzione) poetica. Il verbo *deliver* nel significato di 'trasferire ricchezza' rimanda all'accezione del prodotto (*world*) come moneta, rappresentata metonimicamente attraverso la sostanza di cui è fatta (*gold*); inoltre è anche presente nel verbo il significato di consegnare beni, che ribadisce l'idea del prodotto poesia vuoi come moneta, vuoi come merce.

⁵¹ Si risolve in tal modo l'antitesi evidenziata da O.B.Hardison, Jr. ("The Two Voices of Sidney's *Apology for Poetry*", *English Literary Renaissance* 2 [1972], pp.83-99) fra momento soggettivo della produzione immaginativa e quello oggettivo della formazione del canone neoclassico all'insegna del "restraint" e della "symmetry", ovvero la transizione da una teoria della poesia neoplatonica a una neoaristotelica.

⁵² Osserva in proposito M.W.Ferguson: "Poetry's moral value [...] is now viewed as a function not only of "content" but of authorial intention and the interpreter's response", *Trials of Desire: Renaissance Defenses of Poetry*, Yale U.P., New Haven 1983, p.147. Sul ruolo del lettore De Neef commenta: "[T]he reader's task apparently is to understand the Idea by which the "textual" poet himself has been bodied forth. Sidney here creates a double analogy: the reader's imitation imitates (i.e. is analogous to) the poet's imitation, which in turn imitates God's imitator", "Rereading Sidney's *Apology*", cit., p.163. Robinson (*The Shape of Things Known*, cit., p.118), in accordo alla tesi che il poeta ha accesso alle verità assolute, interpreta l'Idèa o *foreconceit* come un diagramma mentale preverbale che, in quanto partecipa della verità assoluta, serve quale struttura universale per assicurare un responso unanime da parte dei lettori. Così anche A.D.Weiner: "If the poet's "speaking picture" is vivid enough he can not only present an image to the imagination, he can also control its reaction to that image", "Moving and Teaching: Sidney's *Defense of Poesie* as a Protestant Poetic", in A.F.Kinney (ed.), *Essential Articles for the Study of Sir Philip Sidney*, cit., p.103.

processo creativo. Lo statuto convenzionale del patto fra autore e pubblico priva la rappresentazione di un criterio oggettivo che renda il suo valore (il suo significato) assoluto e indiscutibile. Inoltre, la natura ermeneutica, e in quanto tale arbitraria, della ricezione apre potenzialmente la strada a possibili interpretazioni alternative, ossia a nuove costruzioni di significato secondo un processo di semiosi che annulla la distinzione fra produzione e ricezione.⁵³ Tutto questo compromette la presunta fondazione ontologica del messaggio morale (il *golden world* quale mondo poetico ideale) e con esso la sua valenza sociale ‘positiva’ di incitamento all’azione, che si estende *out of the limits of a man’s own little world to the government of families, and maintaining of public societies* (105); ovvero disvela tale discorso, nei suoi risvolti civili e politici, quale costruzione ideologica, storicamente contingente, che rimuove il suo carattere ‘divenuto’ ipostatizzando le sue verità.

1.4 *La pratica poetica come right use vs abuse*

Il valore relativo del messaggio poetico nella sua dimensione discorsiva emerge in un altro luogo dell’*Apology*, laddove Sidney ribatte alle critiche puritane rivolte alla poesia quale attività corrottrice dell’intelletto (*how much it abuseth men’s wit*, 125). Egli incentra la sua replica proprio sull’accusa di presunto abuso, non negandone la possibilità bensì circoscrivendola alla cattiva poesia poiché, egli afferma, il discrimine risiede nel suo utilizzo. La difesa di Sidney a tutela del valore etico-pedagogico della disciplina poetica è imperniata dunque sull’opposizione fra due modalità di impiego, ovvero *right use* e *abuse*, in cui produzione e ricezione, punto di vista dell’autore e del pubblico si integrano in un unico disegno coerente.⁵⁴ Egli risolve così a favore della poesia la condanna platonica che colpisce, secondo la sua visione, non il giusto uso ma l’abuso di essa: [...] *not say that Poetry abuseth man’s wit, but that man’s wit abuseth Poetry* (125). Il legittimo utilizzo in funzione del fine didattico si traduce in termini di poetica in una rigida codificazione dei generi all’insegna dell’ideale neoclassico dell’imitazione – dei modelli letterari così come della natura –, il solo principio in grado di garantire ammaestramento morale. Giusto uso significa seguire rigorosamente le regole di composizione dei generi derivate dalla natura e dai modelli classici – Sidney usa esplicitamente l’espressione *the right use of them* (116); in questo modo essa non potrà che essere virtuosa e arrecare profitto al lettore. L’abuso, ovvero il suo uso distorto, corrisponde al mancato rispetto delle regole e dei canoni neoclassici, che non potrà che generare danno e corruzione morale: [*W*]hatsoever, being abused, doth most harm, being rightly used [...] doth most good (126). Esempio paradigmatico di pratica impura, mescolanza illecita di generi e registri che minaccia la funzione pedagogico-morale della poesia, è per Sidney il teatro popolare – in questo caso la critica viene a coincidere con quella dei Puritani. In quanto

⁵³ Significativamente, il termine *warrant*, utilizzato in precedenza da Sidney nella definizione dell’atto creativo, ricorre anche in relazione alle aspettative del pubblico dei lettori; in questo caso nella trattazione della disciplina storica nell’ambito della disputa fra le arti: [*H*]istory, in his saying such a thing was done, doth warrant a man more (110). Il senso ermeneutico latente del negoziato con la natura si ripropone qui nel negoziato del lettore con il testo (al di là della garanzia apparente di una conoscenza basata sui fatti), unificando così produzione e ricezione, poesia e narrazione storica all’insegna di un modello interpretativo creativo. Come sottolinea Spiller, “reading becomes an extension of the intellectual practices and creative acts that underlie texts”, *Science, Reading, and Renaissance Literature*, cit., p.4. Questa prospettiva risulta antitetica rispetto alla concezione protestante della natura corrotta dell’uomo e della sua impossibilità di avvalersi del libero arbitrio. Così come risulta antitetica anche rispetto a una presunta lettura allegorica del messaggio poetico analoga all’approccio ermeneutico protestante alle Scritture che Weiner (*op. cit.*) individua nella stessa teoria poetica sidneiana. Sul contrastato rapporto fra autorità, rappresentazione e ruolo del pubblico dei lettori nei testi religiosi e letterari della prima modernità, cfr. R.Weimann, *Authority and Representation in Early Modern Discourse*, ed. by D.Hillman, Johns Hopkins U.P., Baltimore 1996, il quale afferma che “[t]he resulting textualization of faith and truth constituted a non-coercive space for both dissension and verifiability [...] Hence, early modern discourse in both religion and literature was inseparable from those conditions of cultural practice that necessarily involved debate and contestation, the clash between diverse authorities engaging in rivalry for the more persuasive image, logic, truth, and form of saying things”, pp.4-5. Per questo motivo, “the spectator’s or reader’s [...] cooperation, and his or her own discursive competence, began to be sought after as an unprecedentedly public court of appeal, one that was able by itself to offer certification in an emerging market for cultural goods”, p.17.

⁵⁴ Nell’ultima parte del trattato, laddove Sidney enumera i difetti della poesia contemporanea sia in termini di forma che di contenuto, ricorre ripetutamente questa antitesi.

pervicacemente impermeabile alle regole della poetica neoclassica, esso rappresenta il luogo materiale e simbolico di tutti gli abusi (*so is there none so much used in England, and none can be more pitifully abused*, 137); quello in cui, significativamente, l'aspetto letterario e commerciale più si sono compenetrati fino a divenire indistinguibili.

Il modello normativo, in quanto incentrato sull'antitesi fra *right use* e *abuse* (da cui discende a sua volta, nella prospettiva della ricezione, quella fra *profit* e *harm*), è dunque iscritto all'interno di un discorso critico che mobilita categorie morali e allo stesso tempo del diritto. I rigidi limiti prescrittivi della poesia e dei suoi generi secondo la concezione neoclassica sono legittimati in virtù di un linguaggio dalle implicazioni etico-giuridiche che conferisce loro un carattere oggettivo assoluto (l'atteggiamento normativo persiste anche quando Sidney, nella discussione sui generi letterari, avalla la forma mista della tragicommedia). La contrapposizione fra uso proprio e improprio, norma e violazione, in quanto riconducibile alle categorie manichee di lecito e illecito, giusto e sbagliato, bene e male, assicura alle regole e ai modelli poetici uno statuto metafisico, alla stregua di entità assolute e in quanto tali trascendenti; strumenti ideali di una conoscenza tanto più perfetta ed esaustiva quanto più appare calvinisticamente imperfetta e corrotta, nella visione sidneiana, la natura dell'animo umano. Questa dimensione assoluta è ulteriormente confermata dal rimando alla nozione economica di valore d'uso contenuta nel termine *right use*, che indica un presunto utilizzo naturale dell'oggetto a cui si riferisce. I modelli imitativi all'insegna del principio del decoro si configurano allora quale forma naturale e, come tale, l'unica possibile attribuibile alla disciplina poetica, il cui effetto a sua volta è quello di naturalizzare, ovvero assolutizzare la rappresentazione della realtà che essi veicolano.

Il rinvio alla sfera economica, tuttavia, non si limita alla nozione di valore d'uso. *Use* è altresì un termine dalla chiara connotazione mercantile che implica non solo l'utilizzo naturale di un oggetto, di un bene, ma, se riferito al denaro, indica profitto, interesse prodotto dal suo impiego usurario.⁵⁵ Tale accezione rimanda all'immagine figurata della poesia quale ricchezza monetaria che ricorre nell'*Apology*, e in particolare al concetto di imitazione quale investimento di capitale simbolico nei modelli (naturali e letterari), che produce a sua volta un *surplus* di guadagno, ovvero una letteratura rinnovata nel tempo presente, costituita secondo un canone esclusivo ed elitario. L'espressione *right use* allude dunque metaforicamente, quale significato alternativo, alla natura selettiva, poiché frutto di un'operazione ermeneutica, propria dell'elaborazione delle regole e dei modelli, che in quanto tali si configurano non come assoluti, bensì come costruzione parziale, arbitraria. In questa prospettiva, il presunto valore d'uso naturale collegato al *right use* si rivela quale valore di scambio, tipico dell'estimo mercantile, proprio perché l'atto di valutazione è la conseguenza di un'operazione ermeneutica che è sempre contingente, relativa, ovvero frutto di un interesse e di una posizione particolare. Tale dimensione arbitraria del canone neoclassico dei generi letterari neutralizza l'antitesi fra *right use* e *abuse*. Così come l'usura, ironicamente, è già una forma di *abuse*, così anche le regole e i modelli del decoro neoclassico, in quanto frutto di un disegno relativo e contingente, si rivelano del tutto simili al loro altro da sé, ovvero alla loro supposta violazione, che in realtà non è che una diversa configurazione di esse. Tutto ciò evidenzia ulteriormente la natura ideologica, e in ultima istanza politica, di costruito culturale della poetica neoclassica, ai cui principi sono subordinati i giudizi formulati da Sidney su singoli autori e opere della letteratura inglese.

Il valore contingente delle regole e dei modelli relativizza di riflesso anche il concetto di *profit* inteso come finalità didattica della poesia che Sidney esplicita alla fine del suo discorso elogiativo: *[T]hen is the conclusion manifest that ink and paper cannot be to a more profitable purpose employed* (123). Poiché il termine indica nella sua accezione mercantile un guadagno derivante da attività di scambio/investimento in beni o in denaro, esso ribadisce dalla prospettiva della ricezione

⁵⁵ Nel *Merchant of Venice* Shylock parla di Antonio come di colui che *lends out money gratis and brings down / The rate of usance here with us in Venice* (I,iii,41-42).

la lettura alternativa delle norme del canone neoclassico.⁵⁶ Il profitto simbolico, ossia l'efficacia della funzione pedagogica della poesia, non si rivela più nella sua dimensione assoluta bensì appare anch'esso relativo, conseguenza di quella forma di conoscenza a sua volta prodotto di regole e modelli letterari contingenti. In altri termini, la sua assolutezza si presenta solo come la legittimazione morale di un'operazione arbitraria di costruzione esclusiva del canone. In questo modo viene altresì decostruita l'antitesi fra *profit* e *harm*; essa si profila quale effetto della poetica neoclassica, che costruisce attraverso le sue regole il suo lettore ideale. La nozione di utilità relativa riaffiora indirettamente laddove Sidney elogia la rappresentazione verosimile propria della poesia rispetto a quella icastica tipica della disciplina storica, saldando così la teoria dei generi a quella mimetica: [*I*]f the question be for your own use and learning, whether it is better to have it set down as it should be, or as it was, then certainly is more doctrinable the feigned (109-110). *Use*, riferito esplicitamente al lettore, è qui impiegato come sinonimo di *profit* e conferma ciò che è già alluso nell'espressione *accounted good* (uno dei significati di *account* è proprio quello di vantaggio, profitto); ovvero il rimando alla dimensione discorsiva, e in quanto tale arbitraria, non solo della mimesi ma anche della sua ricezione, che relativizza la nozione di profitto. In questo caso il riferimento ad altre possibili interpretazioni alternative del messaggio poetico si rivela ancora più evidente nell'espressione *your own use*. Essa allude a nuove potenziali costruzioni di significato funzionali ai diversi interessi particolari, che ironicamente rendono ogni esercizio ermeneutico di lettura una forma di *abuse*, ovvero trasformano i doni simbolici rappresentati dalla poesia (*Poesy* [...] *void of no gift that ought to be in the noble name of learning*, 141) in un dono assoluto.⁵⁷

2. L'economia del discorso poetico nell'Arte of English Poesie

Al pari di Sidney, Puttenham contribuisce a fondare il moderno discorso critico sulla poesia intesa come disciplina autonoma. Come sottolineano Willcock e Walker nella loro introduzione al trattato, "he had a clearer grasp of the independence and self-sufficiency of poetry than was possessed (or at least expressed) by any other Elizabethan critic";⁵⁸ un'autonomia che deriva da ciò che Puttenham considera la sua caratteristica distintiva, ovvero l'uso del linguaggio nella sua dimensione estetico-formale.

La prima parte del trattato ripercorre in forma sintetica (senza riferimenti diretti alle fonti critiche) i principali *topoi* sulla poesia rinvenibili nell'*Apology* sidneiana. Il discorso critico si inquadra in un disegno di rivalutazione della poesia, che anche secondo l'opinione dell'autore gode nel presente di scarsa considerazione: [*A*]s well Poets as Poesie are despised, and the name become, of honorable infamous, subiect to scorn and derision, and rather a reproch than a prayse to any that useth it (18). Al fine di ribattere alle accuse di inutilità e irrilevanza, Puttenham rivendica il suo passato

⁵⁶ Tale termine ricorre nel trattato anche quando parla degli elementi della tragedia e definisce la narrazione *as an imaginative ground-plot of a profitable invention* (124).

⁵⁷ Osserva in proposito Spiller: "[F]ollowing Horace, poetry had to entertain and educate, to produce use along with pleasure. This emphasis on use makes clear [...] that readers cannot simply be thought of as being acted upon by texts", *op. cit.*, p.10. In questa prospettiva, lo *use*, il *profit* può scaturire esclusivamente dal *delight* proprio della poesia, ovvero dalla sua dimensione immaginativa, dall'autonomia del significante che autorizza interpretazioni 'altre' che eccedono le sue finalità etico-sociali, all'interno di un 'gioco' funzionale al desiderio del lettore, così come si vedrà nel caso del trattato di Puttenham. All'opposto, Kitch mette in evidenza come le risultanze etico-sociali del *profit* e del *use* siano collegate nella trattatistica umanistica anche a una visione politico-economica: "Such defenses of the utility and profitability of poetry began to incorporate a language of political economy in the sixteenth century"; ovvero che le finalità della poesia siano da ultimo anche "beneficial to the commonwealth" in termini di ricchezza economica (*Political Economy and the States of Literature in Early Modern England*, cit., p.11).

⁵⁸ *Op. cit.*, p.cii. Sulla struttura del trattato H.F.Plett annota: "The instruction of the courtly poet in the *Arte* is performed in three steps, to each of which the author dedicates one book: 1. "Of Poets and Poesy", 2. "Of Proportion", and 3. "Of Ornament". Besides a general discussion about poet and poetry, the first book contains a theory of literary genres, while the remaining two are devoted to prosody and the doctrine of style, respectively. Thus the structure corresponds broadly to the rhetorical scheme of *inventio*, *dispositio*, and *elocutio*", "The Place and Function of Style in Renaissance Poetics", in J.Murphy (ed.), *Renaissance Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*, cit., p.365.

prestigioso, la sua reputazione presso i potenti, che erano soliti remunerare lautamente i poeti. Nell'antichità la poesia era ovunque veicolo di conoscenza e di progresso civile e sociale; i poeti furono i primi sacerdoti, legislatori, filosofi, astronomi, storiografi: *[T]he Nobilitie and dignitie of the Art considered as well by universalitie as antiquitie and the naturall excellence of it selfe*, (23). Nonostante questo primato nella produzione di conoscenza, la poesia, secondo Puttenham, eccelle per la sua forma discorsiva; in particolare l'uso del verso (*speech by meeter*, 8) e delle figure retoriche in funzione di *ornament*. Come evidenziano Willcock e Walker, “[h]e was perfectly prepared by temperament to welcome the Horatian view of poets as the first civilisers of the human race [...] He liked to think of poetry as a civilising factor [...] But civilisation was as much an artistic concept to him as it was social or moral [...] Puttenham found the *dulce* more congenial than the *utile*”.⁵⁹ La poesia, nella visione edonistica di Puttenham, propugna solo *pleasant & lovely causes and nothing perillous*, disponendo i suoi ascoltatori *to mirth and sollace by pleasant conveyance and efficacy of speach* (154-155).⁶⁰ Il suo potere di seduzione risiede dunque principalmente nel linguaggio poetico, *more cleanly couched and more delicate to the eare then prose is* (8). Sono i suoi principi e le sue proprietà che fanno della poesia un'arte autonoma e insieme raffinata; e proprio in quanto tale essa si configura come pratica elitaria ed esclusiva, circoscritta alla corte, con la quale condivide modelli e codici culturali.

Significativamente, questa sua autonomia ed esclusività che si articola sul piano estetico viene definita per contrasto/differenza con il suo presunto altro da sé, ovvero la sfera del commercio e delle attività mercantili. In particolare, nel discorso critico di Puttenham il dominio poetico si delinea in opposizione al crescente atteggiamento pragmatico e utilitaristico che pervade progressivamente la società e che si estrinseca prima di tutto in ambito economico. A differenza dell'*Apology*, in cui il mercato è colto nella sua tendenza a egemonizzare il campo letterario attraverso i nuovi mezzi di produzione quali la stampa, nell'*Arte*, la cui stesura iniziale è precedente, esso è rappresentato nella sua dimensione astratta di ideologia, ricondotto alla nuova mentalità materialista e acquisitiva.⁶¹ Un potere, dunque, che non ha ancora intaccato la pratica letteraria, ma di cui Puttenham intravede la potenziale minaccia.⁶²

La nuova filosofia pratica, bollata ironicamente come *barbarous ignoraunce of the time* (18), è direttamente responsabile, secondo Puttenham, delle accuse di *scorne or indignitie* (8) da cui la poesia si deve difendere. Tali accuse non riguardano la sua presunta corruzione e immoralità, che saranno oggetto dei successivi attacchi dei puritani – in questo frangente Puttenham “appears as unconscious of the Press as of the puritan” –,⁶³ quanto piuttosto la sua inutilità e inconsistenza. La poesia appartiene a quell'insieme di *superfluous knowledges and vayne sciences* (18) che si contrappongono alle arti e ai saperi ora prevalenti, *gainefull and lucrative, as the sciences of the Law, Phisicke and merchaundise* (111), dominati dalla logica del profitto. La condanna della poesia *in this iron and malitious age of ours* (21) matura dunque alla luce di un pensiero grettamente utilitaristico estraneo alla sua pratica che rappresenta il poeta come un individuo immerso in fantasie ed elucubrazioni metafisiche al pari del filosofo (*a Philosopher or Poet, as much to say as a phantasticall man*, 18); un'accusa che costituisce la premessa di quelle successive formulate dai

⁵⁹ *Op. cit.*, p.lv e lvii.

⁶⁰ “The *Arte* has its practical side, but its theory and appreciations offer us the least utilitarian, the least moralistic, and the nearest to an aesthetic approach to poetry made in England in the sixteenth century”, *Ibidem*, p.lii.

⁶¹ Indizio, questo, della stesura dei primi due libri del trattato antecedente gli anni Ottanta. Osservano in proposito Willcock e Walker: “In works of reference [...] the *Arte* is definitely placed in the post-Sidney tradition and is, as a rule, associated with Webbe's *Discourse* (1586). When closely studied, however, the book recedes from this position [...] His world of poetry is dominated by the early-Tudor courtly makers. His textbook is the *Songes and Sonettes* (1557)”, *op. cit.*, p.xliv-xlv.

⁶² “[H]e shows himself unaware of any popular invasion of the literary field. In the eighties, in the works of Webbe, Nashe and others, the recent increase of printing activity, the ‘infinite fardles of printed pamphlets, wherewith thys Countrey is pestered’, became a commonplace. Puttenham writes with a serene unconsciousness of both the opportunities and dangers of the Press”, *Ibidem*, p.xlv-xlvi.

⁶³ *Ibidem*, p.xlv. “In the *Arte* Puttenham has nothing to say of the puritan actually at the gates”, p.xcvii.

puritani, i quali condividono lo stesso atteggiamento filisteo ancorché inserito in una prospettiva escatologica. La difesa della poesia condotta sullo sfondo della nuova ideologia mercantile evidenzia per contrasto il suo carattere antieconomico, ovvero la sua dimensione esclusiva di gioco di corte raffinato, di passatempo innocuo e disimpegnato all'insegna del piacere (*the convenient solaces and recreations of mans wit*, 112), la cui immagine ideale secondo Puttenham corrisponde a quella del trastullo, dell'oggetto di svago (*trifles, idle toys*, 111); la stessa definizione impiegata da Sidney nel sonetto 18 di *Astrophil and Stella* per rappresentare, con quella 'sprezzatura' tipica dell'ideale del cortigiano, la sua arte: *my knowledge brings forth toys* (v.9).

E tuttavia il mercato e il suo immaginario 'ritornano' a connotare il discorso critico sulla poesia così come si configura secondo le finalità stesse del trattato, ovvero *to make this Art vulgar for all English mens use, & [...] of necessitie to set downe the principal rules therein to be observed* (24). In particolare, il problematico rapporto di imitazione/rivalità con i modelli letterari della tradizione (*this auncient Poesie of the Greeks and Latines*, 24) e con le altre lingue e letterature nazionali coeve, che costituisce come si è visto un punto centrale della teoria poetica rinascimentale, viene declinato da Puttenham anche attraverso il ricorso al linguaggio economico figurato. Termini quali *borrowed* e *owne* (24) sono utilizzati rispettivamente per evidenziare da un lato il debito nei confronti della poesia classica e della varietà dei suoi generi (*all the commended fourmes of the auncient Poesie, which we in our vulgare makings do imitate and use*, 58), e dall'altro ciò che è peculiare della letteratura vernacolare, ovvero non mutuato (*not to have borrowed it of any other by learning or imitation*, 59), come ad esempio le forme e le regole della prosodia (sebbene nel secondo libro Puttenham avanzi la proposta di adattare la prosodia classica, *the use of the Greek and Latin feete*, 112, alla lingua inglese come elemento di innovazione). Analogamente a quanto avviene nell'*Apology*, il linguaggio economico figurato allude implicitamente alla poesia intesa come capitale culturale, ricchezza, e in quanto tale soggetta sia alle dinamiche di appropriazione, sia di produzione e dunque di possesso diretto. Questa immagine si inserisce in un quadro di politica culturale che rappresenta esso stesso la realizzazione della dottrina mercantilista in campo letterario. Così, se l'imprestito/investimento nei modelli classici (compresi quelli italiani riconducibili a Dante, Ariosto e Petrarca, 60), unito alle prerogative autoctone, produce ricchezza, ovvero una letteratura in lingua inglese prestigiosa, l'importazione dall'esterno di forme linguistiche (sia letterarie sia di uso comune, quali ad esempio le espressioni introdotte dagli stessi mercanti: *[M]any straunge termes of other languages by Secretaries and Merchaunts and travailours*, 144-45) è considerato da Puttenham fenomeno da censurare in quanto contaminazione della naturale purezza della lingua, ovvero, in alternativa, sottrazione indebita di capitale che costituisce atto illecito (*robbe, petty larceny*, 252-53).⁶⁴ Questa simultanea strategia di apertura temporale e di chiusura geografica è la conseguenza della contesa per il primato poetico fra le nazioni europee; una contesa dai risvolti politici che è a sua volta parte della lotta per l'affermazione nazionale e che, in quanto tale, si estende anche all'ambito mercantile. E in accordo alla teoria mercantilista della bilancia commerciale, tale competizione simbolica nel mercato delle lettere europeo, che contempla quale codice comune i modelli della tradizione classica, prevede il successo solo nel caso di saldo attivo, ovvero qualora si imponga sul mercato la lingua e la letteratura nazionale, a fronte della potenziale minaccia di egemonizzazione, ossia di depauperamento, da parte dei paesi concorrenti.⁶⁵ In virtù di tali regole, e alla luce di una ricognizione sulla situazione inglese che corrisponde alla stesura di un

⁶⁴ La lingua poetica deve essere *natural, pure, and the most usuall of all his [del poeta] countrey* (144); una lingua che tuttavia si identifica alla fine con *the usuall speach of the Court* (145), per cui un primato politico-culturale viene naturalizzato, con le conseguenti ricadute ideologiche. Rebhorn evidenzia come Puttenham identifichi "the language of his rhetor-poet with the symbolic center, and its indecorous opposite with the symbolic margins of the kingdom", "Outlandish Fears: Defining Decorum in Renaissance Rhetoric", cit., p.11.

⁶⁵ Desan parla a questo proposito di mercantilismo linguistico: "Comme tout autre objet économique, la langue doit être manufacturée à l'intérieur de ses frontières", poiché "[l]a prospérité culturelle d'un pays dépend de la richesse [...] de sa langue", *L'imaginaire économique de la Renaissance*, cit., pp.95 e 114. Il valore del vernacolo (e della sua letteratura) si misura nel confronto con le altre lingue in un mercato culturale in cui "[n]ationalisme et théorie poétique se rejoignent au sein d'un même discours", *Ibidem*, p.95.

vero e proprio canone in cui si evidenzia l'importanza delle nuove generazioni di poeti, definiti *courtly makers* (in principio Wyatt e Surrey, *the first reformers of our English metre and stile*, 60, quindi quella successiva che comprende Sidney e Spenser), Puttenham può infine affermare con legittimo orgoglio nazionalista che *at this day it will be found our nation is in nothing inferiour to the French or Italian for copie of language, subtiltie of device, good method and proportion in any forme of poeme* (59).

La dottrina mercantilista applicata alla poesia mostra, per tramite delle sue ambiguità, le ambiguità stesse dello statuto poetico così come si configura nell'*Arte* in quanto costruzione del moderno discorso critico. Uno statuto che, analogamente a quanto emerge nell'*Apology*, si rivela intrinsecamente problematico, diviso fra vocazione metafisica e dimensione contingente, verità assolute e disvelamento del loro carattere relativo. Nella teoria mercantilista, frutto di un pensiero economico in transizione, l'elogio del mercato, ovvero dei reciproci scambi commerciali coesiste con un'aggressiva politica di potenza che tende verso un regime monopolistico delle esportazioni e un rigido controllo delle importazioni, allo scopo di assicurarsi una parte sempre più cospicua della ricchezza globale (considerata una grandezza finita) che, come detto, si identifica con l'accumulazione di metalli preziosi sotto forma di moneta.⁶⁶ Queste caratteristiche difficilmente conciliabili del pensiero mercantilista si ritrovano riprodotte sul piano letterario nella teoria dell'arte poetica quale si delinea in Puttenham, e in particolare nella dialettica fra ciò che è mutuato e ciò che è peculiare, nell'atteggiamento ambivalente di apertura e insieme di chiusura alle influenze esterne, indispensabili e parimenti da evitare. L'*Arte* pone l'accento su una pratica poetica (e su una lingua) che deve essere naturale, autoctona, incontaminata e che in quanto tale assume valore assoluto entro uno scenario agonistico di realtà conflittuali. E tuttavia la stessa prospettiva mercantilista evidenzia al contempo come questa eccellenza esclusiva sia già in parte prodotta da una transazione, negoziata secondo un'operazione selettiva – l'imitazione/investimento nei modelli classici – e collocata in un mercato simbolico delle lettere in cui il valore assoluto è in realtà relativo poiché riconducibile a quel codice culturale comune di matrice neoclassica che, proprio in quanto tale, non contempla solo scambio nel tempo, con la tradizione, ma anche nello spazio, con le letterature concorrenti, in regime di reciprocità.

Il modello mercantile fluido dello scambio/transazione mette dunque in discussione la presunta natura esclusiva, in quanto originaria e peculiare, della produzione poetica nazionale, rivelandone al contempo la dimensione di costruzione dal valore contingente. Il contrasto fra le supposte qualità 'essenziali' della poesia e il suo carattere di artificio si ripropone nel corso del trattato laddove ricorre ancora una volta l'immaginario economico in versione mercantile che, dopo le dinamiche dello scambio, evoca l'altro elemento caratterizzante il mercato, l'oggetto-merce.⁶⁷

2.1 Il linguaggio poetico come ornamento vs bene del mercato

Alla dimensione retorico-formale della poesia, considerata il suo tratto distintivo, Puttenham dedica le due maggiori sezioni del trattato. Dapprima si sofferma sulle caratteristiche del verso e della rima enunciando le regole di una corretta prosodia che deve conformarsi all'ideale estetico (e metafisico) della *good proportion: all things stand by proportion and that without it nothing could stand to be good or beautiful* (64).⁶⁸ Quindi, nel terzo libro, affronta la questione del linguaggio poetico in

⁶⁶ Il mercato è visto come agone, in cui il profitto conseguito da una nazione è erroneamente inteso come perdita corrispondente da parte delle altre nazioni concorrenti. Si veda al riguardo Schumpeter, "La letteratura mercantilista", in Id., *Storia dell'analisi economica*, cit; e De Maddalena, "Il mercantilismo", in L. Firpo (a. c. di), *Storia delle idee politiche, economiche e sociali*, cit.

⁶⁷ Come si vedrà, a differenza di Sidney, nell'*Arte* l'oggetto-merce si sostanzia in un riferimento concreto (quantunque implicito) all'abito e ai suoi ornamenti. Tale immagine figurata sarà altresì cruciale nell'evidenziare un nodo teorico importante nel discorso critico di Puttenham, ovvero la possibile compresenza di due tendenze estetiche in transizione, che lo accomuna in questo caso all'*Apology*, sia in termini di contenuto, sia di forma, con l'utilizzo di metafore tratte dal mondo mercantile.

⁶⁸ "[T]he first eleven chapters [del secondo libro, *Of Proportion*] [...] represent the first English prosody and antedate Gascoigne's *Certayne Notes* [...] It is in these eleven chapters that he is to be studied as an exponent of early-and mid-

contrapposizione alla lingua naturale, e in particolare incentra la sua analisi su quello che egli reputa l'altro elemento esornativo in aggiunta alla prosodia, ovvero l'insieme delle figure retoriche: *[A]nother maner of exornation which resteth in the fashioning of our makers language and stile [...] This ornament we speake of is given to it by figures and figurative speaches* (137-38). Come sottolineano Willcock e Walker, “[t]he figures are the sum of all the resources (other than metrical) by which poetry conveys its special overplus of excitement or stimulation”.⁶⁹ L'efficacia, il valore delle figure si basa su due aspetti, quello fonetico (*a goodly outward shew set upon the matter with wordes, and speaches smothly and tunably running*, 142), che Puttenham, mutuando il termine dal greco, definisce come *Enargia*, e quello semantico (*certaine intendments or sence of such wordes & speaches inwardly working a stirre to the mynde*, 142), indicato come *Energia*.⁷⁰ Per definire la natura e la funzione di tali figure, Puttenham ricorre alla similitudine con il genere di ornamento più visibile e prestigioso nella società del suo tempo rappresentato dagli abiti raffinati, confezionati con tessuti pregiati: *richest attire, suppose of silkes or tysewes & costly embroideries* (137). In tal modo egli equipara l'attività del poeta a quella di colui che impreziosisce con ricami dorati e pietre preziose le vesti principesche: *[A]s the embroderer doth his stone and perle, or passements of gold upon the stufte of a Princely garment* (138). La dimensione figurata del linguaggio poetico, in quanto commisurata all'oro e alle pietre preziose intessute su abiti regali, assume un valore estetico assoluto. La natura trascendente, metafisica di queste ricchezze, insieme a tutti i possibili rimandi simbolici evocati dall'idea di sovranità e dai suoi attributi esteriori in termini di valore ontologico, conferisce al linguaggio figurato della poesia lo statuto di bellezza assoluta, somma raffinatezza dal valore indiscutibile. Un tesoro che, a differenza di quanto teorizzato nell'*Apology*, si sostanzia prima di tutto nella forma, a cui è subordinato il portato di conoscenza, ovvero la funzione didattica propria della poesia. Il concetto è ribadito laddove la metafora della poesia quale oggetto prezioso si concretizza letteralmente nell'immagine di veri e propri gioielli (*chaines, bracelets, collars and girdles*, 92) che recano iscrizioni poetiche (anagrammi, motti) da donare quale pegni d'amore all'amata. In questo caso la dimensione metafisica è accentuata dalla forma esteriore che assumono tali iscrizioni e che corrisponde a quella di perfette figure geometriche (*in forme of a Lozange or square, or such other figure*, 92). La disposizione del componimento, ossia della lunghezza dei versi all'insegna della *good symmetrie* a imitazione di figure geometriche (*whereby the maker is restrained to keepe him within his bounds*, 91), è infatti un esempio di *proportion* (*in figure*, 91) che, insieme a quelli relativi ad altre caratteristiche strutturali del componimento (metro, rima, strofa), conferisce alla poesia quegli attributi trascendentali (platonici) di perfezione e armonia, simbolo della bellezza e del bene assoluti.⁷¹

Il discorso sulle figure si precisa allorché Puttenham le riconduce a un'unità estetico-formale più comprensiva rappresentata dal concetto di stile, codificato nel trattato come *a constant and continuall phrase or tenour of speaking and writing, extending to the whole tale or processe of the poeme or historie* (148). A questo proposito Willcock e Walker affermano: “No better illustration of the great dominating conception of style during this period can be found than Puttenham's defence and definition of the Figures in general”.⁷² E proprio in quanto componenti essenziali dello stile,

Tudor metrical knowledge, practice and preferences [...] There are one or two unaccountable omissions from Puttenham's survey. He mentions the sonnet once or twice in the other books but he gives no prosodic account of it here, nor has he a word to say of blank verse [...] Puttenham recognises two principles and two only – *number* and *rhyme*. The first he calls ‘measure’, the second ‘concord’ or ‘symphonie’”, Willcock e Walker, *op. cit.*, pp.lxiv-lxvii.

⁶⁹ *Ibidem*, p.lxxx.

⁷⁰ L.Galyon sottolinea come i significati dei due termini non siano riconducibili alle fonti retoriche classiche, sostenendo che “Puttenham is writing with a gentleman's concern for a contemporary art, not a scholar's allegiance to classical authors [...] he fashions meanings for *enargeia* and *energeia* through which he can separate the sound of language from its representational function, and make the former as important as the latter for poetry”, “Puttenham's *Enargeia* and *Energeia*: New Twists for Old Terms”, *Philological Quarterly* 60 (1981), p.32.

⁷¹ Introducendo il tema della *Proportion Poeticall*, Puttenham si rifà esplicitamente alla teoria platonica delle proporzioni che conferisce forma alle idee eterne, espressione del bene e della bellezza: *[T]he Philosopher gathers a triple proportion, to wit, the Arithmeticall, the Geometricall, and the Musical* (64).

⁷² *Op. cit.*, p.lxxxix.

esse contribuiscono alla sua definizione, ovvero alla sua ripartizione tipologica secondo le regole del decoro. In accordo ai canoni della poetica neoclassica, l'Arte distingue tre differenti registri stilistici (*high, meane and base stile*, 149) in relazione alla materia trattata e allo *status* dei personaggi (una distinzione che a sua volta presiede alla rigorosa suddivisione gerarchica dei generi).⁷³ Per cui, *to have the stile decent and comely it behooveth the maker or Poet to follow the nature of his subiect* (149); ovvero, *stiles may be fashioned to the matters, and keepe their decorum and good proportion in every respect* (150). Ne consegue che le figure e il loro impiego, in quanto elementi caratterizzanti, debbano a loro volta conformarsi al principio del decoro, che impone al poeta ciò che Puttenham definisce come *the discreet using of his figures* (138), ossia un loro uso diversificato e selettivo in accordo al genere e allo stile precelto: *[S]ome phrases and figures be onely peculiar to the high stile, some to the base or meane, some common to all three* (153).

Il concetto viene illustrato ricorrendo ancora una volta all'analogia con i capi di vestiario. Se l'*ornament*, secondo Puttenham, *is but the good or rather bewtiful habite of language and stile* (143), l'equivalenza fra figure e stile configura a sua volta lo stile come un abito, la cui differente fattura e preziosità corrisponde esattamente alla varietà e alla differenziazione degli stili e degli ornamenti in poesia.⁷⁴ La similitudine è ulteriormente rafforzata dalla nozione stessa di decoro, rappresentata ancora attraverso la simbologia del vestiario: *[T]he use of apparell* (283), ovvero la diversificazione nell'abbigliamento in base al ceto sociale (*it is comely that every estate and vocation should be knowen by the differences of their habit [...] because in confusion and disorder there is no manner of decencie*, 283), fornisce l'immagine più eloquente della suddivisione gerarchica delle forme e dei generi in campo letterario. E questo perché la distinzione negli abiti costituisce già in sé l'esempio più eclatante di rispetto delle norme del decoro, che per Puttenham è prima di tutto una regola sociale. La teoria poetica trova dunque il suo fondamento e la sua legittimazione sul piano sociale, nelle norme che regolano l'uso del vestiario, laddove la dimensione estetica si rivela funzionale alla divisione di classe.⁷⁵ Le leggi suntuarie che riguardano l'abbigliamento veicolano quella visione gerarchica e cristallizzata della società che a sua volta informa, quale principio estetico e insieme ontologico, la divisione dei generi e degli stili secondo uno schema normativo che non contempla trasgressioni – al pari di Sidney, Puttenham condanna l'utilizzo del comico e del volgare nello stile 'alto', ossia la loro commistione *with the grave and weightie matters* (153); un'affermazione significativa di questa tendenza alle restrizioni formali e di contenuto del prodotto letterario. Come sottolineano Willcock e Walker anche a proposito degli altri esempi di decoro sociale riportati da Puttenham nel terzo libro del trattato, “[j]ust as there is an art of doing these things well (Decorum or the ‘civil’ life) so the art of poetry provided a means of expressing them well”.⁷⁶ Tale corrispondenza fra codice poetico e codice sociale a sua volta

⁷³ Così Puttenham sulla materia e la dignità dei personaggi: *The matters [...] that concerne the Gods and divine things are highest of all other to be couched in writing, next to them the noble gests and great fortunes of Princes, and the noble accidents of time, as the greatest affaires of war and peace [...] the meane matters be those that concerne meane men, their life and busines, as lawyers, gentlemen, and merchants, good householders and honest Citizens [...] the base and low matters be the doings of the common artificers, servingman, yeoman, groome, husbandsman, day-labourer, sailer, shepherd, swynard, and such like of homely calling* (152). Una distinzione che è a sua volta la base della differenziazione dei generi: *[A]ll hymnes and histories, and Tragedies, were written in the high stile: all Comedies and Enterludes and other common Poesies of loves, and such like in the meane stile, all Eglogues and pastorall poemes in the low and base stile, otherwise they had bene utterly disproportioned* (153).

⁷⁴ L'analogia fra ornamento poetico e abito è già resa esplicita da Puttenham in precedenza, laddove l'ornamento è paragonato all'abbigliamento raffinato di *great Madames of honour [...] silkes or tyssewes & costly embroderies* (137). In tal modo si crea una sorta di ambiguità, di sdoppiamento fra una concezione assoluta di ornamento e una relativa regolata dal principio del decoro. Un'ambiguità che D. Norbrook sintetizza in questi termini: “‘Ornament’ covers the different linguistic markers, from stylistic registers to rhyme-schemes, that distinguish ‘high’ style, appropriate to socially elevated subject matter, from ‘low’ style”, *Poetry and Politics in the English Renaissance*, O.U.P., Oxford 2002 (rev. ed.), p.70.

⁷⁵ Sul sistema vestimentario della prima età moderna e sulle sue rigide regole ascrittive, si veda M.G.Muzzarelli, A.Campanini (curr.), *Disciplinare il lusso. La legislazione suntuaria in Italia e in Europa tra Medioevo ed Età Moderna*, Carocci, Roma 2003; e A.Ribeiro, *Dress and Morality*, Berg, Oxford 2003, p.42 e sgg.

⁷⁶ *Op. cit.*, p.lxii.

legittima la poetica neoclassica in nome della verosimiglianza, ovvero ‘naturalizza’ la suddivisione gerarchica dei generi e degli stili alla luce di un referente esterno considerato oggettivo. Inoltre la grammatica del vestiario, in quanto riflette un’idea immobile e atemporale della società, conferisce a tale dimensione naturale il valore di verità assoluta, che riafferma una concezione della forma e della bellezza come statica, metafisica.

Nondimeno, l’elemento retorico-figurato che contraddistingue il linguaggio poetico, nel momento in cui Puttenham ne dichiara le finalità, viene anche così definito: *[T]o such purpose as it may delight and allure as well the mynde as the eare of the hearers with a certain noveltie and strange maner of conveyance, disguising it no litle from the ordinary and accustomed* (137). Riprendendo la similitudine precedente, *the good or rather bewtifull habite of language and stile*, allo scopo di suscitare interesse e piacere, può assumere una connotazione insieme di novità e di stranezza, non solo in quanto prezioso, ma anche in quanto raro, insolito, sorprendente. La definizione rimanda implicitamente all’immagine dell’abito quale oggetto alla moda creato dall’economia di mercato, capo di abbigliamento inedito e originale. Tale analogia sottolinea come la figura-ornamento in quanto ‘scarto’ dal grado zero della comunicazione susciti un effetto di novità, di piacevole sorpresa sia a livello del significante, sia del significato che riguarda allo stesso modo tutti gli stili e i generi, così come la diversificazione dell’abbigliamento, pur nell’ambito delle leggi del decoro, risponde anche a un criterio estetico-ornamentale che può essere considerato esso stesso il primo contrassegno della moda. E tuttavia l’abito alla moda, proprio perché fenomeno del mercato, si contrappone alla concezione ‘essenzialista’ tipica delle leggi suntuarie; anzi, la mette in crisi in nome del nuovo statuto della merce, basato sul prezzo piuttosto che sullo *status*.⁷⁷ In questa prospettiva la definizione di Puttenham assume un diverso significato. Alla stregua di un abito alla moda, espressione della tendenza a innovare propria del mercato e della sua logica di consumo, anche la forma poetica, in quanto ornamento inconsueto ed esclusivo, può eccedere il canone estetico del decoro e la sua rigida divisione normativa degli stili fondata sul criterio di verosimiglianza. L’evocazione di una forma strana e in quanto tale inedita, in grado di produrre nel lettore quello “special overplus of excitement or stimulation” caratteristico della funzione poetica, apre la strada a una nuova estetica, ovvero al superamento della mimesi realistica in nome del meraviglioso e del sorprendente. Puttenham sembra confermare tale orientamento laddove egli esalta la dimensione immaginativa della creazione poetica, con spunti analoghi a quelli di Sidney e alla sua teoria dell’Idea: il poeta viene definito come *maker*, sospeso fra imitazione e creazione, per cui l’arte poetica si presenta come *an ayde and coadiutor to nature in all her actions* (303), ma talvolta essa, in virtù del *furor* divino che innalza il poeta, si rivela anche *an alterer of them, and in some sort a surmounter of her skill, so as by meanes of it her owne effects shall appeare more beautifull or straunge and miraculous* (303).⁷⁸ Proprio in vista di questo fine, il poeta può discostarsi dalla verità storica, *considering that many times it is seene a fained matter or altogether fabulous, besides that it maketh more mirth than any other, works no lesse good conclusions for example then the most true and veritable* (40). E a proposito della figura retorica dell’ipotiposi, egli afferma: *[T]o faine a thing that never was nor is like to be, proceedeth of a grettaer wit and sharper invention than to describe things that be true* (238).

Grazie anche all’immagine allusiva del vestito alla moda, che si sovrappone a quella dell’abito tradizionale, si evidenzia dunque nel discorso critico di Puttenham un’ambiguità di fondo relativa allo statuto della poesia, ovvero la compresenza di due concezioni estetiche quale effetto di un pensiero in transizione, in cui l’ideale della misura, della “norma et forma certa” ispirata al canone della verosimiglianza (decoro) convive instabilmente con una nuova poetica all’insegna del *wit* e

⁷⁷ Su questo punto, cfr. C.M.Belfanti, *Civiltà della moda*, Il Mulino, Bologna 2008, p.34 e sgg.

⁷⁸ Poco dopo Puttenham ribadisce il concetto estremizzandolo, ovvero evoca un’arte *contrary to nature, producing effects neither like to hers, nor by participation with her operations, nor by imitation of her paternes, but makes things and produceth effects altogether strange and diverse, & of such forme & qualitie [...] as she never would nor could have done of her selfe* (304).

dell'*invention*.⁷⁹ Ciò nonostante, Puttenham, allo scopo di mediare, al pari di Sidney, fra verità e finzione, reale e ideale, ammaestramento e piacere, definisce la facoltà immaginativa del poeta *a representer of the best, most comely and bewtifull images or apparances of things to the soule and according to their very truth* (19). Un'immaginazione intesa come *a glass or mirrour* che produce *all maner of bewtiful visions* secondo *the veritie and due proportion of things* (19); ovvero che crea sì cose nuove e rare (*any new or rare thing*, 19) ma secondo un criterio di verità e di bellezza che rinviene nel reale il suo fondamento ultimo.⁸⁰

Tuttavia, proprio alla luce del sottotesto mercantile, è possibile interpretare questa transazione problematica in un senso differente, ovvero nel suo significato rimosso. L'immagine del vestito alla moda nella sua accezione di novità e originalità non evidenzia solo l'ambigua compresenza di due poetiche, ma laddove questa si trasforma in compromesso instabile fa emergere indirettamente un'altra verità, ovvero il superamento dell'antinomia fra reale e immaginario in nome della 'produttività' discorsiva del linguaggio figurato. Il vestito alla moda, infatti, in quanto merce, bene del mercato per eccellenza, rappresenta il primato dell'artificiale sul naturale, laddove la forma estetica costituisce il suo tratto distintivo, e in quanto tale si rivela autonoma, non subordinata al valore d'uso. Essa, quale prodotto di un atto creativo, modella il reale/naturale, ne provvede il significato su cui si fonda il suo valore primario di scambio.⁸¹ Questa dimensione 'rappresentativa' della merce viene paradossalmente colta in origine dai suoi detrattori, che la riconducono al concetto biblico di idolatria: il mercato costituisce una violazione della teologia naturale poiché l'autentica natura degli oggetti viene rimpiazzata da una seconda natura che trasforma l'uso in valore di scambio, conferendo così autonomia alla rappresentazione.⁸² Significativamente, quegli stessi critici, muovendo da analoghi presupposti, condannano la corruzione e l'immoralità dell'arte. Essa, in quanto ornamento che trasforma perversamente gli attributi naturali conferiti da Dio, viene equiparata ai cosmetici e agli abiti sfarzosi, beni del mercato, oggetti-feticcio per eccellenza. Come sottolinea D.Javitch, "[m]ore severe Tudor critics of art's corruption – who often aired their views in diatribes against cosmetics and gorgeousness of apparel – condemned ornament as a perverse attempt to transform man's natural attributes as well as God's workmanship".⁸³ Tutto questo consente di interpretare la definizione precedente circa la facoltà immaginativa e il suo linguaggio figurato nella sua accezione latente di produzione segnica, atto ermeneutico che neutralizza la dicotomia fra reale e immaginario secondo un'idea di rappresentazione intesa quale costruzione retorica del reale. L'immagine allusiva del vestito alla moda, in virtù della sua condizione peculiare di merce che lo rivela a sua volta quale 'doppio' rispetto a quello tradizionale, non evoca solo

⁷⁹ Affermano al riguardo Willcock e Walker: "There seems little doubt that Book III has been extensively reworked and amplified; it has swelled to the proportions of the two other books put together. It is pervaded by the new courtly tone [...] There is ample evidence that much new work was put into the book round about 1584", *op. cit.*, p.xlix. Così anche Montrose: "[Y]he *Arte* itself evolves from being a text in the tradition of mid-Tudor Humanism to one that propounds the decorative courtly style of the high Elizabethan period", "Of Gentlemen and Shepherds: The Politics of Elizabethan Pastoral Form", *cit.*, p.438. L'*Arte* diviene così nella definizione di Norbrook: "The central handbook of the new courtly aesthetic in England", *op. cit.*, p.70.

⁸⁰ Puttenham definisce coloro che sono illuminati da tale conoscenza *not phantastici but euphantasiote, and of this sorte of phantasiae are all good Poets* (19).

⁸¹ Come fanno notare A.R.Jones e P.Stalybrass, il termine "fashion", che indica il vestito alla moda, in origine nella prima età moderna "it commonly referred to the act of making, or to the make or shape of a thing, or to form opposed to matter", "Introduction: fashion, feticism, and memory in early modern England and Europe", in Idd. (eds.), *Renaissance Clothing and the Materials of Memory*, C.U.P., Cambridge 2000, p.1.

⁸² Tale critica veniva mossa dal versante religioso riformato, e in particolare dai teologi puritani, in continuità con la tradizione del pensiero cristiano antico e medievale. Sulla posizione inizialmente critica della Chiesa d'Inghilterra e del riformismo religioso nei confronti della nuova economia di mercato, cfr. R.H.Tawney, *Religion and the Rise of Capitalism: An Historical Study* (1923), John Murray, London 1964. D.Hawkes (*Idols of the Marketplace. Idolatry and Commodity Feticism in English Literature, 1580-1680*, Palgrave, New York 2001) rintraccia questa serie di critiche al mercato anche nella letteratura *early modern*.

⁸³ D.Javitch, *Poetry and Courtliness in Renaissance England*, Princeton U.P., Princeton 1978, p.112. A differenza di Puttenham, i detrattori dell'arte hanno dunque compreso fino in fondo il valore radicalmente destabilizzante dell'artificiale in termini di negazione della metafisica.

l'aspetto di *inventio* proprio del linguaggio poetico, ma lo evidenzia nel suo valore epistemico di conoscenza, ovvero di produzione discorsiva di realtà.

Questo possibile significato alternativo si profila nuovamente a proposito della definizione della figura dell'*Exargasia or The Gorgious*, significativamente *The last and principall figure of our poetically Ornament*, paragonata a *the bare and naked body, which being attired in rich and gorgious apparell, seemeth to the common usage of th'eye much more comely & bewtiful then the naturall* (247).⁸⁴ Essa ripropone ancora una volta l'immagine del tropo come vestito/ornamento, ovvero elemento artificiale contrapposto al naturale, inteso nella sua accezione metafisica di bellezza assoluta e tuttavia riconducibile alla duplice, ambigua prospettiva reale/ideale propria delle due concezioni poetiche in transizione (allusa anche nel doppio riferimento oggettivo/soggettivo contenuto nella locuzione *common usage of th'eye*). In virtù dell'implicito riferimento mercantile – l'ornamento rappresenta come detto il primo segno della moda – e del suo portato antiessenzialista, il procedimento retorico di produzione figurata, ovvero il passaggio dal naturale all'artificiale/culturale, assume il senso di un'operazione ermeneutica, e in quanto tale necessariamente relativa e arbitraria, in cui la forma non si presenta come semplice orpello decorativo (*elocutio*), bensì configura, ossia dà significato al reale/naturale. Questa dimensione 'produttiva' del linguaggio poetico a sua volta disvela la mimesi realistica quale artificio, costruzione retorica. La rigida divisione degli stili e dei generi appare nel suo aspetto rimosso di 'convenzione', ovvero creazione arbitraria di forme che riconduce la regola estetica e insieme ontologica del decoro da assoluto metafisico a precisa operazione culturale e ideologica (e in quanto tale, da ultimo, anche politica).⁸⁵

La teoria poetica dell'ornamento così come si delinea nell'*Arte* con le sue aporie si rivela dunque altamente ironica. Nonostante il prodotto poetico, proprio in virtù della sua vocazione estetica ed elitaria, si sottragga al contesto mercantile dello scambio e della logica utilitaristica,⁸⁶ nella definizione stessa delle figure Puttenham ricorre a un'immagine implicitamente tratta dal mercato – un'altra allusione alla poesia come bene del mercato è rintracciabile nell'espressione *the toys of this our vulgar art* (308), dal momento che gli oggetti di svago iniziavano a trasformarsi in merce, simboleggiando allo stesso tempo la sua essenza edonistica.⁸⁷ Quella stessa merce che, provenendo spesso da luoghi esotici, in qualità di prodotto nuovo e singolare, oggetto di desiderio e di piacere, andava insinuandosi a poco a poco nella corte e nel paese e di lì a breve si sarebbe imposta essa stessa quale fenomeno di moda. In quanto simbolo edonistico del superfluo, dell'eccedente, dell'artificiale, essa rappresenta l'aggiornamento culturale dell'estetico in versione mercantile, laddove il superfluo diventa necessario e l'artificiale naturale.⁸⁸ Come osserva P.Fumerton, “[i]t

⁸⁴Commenta Puttenham in proposito: *I doubt whether I may terme it a figure, or rather a masse of many figurative speeches, applied to the bewtifying of our tale or argument* (247). Concetto già peraltro espresso nell'immagine della retorica personificata da una dama riccamente addobbata (137).

⁸⁵ Se è vero, così come afferma Attridge, che “[a]gain and again Puttenham stresses the artificiality of art and its distance from nature [...] Nature is to art as the naked is to the clothed, the literal to the figurative, or the prosaic and everyday to the poetic” (“Puttenham's Perplexity: Nature, Art, and the Supplement in Renaissance Poetic Theory”, cit., p.262), tuttavia Puttenham recupera la dimensione del naturale con l'idea di decoro; una dimensione che, paradossalmente, in quanto artificiale, disvela il processo di 'naturalizzazione' come operazione ideologica, ovvero assolutizzazione metafisica di un preciso elemento socio-culturale portatore di differenza.

⁸⁶ L'*Arte* definisce la poesia in termini di *ditties of pleasure* la cui composizione e fruizione sono circoscritte alla corte e ai suoi protagonisti *for their private recreation* (158). Willcock e Walker sintetizzano così la visione di Puttenham: “[T]he view of poetry as man's solace, conveying upon occasions profit for mind and spirit but needing no ulterior motive, existing in its own right as an art and finding place for toys and trifles”, *op. cit.*, p.xcvii.

⁸⁷ Su questo punto, rinvio al mio *Il teatro del capitale. La costruzione culturale del mercato nel dramma di Shakespeare e dei suoi contemporanei*, Ecig, Genova 2010, p.207 e sgg. Un'ulteriore allusione involontaria alla poesia come bene del mercato emerge laddove Puttenham, allo scopo di magnificare il valore della poesia e testimoniare l'alta considerazione di cui godeva (*[i]n what price the noble poems [...] were holden*, 16), afferma che un poeta dell'antichità *had for every verse well made a Phillips noble of gold, amounting in value to an angell English, and so for every hundreth verses (which a cleanly pen could speedely dispatch) he had a hundred angels* (16).

⁸⁸ Profetico si sarebbe rivelato di lì a poco il discorso di Lear nell'omonimo dramma scespiriano, l'appello che rivolge alle figlie: *O! reason not the need; our basest beggars / Are in the poorest thing superfluous: / Allow not nature more*

was foreign trade – especially the East India Company’s trade in spices – that supplied many of the ornaments, void stuff, and other trivia of the Jacobean aristocracy as well as an increasing proportion of its finances”.⁸⁹ Lewes Roberts nel suo trattato *The Treasure of Traffike or a Discourse of Forraigne Trade* (1641) ne elenca le diverse tipologie: “[P]recious Stones, rich Jemmes, exquisite perfumes, costly unnecessary Spices, and rich Stuffles, which serve more for pompe and show, than for need and use”; in sintesi, “vain, superfluous, unnecessary things”.⁹⁰ Un’invasione temuta e censurata dai moralisti e che lo stesso Puttenham, come si è visto, condanna e bandisce dalla prospettiva di un mercantilismo linguistico-letterario rigorosamente protezionista. Questa contraddizione intrinseca nel discorso critico dell’*Arte* si rivela a sua volta il segno di un’aporia teoretica. Significativamente, la metafora mercantile ricorre nel momento in cui la figura-ornamento viene ricondotta a una poetica scissa fra i due poli inconciliabili della mimesi e dell’Idea, frutto di un pensiero estetico in transizione. Ed essa non segnala unicamente la problematicità del compromesso fra le due concezioni, ma in virtù del suo stesso statuto epistemico rimanda implicitamente anche a una possibile prospettiva ermeneutica alternativa che evidenzia la dimensione ‘produttiva’ del linguaggio poetico figurato. Una prospettiva che riemerge indirettamente laddove Puttenham magnifica le capacità di eloquenza e persuasione che egli attribuisce alla poesia (*speech by meeter*, 8) proprio in virtù del suo apparato ornamentale retorico-figurale: *because it is decked and set out with all maner of fresh colours and figures, which maketh that it sooner invegleth the iudgement of man, and carieth his opinion this way and that* (8). La funzione della poesia in quanto linguaggio figurato è qui equiparata a quella della retorica, che presuppone l’elaborazione e la trasmissione di una conoscenza non oggettiva, priva di fondamento ontologico; ma proprio in virtù dell’ulteriore allusione mercantile all’ornamento, tale conoscenza ‘debole’, ‘costruita’ diviene l’unica possibile, quella che unifica verità e opinione nel segno della rappresentazione ermeneutica, mettendo così ulteriormente in discussione la finalità mimetica della poesia qual è teorizzata nella regola del decoro.⁹¹

2.2 Il linguaggio poetico come moneta: right use vs abuse

La dimensione ‘produttiva’ del linguaggio figurato evocata dalla metafora dell’oggetto-merce riaffiora, ancorchè diversamente articolata, allorquando Puttenham, nel terzo libro, fornisce un

than nature needs, / Man’s life is cheap as beast’s (II,iv,262-65), in cui esprime la necessità per l’uomo del possesso del superfluo, di assicurarsi un margine al di sopra del necessario, del mero sostentamento (significativamente, menziona come esempio le vesti, definite *gorgeous*, vv.266-67). La dimensione estetica propria della merce indica che il superfluo, l’eccedente che va oltre il mero bisogno di sussistenza (e dunque del valore d’uso) non è il feticcio in quanto falso, inganno, ma è il naturale in quanto *già da sempre* culturale, laddove il bisogno si connota come desiderio (*the appetites of every creature working by intelligence to covet and desire*, 262), che è ‘rappresentazione’ della cosa (di qui il valore di scambio attribuito alla merce).

⁸⁹ P.Fumerton, *Cultural Aesthetics. Renaissance Literature and the Practice of Social Ornament*, U. of Chicago P., Chicago 1991, p.173.

⁹⁰ Cit. in Fumerton, *op. cit.*, p.174. Su questo punto, si veda anche P.Capuzzo, *Culture del consumo*, Il Mulino, Bologna 2006, p.89 e sgg.

⁹¹ Come sostiene W.A.Rebhorn, “rhetoric is identified from the start with a skeptical epistemology, a belief that the rhetor works with probabilities rather than absolute truth”, ““His tail at commandment”: George Puttenham and the Carnivalization of Rhetoric”, in W.Jost, W.Olmsted (eds), *A Companion to Rhetoric and Rhetorical Criticism*, Blackwell, Malden MA 2004, p.109. Si veda anche D.P.Gaonkar, “Introduction: Contingency and Probability”, in W.Jost, W.Olmsted (eds.), *op. cit.*, pp.5-21, che riporta le accuse di Platone alla retorica quale ‘falsa ontologia’ e alla sua qualità nomadica fatta di negoziazioni e transazioni, sottolineata dal carattere itinerante dei suoi insegnanti (qualità simili a quelle del mercato e dei mercanti). R.Halpern esplicita così il nesso fra retorica e poesia nella trattatistica elisabettiana: “Poetry [...] actualizes or manifests what is latently disturbing about rhetoric as well [...] Poetry foregrounds the breach between the rhetoric’s capacity to persuade, and the possibility of subordinating this persuasive force to socially orthodox purposes”, *The Poetics of Primitive Accumulation. English Renaissance Culture and the Genealogy of Capital*, Cornell U.P., Ithaca 1991, p.53; nel senso che tali finalità ideologiche ortodosse sono solo uno dei possibili esiti del discorso retorico, che in quanto tale sottrae ad esse qualsiasi legittimazione assoluta.

repertorio e una tassonomia delle figure retoriche.⁹² Ciò avviene ancora una volta attraverso immagini e concetti mutuati dal dominio mercantile che vengono utilizzati non solo come criteri di classificazione, ma pure nella definizione stessa delle figure e finanche nella scelta degli esempi letterari a supporto.⁹³ Un linguaggio che all'apparenza mira a divulgare e a rendere accessibile alla società di corte un sapere libresco e tecnicistico, ma che in realtà problematizza il discorso, facendo emergere una verità 'altra', rimossa.

L'Arte traccia dapprima una ripartizione schematica delle figure a seconda che lo 'scarto' retorico occorra a livello fonetico (del significante), semantico (del significato), oppure di entrambi. Le figure del primo tipo vengono definite da Puttenham "auricular" (*which worke alteration in th'eare by sound, accent, time, and slipper volubilitie in utterance*, 160), quelle del secondo "sensible" (*because they alter and affect the minde by alteration of sense*, 178), infine quelle del terzo "sententious" (*which may execute both offices, and all at once to beautifie and geve sense and sententiousnes to the whole language at large*, 196). Il trattato prevede quindi un'ulteriore suddivisione interna comune a tutte e tre le tipologie in base alle modalità di produzione/formazione delle figure; modalità che in diversi casi rimandano esplicitamente all'ambito economico. La prima di queste è la modalità dello scambio (permutazione), "exchange", che può realizzarsi a livello fonologico, ad esempio [*b*]y cleare exchaunge of one letter or sillable for another (162), ovvero, *using a wrong construction for a right, and an absurd for a sensible*, (*Hipallage or the Changeling*, 173); a livello semantico, come la metafora, *the figure of transport* (p.178); su entrambi i livelli, al modo dell'*Antimetauole or the Counterchange* (208), permutazione nell'ordine delle parole tale da produrre un capovolgimento di senso, o dell'*Apostrophe or the turne tale* (237), la svolta improvvisa del discorso a seguito del cambio di destinatario operato dal locutore.

La seconda modalità di produzione/formazione che risponde a criteri economici è quella dell'addizione (aggiunzione) e della sottrazione (soppressione), "default" e "supplie".⁹⁴ Nella tipologia "auricular", Puttenham annovera rispettivamente le figure dell'ellissi e dello zeugma (or the *Single Supply*, 163; quando si tratta di unità frastiche e transfrastiche il termine usato è *surplusage*, 171, che può tramutarsi anche in un vizio, 257); la prolessi, descritta con un'immagine mercantile,⁹⁵ comprende entrambe le modalità (*a defect which afterward is supplied*, 167). Tra le figure "sensible", la *meiosis* (*deminutio*) ha lo scopo di *diminish and abbase a thing* (185, con riferimento alla svalutazione economica) e si contrappone all'enfasi (184); entrambe possono diventare un vizio in eccesso, evidenziato rispettivamente dalla figura della *Tapinosis, or the Abbaser* e dal suo contrario, la *Bomphiologia, or Pompious Speech*, (259). Nella categoria "sententious", Puttenham include la figura dell'*Auxesis* (*the Avancer or figure of increase because every word that is spoken is one of more weight then another*, 218) e, specularmente, (ancora) quella della *Meiosis* (*working by wordes and sentences of extenuation or diminution*, 219). Analoga dinamica interessa la figura soppressiva dell'*Asindeton* (213) contrapposta a quella della *Sinonimia, or the Figure of store* (214, con un'ulteriore allusione al fondaco mercantile), che definisce

⁹² "In Book III he gets down to the basic medium of Language – Dialect, Vocabulary, Style and the whole armoury of the Figures", Willcock e Walker, *op. cit.*, p.lxiii. "The chapters on style, the names of the Figures and some of the examples have obviously a textbook source [...] But this is merely the basis. Puttenham is face to face with his own deeply studied language and roused to his maximum of independence and energy", *Ibidem*, p.lix. Secondo Willcock e Walker, il terzo libro assunse la sua forma definitiva intorno al 1585 "just at the topmost point of the rhetorical curve", *Ibidem*, p.lxxxiii.

⁹³ L'Arte opera un 'volgarizzamento' del vocabolario retorico classico greco e latino (con l'uso di termini *our owne natural*, 157) che si inserisce a pieno titolo nel disegno complessivo di affermazione del valore della lingua e della letteratura vernacola.

⁹⁴ La tripartizione di Puttenham (soppressione, aggiunzione, permutazione) è stata poi significativamente ripresa quale modello sistematico generale di formazione delle figure dal Gruppo μ nel loro *Retorica generale. Le figure della comunicazione*, tr. it., Bompiani, Milano 1976.

⁹⁵ A proposito del poeta che impiega tale figura, Puttenham commenta: [*W*]e ought rather to call him the forestaller, for like as he that standes in the market way, and takes all up before it come to the market in grosse and sells it by retaile, so by this maner of speach our maker setts down before all the matter by a brief proposition, and afterward explanes it by a division more particularly (168).

l'accumulazione di *many words or clauses of one sence* (una variante, che si riferisce all'accumulazione di *divers matter and sence*, è rappresentata dalla figura del *Sinathrismus or the Heaping figure*, 236; un'ulteriore variante corrisponde alla figura del *Merismus, or the Distributer*, che consiste nella parcellizzazione del discorso *for amplification sake*, 222).

Questi modelli aritmetico-quantitativi di addizione/sottrazione e di permutazione, utilizzati per descrivere il processo di formazione delle diverse figure, acquistano una dimensione compiutamente economica laddove essi si collegano a un'altra metafora decisiva, ovvero quella delle parole raffigurate come monete.⁹⁶ Puttenham riassume l'insieme delle operazioni retoriche che hanno come oggetto le parole così: *[A]nd thus or thus, marshalling them in their comeliest construction and order, and aswell by sometimes sparing, sometimes spending them more or lesse liberally, and carrying or transporting of them farther off or neerer, setting them with sundry relations, and variable formes* (197).⁹⁷ Le parole in quanto elementi essenziali del discorso ornato si delineano nell'*Arte* quale capitale simbolico della poesia, ricchezza, che al pari della moneta (capitale economico) crea valore attraverso le sue modalità di formazione e circolazione. La metafora mercantile conferisce un'immagine di efficienza ed economicità alla lingua poetica; essa si rivela effetto di operazioni retorico-formali ben definite che rispondono a criteri orientati a massimizzare l'utile, ovvero quel *surplus* fonetico-semanticamente relativo al piano dell'espressione (*enargia*) e del contenuto (*energia*) che costituisce il tratto distintivo del messaggio poetico. Il processo di formazione delle figure all'insegna del modello economico possiede un suo ordine e una sua razionalità, che vengono a loro volta ribaditi a un livello superiore nelle regole del decoro che sovrintendono alla definizione dei diversi stili e generi letterari – la stessa tassonomia delle figure che contraddistingue l'ordine del discorso nell'*Arte* rispecchia sul piano metacritico tutto ciò. Se il linguaggio retorico-poetico rappresenta secondo Puttenham già di per sé uno scarto, un'eccedenza rispetto a quello ordinario, l'immagine economica dell'accorto impiego del capitale indica come questo scarto debba essere comunque ricondotto a un modello razionale, ovvero contemplare un limite che si concreta nella regola aurea del decoro.

Nondimeno, l'atteggiamento critico di Puttenham nei confronti dell'ornamento appare in realtà più problematico, per certi aspetti contraddittorio. L'uso avveduto delle figure, la loro rigida regolamentazione all'interno di modelli letterari codificati, e finanche la loro ordinata classificazione, infatti, non rappresentano altro che il tentativo di esorcizzarne, ovvero di reprimerne la natura di abuso linguistico, trasgressione, che si traduce da ultimo in un'ambiguità costitutiva del senso. Un'ambiguità che Puttenham non esita a esplicitare fin da subito nella sua definizione generale delle figure: *As figures be the instruments of ornament in every language, so be they also in a sorte abuses or rather trespasses in speach, because they passe the ordinary limits of common utterance and be occupied of purpose to deceive the eare and also the minde, drawing it from plainnesse and simplicitie to a certaine doublenesse, whereby our talke is the more guilefull & abusing* (154). Lo "special overplus of excitement or stimulation" che ne costituisce il valore peculiare assume allora la forma di un inganno dell'udito e della mente che determina un effetto di complicità, di doppiezza (*doublenesse*) del senso, di contro all'evidenza e alla chiarezza (*plainnesse and simplicitie*) della lingua naturale.⁹⁸ Egli cita a sostegno della sua tesi innanzi tutto

⁹⁶ Si assiste qui implicitamente allo stesso sdoppiamento semantico presente nell'*Apology*: dall'oro inteso in senso metafisico (vuoi come tesoro, vuoi come ornamento sul vestito principesco) all'oro sotto forma di moneta, espressione di un valore relativo, ulteriormente ribadito dalla contrapposizione fra *right use* e *abuse*, presente significativamente, come si vedrà, in entrambi i trattati. Nel caso di Puttenham, l'immagine figurata della moneta non è solo associata alla poesia in generale, bensì anche, e più propriamente, alla sua dimensione retorico-formale che si concreta nelle figure.

⁹⁷ Un altro riferimento alle parole come monete è rinvenibile laddove Puttenham censura l'uso di neologismi di derivazione latina (*to coigne fine wordes out of the Latin*, 252) da parte di *young schollers not halfe well studied* (251).

⁹⁸ Un fenomeno che H.F.Plett riconduce a ciò che corrisponde a "the feature of "tropicity": direct (monosemic) designations [...] are replaced by indirect (bi- or polysemic) ones", "Aesthetic Constituents in the Courtly Culture of Renaissance England", *New Literary History* 14 (1983), p.599. Una doppiezza che significativamente veniva attribuita anche al vestito alla moda, in quanto, come fanno notare Jones e Stallybrass, "at the very end of the sixteenth century,

l'esempio della metafora e dell'allegoria: *[F]or what els is your Metaphor but an inversion of sence by transport; your allegorie by a duplicitie of meaning or dissimulation under covert and darke intendments* (154).⁹⁹ In particolare, la metafora, che comporta un utilizzo delle parole in un senso differente rispetto a quello corrente, viene definita come *a kinde of wresting of a single word from his owne right signification, to another not so natural, but yet of some affinitie or conveniencie with it* (178). Il meccanismo di traslazione è inteso come una 'torsione' del senso dal piano letterale (la corretta, 'naturale' significazione) a quello figurato che altera il presunto rapporto univoco fra significante e significato (non solo per quanto riguarda il termine 'metaforizzante' ma anche quello 'metaforizzato').¹⁰⁰ Analogamente, l'allegoria è definita come *a long and perpetuall Metaphore* (187) in quanto, al pari della metafora, il senso è soggetto allo stesso meccanismo di dislocazione *extending to whole and large speaches* (187). È la figura della dissimulazione (*the Figure of false semblant*), ovvero del sovrapporsi dei significati (*duplicitie of meaning*), che comporta ancora una volta la scissione fra significante e significato dal momento che *our wordes and our meanings meete not* (186).¹⁰¹

La doppiezza, l'ambiguità che Puttenham ravvisa quale tratto distintivo nelle figure di maggior rilievo è dunque effetto della mancata corrispondenza fra significante e significato, ovvero di quell'arbitrarietà strutturale del segno che conferisce al significante una dimensione privilegiata e che si profila quale caratteristica essenziale del linguaggio poetico in quanto altro dall'ordinaria significazione.¹⁰² Una condizione ancora una volta esemplificata dall'immaginario economico, la cui funzione va pertanto al di là di una mera razionalizzazione dell'impiego delle figure. Il passo citato in precedenza che descrive l'insieme delle operazioni retoriche con le parole raffigurate come monete offre un modello e insieme una rappresentazione plastica del processo di significazione, ovvero dei modi di produzione del senso in poesia che attestano l'autonomia del significante. Le dinamiche di circolazione della moneta/capitale, infatti, richiamano altresì l'incessante movimento della catena dei significanti, ovvero la loro potenziale produttività inesauribile che implica la natura 'aperta', polivoca del segno, laddove il significato riferito è suscettibile di essere approfondito e moltiplicato in virtù di una ricchezza teoricamente inesauribile di associazioni. In quest'ottica, il *discreet using* delle figure raccomandato da Puttenham di contro al loro *abuse* (l'uso eccessivo, affettato), proprio in virtù dell'allusione all'interesse usurario (*use*) rimanda all'investimento simbolico nelle parole/monete, divenendo in tal modo metaforicamente l'immagine – rimossa – della costruzione del senso in quanto atto ermeneutico. Un atto che combina produzione e ricezione e che in quanto arbitrario è già da sempre (al pari dell'interesse usurario) un *abuse* (così come le figure rappresentano già intrinsecamente forme di *abuse*).¹⁰³ La produttività discorsiva del

to "fashion" acquired a new meaning: to counterfeit or pervert. The Englishman's clothes, Thomas Dekker claimed, were not merely perverse but the epitome of treason", *Renaissance Clothing and the Materials of Memory*, cit., p.1.

⁹⁹ Altre figure che secondo Puttenham ricadono sotto questa tipologia sono l'enigma, l'ironia, il sarcasmo, il proverbio, l'iperbole. Per una lista completa di tali figure, il cui numero è superiore a quello indicato nell'*Arte*, si veda A. Locatelli, "The 'Doubleness' of figures in Puttenham's *The Arte of English Poesie*", *Quaderni del Dipartimento di Linguistica e Letterature Compare* 10 (1994), pp.223-233.

¹⁰⁰ La metafora quale "key trope" evoca inoltre l'eccezionalità del mercato poiché al pari di esso non è nient'altro che un "crossing of borders or boundaries" (P. Parker, *Literary Fat Ladies: Rhetoric, Gender, Property*, Methuen, London 1987, p.36) che implica la trasgressione, ovvero la sospensione delle consuete leggi e regole.

¹⁰¹ Come suggerisce D. Javitch, la figura dell'allegoria viene definita da Puttenham *false semblant or dissimulation* (186) in quanto "convey a disproportion between the literal meanings of words and their actual suggestion", "Poetry and Court Conduct: Puttenham's *Arte of English Poesie* in the Light of Castiglione's *Cortegiano*", *Modern Language Notes* 87 (1972), p.874.

¹⁰² Locatelli, *op. cit.*, p.227, evidenzia come la nozione di arbitrarietà del segno sia implicitamente presupposta da Puttenham laddove egli parla dell'artificialità del linguaggio (Book I, Chapter IV) e della sua natura convenzionale (Book III, Chapter IV).

¹⁰³ Anche nell'*Arte* si pone la stessa contrapposizione apparente presente nell'*Apology* fra "right use" e "abuse" e parimenti la sua neutralizzazione. Lo "special overplus of excitement or stimulation" che le figure producono diviene allora in quest'ottica l'interesse usurario derivato dall'investimento ermeneutico. Il rimando allusivo a tale interesse (e dunque all'esercizio ermeneutico) affiora laddove Puttenham parla dell'ambiguità delle figure e del modo in cui disvelano il loro significato in termini temporali, ovvero prima celandolo e poi ritardandolo; modalità che riproducono

linguaggio figurato ha dunque il suo fondamento e la sua premessa nell'autonomia del significante, ovvero nel fatto che il significato non è mai esterno e indipendente dal sistema dei significanti (significato trascendentale) ma è costruito in virtù di un atto creativo, un'*inventio* con valore epistemico che attraverso il processo di nominazione si appropria del mondo e della realtà.¹⁰⁴ Tale dimensione produttiva viene evidenziata dall'isotopia economica che, in virtù dell'immagine latente dell'investimento usurario delle parole/monete, riconduce l'ambiguità semantica propria delle figure all'autonomia del significante e, di conseguenza, alla costruzione arbitraria del senso quale esercizio ermeneutico.

Secondo questa prospettiva, allora, l'ideale del decoro all'insegna del *discreet use* si rivela quale restrizione interpretativa, repressione della natura polivoca, aperta del segno poetico. La produttività del linguaggio figurato, che, in quanto muove le passioni e seduce la mente, minaccia *the sound judgement and discourse of man* (18), viene neutralizzata, ricondotta a un fondamento ontologico, ovvero a quel principio di verosimiglianza che presuppone la perfetta corrispondenza fra significante e significato, forma e contenuto.

La concezione poetica neoclassica con il suo processo di 'chiusura metafisica', di ipostatizzazione del segno letterario si evidenzia dunque per contrasto in tutta la sua relatività e contingenza storico-culturale.¹⁰⁵ Essa si configura quale diretta espressione dell'ideologia di corte poiché risponde alla sua necessità "for sublimated self-articulation and the aesthetic affirmation of its own claim to power".¹⁰⁶ Il canone estetico neoclassico ispirato all'ideale del decoro diviene un plusvalore, un capitale culturale assoluto (in contrapposizione a un'idea di capitale 'relativo', frutto di un atto ermeneutico arbitrario), segno esclusivo della 'distinzione', ossia di un potere simbolico di rappresentazione che legittima indirettamente quello politico.¹⁰⁷ In quest'ottica, la rigida regolazione normativa degli stili e dei generi letterari assume finalità strumentali di controllo sociale in quanto la sua violazione comporterebbe la messa in discussione del ruolo stesso e dell'egemonia (politica e culturale) dell'aristocrazia di corte.¹⁰⁸

E tuttavia, quando si tratta di definire l'impiego del linguaggio figurato in relazione ai diversi stili e generi letterari, l'*Arte* non è in grado di tracciare una divisione netta fra norma e trasgressione, ovvero stabilire una regola certa in base al principio del decoro. Il confine fra lecito e illecito, giusto uso e abuso è labile, relativo: *[A] good figure may become a vice, and [...] a vicious speech go for a*

l'azione del tempo tipica della pratica usuraria. Come sottolinea Javitch, "Puttenham [...] realized that the pleasures derived from poetry are related to the way it obscures and retards the disclosure of its meaning", "Poetry and Court Conduct: Puttenham's *Arte of English Poesie* in the Light of Castiglione's *Cortegiano*", cit., p.879; un modello estetico che rappresenta "the perversities of language", così come l'usura le rappresentava in ambito economico. Halpern sintetizza così la dimensione della poesia quale "disquieting form of discourse": "[P]oetry also embodied the ideological instabilities of rhetoric by representing a textual decoding without limits, a persuasiveness without truth, and a discursive pleasure without aim", *The Poetics of Primitive Accumulation*, cit., p.57.

¹⁰⁴ Sul linguaggio figurato quale essenza del pensiero creativo, cfr. U.Eco, "Metafora e semiosi", in Id., *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino 1984, pp.141-198; e J.M.Lotman, "Retorica", in *Enciclopedia Einaudi*, Torino 1980, vol.XI, pp.1047-1066.

¹⁰⁵ Questo concetto di 'chiusura metafisica' del segno verrà ripreso nell'ultimo capitolo del volume a proposito del romanzo realista settecentesco.

¹⁰⁶ H.F.Plett, "The Place and Function of Style in Renaissance Poetics", in J.Murphy (ed.), *Renaissance Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*, cit., p.372.

¹⁰⁷ Il concetto è mutuato da P.Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, tr. it., Il Mulino, Bologna 1983. Sul potere della parola (e dunque anche di quella letteraria) come capitale simbolico espressione di autorità, in grado di imporre una certa visione della realtà sociale e delle sue divisioni, si veda del medesimo autore, *La parola e il potere. L'economia degli scambi linguistici*, tr. it., Guida, Napoli 1988. Come afferma Montrose (*op. cit.*, p.451), "Elizabethan poetry is more than an *analogue* of courtliness: it is a *medium* of courtliness"; pertanto egli evidenzia la natura di "ideological investments" da attribuire alla pratica poetica e al discorso teorico intorno ad essa. Sulla concezione della poesia nell'*Arte* come forma di capitale culturale piuttosto che come veicolo di comunicazione e persuasione retorica, si veda R.Matz, "Poetry, Politics and Discursive Forms: The Case of Puttenham's *Arte of English Poesie*", *Genre* 30 (1997), pp.195-214.

¹⁰⁸ "Anyone who infringes them [le regole del decoro] is not only violating a prevailing social convention but is ultimately calling the entire social and political system into question", Plett, "The Place and Function of Style in Renaissance Poetics", cit., p.366.

virtue in the Poeticall science (249); i meccanismi retorici, le modalità di produzione sono gli stessi e possono sortire entrambi gli effetti.¹⁰⁹ Il concetto di *decorum* si riduce in tal modo a ideale estetico indeterminato, la cosiddetta *good grace*, ovvero l'equilibrio, l'armonia, la giusta proporzione,¹¹⁰ da utilizzare esclusivamente come metro di valutazione dei singoli esempi poetici, e che proprio in virtù della sua aleatorietà si rivela un concetto problematico da definire, così come sottolinea lo stesso Puttenham: *But herein resteth the difficultie, to know what this good grace is, & wherein it consisteth* (261). A questo proposito D.Attridge osserva: "Decorum is the principle whereby any given poetic device can be judged, according to all the specific, perhaps unique, configurations of its individual situation [...] Yet what emerges with surprising clarity from Puttenham's text is that *there is no such rule, and there could not possibly be one*. Decorum is precisely that aspect of the poet's art that is not reducible to rule".¹¹¹ L'impossibilità di elaborare una regola generale induce Puttenham ad appellarsi a una *learned and experienced discretion* (263) che dovrebbe informare le scelte del poeta così come il giudizio del lettore e che implica una concezione del decoro quale attributo naturale, con un fondamento nei procedimenti della natura trasferiti all'uomo,¹¹² e allo stesso tempo soggettivo, affidato dunque al giudizio del singolo. Questa compresenza di elementi oggettivi e soggettivi riflette l'ambivalenza intrinseca della teoria del linguaggio poetico così come è formulata nell'*Arte*, divisa fra valori assoluti e verità relative, 'chiusura metafisica' del segno letterario e sua dimensione polivoca, 'aperta'. Tale dinamica si ripropone qui, nell'ambigua definizione del criterio del decoro, dove dietro il dato naturale, oggettivo emerge infine l'elemento soggettivo, discrezionale, ossia la libertà di scelta (e dunque necessariamente arbitraria) del singolo, che nella inesauribile circolarità dell'interpretazione che accomuna autori e lettori ribadisce la prospettiva ermeneutica: *[T]he election is the writers, the judgement is the worlds, as theirs to whom the reading apperteineth* (263).¹¹³ Una prospettiva che a sua volta disvela la presunta

¹⁰⁹ Questa difficoltà è frutto della stessa aporia legata alla teoria dell'ornamento, o meglio dell'impossibilità di conciliare ambiguità, oscurità e affermazione di un modello razionale, 'naturale' di decoro, che è poi il segno della transizione fra la concezione poetica neoclassica e quella manierista, ovvero del loro problematico sovrapporsi nel contesto elisabettiano. Questa antinomia si manifesta allo stesso modo nella cultura di corte, laddove l'affettazione, l'artificio, l'enigma, talvolta l'oscurità costituiscono i modelli estetici di comportamento del cortigiano che non devono però scadere nell'eccesso, ossia nell'infrazione all'ideale del decoro (lo stesso eccesso di arte che, come afferma Sidney [138], trasforma la dama Retorica in cortigiana). Su questo punto, cfr. Javitch, *Poetry and Courtliness in Renaissance England*, cit., p.50 e sgg.

¹¹⁰ Dopo avere constatato la sostanziale impossibilità di rendere con un solo lemma in lingua volgare il termine greco *προποιν* e quello latino *decorum*, Puttenham procede alla sua definizione: *[T]his comelynesse resteth in the good conformitie of many things and their sundry circumstances, with respect one to another, so as there be found a iust correspondencie betweene them by this or that relation, the Greekes call it Analogie or a convenient proportion* (262). Come afferma D.Hillman: "The term "discretion" [...] became crucial not as a rhetorical figure *in itself*, but rather as a *locus standi* for the judging of rhetoric", "Puttenham, Shakespeare, and the Abuse of Rhetoric", *SEL* 36 (1996), p.76. In quanto prima di tutto regola sociale, Puttenham, affrontando il tema del decoro, accomuna *writing, speech and behaviour* (264) e propone in primis i modelli ricavati dai *wise and learned men of times past* (264; anche in questo caso vengono presentati esempi di natura economica, soprattutto in riferimento alle regole dell'*oikos* per le diverse classi sociali, 292).

¹¹¹ *Op. cit.*, p.266. Concetto ribadito da Rebhorn, il quale afferma che Puttenham, così come altri trattatisti rinascimentali (e non solo), "are not really in control of the crucial distinction between the decorous and the indecorous that they continually insist on making", "Outlandish Fears: Defining Decorum in Renaissance Rhetoric", cit., p.20.

¹¹² *This lovely conformitie, or proportion, or convenience [...] hath nature her selfe first most carefully observed in all her owne workes, then also by kinde graft it in the appetites of every creature working by intelligence to covet and desire: and in their actions to imitate & performe: and of man chiefly before any other creature aswell in his speeches as in every other part of his behaviour* (262).

¹¹³ In entrambi i casi, naturale o soggettivo, questa concezione del decoro che presuppone una regola che non può essere insegnata, confligge con l'intento didattico che Puttenham attribuisce al suo trattato, inficiando paradossalmente lo stesso progetto pedagogico. J.Lamb risolve questa contraddizione attingendo ai presupposti della pedagogia umanista: "What is not reducible to a rule is human agency: the freedom to choose, and to choose correctly", "A Defense of Puttenham's *Arte of English Poesy*", *English Literary Renaissance* 39 (2009), p.27. Lamb individua quale "distinctive feature of the *Arte* [...] its ongoing attempt to accomodate within its instruction the self-fashioning potential of its individual users", p. 25. "Puttenham thus places success or failure in the poet-courtier's own hands, in his observation and interpretation of usage, and in his use of the *Arte* itself", p.29, avallando dunque di fatto la prospettiva ermeneutica.

‘naturalità’ legata al senso del *decorum* quale precisa posizione ideologica, riferibile a quella capacità intrinseca che è monopolio esclusivo di una *élite* di corte di individuare nelle forme poetiche riconducibili al canone neoclassico quei valori assoluti che ne legittimano il potere.¹¹⁴

La conferma ultima della produttività discorsiva delle figure è offerta dalla definizione stessa che Puttenham dà della cataresi, *the Figure of abuse*, laddove l’*abuse*, nel suo rimando implicito al profitto usurario, allude alla funzione fondante della parola, ovvero al suo valore gnoseologico. L’*Arte* descrive il tropo come una variante della metafora: *[I]f for lacke of naturall and proper terme or worde we take another, neither naturall nor proper and do untruly applie it to the thing which we would seeme to expresse, and without any iust inconvenience, it is not then spoken by this figure Metaphore or of inversion as before, but by plaine abuse* (180). La cataresi rappresenta allora la trasgressione assoluta, un esempio estremo di uso improprio delle parole (così come la moneta nella pratica usuraria) poiché, a differenza della metafora, la similitudine fra metaforizzante e metaforizzato viene istituita *ex-novo*, dal momento che si tratta di adattare il termine più prossimo per descrivere qualcosa che è sprovvisto del termine proprio. Un abuso che si colloca dunque all’origine stessa del linguaggio, nella necessità di rinvenire nomi alle cose, e che in quanto tale si configura come inevitabile. Osserva in proposito L.Freinkel: “Like conventional metaphor, catachresis “adds to the copiousness of language”, as Quintilian would say. Yet unlike conventional metaphor, this copia is produced from nothing. From lack itself. Our catachrestic investment thus yields rich returns indeed”.¹¹⁵ Significativamente, Puttenham, per illustrare la figura della cataresi, ricorre proprio a un esempio che riguarda il tema dell’usura applicato alla sfera amorosa. Citando un verso tratto dalla *Tottel’s miscellany* (1557) – *I lent my love to losse, and gaged my life in vaine* –, egli commenta: *Whereas this word lent is properly of mony or some such other thing, as men do commonly borrow, for use to be repaid againe, and being applied to love is utterly abused and yet very commendably spoken by vertue of this figure. For he that loveth and is not beloved againe, hath no lesse wrong, than he that lendeth and is never repayde* (180). Ironicamente, ciò che nel verso appare come un investimento sbagliato, dal punto di vista poetico si rivela l’esatto contrario. Il profitto semantico derivante da tale investimento è grande poiché esso non amplia il senso, ma lo istituisce a partire da una situazione di inopia, facendo così emergere l’aspetto intrinseco del processo metaforico che corrisponde al momento ‘aurorale’ del linguaggio, per cui esso non si rivela *effetto* della conoscenza dei dinamismi del reale ma sua *origine*.

La cataresi costituisce implicitamente l’esempio concreto della dimensione produttiva delle figure, poiché attestata dal suo stesso meccanismo retorico: un trasferimento improprio del nome che crea un profitto usurario, ovvero una ‘rappresentazione’ che fonda il reale discorsivamente e che in quanto tale ha dissolto “the ground of ‘reality’ [...] the security of absolute reality” in quanto entità preesistente al linguaggio.¹¹⁶ Essa concretizza ciò che è alluso nel discorso grazie alla presenza delle metafore economiche. La similitudine si trasforma in identità, tanto più in quanto il suo meccanismo è alla base di quelle stesse nozioni economiche evocate metaforicamente il cui significato rimosso rimanda alla prospettiva ermeneutica. Che cos’altro è la merce (il vestito alla moda, ma anche la moneta) nel suo statuto di feticcio se non un trasferimento improprio di valore (dal naturale al culturale, dal valore d’uso al valore di scambio), ovvero una sua creazione *ex-novo* che crea profitto?¹¹⁷ La figura della cataresi, dell’*abuse*, in quanto ne riproduce le dinamiche

¹¹⁴ Osserva Attridge: “Decorum [...] is what comes “naturally” not to all humanity but to an elite; and members of that elite can be identified by their “natural” sense of decorum [...] Hence the “naturalness” of decorum is at a distant remove from universal human nature or instincts; it is an ideological product”, *op. cit.*, p.269. Così anche Hillman: “The word was almost invariably used in Elizabethan England as a means of constructing social, cultural, or aesthetic difference [...] Discretion marks an undefined – indeed an undefinable – standard of linguistic and cultural competence [...] At the same time, in a conflicted society the term privileges a specific group – it refers to a “group or class habitus””, “Puttenham, Shakespeare, and the Abuse of Rhetoric”, *cit.*, p.75.

¹¹⁵ “The Use of the Fetish”, *cit.*, p.119.

¹¹⁶ Fumerton, *Cultural Aesthetics*, *cit.*, p.204.

¹¹⁷ Il processo di idolatria tipico del *fetish* può essere ricondotto secondo Freinkel al procedimento retorico della cataresi (*abusio* in latino), “an abuse or perversion of a trope or metaphor”, ossia “an *improper* transfer”, *op. cit.*,

costitutive, compendia dunque in sé le *imageries* della moneta e del vestito alla moda a connotare i processi semiosi del linguaggio poetico, ovvero la sua natura produttiva illimitata, al di là del decoro e della convenienza. Essa, inoltre, testimonia da ultimo la natura retorica di *tutti* i processi di conoscenza del reale;¹¹⁸ non solo per quanto riguarda la teoria economica, ma anche per quanto riguarda la critica letteraria così come si configura nei trattati di Sidney e Puttenham, dal momento che l'uso delle metafore mercantili nel discorso critico costituisce, nella maggior parte dei casi, proprio un esempio di cataresi. In tal senso, insieme ai valori metafisici attribuiti alla poesia, vengono decostruiti anche quelli altrettanto assoluti del discorso critico che li veicola.

p.116. La stessa accusa di idolatria mossa alla merce, ai beni sul mercato si fonda sul medesimo principio, conferire valore a qualcosa che ne è privo, ovvero trasferire valore da ciò che lo possiede per natura o convenzione a qualcosa di inappropriato.

¹¹⁸ La differenza consiste nell'intenzionalità del segno rivolta su se stessa nel caso della poesia, laddove il processo di costruzione viene mostrato ulteriormente rafforzato nei suoi meccanismi, nella polisemia del segno, nella materialità dei significanti come suo presupposto.

Capitolo 2

L'immaginario mercantile nella lirica profana di John Donne: dall'elegia *The Bracelet* ai *Songs and Sonets*

*I, when I value gold, may think upon
The ductillness, the application,
The wholesomeness, the ingenuity,
From rust, from soyle, from fyre ever free,
But if I love it, 'tis because 'tis made
By our new Nature, use, the soul of trade.
(J.Donne, *Loves Progress*, vv.11-16)*

Morocco: [...] *They have in England
A coin that bears the figure of an angel
Stamp'd in gold, but that's insculp'd upon;
(W.Shakespeare, *The Merchant of Venice*, II,vii,55-57).*

Se il discorso economico utilizzato nella trattatistica poetica tardo-umanista appare irrimediabilmente scisso fra un immaginario mercantilista, portatore di valori assoluti, e il suo rimosso 'antimetafisico' – una dissociazione che a sua volta riflette l'instabilità teoretica della formula oraziana dell'*utile et dulce* alla base della moderna concezione della poesia –, qualche anno più tardi, con il declino dell'età elisabettiana, e con essa dei precetti della poetica neoclassica, lo stesso discorso economico assume nella poesia di John Donne una diversa configurazione. Significativamente, nel momento in cui la sua produzione lirica si pone in antitesi programmatica o quantomeno in rapporto problematico con la sonettistica di stampo petrarchesco, e di riflesso con un ideale stereotipato di imitazione dei classici, Donne recupera ciò che nella poetica rinascimentale appariva solo in forma latente, ovvero privilegia, a partire dai componimenti giovanili, quella dimensione perturbante dell'immaginario mercantile sistematicamente repressa nel discorso critico di Sidney e Puttenham. E lo fa scindendo nettamente i due aspetti, ossia relegando nella sfera pubblica l'ideologia mercantilista e la sua aggressiva politica di potenza – evocate in forma metonimica nei versi di *The Good-Morrow* attraverso le immagini ironicamente encomiastiche delle imprese coloniali documentate dalla nuova scienza cartografica: *Let sea-discoverers to new worlds have gone, / Let Maps to others, worlds on worlds have showne* (vv.12-13) –, per lasciare spazio, nella rappresentazione dell'universo privato delle relazioni amorose, al linguaggio minimale delle pratiche quotidiane del mercato, con le sue tecniche di scambio e negoziazione.¹

La poesia di Donne, proprio perchè frutto della poetica barocca del *wit*, ovvero dell'uso creativo della metafora secondo inedite modalità immaginative ed espressive (già peraltro prefigurate, come si è visto, in alcuni spunti teorici presenti in Sidney e Puttenham), può riscattare questo lato rimosso dell'immaginario economico, significativamente assente nella lirica petrarchesca di corte, e farne consapevolmente rappresentazione, costruzione discorsiva dell'esperienza amorosa. L'effetto perturbante suscitato dall'utilizzo di un paradigma così attuale e denso di incognite quale quello mutuato dal mercato è indicativo del peculiare discorso sull'amore che emerge dalla poesia di Donne. Una moderna idea dell'amore quale rapporto, oltreché esclusivo, incentrato sulla relazione – che è dinamica, lotta di forze mai bilanciate, grandezze in costante ricerca di equilibrio – viene infatti rappresentata efficacemente attraverso la *imagery* mercantile, ovvero un modello epistemico che veicola una visione del mondo 'anti-essenzialista', all'insegna di valori quanto mai fluidi e

¹ Donne disgiunge ciò che, di lì a poco, in autori quali Misselden e Mun apparirà come una visione economica unificata, ovvero coglie implicitamente le potenziali aporie della teoria mercantilista, in cui convivono, come si è visto nel capitolo precedente, valori assoluti quali la politica di potenza, il regime monopolistico, la concezione bullionista della ricchezza accanto a un modello concettuale del mercato, divenuto esperienza quotidiana sempre più diffusa, quale flusso di beni e di denaro il cui valore non è stabile, bensì regolato dal meccanismo variabile della domanda e dell'offerta. Nell'elegia *The Bracelet*, che appartiene significativamente alla prima fase della produzione donniiana, le contraddizioni della dottrina mercantilista vengono esplicitate, al fine di fare emergere dialetticamente, come si vedrà, la dimensione 'relazionale' del mercato stesso quale mediatore di conflitti grazie alle sue regole negoziali.

variabili. Egli intuisce immediatamente le implicazioni ideologiche ‘radicali’ di un tale modello all’insegna della relatività, dei valori contingenti, senza punti fissi, non subordinato a ragioni più propriamente etiche, che si pone in antitesi a qualsiasi ‘essenzialismo’ metafisico.² Tale immaginario secolare si rivela dunque funzionale a rappresentare all’interno del suo discorso poetico l’articolata e instabile dinamica amorosa in tutta la sua immanenza terrena.

L’uso di immagini e concetti inediti, in particolare ricavati dalla scienza contemporanea, non è ovviamente un procedimento inconsueto nella poesia di John Donne;³ ma in questo caso si tratta di un’analogia più pervasiva e sistematica, che allude a un rapporto più stretto; come se il nuovo modello culturale del mercato influenzasse sul piano materiale e non solo su quello simbolico la natura della relazione amorosa e per questo fosse legittimato a fornire immagini e concetti alla sua rappresentazione.⁴ Una relazione amorosa problematica quella prefigurata nella poesia donniana, che contempla forme di soggettività la cui fenomenologia, come si vedrà, è riconducibile al paradigma mercantile. Se è dunque lecito affermare che egli riscatta la dimensione antimetafisica del mercato, tuttavia appare evidente che la sua operazione, al pari di quella di Sidney e Puttenham, non è esente dalla contraddizione. Nella sua costruzione discorsiva, infatti, la sfera privata amorosa è sì contrapposta alla sfera pubblica connotata dalle imprese mercantilistico-coloniali, e tuttavia essa non sfugge all’influenza culturale del mercato inteso come modello epistemico, inficiando così alla radice la sua presunta autonomia ed esclusività.

Come ha opportunamente osservato C.Freer, “[f]ew poets of Donne’s time [...] show his understanding of contemporary economic theory and use it as a body of metaphor in their poetry”;⁵ un apprendistato che risale agli anni della formazione giovanile nelle Inns of Court e al suo servizio presso il Lord Keeper.⁶ A testimonianza di ciò, l’utilizzo dell’immaginario economico ricorre fin dalla sua prima produzione poetica; a tal punto che, come afferma D.Hawkes, l’elegia XI intitolata *The Bracelet (Upon the losse of his mistresses chaine, for which he made satisfaction)* rappresenta

² Un concetto, quello del valore economico, che Donne stesso riassume emblematicamente in una delle sue epistole in versi: [...] *now I see / Rareness, or use, not nature value brings* (vv.2-3), “To the Countesse of Bedford. Madame, You have refin’d”, in *The Poems of John Donne*, 2 vols., ed. by H.J.C.Grierson, O.U.P., Oxford 1953. Per un resoconto dettagliato delle origini del discorso economico moderno e delle sue implicazioni epistemiche, si veda J.O.Appleby, *Economic Thought and Ideology in Seventeenth-Century England*, cit. Come afferma M.A.Rugoff, “he uses such materials to throw light on things conventionally supposed sacred to the spirit”, *Donne’s Imagery: A Study in Creative Sources*, Russell & Russell, London 1962, p.144.

³ J.Carey osserva che “Donne’s poetry is always about relationships, not objects”; e aggiunge: “Once a relationship intrigues him, he feels impelled to probe it, modify it, reverse it, and try it out in different concentrations and in various matrices”, “Donne and Coins” in Id. (ed.), *English Renaissance Studies Presented to Dame Helen Gardner in Honour of her Seventieth Birthday*, Clarendon P., Oxford 1980, pp.154 e 157. Questa appare la ragione formale più convincente che legittima l’uso nella sua poesia dell’immaginario economico e, più in generale, di quello scientifico, in quanto nuovi saperi che rigettano il finalismo aristotelico in nome di una conoscenza fondata su grandezze, forme e rapporti.

⁴ Donne comprende che il mercato non esprime solo un modello epistemico, bensì anche un (nuovo) modello antropologico di interazione sociale e di soggettività, in grado di influenzare direttamente altre tipologie di relazione quale appunto quella amorosa. Ciò indica l’importanza culturale e ideologica attribuita da Donne nell’ambito della sua produzione poetica alle immagini ricavate dal mercato e ai concetti elaborati dal nascente sapere economico, che si porrà di lì a poco per la prima volta come ‘scienza’ autonoma, campo disciplinare dotato di leggi proprie.

⁵ C.Freer, “John Donne and Elizabethan Economic Theory”, *Criticism* 38 (1996), p.497. Come evidenzia ancora Freer, “Donne’s writing shows how a late Renaissance poet [...] was able to use ideas from economics with considerable sophistication”, *idem*.

⁶ Freer afferma in proposito: “[...] John attended the Inns of Court and saw the convoluted financial maneuvers of lawyers and suitors in Chancery and the Star Chamber, but probably young Donne’s best opportunity to see the world of finance up close would have been the four years (November 1597? - February 1602) that he served as Secretary to Sir Thomas Egerton, Lord Keeper of the Great Seal”, *op. cit.*, p.505. E’ inoltre significativo, come fa notare ancora Freer, che “economic metaphors tend to drop out of Donne’s work in the latter part of his life”, tanto che “metaphors from economics or commerce appear only seldom in the poems and sermons that occupied Donne from his ordination in 1615 to his death in 1631”, *Ibidem*, p.507. Segno evidente dell’incompatibilità di un tale modello epistemico ‘anti-essenzialista’ e ‘relativo’ con la svolta ideologico-religiosa del poeta. L’eccezione è rappresentata dal sermone in morte di Sir William Cockayne, uno dei più noti mercanti e uomini d’affari del tempo, che ha ricoperto sia la carica di Alderman che di Lord Mayor della città di Londra. Tuttavia si tratta di un’eccezione relativa in quanto l’orizzonte è quello dell’ideologia mercantile che pertiene alla sfera pubblica, ovvero al piano politico.

già in prospettiva “his most minute poetic examination of value”.⁷ Un’esaustiva anatomia del valore che costituisce allo stesso tempo l’occasione per affermare il modello negoziale del mercato nella costruzione discorsiva della relazione amorosa. Tale affermazione, tuttavia, si realizza attraverso un processo dialettico per cui il paradigma del mercato viene posto in contrasto con il suo altro da sé, con il suo ‘negativo’ che esso stesso produce, ovvero la dimensione accumulativa, predatoria del capitale, l’assolutezza del desiderio acquisitivo che prescinde dalle regole negoziali e che presuppone il rifiuto del rapporto amoroso inteso come scambio all’insegna della reciprocità. In questo senso, *The Bracelet* esplicita e allo stesso tempo trasferisce sul piano delle transazioni quotidiane del mercato, e di riflesso sulle relazioni affettive, la dialettica fra i valori assoluti, la volontà di potenza dell’immaginario mercantile e il suo rimosso ‘antimetafisico’ che caratterizza il discorso economico nella trattativa poetica, risolvendo tale potenziale aporia in favore della visione fiduciaria del mercato quale mediatore di conflitti. L’affermazione del mercato, e per traslato dell’amore in quanto scambio regolato da un contratto, avviene secondo una modalità di drammatizzazione degli assunti che evidenzia fin dall’inizio quella spiccata tendenza alla messa in scena del messaggio poetico caratteristica della produzione di Donne. E tuttavia, come si vedrà, il finale ironicamente ‘aperto’ di *The Bracelet* insinua il dubbio che tale affermazione non sarà mai definitiva, che l’aporia, il conflitto fra le due istanze sia in realtà parte integrante dello stesso modello economico capitalista. Tutto ciò contribuisce ulteriormente a fare dell’amore, ovvero della sua rappresentazione discorsiva un’esperienza modernamente problematica.

In questa prospettiva, il mercato, con la sua logica monetaria, diviene letteralmente protagonista della vicenda poetica, ossia diviene metafora del rapporto amoroso solo in quanto prima di tutto elemento narrativo, questione cruciale che investe lo stesso legame affettivo. L’antefatto consiste nella perdita da parte del poeta/locutore⁸ della collana d’oro appartenente alla sua amata. Il tema della collana è un motivo letterario ricorrente, rinvenibile anche nel teatro contemporaneo – si pensi alla shakespeariana *Comedy of Errors*, ma anche al *Soliman and Perseda* di Thomas Kyd –,⁹ e dunque occasione per un discorso combinato sul valore economico e sull’amore. Come risarcimento la donna gli ha chiesto di corrispondere dodici monete d’oro, chiamate *angels* in virtù dell’immagine impressa su di esse (un tipo di moneta corrente assai pregiata), affinché, una volta fuse, esse possano rimpiazzare la precedente collana. L’elegia si incentra dunque su un oggetto e sul suo valore materiale, il cui smarrimento determina una perdita economica, che in quanto tale provoca una crisi affettiva. La transazione richiesta è tutta finanziaria e da essa dipenderanno le sorti del rapporto; il prezzo del braccialetto è anche il prezzo reale (e non solo simbolico) dell’amore, ciò che il poeta/locutore deve pagare per placare la collera dell’amata dopo l’offesa arrecata.¹⁰ E come in tutte le transazioni imposte, egli recrimina sul costo e si duole nel separarsi dal proprio capitale; paradossalmente, il dolore per la perdita degli *angels* appare più acuto dello stesso desiderio di riappacificarsi con la donna – ed è su di esso infatti, e non sull’amore per l’amata o sul tentativo di riconquistarla, che si concentra il componimento.

1. La dialettica figurata del mercato

⁷ D.Hawkes, “Alchemical and Financial Value in the Poetry of John Donne”, in Id., *Idols of the Marketplace. Idolatry and Commodity Fetishism in English Literature, 1580-1680*, cit., p.162.

⁸ Come evidenzia A.Ferry, a differenza della convenzione poetica petrarchesca, “[t]he speakers in Donne’s love poems are almost never identified as poets [...] Although they are self-conscious in their speech, and often use versions of language conventional to love songs and sonnets, they do not do so explicitly as poets”, *The ‘Inward’ Language: Sonnets of Wyatt, Sidney, Shakespeare, Donne*, U. of Chicago P., Chicago 1983, p.215.

⁹ A differenza della commedia shakespeariana, in cui la *golden chain* cambia di proprietà in seguito a un equivoco, la tragedia di Kyd, al pari dell’elegia donniana, contempla il suo smarrimento da parte dell’innamorato, la denuncia della sua perdita affidata a uno strillone di strada e il suo ritrovamento ad opera di una terza persona.

¹⁰ J.M.Walker fa notare che “[t]here are four *personae* in the poem (man, woman, the Angels as a group, and finder) and three speeches – the man, first persona, to the other three in turn”, “Donne’s Words Taught in Numbers”, *Studies in Philology* 84 (1987), p.56. Egli sottolinea inoltre che i riferimenti numerici iniziali ai 7 anelli della catena e alle 12 monete d’oro contengono quali fattori le stesse cifre (4 e 3) corrispondenti al numero delle *personae* e dei discorsi.

The Bracelet riprende nella forma e nei temi il modello classico dell'elegia per poi distanziarsene, ovvero lo utilizza per veicolare un messaggio differente, una visione delle cose e dei rapporti amorosi in antitesi a qualsiasi idealizzazione.¹¹ Laddove i poeti latini condannano l'avidità della donna e la corruzione dell'amore ad opera del denaro, Donne ribalta la prospettiva e rappresenta la presunta venalità della donna come atteggiamento 'virtuoso', facendo dell'equazione amore-denaro il punto di equilibrio e non di rottura del rapporto fra i due amanti. Il percorso di 'deformazione'/corruzione del *Roman love poet* che, come sottolinea A. Armstrong, si compiace della propria passione illecita, della propria incoerenza e dissolutezza, si trasforma qui in 'processo di formazione' imposto pedagogicamente al poeta/locutore dalla sua amata – l'egoismo immorale del protagonista permane unicamente sotto forma di lamentazione, piegato dalla volontà della controparte.¹² Una *lamentatio*, paradossalmente, tanto più autentica e sincera in quanto condotta sul filo dell'ironia (e dell'autoironia), che si rivela la cifra retorica distintiva di questa elegia.

Il monologo drammatico del poeta/*persona* inizia enumerando le possibili ragioni di rammarico e di sofferenza – addirittura di lutto, *Mourne I that I [..]*, v.7 – per la perdita della *sevenfold chaine* (v.7);¹³ ma allo stesso tempo egli nega alquanto sfrontatamente tali ragioni nel momento in cui le declina. Il suo dolore non è causato da una presunta somiglianza/rimando fra la donna e il bracciale (in particolare per quanto riguarda il colore dei suoi capelli, v.1), o dal fatto che esso sia oggetto di quelle attenzioni affettuose da parte dell'amata (*thy hand it oft embrac'd and kist*, v.3) di cui egli non gode (v.4), né tantomeno che rappresenti il simbolo materiale della solidità del loro amore dato dal saldo intreccio dei suoi anelli (v.6). I legami, le possibili corrispondenze nascoste fra l'oggetto e l'amata vengono definite *that seely old moralitie* (v.5), una sciocca credenza effetto di una visione del mondo anacronistica e sorpassata.¹⁴ Ciò di cui egli si cruccia non sono le supposte qualità intrinseche, 'metafisiche' del *love token* (si pensi all'altro *bracelet* delle successive fantasie funerarie di *The Funeral* e *The Relique*), né la cattiva sorte (*for the luck sake*, v.8) in cui egli stesso e il suo amore possono incorrere a causa di un tale smarrimento, bensì il suo valore commerciale, ovvero il prezzo dispendioso che deve pagare per rifonderlo, *the bitter cost* (v.8). Il costo del suo smarrimento non è allora quello affettivo, simbolico, ma quello ben più prosaico del risarcimento economico. Il *token*, lungi dall'essere un dono gratuito che egli è autorizzato a portare alla stregua dei nastri (*Armelets*, v.2) del colore dei capelli dell'amata, si rivela vincolato al suo valore materiale, che deve essere rifiuto (forse addirittura con gli interessi) una volta che il capitale è stato dissipato, ovvero perso, proprio perché il poeta/locutore ne ha fatto cattivo uso.¹⁵

¹¹ Per un'analisi delle Elegie di John Donne con riferimento alla tradizione elegiaca classica, che annovera autori quali Ovidio, Propertio e Tibullo, cfr. R. Gill, "*Musa Iocosa Mea: Thoughts on the Elegies*", in A.J. Smith (ed.), *John Donne. Essays in Celebration*, Methuen, London 1972, pp.47-72. Gill descrive il poeta "as a scholar engaged in the respectable academic pursuit of imitating Ovid", p. 47; tuttavia conclude affermando che "Donne's elegies [...] are a mongrel breed, numbering among their ancestors the Latin elegists, Marlowe as translator of Ovid [...] and, especially in their use of language to display character, the native dramatic tradition", *Ibidem*, p.70. A proposito del poeta/*persona* protagonista delle elegie donniane, A. Armstrong sottolinea come "the Ovidian themes of the *Elegies* may represent an inheritance less important than the finer art of the Ovidian self-conscious persona [...] in the *Songs and Sonnets* [...] Donne pushed beyond the limits of the genre of elegy, while continuing to use the lessons he had learned from Ovid", "The Apprenticeship of John Donne: Ovid and the *Elegies*", *ELH* 44 (1977), pp.439-40. Come dire che quella *stance* urbana, arguta e autoriflessiva, propria della voce poetante delle elegie, permane anche nella produzione successiva.

¹² Così Armstrong: "The elegiac lover paradoxically treats as a virtue or an art that adulterous passion which Augustan *mores* condemn; the lover is, by conventional definition, an irrational and morally diseased man", *op. cit.*, pp.424-25.

¹³ Le citazioni da *The Bracelet*, così come quelle da altre elegie e dalle liriche dei *Songs and Sonnets*, sono tratte da *The Elegies and The Songs and Sonnets*, ed. by H. Gardner, Clarendon P., Oxford 1965. Le citazioni dall'*Epithalamion* in onore di Lady Elizabeth e del Conte Palatino e dagli *Anniversaries* sono tratte da *The Epithalamions, Anniversaries, and Epicedes*, ed. by W. Milgate, Clarendon P., Oxford 1978.

¹⁴ La tradizionale episteme delle somiglianze/corrispondenze evocata da Donne è quella descritta in M. Foucault, *Le parole e le cose. Un' archeologia delle scienze umane*, cit., pp.31 e sgg.

¹⁵ Come afferma Armstrong, la situazione assume qui una direzione che differisce in modo sorprendente dai "familiar poetic treatments of the theme of a lover's token", *op. cit.*, p.431. Questa svolta è scandita a livello formale, come fa notare W. Rockett, "Donne's Libertine Rhetoric", *English Studies* 52 (1971), pp.513-14, dall'utilizzo della figura retorica dell'*expeditio*, che caratterizza i primi otto versi dell'elegia e che consiste nella negazione da parte del locutore

L'oggetto, grazie al dispositivo dell'*expeditio* che ne enfatizza la vera natura, viene dunque indicato fin dall'inizio non come pegno ideale – altri *Armelets* (v.2) senza valore commerciale lo sono –, bensì come merce del mercato, segno del 'disincanto' del mondo (e dell'amore), la cui caratteristica primaria è quella di avere un prezzo – un prezzo fissato con precisione contabile dalla donna amata, che in tal modo solleva il velo di suggestione sul presunto *token*. Il fatto che le monete d'oro saranno impiegate per realizzare un nuovo braccialetto evidenzia come il valore intrinseco dell'oggetto corrisponda alla sua valutazione commerciale, ossia al suo equivalente in denaro. L'oggetto, sebbene inserito in un contesto 'privato', amoroso, conserva la sua caratteristica di merce sancita dal suo prezzo; il suo valore è tutto economico e testimonia la progressiva egemonia (materiale e simbolica) del mercato, la sua capacità di insinuarsi nei rapporti sociali e affettivi degli individui, nell'imporre anche nella sfera dei sentimenti la sua logica, il suo regime di senso, compendiate nel valore monetario. L'amore, sembra implicitamente decretare l'elegia con il suo *incipit* inatteso, nel momento in cui diviene inevitabilmente uno scambio non solo affettivo ma anche materiale (che in realtà compendia aspetti della stessa affettività), si esprime con il linguaggio del mercato, con le sue regole. La logica mercantile non solo condiziona, bensì plasma letteralmente le sue dinamiche, che assumono la forma stessa delle negoziazioni del mercato. Gli opposti atteggiamenti dei due amanti circa il 'prezzo' della collana e la questione della rifusione rappresentano *tout court* la dialettica amorosa; essi divengono la sua 'forma' proprio perché il mercato, ovvero gli oggetti in quanto merce (la collana, ma, allusivamente, anche la sessualità) e il loro valore monetario, costituiscono la sua 'sostanza'.

Evocando la simbologia dei pegni d'amore tipica dell'amore cortese e rigettandola in nome del significato/valore commerciale del 'segno', *The Bracelet* dischiude un nuovo orizzonte, ponendosi deliberatamente al di fuori della tradizione poetica petrarchesca: la 'decostruzione' ironica di tale tradizione all'insegna di un esplicito realismo costituisce al contempo la premessa per una nuova visione 'secolarizzata' dell'amore; un amore vincolato alle contingenze economiche (e allo stesso tempo sessuali), e quindi in equilibrio costantemente precario. In questo senso, già l'antefatto della vicenda poetica, ossia lo smarrimento della collana e la richiesta di risarcimento da parte dell'amata, così precisa nella sua quantificazione monetaria, si rivelano come modalità di relazione e di comportamento irrituali, che eccedono la cornice petrarchesca e cortese.

L'ambiguità della situazione nei suoi contorni, la vaghezza, la reticenza circa i motivi reali del possesso della collana (e del suo smarrimento) indicano che essi non sono rilevanti quanto l'atto di rifusione e la pena per quest'obbligo.¹⁶ La transazione economica e la valutazione del bracciale è stabilita in *twelve righteous angels* (v.9); la loro 'fusione', che servirà a saldare il debito, diviene l'immagine dell'atto di spesa e insieme della perdita finanziaria (ancora più ingente in quanto si tratta di monete d'oro, più rare e preziose rispetto alla più comune moneta d'argento, utilizzata abitualmente nelle transazioni commerciali). È in questa prospettiva di infrazione, colpa, ma allo stesso tempo di rammarico e di recriminazione – e non di gioia ed espiazione –, che il poeta/*persona* drammatizza la sua esperienza. Il denaro non viene profuso di buon grado, ricchezza trascurabile per restaurare un capitale affettivo che non ha prezzo, ma al contrario l'atteggiamento è quello della riluttanza nel separarsi da esso – un'avarizia, un egoismo che è la ragione del beffardo rifiuto della simbologia cortese. Sull'importanza di questa somma ai fini personali, ovvero sugli *angels* nella loro consistenza fisica e insieme sul rimando ironico al loro significato trascendente, il protagonista imbastisce la sua arguta *peroratio*, che è allo stesso tempo sia un tentativo di sfuggire

di una serie di ipotesi per affermare in conclusione la propria. Walker parla a questo proposito di "failed process of unification, or even, perhaps, the unmaking of a process", *op. cit.*, p.55, le cui cause risiedono nell'atteggiamento materialista del protagonista.

¹⁶ Sulla base dell'esempio dei poeti elegiaci classici, S.Revard, "Donne's "The Bracelet": Trafficking in Gold and Love", *John Donne Journal* 18 (1999), pp.13-23, avanza l'ipotesi secondo cui il bracciale sarebbe stato un dono dello stesso locutore, che, una volta perso, ora deve rifondere. Appare tuttavia arduo giustificare le parole liquidatorie pronunciate all'esordio dal protagonista sul *love-token* nel caso in cui fosse stato lui stesso a donarlo all'amata.

al pagamento, sia, da ultimo, una resa alla transazione, e dunque alle condizioni imposte ‘pedagogicamente’ dall’amata nell’ambito del rapporto amoroso.

Una volta stabilito il valore monetario del braccialetto, il fuoco poetico si concentra sul denaro, sul capitale nella sua forma materiale, o meglio sul suo valore, espresso non solo in termini economici, ma, in virtù di un *quibble* insistito e dissacrante, anche metaforici, con l’allusione al significato letterale degli ‘angeli’ quali presenze trascendenti. La metafora diviene in tal modo ‘personificazione’, a sottolineare la funzione del denaro, la sua importanza capitale, significativamente espressa in termini religiosi assoluti, metafisici; una personificazione dai risvolti ironici, in quanto il valore tutto ‘terreno’ delle monete è già chiaro fin dall’inizio – la dimensione metafisica è unicamente accessoria all’affermazione del valore economico delle monete, che acquistano un carattere trascendente solo in quanto detentrici di valore materiale.¹⁷ Ai vv.10-12, la purezza originaria e dunque il prezioso capitale costituito dalle monete d’oro, è rappresentata figurativamente con l’immagine spirituale degli angeli senza macchia e senza peccato, incorrotti, come nel *first state of their creation* (v.12).¹⁸ Dal v.13, l’isotopia si estende con l’attribuzione agli *angels* monetari della funzione insostituibile di supporto propria dei messaggeri divini (*be my faithfull guide*, v.14), laddove la prospettiva trascendente (*To comfort my soule*, v.16) è evocata parodicamente solo per avvalorare quella mondana (*to provide / All things to me*, vv.13-14). Il rimando ironico agli *angels* celesti, allora, non indica altro se non la loro avvenuta ‘caduta’, ovvero l’annullamento del sacro ad opera del processo di mondanizzazione, di cui il mercato e i suoi ‘idoli’ sono i protagonisti. Gli angeli ultraterreni ora connotano esclusivamente gli elementi di un sistema finanziario totalmente secolarizzato, che può recare le tracce dell’assoluto e della trascendenza solo come allusione irriverente, ‘gioco’ linguistico raffinato e dissacrante.

E tuttavia l’immagine figurata indica che, pur nella loro condizione secolarizzata, permane negli *angels* una dimensione trascendentale a significare l’altra faccia del mercato (in realtà la sua negazione), ovvero l’assolutezza del desiderio aquisitivo, la pulsione egoistica che prescinde dallo scambio e che viene appunto ‘sacralizzata’ dal locutore dietro lo schermo apparentemente innocuo del gioco linguistico. La moneta di oro puro, incontaminato, non compromessa da *vile soder* (v.10), riflette la condizione esistenziale del poeta/*persona* così come egli stesso la rappresenta, la sua volontà di potenza quale dato ontologico proiettato nel suo strumento, la moneta preziosa non svalutata, l’opportunità materiale per il perseguimento della felicità, al di là del suo potere d’acquisto sul mercato. Gli angeli ‘secolarizzati’, innocenti, affrancati da *any fault* (v.11) e, grazie al loro valore economico, simbolicamente ‘sovrannaturali’, rappresentano la proiezione idealizzata del protagonista, l’esaltazione narcisistica di una primigenia onnipotenza senza limiti, se non i confini del proprio desiderio – la pienezza dell’essere diviene qui a un tempo il simbolo della nascente economia di mercato quale strumento di soddisfazione dei bisogni e il presupposto della sua trasgressione. Le parole della voce poetante configurano una ‘religione’ secolare degli *angels*, fondata su un individualismo edonistico e onnipotente, tanto più materialista (e reificatorio) quanto più dissimulato dall’isotopia angelica. Questa è la minaccia che il nuovo regime mercantile, o meglio il suo ‘negativo’ perturbante potenzialmente induce ed esalta nel protagonista, delineando il

¹⁷ In questo senso non mi sembra pertinente l’interpretazione di Hawkes, secondo il quale “the literal and the metaphorical readings of these ‘angels’ are contradictory”, per cui “[t]he reader is forced to choose between these two senses of the term, since they lead to opposed interpretations of the speaker’s argument”, *Idols of the Marketplace*, cit., p.162. Risulta infatti da subito evidente il senso demistificatorio di questa teologia ‘secolare’, che sacralizza ironicamente gli oggetti in funzione della loro importanza terrena. Sull’analogo procedimento di adattamento di temi e immagini religiose a finalità secolari quale caratteristica ricorrente di tutta la produzione lirica profana di Donne, si veda T.M.Di Pasquale, *Literature and Sacrament: The Sacred and the Secular in John Donne*, Duquesne U.P., Pittsburgh 1999.

¹⁸ L’integrità degli *angels*, segno del loro valore, è affermata implicitamente sia in relazione a quelle monete soggette alla pratica illecita della ‘tosatura’ (a cui si allude al v.28 a proposito della corona francese), sia alla precedente politica monetaria di svalutazione (“Great Debasement”), ovvero della riduzione della percentuale di metallo prezioso contenuta nelle monete attuata negli anni Quaranta del Cinquecento sotto il regno di Enrico VIII (a cui seguì la decisione da parte di Elisabetta di riconiare tutta la moneta circolante).

mondo come un campo illimitato di beni e la ricchezza, la disponibilità finanziaria, indifferente alle regole concordate dello scambio, come strumento imprescindibile di acquisizione e di controllo delle cose e degli individui (*To gaine new friends, t'appease great enemies*, v.15); una ricchezza da lui apoditticamente giustificata come il frutto di un disegno provvidenziale (*heaven commanded*, v.13), senza origine e senza causa, funzionale alla fantasia di onnipotenza che essa stessa suscita. Dal discorso figurato del locutore/*persona*, la cui (auto)ironia si rivela insieme strumento e mediazione di verità, emerge in tal modo una rappresentazione distorta e capziosa del mercato in cui si evidenziano esclusivamente gli istinti acquisitivi, la tendenza al dominio che esso sollecita, e al tempo stesso la sua promessa di felicità legata al possesso e alla gestione arbitraria e unilaterale del capitale finanziario (gli *angels* divengono in un senso tutto terreno e individualistico *my guard, my ease, my food, my all*, v.50).

Questa corrispondenza fra *intentio* e realtà, fra mezzi e fini è simboleggiata dal valore assoluto della moneta ingenuamente attribuitogli dal protagonista, ovvero dalla sua perfetta coincidenza fra nome e significato, oggetto e valore, laddove nel mercato reale tale coincidenza diviene problematica, poiché la moneta e le merci assumono per statuto un valore mutevole (valore di scambio). Questa eventualità è qui evocata nella potenziale ambiguità semantica determinata dal *pun*; ma essa viene allo stesso tempo risolta in quanto lo slittamento dal secolare al trascendente conferma il significato univoco, ossia il valore assoluto degli *angels*. Il piano metaforico ribadisce il totale rispecchiamento fra il significato/valore e la cosa/moneta, ipostatizzando il valore corrente (e dunque relativo) degli *angels* in valore assoluto.¹⁹ La perfetta corrispondenza fra apparenza ed essenza, data dal primato dell'integrità, della purezza degli *angels*, bene rappresenta l'illusoria aspirazione del poeta/*persona* a una ricchezza stabile nella sua platonica 'essenza', a un potere di acquisto che trascenda la contingenza dei cicli economici, sempre e comunque in grado di soddisfare la sua volontà di acquisizione e che esorcizzi in tal modo il tempo e quindi, da ultimo, anche la morte. Una volontà che si traduce coerentemente nel rifiuto di pagare il suo debito, ossia nell'intenzione di ritenere per sé il denaro da destinarsi alla transazione risarcitoria richiesta dall'amata.

Questa immagine arbitraria del capitale, 'pulsionale' e regressiva, si contrappone infatti dialetticamente a una rappresentazione del mercato assai differente, di cui la donna è promotrice, con la rivendicazione del suo diritto a essere equamente risarcita, ad avere cioè il corrispettivo del bracciale in valore monetario (l'unico *standard* deputato a misurare oggettivamente il suo valore). La dimensione accumulativa, 'predatoria' si delinea qui in antitesi a quella 'relazionale' del mercato inteso come scambio equo all'insegna della reciprocità e regolato dal valore monetario, ovvero transazione che implica in questo caso un impegno (economico, e in quanto tale anche morale) di rifusione derivanti dallo smarrimento del bracciale. Una istanza prospettata dallo stesso

¹⁹ Una diversa accezione, in prospettiva antidealistica, della corrispondenza fra effigie e valore ricorre laddove l'immagine della moneta e delle sue tecniche di riproduzione vengono utilizzate da Donne in senso figurato per esprimere ideali di amore o di moralità. In questo caso Donne riproduce la *ratio* stessa della creazione della moneta laddove il *valor impositus*, ovvero il valore nominale coincide con l'effigie del sovrano piuttosto che con la quantità di metallo prezioso contenuto in essa, in virtù di un criterio totalmente arbitrario, di pura rappresentazione del segno e dunque del valore. All'inizio dell'Elegia X, *The Dreame*, il poeta paragona il proprio cuore sul quale è impressa l'immagine della donna amata (*Image of her whom I love [...] Whose faire impression in my faithfull heart, / Makes mee her Medall*, vv.1-3) alle monete sulle quali l'effigie del monarca determina *in toto* il loro valore (*As Kings do coyne, to which their stamps impart / The value*, vv.4-5). In *A Valediction: of Weeping*, il poeta paragona le lacrime versate congedandosi dalla sua amata a monete prodotte da lei stessa e di cui esse portano lo stampo (*For thy face coines them, and thy stampe they beare*, v.3); ed è proprio tale stampo, al pari di quello reale, che conferisce loro valore, *And by this Mintage they are something worth* (v.4). Analogamente, in *The Second Anniversary*, le azioni morali della defunta Elizabeth stimolavano quale esempio quelle degli altri, così come lo stampo della zecca produce dal suo modello le monete; tali azioni sono da considerarsi virtuose proprio perché recano come un'effigie lo stampo della fanciulla, *Shee coy'nd, in this, that her impressions gave / To all our actions all the worth they have* (vv.369-70). Lo stesso concetto di modello ideale come conio rappresentato dalla ragazza, in questo caso riferito all'idea della bellezza, era stato espresso poco prima ai vv.223-24: *she whose rich beauty lent / Mintage to other beauties*. In tutti questi esempi il criterio 'rappresentativo' di attribuzione del valore può essere esteso all'esperienza testuale stessa, laddove gli ideali di amore e moralità prendono corpo ermeneuticamente *nel testo* attraverso la loro rappresentazione.

poeta/persona che in virtù di tale richiesta definisce enfaticamente la donna, con un'immagine legalistico-processuale, *dread Judge* (v.18), a certificare il suo ruolo quale presenza deliberante esterna al testo, destinataria insensibile della *peroratio* del locutore. L'immagine della transazione responsabile viene dunque evocata indirettamente, in negativo (*thy severe / Sentence*, vv.17-18), dalla prospettiva del protagonista nel momento in cui ne prefigura gli esiti nefasti per sé e per i suoi *angels*.

Proseguendo nel motivo della personificazione e scindendo in tal modo paradossalmente le responsabilità delle monete dalle sue (*my sins great burden*, v.18), egli considera l'ipotesi della transazione una condanna ingiusta per i suoi *angels* (*these twelve innocents*, v.17), espiazione di una colpa che non è la loro (v.20). In virtù di tale sacrificio essi potrebbero richiamare allusivamente la figura del Cristo che si fa carico dei peccati dell'umanità, e tuttavia, essendo alienati dal suo possessore, essi sono incapaci di *ease my paines* (v.21), di garantirgli cioè la salvezza (*They save not me*, v.21). Per cui il loro sacrificio (essi vengono definiti *Martyrs*, v.82), ossia la transazione di cui sono vittime designate, non si rivela nient'altro che una dannazione (*Shall they be damned*, v.19), laddove la fornace è paragonata metaforicamente all'inferno (*that hell*, v.22) e la loro fusione a una morte inferta con supplizio (*they are burnt and tyed in chaines*, v.22).²⁰ Una condanna all'inferno e una morte simbolica che ovviamente coinvolgono allo stesso modo il loro possessore, il quale si considera nella stessa misura vittima di questa transazione – egli alla fine risulta tale in quanto la sua colpa viene letteralmente rimossa nel momento in cui gli 'angeli' non adempiono alla loro funzione salvifica.²¹

Allargando la trama ironica dell'*imagery* religiosa con l'uso 'idolatratico', scandaloso delle sue immagini e dei suoi simboli, il poeta/persona ribadisce qui in negativo ciò che prima era affermato in positivo. Se in precedenza gli *angels*, nella loro dimensione 'sovranaturale' di ricchezza a disposizione, rappresentavano per il locutore la vita e la prosperità, ora essi, in quanto dannati a divenire merce di scambio per ripianare un debito, ovvero figure cristologiche mancate, rappresentano per lui la morte e la privazione – qui vi è di nuovo identificazione fra essi e il protagonista, ma in negativo, come dannazione e non felicità: allontanati simbolicamente dal paradiso e destinati a divenire elementi del mondo, essi rappresentano l'immagine allegorica della sua condizione, la fine dello stato di grazia, della sua onnipotenza originaria e il piegarsi al compromesso, al 'contratto sociale'.

In *The Bracelet* la nuova realtà del mercato viene dunque raffigurata in forma dialettica, ovvero in opposizione al suo 'altro da sé' che essa stessa produce; e proprio per evidenziarne il portato secolare, tale dinamica conflittuale viene ironicamente configurata in termini teologici. Per cui il mercato in quanto interazione sociale responsabile è associato dal protagonista a una teologia negativa, all'immagine dell'inferno e della dannazione; mentre il suo 'negativo', paradossalmente, a una teologia positiva, all'immagine della salvezza, del sostegno provvidenziale. Una simile rappresentazione trova nella *stance* (auto)ironica del poeta/locutore il suo adeguato registro espressivo. Il gioco linguistico brillante, il tono scherzoso, implorante e insieme rassegnato, ribadiscono sul piano formale ciò che in realtà si rivela essere un paradosso in quanto, così come suggerisce il punto di vista della dama, confermato dal gesto del protagonista, il giudizio sarà alla fine invertito; per cui il pagamento del debito diverrà al contrario strumento di salvezza e la ritenzione egoistica del capitale atto di dannazione.

L'immaginario teologico non si rivela in ogni caso essere l'unica isotopia a dare un nome alle dinamiche (secondo il locutore, perverse) del mercato e alla loro trasgressione. Ulteriori figurazioni

²⁰ L'immagine dello scambio come inferno è evocata anche successivamente, laddove gli *angels* vengono accostati ai *first, fall'n Angels* (v.71), ovvero i demoni, il cui originario capitale simbolico di *Wisdom and knowledge* (v.72), *tis turn'd to ill*, (v.72), si è tramutato cioè in valore corrotto, strumento di azioni immorali, così come è considerata la transazione mercantile nella prospettiva del locutore.

²¹ A questo proposito, Rockett osserva: "The figures of speech [...] by means of which Donne's libertine masquerade is sustained are interesting not only for the subtlety with which they distort logic but also for the subtlety with which they try to conceal the distortions. To a very great extent, Donne's 'wit' is the capacity for deliberate misrepresentation", "Donne's Libertine Rhetoric", cit., pp.509-10.

metaforiche si profilano nel momento in cui il fuoco dell'attenzione si sposta sulle altre monete in circolazione, che il protagonista afferma essere disposto a sacrificare in luogo dei suoi preziosi *angels*. Il rifiuto di ripianare il danno, infatti, assumerebbe la forma di un assenso qualora egli disponesse di moneta meno pregiata. Il lutto e la *lamentatio*, sempre in accordo al registro arguto e semiserio del componimento, procedono ora per spostamento e inversione, con la critica (*in absentia*) alle monete corrotte, che per questo motivo sarebbero sacrificate senza rimpianto.²²

La corona francese 'tosata' (ovvero depauperata per lucro di una percentuale del suo metallo prezioso) viene descritta di aspetto insano, malato (*So leane, so pale, so lame*, v.26), una condizione che evoca la lue (*their naturall country rot*, v.24), la malattia venerea provieniente, secondo gli inglesi, proprio dalla Francia. E sebbene i re francesi si dichiarino cattolici, l'esiguità delle loro monete rimanda metaforicamente alla pratica aliena della circoncisione attuata dagli ebrei (*Their Crownes are circumcis'd most Jewishly*, v.28). In questo caso il sacrificio sarebbe tollerato (*I cared not*, v.23), in quanto la perdita si rivelerebbe contenuta. L'alternativa fra pieno risarcimento e rifiuto assume qui la forma compromissoria di una transazione arbitraria; ovvero, secondo la logica dell'uomo, nell'impossibilità di sfuggire al pagamento, è auspicabile impiegare cattiva moneta, un danno relativo che gli consentirebbe di conservare il capitale prezioso degli *angels*. In questa modalità spuria di scambio sono compendiate le due alternative precedenti e le loro concezioni antitetiche del mercato. Lo scambio, nella forma di una illimitata circolazione delle monete impure, è rappresentato metaforicamente attraverso la fisiologia del corpo umano come corruzione, malattia sessuale, epidemia infettiva che giunge dall'esterno a intaccare l'organismo sano; ma anche, alludendo alla pratica estranea della circoncisione, mutilazione innaturale, *vulnus* materiale e simbolico (laddove l'alieno, l'estraneo in entrambi i casi è anche connotato in termini religiosi e culturali, con riferimento sia al cattolicesimo, sia al giudaismo, vv.27-28). A questa pratica impura e ineludibile di interazione si sottrae parzialmente il protagonista con la sua visione egoistica, cedendo le monete corrotte alla controparte e dunque espellendo il virus, la minaccia della contaminazione e salvaguardando in tal modo l'integrità del proprio capitale e la sua (illusoria) volontà di potenza.²³

Le monete auree spagnole (*Stamps*, v.29, *Pistolets*, v.31) rappresentano una valida alternativa. Anch'esse, nella loro forma irregolare, usurata, circolano senza limitazioni *through the earth's every part* (v.38). Considerate un fenomeno illegale, ovvero paragonate al frutto di pratiche negromantiche (laddove *Justice* e *Nature* coincidono, vv.35-36), esse si rivelano doppiamente pericolose in quanto strumento della politica di ingerenza europea della monarchia spagnola (allusa

²² Come sottolinea Carey, "in 'The Bracelet' we are struck by Donne's alertness to the shape, weight, and individuality of different coins", *op. cit.*, p.152. Lo *speaker* evidenzia un'accentuata sensibilità economica sul tema del valore commerciale, laddove è consapevole del deprezzamento delle monete europee correnti rispetto agli *angels* domestici di nuovo conio; essi sono pregiati poiché la loro purezza non è rara in assoluto, ma in relazione alle altre monete, ossia all'offerta di circolante presente sul mercato. E tuttavia, proprio per questo motivo, l'intenzione del protagonista sarebbe quella di aggirare ancora le regole dello scambio (e in questo caso anche del cambio) proponendo di sostituire i preziosi *angels* con la stessa quantità di monete di minor valore. Il tema dei meccanismi monetari di svalutazione e di manomissione delle monete legati alla storia del conio domestico, viene ulteriormente ripreso da Donne nel *First Anniversary*, laddove l'immagine delle monete svalutate è usata metaforicamente per rappresentare il decadimento dell'uomo e del valore della sua esistenza nel presente: *We're scarce our Fathers shadowes cast at noon [...] But this were light, did our lesse volume hold / All the old Text; or had wee chang'd to gold / Their silver* (vv.144-49).

²³ Questa idea autarchica e parziale del mercato trova il suo corrispettivo sul piano politico-economico nella dottrina mercantilista. Lo *speaker* riprende, trasponendoli nella sfera del quotidiano, alcuni elementi del discorso economico mercantilista secondo cui tutto ciò che proviene dall'esterno (in particolare l'importazione di merci straniera) è visto come fenomeno negativo, pericoloso ed è rappresentato in termini fisiologici come portatore di malattia, corruzione. Ciò si contrappone a uno scenario domestico che deve essere al tempo stesso incontaminato e disporre in abbondanza di moneta quale effetto della bilancia commerciale in attivo – come già rilevato in precedenza, un atteggiamento contraddittorio tipico di una dottrina che si confronta per la prima volta con il fenomeno del mercato globale e che identifica la ricchezza in quanto grandezza finita esclusivamente con il capitale monetario. Lo stesso Donne ne declina sinteticamente i termini nel sermone in morte di Sir William Cockayne: "To fetch in Wine, and Spice, and Silke, is but a drawing of Trade; The right driving of Trade, is, to vent our owne [Commodity] outward", *John Donne's Sermons on the Psalms and Gospels*, ed. by E.M.Simpson, U. of California P., Berkeley 1991, p.236.

nella figura del *greate Conjurer*, v.35) nei confronti di nazioni quali la Francia, la Scozia e i Paesi Bassi (vv.40-42) – una politica subdola, astuta, significativamente sempre avversa agli interessi inglesi. Per questo esse sono simili a un'arma bellica (sottintesa nel doppio significato di *Pistolets*), anzi si dimostrano ancora più potenti nel condizionare, ossia nel favorire o danneggiare (*more then cannon-shot, availles or lets*, v.32) i paesi e gli individui che ricadono sotto la loro influenza. Dopo la metafora della malattia, del virus epidemico, per definire lo scambio il locutore ricorre a un'altra immagine fisiologica, quella del flusso, della circolazione sanguigna (*As streamers, like veins*, v.37), trasposta però immediatamente su un altro piano, quello dell'assoggettamento, della conquista evocata dall'isotopia politico-militare; un flusso orientato, diretto dalla logica del capitale e dalle sue regole, che ha il potere di soggiogare, 'colonizzare' l'altro.

L'immagine teologica dello scambio paritario come inferno e dannazione eterna diviene qui contaminazione, malattia, assoggettamento, sottomissione, ovvero dannazione in terra. E se prima la salvezza consisteva nel rifiutare tale scambio salvaguardando l'integrità degli *angels*, ora consiste nel gestire tale minaccia a proprio vantaggio, impiegando cattiva moneta. La simbologia della colonizzazione 'imperialista' non presuppone infatti solo il desiderio da parte del poeta/*persona* di sfuggire alle dinamiche dello scambio così inteso, bensì di utilizzarlo a sua volta attivamente per ribadire la sua visione deformata, egoistica e onnipotente, del mercato. Nella volontà dichiarata di pagare con moneta svalutata si può leggere ancora il tentativo di controllare unilateralmente lo scambio, la sua carica impura, corruttrice, esorcizzando il pericolo di asservimento (ossia di reciprocità), ribaltandolo nella tutela del proprio interesse personale.

La ricerca di soluzioni elusive sconfinava *tout court* nel desiderio da parte del protagonista di impiegare nella rifusione addirittura quel sedicente oro fantastico che gli alchimisti (*Almighty Chymicks*, v.44), con procedimento fallace, invano cercano di estrarre *from each minerall*, (v.44), ritrovandosi alla fine *desperately gull'd* (v.46).²⁴ Dalla circolazione della moneta cattiva a quella di una moneta totalmente virtuale come estremo *escamotage* lucrativo: nella prospettiva del locutore la moneta falsa, priva di valore economico, soddisfa paradossalmente le esigenze di uno scambio paritario considerato esso stesso un inganno, un illecito arbitrario perpetrato ai danni dell'onnipotenza narcisistica dell'io; per cui appare legittimo ingannare l'amata rifondendo il debito con monete deprezzate, o peggio con oro alchemico – in questo caso il poeta sarebbe ben contento di 'dannare' i falsi *angels*, colpevoli di *much heinous sin*, v.47: in realtà un peccato da attribuire alla donna stessa per la sua richiesta. Dopo l'immagine teologica della dannazione infernale, quella medica del contagio epidemico e quella politico-militare dell'invasione colonizzatrice, ecco un'ultima immagine negativa mutuata dall'ambito etico-giuridico a connotare lo scambio mercantile come truffa, azione illegale.

Tuttavia, la dialettica apparentemente inconciliabile fra pulsioni egoistiche e necessità relazionali, che determina una (temporanea) *impasse* nel poeta/locutore, si risolve – perlomeno in questa circostanza – nella transazione finale degli *angels*, così come la controparte ha richiesto e il protagonista infine acconsentito. In questo atto, a un tempo materiale e simbolico, il potenziale dissidio fra istanze contrastanti viene superato nella rappresentazione del mercato non tanto (o non solo) come luogo di tensioni e suscitatore di conflitti, ma (anche) come lo strumento, il mediatore in grado di risolvere tali conflitti secondo regole negoziali definite e unanimemente accettate.

2. La moderna allegoria d'amore

²⁴ L'idea metafisica di valore assoluto presupposto dalla cosiddetta 'scienza' alchemica, ormai ridotta a inganno (il paragone con la commedia jonsoniana *The Alchemist* è d'obbligo), bene si addice alla concezione trascendentale del denaro propria dello *speaker*, ribadita anche nel confronto fra gli *angels* e le altre monete svalutate, in cui la condizione di entrambi sembra essere 'ontologica'. Una concezione a cui si contrappone la nozione di valore relativo teorizzato dalla nascente scienza economica e che è qui esemplificato dal comportamento della *lady* e dalla sua richiesta. Come sostiene Freer, "[w]hat a few Elizabethan economic writers grasped, and what Donne alone among the poets seemed to sense, was that within his lifetime, money itself had become a commodity", *op. cit.*, p.501.

Le concezioni conflittuali del mercato e del suo ‘doppio’ espresse dai due amanti non riflettono solo la dialettica insita in ogni transazione mercantile, ma proprio perché costituiscono, con la loro alta densità figurale, insieme la forma e la sostanza del loro linguaggio affettivo, si rivelano a loro volta metafora, o meglio allegoria dello stesso rapporto amoroso – un’allegoria dal significato inedito, non codificato, fondata sul nesso deterministico fra la dimensione economica e quella sentimentale. I due diversi atteggiamenti mercantili degli amanti divengono l’immagine emblematica di due diversi atteggiamenti affettivi in quanto inevitabilmente compromessi con le logiche (lecite e illecite) di mercato; vale a dire di due concezioni dell’amore contrastanti, quella egoistica e quella egualitaria, i cui principi, ispirati al criterio del piacere/profitto, sono mutuati dalla sfera economica. Questa perfetta coincidenza fra dialettica del mercato e dialettica amorosa indica allora la vera ironia di fondo del componimento, ovvero la completa subordinazione (materiale e quindi culturale) della logica amorosa a quella mercantile. Una verità perturbante, che affiora beffardamente dalla disputa e che coinvolge nella stessa misura i due protagonisti, distanziando a sua volta ironicamente l’atteggiamento ‘ironico’ del locutore; ossia quella di un mercato che, insieme alle sue devianze, non solo condiziona materialmente in virtù della sua pervasività il rapporto amoroso, ma addirittura lo modella sul piano simbolico secondo i principi del dare e dell’avere, dando luogo a una peculiare forma di soggettività nella sfera privata dell’amore, che trova appunto nell’ambito del mercato il suo paradigma culturale. L’elegia non si limita dunque a delineare la nuova antropologia del mercato (e del suo ‘negativo’), ma prefigura altresì l’influenza decisiva del suo modello agonistico ‘quantitativo’ in altri ambiti quale quello delle relazioni affettive; ironicamente, i paradossi, le contraddizioni del mercato divengono *tout court* quelli della sfera amorosa. Una sfera che ha bandito (o meglio, che non ha mai contemplato) quell’ideale del disinteresse, del ‘dono’ che aveva contraddistinto le dinamiche dell’amor cortese, per sostituirlo con un ideale di profitto (piacere) che ha le stesse caratteristiche di quello mercantile.²⁵

Il nodo conflittuale al centro del componimento – tanto più drammatico quanto più evocato con levità e arguzia – non è quindi riconducibile all’antitesi fra venalità e idealismo, innocenza e corruzione, così come è stato affermato da alcuni critici,²⁶ ma più realisticamente al dissidio fra due concezioni/rappresentazioni ‘economiche’ dell’amore, che appare ora configurarsi esclusivamente come prodotto del nuovo orizzonte ideologico e culturale del mercato.

L’atteggiamento del poeta/*persona* nei confronti del denaro e dello scambio, con il suo desiderio di gestione unilaterale del capitale, riflette il suo atteggiamento egoistico e autoreferenziale nei confronti dell’amore e dell’amata, laddove le dinamiche mercantili (ovvero il suo tentativo di manipolarle), in virtù della loro densità figurale, divengono il segno dell’affettività del protagonista e della sua concezione (distorta) del rapporto. Gli *angels*, simbolo trascendente di purezza e dunque di valore economico, assurgono per questo nella prospettiva parziale del locutore a misura dell’amore perfetto in quanto strumento di reciproca soddisfazione dei due amanti. La possibilità di felicità si ridurrebbe in proporzione alla loro perdita, ossia se venissero sacrificati nella transazione, danneggerebbero anche la donna, il cui amore in questo caso, secondo l’uomo, sarebbe irrimediabilmente compromesso, *For thou wilt love me lesse when they are gone* (v.54). In realtà dietro il rifiuto di transare *my harmless Angels* (v.49), ovvero dietro l’invocazione retorica

²⁵ Esempio della concezione ‘antieconomica’ cortese dell’amore appare il Sonetto 18 del canzoniere sidneiano *Astrophil and Stella*, in cui il poeta/*persona* letteralmente ribalta la logica mercantile del dare e dell’avere in nome dell’ideale del dono e del sacrificio di sé offerti all’amata, intesi paradossalmente non come perdita, bensì come profitto simbolico. A sottolineare il fatto che l’economia affettiva in ambito cortese si fonda su principi opposti a quelli mercantili; a tal punto da non contemplare paradossalmente nel suo codice lo scambio, ovvero la reciprocità. Una condizione condivisa anche dallo *speaker*, e tuttavia non votata al sacrificio di sé e delle sue sostanze, bensì, all’opposto, alla conservazione di entrambi.

²⁶ Indicativa è in questo senso la lettura che offre Revard, secondo cui “[t]he innocent angels that the lover is about to sacrifice have come to symbolize [...] the innocent love enjoyed before the unlucky loss of the bracelet. When the mistress demands that the lover convert these ‘angels’ to gold for a new bauble, he takes a closer look at his ‘angelic’ love and discovers that it has been corrupted by the crass love of the marketplace”, “Donne’s ‘The Bracelet’: Trafficking in Gold and Love”, cit., pp.21-22.

all'unione ideale, vi è la concezione pervicacemente egoistica dell'amore da parte del protagonista (confermata dal fatto che è stato lui stesso a infrangere il 'patto amoroso' con lo smarrimento della collana). Il desiderio di disporre della sua ricchezza, addirittura attraverso pratiche ingannevoli, corrisponde alla sua volontà di dominio, di onnipotenza anche in campo affettivo, che contempla l'abuso e la reificazione dell'altro, ossia la riduzione della donna a bene di consumo controllabile per mezzo del denaro.²⁷ Una realtà tanto più proterva in quanto parzialmente occultata dietro la retorica del *wit*, della brillante *peroratio*, che vuole essere in apparenza omaggio (non solo formale) alla dama, ma che al contrario si rivela l'unico mezzo espressivo lecito di una volontà di dominio altrimenti inconfessabile.

In quest'ottica, gli aspetti esistenziali vitali legati agli *angels* e alla loro ritenzione – essi rappresentano infatti la 'salvezza terrena' per *my able youth, and lustyhead*, v.52 – rimandano a una disposizione affettiva in cui predomina la pulsione libidica, la dimensione sessuale edonistica e prevaricatrice, nell'ambito di uno scambio amoroso sbilanciato, che ha come scopo quello di gratificare con qualsiasi mezzo un io forte e dominante, protagonista incontrastato della scena. Una volontà di appagamento sessuale che non è escluso che egli eserciti anche in altre circostanze, potenziale frequentatore di ambienti equivoci (allusi indirettamente nell'evocazione di *whores, thieves and murtherers*, v.62), in cui è possibile 'perdere' la collana (forse transata al gioco, o in cambio di qualche sordida prestazione).²⁸ Tale ipotesi smentirebbe ulteriormente una sua presunta concezione idealistica ed esclusiva dell'amore.

Questo atteggiamento egoistico si manifesta nella stessa misura in negativo, nel tentativo di sfuggire in tutti i modi, con il rifiuto del risarcimento monetario, a un'idea più bilanciata di scambio affettivo inteso come reciproca soddisfazione e insieme assunzione di responsabilità nel rispettare il 'contratto' amoroso. Tale idea di reciprocità, di reale coinvolgimento con l'altro viene connotata negativamente, tramite l'immagine emblematica della 'dannazione' degli *angels*, come morte dell'io, fine delle sue prerogative di onnipotenza (sessuale). Ma anche, in virtù della figura perturbante della moneta cattiva, come malattia, virus 'colonizzatore' che si insinua, corrompendo l'identità e l'integrità (sessuale) del protagonista, ossia la natura e la qualità del rapporto amoroso così come egli unilateralmente lo intende. Una mutua interazione che suscita in lui paure inconscie, evocate nella rappresentazione metaforica della circolazione della moneta come contagio sessuale, assoggettamento e insieme privazione, castrazione simbolica (allusa nella pratica della 'circoncisione' delle monete), che destruttura la sua volontà di potenza (sessuale). Qualcosa da respingere a priori, praticabile solo sotto forma di inganno, ovvero fingendo patentemente, riversando cioè simbolicamente (e non solo) il contagio sull'amata – e dunque riacquistando quelle prerogative di iniziativa che contraddistinguono la sua rappresentazione ideale di sé.

Al polo dialettico opposto si colloca la posizione affettiva e ideologica della donna, così come traspare dalla sua richiesta di corretta transazione mercantile – significativamente avanzata da un soggetto che, nella tradizione lirica cortese, è sempre apparsa come icona silente da adorare e insieme presenza distaccata e sdegnosa – un ruolo, quest'ultimo, che il poeta/*persona* ancora le

²⁷ Una simile oggettivazione a sfondo sessuale della donna è rinvenibile nell'elegia *To his Mistris Going to Bed*. La donna mentre si spoglia è definita *Angel* (v.20), una creatura, tuttavia, affatto spirituale, che al contrario annuncia un paradiso di piaceri fisici e che per questo viene identificata come bene prezioso, *my America, my new found lande, / My kingdome [...] My myne of precious stones, my Empiree* (vv.27-29). È significativo qui l'impiego figurato di un'immagine coloniale di conquista e sfruttamento in sintonia con la dottrina mercantilista, che ribadisce la volontà di potenza e la concezione 'essenzialista' del valore propria del poeta/locutore. In un'altra elegia, *Loves Progress*, il processo di reificazione coincide con l'esame anatomico minuzioso del corpo della donna, apprezzato in ogni suo aspetto, per terminare con quella *Centrique part* (v.36) che rappresenta il culmine e la sintesi di tutti i piaceri. Significativamente, il suo corpo, quale ulteriore allusione alla sua mercificazione, viene accostato per valore d'uso all'oro nel momento in cui assume la forma della moneta. Tuttavia, è forse in *Community*, componimento dichiaratamente misogino, con un registro in parte ironico simile a *The Bracelet*, che la reificazione del corpo femminile a oggetto di consumo (*use*, v.12) assume forma paradigmatica.

²⁸ Un atteggiamento libertino che diviene vero e proprio manifesto in una lirica successiva, *Loves Usury*, laddove egli supplica il dio dell'amore di: *let my body raigne, and let / Mee travell, sojurne, snatch, plot, have, forget / Resume my last yeares relict* (vv.5-7).

attribuisce ironicamente, ma per ragioni opposte. Essa, al contrario, detiene una visione dell'amore come mutua assunzione di responsabilità, scambio contrattuale paritario, in cui le singole individualità devono ricercare un compromesso per dare vita a un rapporto equilibrato e soddisfacente per entrambe le parti. L'allegoria mercantile del giusto indennizzo indica che l'amore, così come è concepito da questa *lady* antipetrarchesca secondo una visione laica e demitizzante, non tende a una fusione ideale in cui le individualità si annullano, ma alla salvaguardia dei reciproci interessi; due desideri, due volontà che devono giungere a una soluzione negoziale accettabile per compensare e neutralizzare i rispettivi istinti egoistici di sopraffazione. Un ideale che non corrisponde alla ricerca dell'utopia assoluta, ma del 'possibile', ossia di un auspicabile bilanciamento di forze nel comune perseguimento del profitto/piacere. Un simile esempio di interazione virtuosa trova significativamente nella negoziazione mercantile, così come si profila infine in *The Bracelet*, il suo modello culturale, laddove l'etica (implicita) della responsabilità che il mercato promuove in virtù delle sue regole contrattuali si rivela un valore trasferibile anche ai rapporti affettivi.

In questo senso, secondo la visione dell'amata, le monete non vanno perdute nella fusione della nuova collana (vv.69-70; il valore economico degli *angels* corrisponde perfettamente al valore simbolico della richiesta, e dunque dell'idea di amore ad essa sottesa). Al contrario, ciò rappresenta plasticamente la ricostituzione di un rapporto squilibrato, la ricomposizione delle due parti in un'intesa negoziale che assumerà come criterio ideale quel valore di scambio oggettivato nella quantificazione monetaria del bracciale che costituisce lo *standard* valutativo nel nuovo contesto mercantile. Ciò che è reputato negativo dal locutore, ossia l'interazione con l'altro, è invece ciò che deve diventare secondo la donna la regola, in un'ottica di razionalità che intende superare le paure inconsce di assoggettamento e indistinzione, indirettamente evocate dal protagonista. L'ingiunzione di rifusione da essa avanzata rappresenta dunque una lezione pedagogica di 'educazione sentimentale', in virtù della quale il principio razionale di realtà, ovvero lo scambio negoziale come equo regolatore *anche* dei rapporti affettivi, deve prevalere sulle fantasie edonistiche e irrazionali di onnipotenza.

Il poeta/locutore si piega infine alla volontà inflessibile del suo giudice (*thou are resolute; Thy will be done*, v.79) e accetta la transazione. Nondimeno, egli esprime un'ultima testimonianza della sua sofferenza (*such anguish*, v.80) – significativamente un'immagine enfatica di lutto materno, in cui il sacrificio delle monete è paragonato al seppellimento da parte della madre di *her only sonne* (v.80) – e al contempo un'ennesima esaltazione degli *angels* (ribaltando ironicamente la gerarchia celeste, li definisce superiori a *Virtues, Powers, and Principalities*, v.78) e del suo amore incondizionato per essi (*lov'd and worship'd you alone*, v.86; un atto di fede che in realtà è un atto di idolatria). La metafora di morte e di lutto allude alla morte simbolica, nella transazione, del suo desiderio/sogno narcisistico di onnipotenza, la fine dell'illusione, la rinuncia al suo egoismo libertino, ovvero l'offerta, nella transizione a un rapporto amoroso più equilibrato, della sua parte di sé più ostinata e inflessibile, trasgressiva. Gli *angels* spesi nella rifusione – che in tal modo condivideranno lo stesso destino delle monete impure in quanto verranno utilizzati al pari di esse nelle forme di scambio mercantile –²⁹ diverrebbero allora veramente 'messaggeri' (strumento) di salvezza, poiché lo consegnano a una nuova umanità, a una fase più matura dell'esistenza, non contrassegnata dal presunto amore assoluto, ma dal compromesso, in cui è necessario assumere le proprie responsabilità, rispondere delle proprie azioni anche nella sfera affettiva.

Nonostante il gesto inequivoco del protagonista, tuttavia, l'elegia termina con una nota di ambiguità: il poeta/*persona* si piega sì alla volontà dell'amata, ma conserva ancora un residuo di individualismo egoistico che si traduce nell'appello ai suoi *angels* superstiti affinché non lo

²⁹ Anch'esse, pur nella loro originaria perfezione, sono paradossalmente opera di *some greate Conjurer* (v.35) che ha costretto *Nature* [...] *from her course* (v.36) e anch'esse saranno soggette alla stessa usura.

abbandonino (*May your few fellowes longer with me stay*, v.90).³⁰ Allo stesso tempo egli lancia un anatema (*heavy curse*, v.94) contro il presunto sottrattore della collana, colui che si è impossessato (indebitamente?) di essa, augurandosi che la sua felicità possa tradursi nel suo contrario (alludendo alle disgrazie che l'oro e la ricchezza possono portare, vv.105-09). Un'ostilità e un rammarico che testimoniano la sua pervicace ritrosia nell'esaudire la richiesta dell'amata e piegarsi al tipo di relazione da lei imposta.³¹ L'attuale possessore si trova nella situazione in cui il protagonista avrebbe voluto essere, con la possibilità di disporre (illecitamente) del bracciale, e di conseguenza della donna, in modo assoluto e unilaterale. E per questo lo maledice con un sentimento di malcelata invidia; una maledizione che si estende indirettamente alla *lady* stessa: quello che egli auspica come punizione per il responsabile è infatti ciò che inconsciamente desidera anche per l'amata, essa pure colpevole di averlo espropriato, non solo del denaro, ma della sua volontà.

L'ambiguità, la doppiezza dell'atteggiamento del poeta/*persona* si manifesta significativamente anche sul piano linguistico nel *pun* con cui si chiude l'elegia, laddove il termine *cordiall* (v.114) riferito all'oro, ovvero al bracciale, e dunque per traslazione anche all'amore, al rapporto stesso, contempla un doppio significato, in quanto indica qualcosa di benefico (*restorative*, v.112) che può rivelarsi allo stesso tempo letale, mortale (così come lascia intendere l'invocazione *would 'twere at thy heart*, v.114), a riflettere lo stato d'animo ambivalente, 'diviso' del protagonista (e insieme gli incerti, fluidi destini della vicenda amorosa). Queste modalità linguistiche di affermazione/negazione rappresentano, come detto, il tratto distintivo di tutta l'elegia, laddove il gioco di parole, il concetto arguto e paradossale, il registro semiserio non sono confinati al finale, bensì costituiscono, in virtù del tema degli *angels* e delle altre monete, la struttura portante dell'intero componimento. Nell'esercizio del *wit*, ovvero dietro la logica del *quibble* emerge la verità di un'adesione che si rivela non del tutto convinta; una rinuncia, un piegarsi al principio di realtà che non è completo, ma che mantiene, proprio grazie all'uso del *pun*, ancora un elemento di resistenza, una traccia del principio (assoluto) di piacere.³² Non potendo (e in fondo non volendo) sottrarsi alla richiesta dell'amata, il poeta/*persona* delega alla sua istrionica, ingegnosa *peroratio* – ossia alla forma poetica – un'ultima difesa delle ragioni del suo egoismo, che esprime al contempo il suo cordoglio per la perdita dell'onnipotenza. Tutto ciò conduce a un finale aperto, in cui la dinamica del conflitto amoroso (al pari di quella mercantile della transazione) appare in prospettiva tutt'altro che risolta. Se infatti il locutore accetta solo parzialmente e contro voglia un ridimensionamento del suo ego e del suo dispotismo affettivo, analogamente la *lady* impone sì la sua lezione pedagogica all'insegna di un modello di amore condiviso, ma lo fa assumendo un atteggiamento assertivo e perentorio che richiama ironicamente quello adottato in precedenza dallo stesso protagonista.

Questa sostanziale ambiguità del finale suggerisce che la risoluzione del conflitto, ovvero il suo superamento non saranno mai definitivi; tale dialettica permane quale modello antropologico di interazione costante nel mercato e, per traslato, nei rapporti affettivi; un modello paradossalmente giustificato da ciò che sta alla base dello scambio stesso e della sua negoziazione, il desiderio. Questo fattore, per definizione soggettivo e irrazionale, si sovrappone alle regole formali di reciprocità e trasparenza del mercato facendo di esso una realtà imperfetta, relativa, in grado dunque di rappresentare discorsivamente al meglio la fenomenologia del rapporto amoroso, diviso irrimediabilmente fra pulsioni egoistiche ed esigenza imprescindibile di relazione con l'altro.

³⁰ In questo senso, Walker osserva come “[t]here is no unification of personae in this poem; on the contrary [...] there is more separation of the personae at the end of the poem than there was in the beginning”, “Donne’s Words Taught in Numbers”, cit., p.58.

³¹ R.A.Bryan, “John Donne’s Use of the Anathema”, *JEGP* 61 (1962), p.311, afferma che l'anatema presuppone l'attribuzione al bracciale della qualità di *holy relic*, il pegno esclusivo degli amanti al centro di componimenti quali *The Funeral* e *The Relique*. Ciò contrasta tuttavia con il suo valore esclusivamente mercantile; esso può essere *holy* solo in senso ironico, al pari degli *angels*, ovvero come segno della dimensione secolare del loro amore, soggetto al *negotium*.

³² Questa precisa *stance* del poeta/locutore è quella che Armstrong definisce come “the Ovidian self-consciousness of his persona”, *op. cit.*, p.426, ovvero “a degree of rationality and self-control, reflected in his urbane wit and complete self-consciousness”, *Ibidem*, p.433.

3. Oltre The Bracelet: l'isotopia mercantile nella successiva produzione donniana

The Bracelet, nel cui orizzonte sentimenti e beni sono intercambiabili, ovvero l'affettività non è mai disgiunta dalla ragione economica, certifica dunque che il mercato, nella sua accezione 'relazionale', con il suo accento non tanto (o non solo) sul desiderio di acquisizione/profitto quanto sulla necessità dello scambio e sulle sue regole contrattuali, provvede un modello culturale anche per le relazioni affettive; un modello che configura la relazione amorosa e, all'interno di essa, i ruoli di genere su basi affatto nuove: alla volontà di potere, di reificazione dell'amata da parte del poeta/persona si oppone la *agency* della lady che, ridimensionando le prerogative maschili, rivendica un rapporto paritario basato sul principio della reciprocità. Nella società mercantile secolarizzata, l'amore, così come si configura in questa elegia, in antitesi all'iconografia cortese, diviene un contratto basato sulla pari dignità delle parti, che trova nel mercato un modello 'quantitativo' e insieme etico di regolazione, non ideale, ma possibile, nell'imperfezione. *The Bracelet* contribuisce a inaugurare in tal modo il discorso amoroso moderno post-petrarchesco, riconducendolo implicitamente al contesto sociale e insieme culturale, ossia alle mutazioni prodotte dall'economia di mercato, che hanno influito sul ruolo degli attori e allo stesso tempo sulla dinamica e la natura stessa dell'amore.

The Bracelet, con la sua drammatizzazione di una nuova idea egualitaria di relazione affettiva, rappresenta per certi aspetti la trasposizione sul piano letterario di un modello culturale che si stava imponendo allora in Inghilterra, ovvero quello del *companionate marriage*. Una concezione propria dell'ideologia religiosa riformata (in particolare puritana), che intende il matrimonio, oltre che come *mutual love*, anche come *partnership*, in cui la donna assume un ruolo paritetico di responsabilità nell'ambito della sfera domestica.³³ Un ideale matrimoniale e di ridefinizione dei ruoli, i cui presupposti materiali sono rintracciabili significativamente nelle trasformazioni e nella riorganizzazione della società prodotti dall'affermarsi dell'economia mercantile. *The Bracelet* riflette e allo stesso tempo legittima questo ideale di reciprocità che Donne declinerà anche nella sua poesia successiva, imponendo alla tradizione petrarchesca una sorta di 'rivoluzione copernicana'.³⁴ La dimensione platonica e quella carnale si fondono e la donna, non più oggetto fantasmatico di un desiderio che si manifesta sempre al di fuori del contesto coniugale, diviene protagonista, acquisendo le stesse prerogative dell'uomo (sebbene in un contesto, ovvero all'interno di un discorso in cui prevale pur sempre il punto di vista maschile del poeta/persona). E tuttavia, a differenza dell'ideologia riformata, il cui ideale matrimoniale mira a ridurre tutto all'unità, alla coerenza, all'armonia, l'elegia prefigura un destino delle relazioni amorose non normativo, né tantomeno confinato nel perimetro simbolico della sfera matrimoniale – ed è forse anche per questo che il matrimonio viene ironicamente incluso fra le maledizioni finali lanciate al presunto sottrattore della collana (vv.108-09). Al contrario, proprio perché intravede tutte le potenzialità di un modello 'negoziale' quale quello mercantile, che non gerarchizza i rapporti sociali secondo codici tradizionali, vuoi di genere o di classe, bensì li omologa attraverso il valore di scambio, essa

³³ Cfr. su questo punto R.H.Bainton, *La Riforma Protestante*, tr. it., Einaudi, Torino 1958, pp.235-36; e L.Stone, *The Family, Sex and Marriage in England: 1500-1800*, Penguin, Harmondsworth 1979, p.100 e sgg., il quale colloca questa nuova concezione del matrimonio nell'ambito dello sviluppo della nuova famiglia nucleare borghese. Tale concetto, come si vedrà, sarà ripreso da Milton e costituirà la premessa argomentativa dei suoi *Divorce Tracts*.

³⁴ D.T.Benet, "Sexual Transgression in Donne's *Elegies*", *Modern Philology* 92 (1994), pp.14-35, fornisce un'analoga lettura contestualizzata delle Elegie. Sgombrando il campo dalle accuse di immoralità o all'opposto di misoginia nei confronti dell'autore e delle *personae* delle elegie, Benet interpreta questi componimenti come drammatizzazioni delle questioni culturali circa il ruolo dell'uomo e della donna sollevate dalla cosiddetta *Renaissance woman question*, il dibattito che si sviluppa nel Cinquecento e che si protrae fino agli anni '20 del Seicento, scaturito da una combinazione di fattori economici e culturali, "chronicling sexual and social anxieties across a broad spectrum of people – from women who wanted more freedom and respect to men who worried about the loss of male identity", p.14. Secondo questa prospettiva, le Elegie enfatizzerebbero il tema della "potential fluidity of gender identities", focalizzandosi sulle "sexual transgressions of the masculine woman and the feminine man", *Ibidem*, p.15. Benet, tuttavia, non prende in considerazione *The Bracelet*, in cui a mio avviso non si celebra la trasgressione, ma al contrario la definizione di una nuova norma, laddove mercato, ruoli di genere e amore interagiscono.

dissolve l'antitesi legame coniugale/trasgressione entro un'immagine totalizzante di relazione materiale e simbolica che si pone come modello unico, paritario ed emancipato.³⁵

E' interessante rilevare come un simile modello non sia circoscritto a questa elegia giovanile, ma in un certo senso permanga come presupposto latente in tutta la successiva lirica amorosa donniana; e in ogni caso esso si ripropone con evidenza proprio in quei componimenti in cui ricorre ancora significativamente l'isotopia mercantile. Tanto che è lecito affermare che *The Bracelet*, lungi dall'essere un'iniziale parentesi sperimentale, si pone all'origine di un discorso poetico sull'amore, inteso come scambio negoziale, che coinvolge nella stessa misura alcuni componimenti successivi (e non solo appartenenti ai *Songs and Sonets*) nei quali è contemplato l'utilizzo dell'*imagery* mercantile. In altri termini, è possibile ipotizzare che *The Bracelet*, con la sua esplicitazione del nesso deterministico fra amore e mercato, abbia rappresentato il punto di partenza di una riflessione articolata sulla fenomenologia e sulla soggettività amorosa in chiave mercantile, che in seguito ha impiegato i *topoi* del mercato non più come elementi narrativi allegorici, bensì come metafore connotative della dinamica amorosa; metafore che, in quanto ulteriore evoluzione di tale riflessione, rinviano a quello stesso nesso causale posto a fondamento dell'allegoresi in *The Bracelet*. Un nesso causale che tuttavia non inficia la peculiare funzione 'produttiva' della metafora mercantile che emerge dal procedimento poetico donniano, ovvero di conoscenza/costruzione dei dinamismi del reale.

A questo proposito può tornare utile la definizione che Puttenham dà della figura della cataresi discussa nel capitolo precedente e applicarla anche all'*imagery* mercantile presente nella poesia di Donne. Sulla scorta dell'esempio poetico citato da Puttenham, un verso della *Tottel's miscellany* in cui significativamente le dinamiche amorose vengono rappresentate attraverso un'immagine tratta dal mercato, non è azzardato definire l'isotopia mercantile donniana un esempio di cataresi, ovvero di uso improprio della parola per descrivere qualcosa che è sprovvisto del termine corrispondente. E questo perché grazie (anche) a tale operazione, Donne è stato in grado di dare corpo a quella 'rivoluzione copernicana' nella concezione dell'amore altrimenti irrealizzabile poiché priva di un linguaggio e di un codice. E così come la cataresi, dal momento che non amplia il senso ma lo istituisce a partire da una situazione di inopia, rimanda implicitamente al linguaggio metaforico come fondazione della conoscenza del reale in quanto rappresentazione, le metafore mercantili donniane costituiscono un esempio concreto della dimensione discorsiva della fenomenologia amorosa e della sua soggettività. Non solo. A differenza delle altre costellazioni metaforiche presenti nella lirica d'amore di Donne, sebbene anch'esse pure da considerarsi esempi di cataresi, l'*imagery* economica ribadisce sul piano epistemico, ovvero della forma del contenuto, quell'idea di realtà come rappresentazione veicolata dal linguaggio poetico figurato che si è delineata nel capitolo precedente. Il paradigma del mercato (che viene a sua volta legittimato anche dal suo impiego metaforico), con la sua concezione 'rappresentativa' della merce e del valore di scambio, rimanda implicitamente al testo poetico e alla sua dimensione produttiva, evidenziando ulteriormente la realtà della relazione amorosa come costruzione ermeneutica, discorsiva, che si estrinseca proprio, all'interno del linguaggio poetico donniano, nell'ampio spiegamento metaforico, e in particolare nell'isotopia mercantile.

In questa prospettiva, nelle successive 'anatomie' dell'amore condotte da Donne, l'isotopia mercantile non rimanda solo all'aspetto egualitario dello scambio amoroso, al suo meccanismo di compromesso condiviso; l'ideale stabile di perfezione dell'amore 'bilanciato' diviene solo *una* delle possibilità. In accordo alla rappresentazione del mercato, che non contempla solo equilibrio negoziato, ma anche un elemento destabilizzante di rischio e di incertezza, l'esperienza amorosa si diversifica, e proprio in quanto incentrata simbolicamente sul paradigma dello scambio, emerge la

³⁵ Sul rapporto fra la concezione donniana di *mutual love* e i precetti protestanti sul matrimonio, si veda anche R.Corthell, *Ideology and Desire in Renaissance Poetry. The Subject of Donne*, Wayne State U.P., Detroit 1997, il quale afferma: "Donne's version of 'mutual love' shares some discursive origins with Protestant teaching on companionate marriage, but it finally offers a different resolution of contradictions from that provided by the Protestant ideology of marriage.", pp.19-20.

sua dimensione problematica, ovvero la sua dinamica sempre instabile, i possibili conflitti, le contraddizioni all'interno del rapporto. Ciò che si era già virtualmente delineato nel finale 'aperto' di *The Bracelet*, ovvero l'instabilità causata dal dissidio fra opposte istanze che non si estingue al momento della stipulazione del contratto, viene ora ribadita nell'ambito del contratto stesso e della sua natura contingente; un'instabilità ancora una volta motivata da ciò che ne sta alla base, il desiderio. Evocando dunque del mercato anche la precarietà e le incognite della sua forma contratto, l'isotopia mercantile sottolinea anche il lato ambiguo, indecifrabile dell'amore, dato dalla natura imperfetta, proteica del desiderio. A tal punto che da queste liriche emerge un'immagine contrastante, inconciliata della fenomenologia amorosa, a un tempo armonia, perfezione, assolutezza e, all'opposto, esperienza costitutivamente impossibile, e perciò negativa e frustrante. Tale visione contraddittoria dell'esperienza amorosa è in realtà quella che nel suo complesso emerge dal 'canzoniere' del poeta e che il linguaggio mercantile figurato riproduce, rinviandola implicitamente non già (o non solo) al dato soggettivo di crisi, di 'dubbio' filosofico ed esistenziale, bensì al quadro oggettivo dei mutamenti sociali e culturali ingenerati dall'economia di mercato.

Fra le rappresentazioni dell'amore realizzato nella piena reciproca disseminazione lungo tutto l'arco della produzione profana di Donne – si pensi a *The Good-Morrow*, *The Sunne Rising* (dove è rinvenibile tuttavia anche l'oggettivazione della donna come *commodity* preziosa, *both the India of spice and Myne*, v.17), *The Canonization*, *The Anniversary*, *The Undertaking*, *A Valediction: forbidding Mourning*, *The Extasie* – è possibile annoverare l'esempio dell'*Epithalamion* in onore di Lady Elizabeth e del Conte Palatino, in cui, significativamente, tale perfezione, coronata dal suggello matrimoniale, è raffigurata anche con il linguaggio mercantile delle transazioni finanziarie. Ciò che in *The Bracelet* appare come un obbligo pedagogico a partire dal suo contrario, ora si presenta, nella sua compiutezza, come un dato acquisito, 'naturale'. La rappresentazione coerente di tale dinamica di mutualità in termini mercantili viene offerta nella settima stanza, in cui l'amore dei due sposi è colto in un'immagine di fusione e totalità che rimanda per luce e bellezza agli elementi del sole e della luna (*each is both and all*, v.86). Ma subito dopo, allorché il poeta intende rendere la loro perfetta 'economia' amorosa, l'isotopia naturale del macrocosmo si tramuta in *imagery* di transazione monetaria. Il loro dinamico equilibrio affettivo è declinato secondo le voci del dare e dell'avere di un metaforico libro contabile, in cui vi è assenza di debiti, *They unto one another nothing owe* (v.88). Essi volentieri si offrono l'un l'altro secondo l'immagine di uno scambio (materiale e simbolico) in cui *neither would, nor needs forbear, nor stay* (v.91), che riassume l'idea della piena corrispondenza, della perfetta coincidenza di intenti. Le loro transazioni in moneta affettiva sono *So just and rich in that coyne which they pay* (v.90) che ciascuno volentieri rispetta i propri obblighi (*They quickly pay their debt*, v.93).³⁶ *They pay, they give, they lend* (v.95) in un modo talmente gratificante che non tralasciano *No such occasion to be liberall* (v.96), confidando in un ritorno di piacere e felicità ancora più generoso, così com'è nella logica mercantile del prestito a interesse (sottinteso nel verbo *lend*), in cui ciò che è investito è restituito maggiorato. Tuttavia, l'esito incerto di *The Bracelet* indica che la realtà dell'amore, in quanto incontro/scontro di volontà, non si risolve necessariamente nell'accordo e nell'armonia prefigurati nell'*Epithalamion*. E anche quando ciò accade, tale condizione ideale è ironicamente soggetta alla contingenza, ossia si configura come variabile – si veda ad esempio *Loves Growth*, con la sua idea quantitativa dell'amore, suscettibile di variazione, di aumento nel tempo.³⁷ Una variabilità che non

³⁶ Freer definisce tale assoluta reciprocità di sentimenti una "intellectual balance of trade", *op. cit.*, pp.501-02, con un esplicito riferimento alla dottrina mercantilista della *balance of trade*. In realtà, il concetto di perfetta specularità amorosa rappresentato analiticamente da Donne attraverso le sue immagini si configura esattamente come l'opposto della nozione mercantilista, che al contrario presuppone una bilancia commerciale sempre in attivo, effetto di una strategia politica di competizione e di rivalità con le altre nazioni concorrenti condotta con successo.

³⁷ In *Loves Growth*, l'idea centrale è proprio quella della negazione dell'idea platonica di amore, ovvero dell'amore come valore fisso, immutabile, il bene assoluto, (*pure*, v.1 e 9, *infinite*, v.5, *quintessence*, v.8, *abstract*, v.11), che *it doth endure / Vicissitude, and season* (vv.3-4); quell'amore teorizzato dai letterati (*which have no Mistressse but their Muse*, v.12) e non da coloro che amano. Al suo posto, in virtù dell'esperienza empirica diretta, la voce poetante definisce un'altra idea dell'amore, quella quantitativa, suscettibile di variazione, di aumento nel tempo (*if spring make it*

solo presuppone necessariamente una ‘finitezza’ dell’esperienza amorosa, ma anche una sua ‘relatività’, come è tipico del valore di ogni bene sul mercato, risultando quindi esposta alla concorrenza di possibili amori alternativi più convenienti, autorizzati dalla sua stessa natura di scambio, ovvero dal modello contrattuale mercantile, per definizione contingente, e dunque rescindibile dalle parti. Tale scenario è puntualmente evocato in *Womans Constancy*, una riflessione distaccata sul tema della volubilità degli amanti e della precarietà dello stesso amore, inteso come contratto valido paradossalmente solo per la durata dell’amplesso, *lovers contracts [...] Binde but till sleep [...] them unloose* (vv.9-10). Questa lirica, al pari di *The Message*, *Community*, *Confined Love*, *The Indifferent* e *Goe and catch a falling starre*, in cui emerge il motivo dell’infedeltà e dell’incostanza da parte della donna, ma anche della voce poetante, è una sorta di ironico controcanto a tutte le immagini di perfezione dell’amore esclusivo celebrato da Donne – specularmente, in *The Legacy* lo scambio paritario si rivela un inganno. L’amore diviene un bene simbolico da contrattare in un mercato delle relazioni interpersonali, non sottoposto più ad alcun vincolo esterno di ordine sociale o etico. In *Confined Love* la donna è raffigurata come una nave (*faire ship*, v.15) armata per esplorare e commerciare con *new lands* (v.16); e tuttavia, a differenza del credo mercantilista che contempla un rigido monopolio coloniale, il ‘traffico’ amoroso con più amanti viene elogiato e si configura addirittura come fatto naturale in quanto occasione di molteplice piacere/profitto. La donna è paragonabile a un bene (*Good*, v.19) che, secondo la migliore dottrina capitalista, per fruttare deve essere impiegato; mentre la *greediness* (v.21), cioè il desiderio di possedere l’amata solo per sé, è considerata all’opposto uno spreco.

Tutto ciò mette radicalmente in discussione la possibilità di un ordine, un’armonia (una felicità) definitivi nella relazione amorosa, decretando per contro la sua natura imperfetta, problematica, indecifrabile. Un simile esito si palesa in particolare in un componimento quale *Loves Infiniteness*, dove significativamente l’immaginario economico gioca un ruolo centrale. Donne ribadisce qui la concezione antiplatonica, secolarizzata dell’unione amorosa come contratto commerciale, *bargaine* (v.8);³⁸ un contratto che, sebbene necessario allo scambio amoroso, si rivela intrinsecamente imperfetto, insufficiente a garantire tutte le possibili condizioni della dinamica amorosa, la sua natura elusiva e sfuggente, che rende vana qualsiasi prospettiva stabile e definitiva. La voce poetante esordisce dichiarando l’impossibilità di avere in futuro tutto l’amore dell’amata se non lo ha avuto fino adesso. Egli infatti ha impiegato come investimento simbolico l’intero suo capitale affettivo per conquistarla: *All my treasure, which should purchase thee, / Sighs, teares, and oathes, and letters I have spent* (vv.5-6) – gli elementi tipici dell’amore petrarchesco sono qui intesi metaforicamente come moneta utilizzata per acquisire il favore della donna.³⁹ E tuttavia, al momento della stipula del contratto, a lui spettava come ritorno solo ciò che allora è stato concordato, non di più, *Yet no more can be due to mee, / Then at the bargaine made was ment* (vv.7-8). Per cui se l’amata non ha ricambiato tutto il suo amore (*If then thy gift of love were partiall*, v.9: dono inteso in senso ironico, in quanto in realtà si tratta di una contropartita a fronte di un preciso investimento), forse perché interessata anche ad altri legami (v.10), egli non potrà mai averla interamente, visto che ha esaurito le sue risorse.

more, v.5). Anche se è connotata principalmente con elementi naturali (i *Gentle love deeds* vengono rappresentati *as blossomes on a bough*, v.19), questa idea di crescita irreversibile infine assume anche le caratteristiche di un valore monetario, nella metafora finanziaria delle *New taxes* imposte dai principi in tempo di guerra, i quali *remit them not in peace* (v.27).

³⁸ La stessa espressione usata da Pandarus nel *Troilus and Cressida* shakespeariano (*a bargain made*, III,ii,196) a sancire l’avvenuto incontro fra i due innamorati. Significativamente, un *play* in cui l’*imagery* mercantile è impiegata per demistificare i valori ideali.

³⁹ Questa idea di dispendio del capitale simbolico, con lo spettro della bancarotta, ricorre anche in un’epistola in versi: *I confesse I have to others lent / Your stock, and over prodigally spent / Your treasure* (vv.11-13), “To the Countesse of Bedford. Begun in France but never perfected”, in *The Poems of John Donne*, cit. Ma in questo caso il capitale (*Vertue or beautie*, v.14) è riferito alla dama (Lady Bedford) e il poeta lo ha metaforicamente dissipato, ovvero goduto illecitamente, attribuendolo ad altre donne, prima di riconoscere in lei l’unica legittima proprietaria e detentrica.

Riflettendo sull'inadeguatezza di questa pratica di *changing hearts* (v.32), Donne in realtà pone in questione il valore assoluto dell'amore, la cui perfezione in teoria esclude dal suo raggio tutti gli altri esseri umani e l'intero mondo, ma poi, ironicamente, rivela la sua precarietà proprio nel suo dipendere da ciò che sta fuori, ovvero dalla presenza di altri amori possibili. Il contratto può essere dunque fin dall'inizio imperfetto, e in ogni caso sempre soggetto alla contingenza, così come si profila nell'ambito del mercato; se l'amore non sarà mai tutto, tantomeno sarà eterno e immutabile, messo in pericolo, se non dai precedenti, dagli attuali possibili amori concorrenti. Altri rivali, disponendo di un capitale intatto (*Which have their stocks intire*, v.16), potrebbero scalzare il locutore (*outbid me*, v.17), offrire cioè di più e quindi compromettere il patto amoroso in quanto quel tutto era relativo al tempo della promessa fatta, *All was but All, which thou hadst then* (v.13), e ora *this love was not vowed by thee* (v.19). Non è sufficiente affermare che, comunque, in base a tale promessa, paradossalmente gli apparterrebbero anche i possibili ulteriori legami altri, poiché in questo caso viene inficiata l'esclusività dell'amore, condizione essenziale dello scambio simbolico. L'incertezza, l'intrinseca precarietà dello scambio sancito dal contratto, la possibilità che alla fine si riveli impraticabile dipende non solo da circostanze esterne, ma anche dalla natura dell'amore del poeta/persona. Dal momento che *my love doth every day admit / New growth* (vv.25-26: affermazione che ricorre anche in *Loves Growth*), quel tutto sancito in precedenza può risultare non più sufficiente; e se egli avesse già avuto tutto dall'amata, non potrebbe essere corrisposto in questo suo incremento, *Hee that hath all can have no more* (v.24). specularmente, se le condizioni mutano ogni giorno, ella non può colmare ogni giorno il divario, *Thou canst not every day give me thy heart* (v.27), pena lo smentire ogni volta la promessa di totalità fatta, in quanto *If thou canst give it, then thou never gavest it* (v.28). Il ragionamento è talmente stringente nel suo crescendo di sottili paradossi che infine la fusione dei due cuori prospettata per ovviare a questa impossibilità e soddisfare l'anelito alla totalità (*wee will have a way more liberall, / Then changing hearts, to joyne them, so wee shall / Be one, and one anothers All*, vv.31-33) rimane insoddisfacente; ossia non dà l'impressione di costituire una vera alternativa ai dilemmi irrisolvibili dello scambio amoroso e della sua dimensione contingente. L'intrinseca 'relatività' dell'amore che si risolve con un salto logico nell'assoluto della fusione appartiene solo alla sfera delle fantasie del locutore; e dunque si configura ironicamente come un *escamotage* paradossale: se tutto l'amore si svolge nel tempo, la perfezione dell'amore che si colloca esclusivamente al di fuori del tempo non ha infatti alcuna possibilità di realizzarsi – o meglio, si può realizzare solo nella poesia, rivelandosi in ogni caso una soluzione ambigua, ovvero una sublimazione da parte del poeta/persona del proprio desiderio di onnipotenza, e allo stesso tempo un tentativo di rimuovere l'aspetto materiale e contingente dello scambio amoroso. Tale soluzione, perciò, non ha l'effetto di sciogliere quelli che vengono definiti i *Loves riddles* (v.29) dell'amore, bensì si rivela essa stessa parte dell'enigma, o per meglio dire delle aporie dell'esperienza amorosa.

La duplice, e in quanto tale doppiamente perturbante, immagine del mercato – quella negoziale di compromesso, così come quella problematica delle condizioni soggettive e contingenti della sua forma contratto – è stata dunque utilizzata da Donne per dare vita a un discorso figurato sull'amore, modernamente inteso come relazione dinamica, scambio; per rappresentarne allo stesso tempo gli aspetti euforici di mutua intesa, così come quelli disforici, che fanno di esso un'esperienza precaria, destabilizzante, costitutivamente imperfetta. L'immaginario mercantile acquista tuttavia il suo significato ultimo nell'ambito del macrotesto lirico profano di Donne solo in relazione alle altre costellazioni metaforiche che concorrono a costruire figurativamente il discorso amoroso; *imageries* ricavate da altri campi epistemici (*in primis*, oltre alla teologia, la filosofia e la scienza), che insieme a quelle mercantili costituiscono la caratteristica saliente della poesia d'amore donniana, ovvero la sua dimensione 'metafisica', sintetizzata da M.A.Rugoff come "intellectualizing of feelings".⁴⁰ In tale quadro generale, l'isotopia mercantile, se rapportata alle altre formazioni

⁴⁰ *Donne's Imagery*, cit., p.46.

metaforiche, acquista, pur nell'ambito della comune prospettiva ermeneutica,⁴¹ una dimensione di coerenza e sistematicità non riscontrabile in queste ultime. Esse, infatti, si configurano più come una trama di "incomplete, disjointed fragments"⁴² all'insegna dell'eterogenità e del sincretismo, che rinviano a paradigmi di pensiero differenti e mutualmente esclusivi – si pensi ad esempio alla compresenza di spunti riferibili alla cosmologia tolemaica e copernicana, o più in generale alla 'scienza' aristotelica e a quella 'moderna' di matrice baconiana.⁴³ Tali costellazioni metaforiche evidenziano un utilizzo di questi paradigmi da parte del poeta/*persona* in funzione meramente estetico-intellettuale, "as vehicles for his emotions",⁴⁴ ossia puramente strumentale nel dare corpo in forma discorsiva ad atteggiamenti e stati d'animo dell'esperienza amorosa, prescindendo totalmente dal loro portato epistemico di legittimità. Sebbene esso stesso parte di questa poetica inclusiva di molteplici sollecitazioni culturali, l'immaginario mercantile, con il suo disegno complessivo unitario nell'articolazione, si discosta a mio avviso da questo modello frammentario, arricchendo il discorso amoroso di un'ulteriore prospettiva critica. Pur nella sua parzialità, esso si profila come un'esauriente rappresentazione fenomenologica del rapporto amoroso e delle sue diverse possibilità, in cui la metafora, alludendo all'influenza insieme materiale e simbolica del mercato, si rivela anche in un certo senso metonimia, ovvero spiegazione causale di tale varietà.

Questo nesso deterministico riconfigura allora quell'esclusività della sfera sentimentale – certificata dalla voce della donna in *Break of Day*, che dichiara ironicamente che l'amore non è fatto per *He which hath businesse*, v.17 –, quella religione del 'privato' che la poesia di Donne delinea, nonostante sia costruita paradossalmente con immagini mutuate da altri domini.⁴⁵ Se infatti tali metafore, proprio in virtù della loro funzione strumentale, non fanno che approfondire l'esperienza amorosa collocandola simbolicamente in uno spazio autonomo, quelle mercantili, per contro, alludendo a un nesso causale esterno, ridefiniscono per così dire la sua autosufficienza, i suoi confini esclusivi, dimostrando come l'autonomia della sua sfera privata non sia in realtà così assoluta.⁴⁶

In questo senso esse offrono anche un'ulteriore interpretazione delle contraddizioni e delle antinomie che caratterizzano la rappresentazione di tale sfera privata e che si traducono nel peculiare andamento del canzoniere del poeta così come si presenta nella raccolta dei *Songs and*

⁴¹ A proposito della prospettiva ermeneutica, A.Serpieri e S.Bigliuzzi la rinvergono implicitamente proprio nella dimensione metafisica del *wit* quale aspetto decisivo del procedimento poetico di Donne: "[...] il suo *wit*, pur nell'esibizione a volte pirotecnica di certe abilità sia formali che concettuali, è soprattutto un modo per sentire e comunicare esperienze nel loro farsi testo e messaggio [...]. Insomma, tutt'altro che una compiuta emozione o speculazione da trasmettere, modulare e rimodulare, bensì un senso che si inventa *nel* testo", "Introduzione", in J.Donne, *Poesie*, a c. di A.Serpieri e S.Bigliuzzi, Rizzoli, Milano 2007, pp.25-26.

⁴² J.A.Mazzeo, "Notes on John Donne's Alchemical Imagery", in Id., *Renaissance and Seventeenth-Century Studies*, Columbia U.P., New York 1964, p.89.

⁴³ Paradigmatica è in questo senso una quartina da *A Valediction: forbidding mourning*, vv.9-13, in cui viene riportato simultaneamente il movimento della terra (*Moving of the earth*, v.9), teorizzato dal modello copernicano e paragonato al congedo di amanti 'ordinari', e quello delle sfere (*trepidation of the speares*, v.11), proprio del sistema tolemaico e paragonato al congedo di amanti perfetti, esclusivi quali il poeta/*persona* e la sua donna.

⁴⁴ Mazzeo, *op. cit.*, p.89.

⁴⁵ A.Low, *The Reinvention of Love: Poetry, Politics and Culture from Sidney to Milton*, C.U.P., Cambridge 1993, pp.31 e sgg., avanza la tesi secondo cui tale sfera privata esclusiva dell'amore sia costruita nella lirica donniana attraverso l'immaginario scientifico, o meglio il nuovo atteggiamento dell'uomo di scienza che rigetta la tradizione, l'autorità, le convenzioni in nome del soggetto assoluto. Ma soprattutto in virtù di un'originale riconfigurazione a due del concetto di 'comunità', in quanto contrapposto a quello più impersonale e materiale di 'società'.

⁴⁶ Proprio per questo motivo è quanto mai opinabile l'idea che tale discorso poetico sia da intendersi esclusivamente come atto di rinuncia e di rifugio in una sfera privata esclusiva, così come, fra gli altri, afferma J.S.Baumlín: "Donne's lyrics invite the reader into a world of private faith, one created, sustained, and celebrated by the poet-priest", *John Donne and the Rhetorics of Renaissance Discourse*, U. of Missouri P., Columbia 1991, p.13. Per cui, se nei *Songs and Sonets*, come argomenta D.Norbrook, nella loro "recurrent exploration of new private worlds", è possibile vedere un "displaced, or redefined, utopianism in a period of extreme alienation from the public world" ("The Monarchy of Wit and the Republic of Letters: Donne's Politics", in E.D.Harvey, K.E.Maus [eds.], *Soliciting Interpretation: Literary Theory and Seventeenth-Century English Poetry*, Chicago U.P., Chicago 1990, p.13), tale utopismo, come si è visto, non è immune da influenze esterne, sia materiali che simboliche.

Sonets, che non contempla uno svolgimento lineare, né tantomeno una conclusione definita.⁴⁷ L'*imagery* economica contribuisce a delineare ulteriormente il senso ultimo della poetica donniana del paradosso quale cifra insieme estetica e ideologica della sua produzione riconducendo l'elusività della fenomenologia amorosa non solo a un dato soggettivo di crisi, di 'dubbio' epistemico ed esistenziale, ma anche alle dinamiche oggettivamente incerte del mercato. L'articolata, 'caleidoscopica' rappresentazione dell'esperienza erotico-sentimentale, della sua dimensione contraddittoria dall'esito aperto, sospeso fra due estremi,⁴⁸ è interpretabile proprio in virtù della ricorrenza dell'isotopia mercantile anche alla luce del modello economico dello scambio, che ha introdotto l'incertezza come suo elemento costitutivo. La rappresentazione dei molteplici esiti del rapporto inteso come scambio simbolico all'interno di una nuova dialettica amorosa, riflette infatti le varianti dello scambio mercantile e dei suoi meccanismi, ovvero la fluidità tipica dell'andamento del mercato, imperfetto, sempre aperto e all'insegna del contingente.

Grazie all'immaginario mercantile, le tensioni, le aporie del discorso amoroso si rivelano non solo l'effetto di una 'filosofia' scettica e relativista, bensì anche il prodotto delle dinamiche 'ontologicamente' instabili del mercato. L'esito complessivo, tuttavia, non è quello di uno sdoppiamento prospettico, ma di una visione integrata, in cui il mercato e il suo linguaggio, in quanto modello epistemico 'debole', relativo, diviene inevitabilmente parte del più generale paradigma epocale di crisi e di incertezza che informa il discorso poetico donniano, fornendo in tal modo ai suoi paradossi e alle sue antinomie un contesto materiale, una giustificazione 'scientifica', e ricevendo a sua volta, proprio in quanto parte di questo più ampio paradigma culturale, la legittimazione ideologica (ed estetica) per rappresentare tali paradossi.

⁴⁷ Baumlin sottolinea come "the unity of such a collection remains forever problematic", *op. cit.*, p.29. A differenza del modello petrarchesco che contempla una sequenzialità tematica e narrativa, "[a]mong the *Songs and Sonets*, however, poems do not complete or complement each other so much as compete for meanings and effects that never achieve finality or closure", *Ibidem*, p.32. In questo senso la presunta assenza di ideologia in Donne, ossia di una posizione univoca, che la critica ha evidenziato - si veda ad esempio A.F.Marotti, *John Donne, Coterie Poet*, U. of Wisconsin P., Madison 1986, e Norbrook, *op. cit.* - si rivela un tentativo di cogliere la pluralità e insieme la problematicità di un fenomeno così elusivo e sfuggente quale l'amore.

⁴⁸ Carey parla di "bewildering range of attitudes towards love and women in the 'Songs and Sonnets'", "Donne and Coins", *cit.*, p.157. Una pluralità tematica che trova il suo corrispettivo a livello formale nella ricchezza ritmica e metrica. Lo stesso Carey, parlando delle "multiple stanza forms" sperimentate da Donne, sottolinea che "he uses forty-six different forms in all, and only two of them more than once. Every new endeavour required a new shape", *John Donne: Life, Mind, and Art*, O.U.P., Oxford 1981, p.191.

Capitolo 3

John Milton: le rappresentazioni del mercato tra imperialismo e rivoluzione

Of what necessity & advantage to the generall State of humane society a free & full & mutuall commerce is, carryes with it soe great an evidence as none can be ignorant of, who are at all conversant in civill affairs. And Wee cannot alsoe but know the profit & emolument that accrues to this Commonwealth thereby and our special obligation and Interest to promote and further the same.
(John Milton, *Quam Diu*, *To the Senate of Hamburg*, August 10th, 1649)

*Far now our Ships their Canvas Wings shall stretch,
And the World's Wealth to richer England fetch,
Till greater Treasures over-spread our Coast,
Than Tagus or Pactolus Sands can boast.
With this Design our busy Vessels range
About, to make our Isle the World's Exchange
[..]
No foreign Navy shall impede their Course,
Circling the Globe with uncontrolled Force.
While, with the Sun, they round the World, their Might
Becomes as Universal as his Light*

(William Godolphin, an imitation of *Coopers Hill* written for Cromwell's visit to Oxford in 1654)

Nella sua duplice veste di letterato umanista e di intellettuale impegnato nella vita civile e politica, Milton intrattiene con l'economia mercantile, e di riflesso con il discorso teorico ad essa sotteso, lo stesso rapporto denso di sollecitazioni e tuttavia problematico, a tratti contraddittorio, che ha contraddistinto, come abbiamo visto, altri autori e generi della prima modernità, da Sidney a Donne, dalla trattatistica poetica alla lirica amorosa. Ricorre nel suo utilizzo dell'immaginario economico la stessa dicotomia presente sin dalle origini nel discorso mercantile, virtualmente scisso fra una visione ideologica del mercato quale strumento della volontà di potenza del nuovo stato moderno e la rappresentazione oggettiva delle sue dinamiche di scambio e delle sue regole. O meglio, nel momento in cui l'economia di mercato – e la riflessione teorica intorno ad essa – si conferma definitivamente quale fattore decisivo per lo sviluppo del paese e per la sua collocazione nello scenario europeo, Milton si appropria dell'immaginario mercantile esplicitandone le ambiguità, ovvero dialettizzandone le contraddizioni interne. In questo senso egli opera idealmente una sintesi fra i trattatisti e Donne: laddove sia i trattatisti rinascimentali, sia Donne hanno contemplato, pur nell'ambito di scelte opposte, l'utilizzo figurato di un solo paradigma del mercato, rimuovendone di fatto l'altro, nella produzione miltoniana i due aspetti divengono entrambi oggetto di rappresentazione, vuoi come forma metaforica, vuoi come motivo tematico in sé. Un'operazione che si rivela funzionale non solo al suo disegno programmatico di ripensamento, di rivisitazione critica dei generi letterari legati alla cultura aristocratica, ma anche all'affermazione delle proprie posizioni politiche e ideologiche nell'incerto e travagliato arco temporale che si estende dalla rivoluzione puritana alla restaurazione monarchica.

L'approccio miltoniano si profila come complementare rispetto a quello di Donne. Egli approfondisce quel contrasto fra due visioni differenti del mercato, delineatosi *in nuce* nella poesia donniana, proprio perché in grado di cogliere criticamente dalla sua prospettiva storica, alla luce degli ulteriori, articolati sviluppi dell'economia mercantile, le aporie di un pensiero mercantile ormai pienamente maturo grazie ai trattati di Mun e Misselden pubblicati in occasione della crisi economica degli anni venti. Al pari di Donne, Milton privilegia il paradigma 'debole', antiessenzialista del mercato, utilizzandolo però non solo per rappresentare nei suoi *divorce tracts* la sfera privata dei rapporti affettivi, ma anche, nel caso dell'*Areopagitica*, quella pubblica, relativa alla diffusione delle idee e del pensiero legata all'industria culturale della stampa. Sotto questo aspetto, Milton porta alla logica conseguenza ciò che era già implicitamente presupposto nell'operazione poetica di Donne, allargando in tal modo il campo di applicazione del paradigma

‘debole’ mercantile. Se la ‘religione del privato’ donniana è inficiata dal nesso deterministico, ovvero dall’influenza culturale del mercato che giustifica l’impiego della metafora mercantile nella rappresentazione della relazione amorosa rendendo di fatto il ‘privato’ soggetto alle dinamiche socio-economiche, ecco che tale ‘privato’ viene convertito da Milton in oggetto del discorso pubblico in prosa, nel quale la metafora dell’amore come scambio/contratto viene utilizzata per invocare il diritto alla rescissione del legame matrimoniale. La stessa metafora negoziale dello scambio, sempre in opposizione a qualsiasi concezione o disegno metafisico, viene poi nuovamente impiegata nell’ambito della sfera pubblica per perorare la causa della libertà di stampa in nome del libero pensiero e della circolazione delle idee.

Per contro, in accordo all’invito implicito da parte di Donne (formulato in *The Good-Morrow*) di bandire il tema mercantilista dal genere lirico, la visione agonistica del mercato con i suoi valori assoluti legati all’ideologia nazionalista viene collocata da Milton all’interno del genere epico, ovvero il genere deputato, secondo la sua rivisitazione critica, a trattare un simile soggetto (significativamente non contemplato nelle regole della poetica elaborate dai teorici rinascimentali). Esso costituisce sia un motivo tematico che figurato del *Paradise Lost* ed è collegato in particolare al personaggio di Satana e al suo disegno di vendetta e di rivalsa nei confronti di Dio. È Satana, simbolo metafisico del male nella sua volontà di potenza, a conferire all’impresa mercantilistico-coloniale le stimmate dell’ideologia perversa; il suo viaggio di conquista e colonizzazione del ‘nuovo mondo’ è tanto più turpe e scellerato in quanto connotato dall’immaginario mercantile quale sua cifra distintiva. Un’impresa che, proprio in quanto caratterizzata in senso mercantile, trova il suo riscontro storico oggettivo nel progetto politico imperialistico inaugurato dal neonato Commonwealth e portato a compimento dalla restaurata monarchia, il cui disegno egemonico viene pertanto criticato da Milton in quanto associato al male assoluto.

L’atteggiamento di Milton si rivela dunque specularmente opposto rispetto a quello di Sidney e Puttenham, ribadendo anche da questa prospettiva la sua posizione critica nei confronti della tradizione letteraria rinascimentale e della sua ‘politica’ dei generi. La concezione statuale e agonistica del mercato, che nei trattatisti rappresentava l’impianto ideologico implicito e insieme l’immaginario figurato su cui fondare la costruzione della disciplina poetica e della sua apologia, viene esplicitata e apertamente condannata da Milton proprio perché riconducibile al disegno politico di legittimazione della monarchia. Viceversa, ciò che nei trattatisti viene censurato (l’industria culturale della stampa) o rimosso (la dimensione fluida e relazionale del mercato), acquista per Milton un valore materiale e insieme simbolico nell’ambito di un progetto di società e di stato radicalmente altro rispetto all’istituto monarchico. In questo senso, Milton coglie la rilevanza peculiarmente ‘politica’ di entrambe le concezioni del mercato; non solo quella strettamente mercantilistica statuale, ma anche quella più propriamente ‘scientifica’ relativa alle sue dinamiche di scambio, intuendo a proposito di quest’ultimo paradigma le sue potenziali ripercussioni ideologiche e culturali positive in altri ambiti della società, nella prospettiva di un suo rinnovamento profondo in sintonia con il corso storico rivoluzionario.

Il suo percorso di riflessione economica, che si snoda dai *pamphlet* in prosa alle opere più propriamente letterarie, non si configura quindi da ultimo come privo di un disegno coerente, ovvero il risultato di una contraddizione insanabile fra un’adesione iniziale ai principi dell’economia di mercato e la sua successiva condanna. Al contrario, esso è la conseguenza di una lucida e acuta analisi delle aporie del discorso mercantilista, supportata a sua volta dalle evidenze della storia nel contesto della rivoluzione prima e della restaurazione poi, che hanno portato Milton a comprendere e a sottolineare non solo i possibili utilizzi politici strumentali delle potenzialità del mercato da parte del potere costituito, ma anche la sua intrinseca valenza ‘politica’ e ‘rivoluzionaria’ in quanto prima di tutto (nuovo) paradigma ideologico e culturale. Se una contraddizione apparente sussiste, essa è collocabile all’inizio della carriera letteraria di Milton, nel periodo prerivoluzionario, e coincide con la stesura del *Comus*, nel quale egli sferra un duro attacco all’economia di mercato e ai suoi principi in nome di una concezione ancora tradizionale

dell'economia e della sua moralità. Conviene allora partire da qui, da questa iniziale, intransigente opposizione per cogliere appieno i successivi sviluppi del pensiero miltoniano.

1. *L'economia mercantile come eccesso: Comus*

Il Milton pre-rivoluzionario (e tuttavia già formatosi ai valori dell'umanesimo protestante) sembra avversare *tout court* l'ideologia mercatista così com'è evocata quale motivo tematico, sia in forma esplicita che figurata, nel suo *masque* 'riformato' (*A Maske Presented at Ludlow Castle*, più noto come *Comus*, 1634). Nel momento in cui la tradizione spettacolare del *masque* raggiunge il suo culmine al tempo di Carlo I e della sua consorte cattolica Henrietta Maria, Milton si misura con questo genere per definizione aristocratico e, anzi, proprio della società di corte, in cui il potere regale viene celebrato in forma allegorica con il trionfo delle virtù eroiche e della bellezza, simboleggiate dall'unione neoplatonica della coppia reale, che sconfiggono le potenze del caos evocate nell'*antimasque*.¹ *Comus* mantiene l'ambientazione aristocratica e le finalità apologetiche (in questo caso la celebrazione del casato degli Egerton, il cui rappresentante, Sir John Egerton, Earl of Bridgewater, era stato nominato Lord President of the Council of the Marches of Wales), e tuttavia presenta un modello differente rispetto a quello canonico: l'elemento allegorico, insieme al codice idealizzato neoplatonico, viene ridotto, mentre viene concesso più spazio all'argomento e alla dimensione poetica e musicale (la canzone) piuttosto che allo spettacolo scenografico; ma soprattutto il tema della virtù viene trattato in termini morali assoluti (mettendo in risalto la sua capacità di opporsi alla tentazione) anziché quale attributo simbolico della regalità.²

I personaggi protagonisti del *masque* sono gli stessi figli del conte (nella prima rappresentazione fungono essi stessi da attori) che cercano di raggiungere la residenza del padre, Ludlow Castle, per un'occasione di festa. Attraversando un bosco, la giovane Lady si trova in breve separata dai due fratelli e deve fronteggiare da sola la presenza e le minacce di Comus, figlio di Bacco e della maga Circe che, come rivela l'Attendant Spirit, si è insediato con i suoi ferini *antimasquers* – *his monstrous rout* (v.533) – in *this ominous Wood* (v.61).³ Sopravanzando le arti della madre, qui egli offre ai viandanti in cerca di ristoro *His orient liquor in a Crystal Glass* (v.65), una pozione magica che li trasforma (*unmoulding reason's mintage / Character'd in the face*, vv.529-30), e conferendo loro un aspetto animalesco, ormai dimentichi di *their friends and native home*, li induce ad abbandonarsi al turpe piacere dei sensi (*To roll with pleasure in a sensual sty*, v.76). Per mezzo dell'inganno la Lady viene imprigionata e condotta da Comus presso la sua dimora; sebbene riesca a resistere alle sue tentazioni, ella si deve infine avvalere dell'intervento dei fratelli e dello spirito protettore che, per affrancarla definitivamente dall'incantesimo, invoca all'uopo l'aiuto della ninfa Sabrina la quale asperge la giovane con alcune gocce della sua fonte ridandole la libertà.⁴ Come bene riassume Lewalski, "Milton's masque explores the nature of temptation, the problem of deception and illusion in a fallen world where external form does not (in Neoplatonic fashion)

¹ Afferma a questo proposito B.Lewalski: "The King and Queen themselves danced in several masques, symbolizing their personal and active control of all the discordant elements represented in the antimasques – unruly passions, disorderly or mutinous elements in the populace and threats from abroad", "Milton's *Comus* and the Politics of Masquing" in D.Bevington, P.Holbrook (eds.), *The Politics of the Stuart Court Masque*, C.U.P., Cambridge 1998, p.296.

² Cfr. su questi punti B.Hoxby, *Mammon's Music. Literature and Economics in the Age of Milton*, Yale U.P., New Haven 2002, p.18; e D.Norbrook, "The Reformation of the Masque", in D.Lindley (ed.), *The Court Masque*, Manchester U.P., Manchester 1984, pp.94-110.

³ Le citazioni del testo sono tratte da *Milton's Dramatic Poems*, ed. by Geoffrey & Margaret Bullough, The Athlone Press, London 1958.

⁴ "The rescue scenes demystify the divine interventions and the male heroics common in masques [...] Sabrina is an appropriate agent for the divine grace [...] because she is now a being from another order, the world of poetry and myth [...] As female deity and as a poet [personaggio del poema di Spenser e poetessa lei stessa] Sabrina provides the Lady with an appropriate model", Lewalski, *op. cit.*, p.314.

reflect internal worth, and the fallacy of expecting the easy conquest or expulsion of evil usual in court masques”.⁵

La scena cruciale si svolge *in a stately Palace, set out with all manner of deliciousness*. La Lady è posta su una *enchanted Chair* e Comus le offre il suo liquore portentoso minacciando, al rifiuto della giovane, di immobilizzarla con la sua bacchetta magica (*you a statue, or as Daphne was, / Root-bound*, vv.661-62); ma ella ribatte che i suoi incantesimi non possono imprigionare *the freedom of my mind* (v.663). Nel dialogo che segue, condotto in forma dibattimentale, i due protagonisti espongono i rispettivi punti di vista sulla natura e sul piacere che esprimono opposti valori e visioni del mondo.⁶ Comus cerca di sedurre la giovane con la vista di *all the pleasures / That fancy can beget on youthful thoughts* (v.669); la esorta a non essere crudele con sé stessa e con quei *dainty limbs which Nature lent / For gentle usage* (vv.680-81). La sua opera di seduzione contempla dunque fin dall’inizio il ricorso all’immaginario economico applicato alla natura intesa come *natura naturans*, principio generatore di bellezza e di piacere. Le dinamiche mercantili della circolazione del capitale rappresentano figurativamente la bellezza, ovvero le infinite ricchezze della natura che per generare piacere (profitto) devono essere poste, al pari del capitale, al ‘giusto uso’ (la sessualità), ovvero circolare liberamente. La bellezza, declinata nelle sue ammalianti forme corporee (non solo i *dainty limbs*, ma anche *a vermeil-tinctur’d lip [...] Love-darting eyes, or tresses like the Morn*, vv.752-53), così come la ricchezza che si sostanzia nella moneta, non costituisce un capitale immobile, da conservare, bensì si configura già in origine, secondo la visione di Comus, come un prestito da parte della natura che deve essere investito, impiegato alla stregua di un prestito usurario per garantire profitto/piacere non solo a colei che lo detiene, ma anche alla natura nella sua totalità in termini di piacere recato agli altri individui che ne beneficiano: *Beauty is Nature’s coin, must not be hoarded, / But must be current, and the good thereof / Consists in mutual and partaken bliss, / Unsavoury in th’ enjoyment of itself* (vv.739-42).

Poiché nello scambio mercantile, e tanto più in quello usurario che coinvolge la moneta, il tempo si configura come una variabile fondamentale – il valore dei beni muta nel tempo e il tempo diventa esso stesso un valore, una merce –, allo stesso modo la strategia discorsiva di Comus, a conferma della sua impronta economica, mobilita la categoria del tempo. Nel sollecitare la giovane all’abbandono dei sensi, egli evidenzia come cogliere il momento opportuno (secondo il motivo classico del *carpe diem, carpe floream*) sia di cruciale importanza per ottenere il maggior profitto/piacere dalla bellezza, che altrimenti sarà consumata proprio dal trascorrere del tempo: *If you let slip time, essa like a neglected rose / It withers on the stalk with languish’d head* (vv.743-44). Investire tempestivamente nella bellezza allorquando il suo valore è massimo, sembra sottintendere Comus, arrega più profitto/piacere sia in termini di capitale, sia di rendita (sessuale).

Lo stesso concetto del ‘giusto uso’ nel tempo ricorre, in questo caso con finalità non edonistiche bensì procreative, nella serie dei cosiddetti *marriage sonnets* composti da Shakespeare e dedicati al *fair youth*. La bellezza investita nell’atto sessuale, *thy beauty’s use* (sonetto 2, v.9), crea altra bellezza sotto forma di discendenza all’insegna dell’*increase* (sonetto 1, v.1), una crescita naturale che rinviene nelle leggi dell’economia la sua logica e quindi la sua legittimazione. E così come la voce poetante accusa il *fair youth* di avarizia (*tender churl*, sonetto 1, v.12; *beauteous niggard*, sonetto 4, v.5) in quanto egli ritiene per sé *thy unused beauty* (sonetto 4, v.13), che rappresenta *So great a sum of sums* (v.8), allo stesso modo Comus accusa la Lady, ostinata nel suo rifiuto a concedersi, di *invert the cov’nants of her trust / And Harshly deal, like an ill borrower, / With that which you receiv’d on other terms* (vv.682-84). Sottrarsi all’istinto naturale, ovvero non seguire le regole ‘usuarie’ (che si prospettano come ‘naturali’) del profitto/piacere significa sottarsi al legame

⁵ *Ibidem*, p.307. Una lettura suggestiva del *masque* incentrata sulla doppia prospettiva, ovvero su un modello di valutazione ambiguo quale deliberata operazione letteraria da parte di Milton, che tuttavia non prende in considerazione le tematiche economiche dell’opera, è fornita da S.Fish, “Problem Solving in *Comus*”, in Id., *How Milton Works*, Harvard U.P., Cambridge Mass. 2001, pp.140-160.

⁶ “The dialogues are chiefly debates [...] formal presentations of opposed positions, first by the two brothers, then by the Lady and Comus”, Lewalski, *op. cit.*, p.308.

naturale, ovvero a ciò che è già stato stipulato in origine come contratto (usurario) con la natura (*the cov'nants of her trust*). Non rispettare i suoi termini, o meglio ribaltarli in virtù di quel *vaunted name, Virginity* (v.738) equivale dunque a comportarsi come un cattivo capitalista (*ill borrower*), un avaro che immobilizza ciò che al contrario dovrebbe essere moneta (ricchezza) circolante.⁷ Questa immagine figurata di avarizia è indirettamente esplicitata dal Second Brother, sostenitore delle ragioni opposte della continenza/castità. La bellezza è ancora paragonata all'oro, *Beauty, like the fair Hesperian Tree / Laden with blooming gold* (vv.393-94), ma in questo caso intesa non come moneta che deve circolare bensì come ricchezza statica, tesoro da preservare, difendere contro *the rash hand of bold Incontinence* (v.397) e che per questo è accostata per similitudine a *the unsunn'd heaps / Of Miser's treasure*, il patrimonio accumulato dall'avarico, *spread out [...] by an outlaw's den* (vv.398-99) in quanto soggetto allo stesso pericolo, parimenti minacciato di essere sottratto. Comus, per contro, a differenza di quanto sostiene il Second Brother, afferma che la bellezza, proprio perché non va tesaurizzata, non deve essere celata, bensì mostrata, ostesa come una merce (anche la moneta è una merce) *In courts, at feasts, and high solemnities* (v.746).⁸

Nella lirica *Confined Love* (citata nel capitolo precedente), Donne estremizza ironicamente il concetto, laddove l'impiego mercantile, e quindi usurario, della bellezza femminile che produce profitto/piacere, corrisponde al rapporto con più amanti (*Good is not good, unlesse / A thousand it possesse*, vv.19-20); mentre l'avarizia, ovvero l'avidità (*greediness*, v.21) non coincide con la castità, bensì con la proprietà esclusiva del corpo della donna da parte di un solo amante. Una cupidigia, ed è questo l'apparente paradosso supportato dalle leggi del mercato, che nella sua ritenzione egoistica fa spreco del capitale di bellezza della donna (*doth wast*, v.21). Shakespeare utilizza la stessa figura di pensiero per rappresentare l'avarizia del *fair youth*, dedito all'autoconsumo, il quale *mak'st waste in niggarding* (sonetto 4, v.12). Il patrimonio di bellezza, se *kept unused* (sonetto 9, v.12), si trasforma in *beauty's waste* (v.11); un risparmio illusorio che si rivela in realtà uno spreco.

Significativamente, Comus riprende il paradosso applicandolo alla natura stessa allorché tratta il tema della bellezza/ricchezza dal punto di vista dei suoi prodotti (*natura naturata*). Un discorso che contempla ancora un'immagine mercantile, in questo caso implicita: quella della natura come mercato ideale e inesauribile a cui attingere e dei suoi innumerevoli prodotti come merce, oggetti di consumo offerti agli uomini. Comus critica aspramente alcune correnti di pensiero che, sul solco dei precetti filosofici stoici e cinici, elogiano l'astinenza e si domanda perché mai la natura *did [...] pour her bounties forth / With such a full and unwithdrawing hand* (vv.710-11) se non per *to please and sate the curious taste* (v.714). Ciò che da essa è creato in termini di molteplicità, ricchezza, bellezza deve essere consumato. Nelle parole di Comus la natura, in quanto offre i suoi prodotti non all'insegna della necessità ma del piacere (anche estetico), si profila come un mercato permanente. Essa ne riproduce la logica laddove la molteplicità (l'eccedente) nella sua varietà e nella sua preziosa raffinatezza – che richiama l'idea della merce feticcio, sintetizzata nell'immagine dei *millions of spinning Worms* che *weave the smooth-hair'd silk / To deck her Sons* (vv.715-17) e in quella del *all-worshipp'd ore* e delle *precious gems* (v.719) – diviene immediatamente il necessario per una fruizione che è tale solo in quanto connotata dal piacere. La necessità del 'superfluo' è efficacemente espressa dalle parole di Lear, nell'omonima tragedia shakespeariana, laddove egli

⁷ Hoxby (*op. cit.*, p.20) evidenzia come, nell'accusa implicita di Comus, l'esempio della lady rappresenti una negazione della parabola evangelica dei talenti (Matteo 25: 14-30), in cui il padrone loda i servitori che hanno messo a frutto i denari ricevuti, mentre biasima colui che li ha custoditi nascosti.

⁸ J.H.Kim ("The Lady's Unladylike Struggle: Redefining Patriarchal Boundaries in Milton's *Comus*", *Milton Studies* 35 [1997], pp.1-20) rileva come le leggi del mercato invocate da Comus nel suo discorso siano appannaggio esclusivo dei personaggi maschili: "In urging the Lady to enjoy herself and exercise her power to circulate her wealth and sexuality, Comus sounds like a possessive individualist [...] the individual is essentially the proprietor of his own person and capacities for which he owes nothing to society", p.11. Tutto ciò a discapito dei soggetti subordinati e delle donne in particolare, la cui sessualità viene in tal modo reificata al pari della merce: "[D]espite the Lady's vigorous protests [...] she cannot eradicate the notion that female sexuality is a commodity to be hoarded, borrowed, exchanged, stolen, or spent by men", p.1.

mette in discussione il concetto di mero bisogno in nome dell'importanza dell'accessorio: *O! reason not the need; our basest beggars / Are in the poorest thing superfluous: / Allow not nature more than nature needs, / Man's life is cheap as beast* (II,iv,262-65). Qualora il mondo vivesse solo dello stretto necessario, afferma Comus, *Th'All-giver would be unthank'd* (v.723), le sue ricchezze misconosciute e disprezzate, lui stesso considerato *a penurious niggard of his wealth* (v.725). Se così fosse, gli uomini vivrebbero nella condizione di figli illegittimi della natura, gravati dal peso della sua *waste fertility* (v.729). Una variazione del tema dell'avarizia in quanto spreco, direttamente ascritta al produttore originario. Tale paradosso economico mette in relazione nel discorso di Comus il tema della produzione con quello dell'usura in quanto entrambe attività di generazione dell'eccedente, vuoi sotto forma di beni (merce), vuoi di moneta (l'interesse maturato), che rendono possibile il sussistere e l'affermarsi dell'economia mercantile e del suo sistema dinamico di produzione, scambio, consumo. Un sistema che, nella visione di Comus, si rivela connaturato alla natura stessa. La metafora dell'economia mercantile diviene infine metonimia, l'analogia iniziale si tramuta in identità nel momento in cui la natura stessa e le sue dinamiche si configurano come un originario mercato naturale.

La Lady ribatte accusando Comus di averla ingannata con le sue menzogne e il suo travestimento. Ella giudica il suo discorso come *false rules prank'd in reason's garb* (v.759), ridefinendo la scena di seduzione secondo la sua prospettiva come uno scontro dialettico fra *Vice* e *Virtue* (vv.760-61). La giovane riprende il ragionamento di Comus laddove la metafora del mercato applicata alla natura si volge in metonimia, proponendo tuttavia una diversa versione dell'economia naturale. I numerosi prodotti della natura non sono generosamente offerti per indurre le sue creature alla dissolutezza e alla sfrenatezza (*As if she would her children should be riotous*, v.763). La sua abbondanza – essa viene definita *good cateress* (v.764) – è riservata solo a coloro che ne sono degni (*only to the goods*, v.765), che agiscono virtuosamente in accordo alle sue *sober laws / And holy dictate of spare Temperance* (vv.766-67), ovvero secondo gli ideali della sobrietà e della temperanza. La Lady detiene una visione radicalmente differente della natura che, in quanto creazione divina, è intesa come equilibrio, negazione dell'abuso. Il piacere non si nutre di eccesso (quantitativo e qualitativo) così come accade nell'economia mercantile, non è qualcosa che può crescere illimitatamente in accordo alla ricchezza prodotta, ma al contrario deve essere governato e indirizzato secondo criteri altri, di tipo morale, insiti nei procedimenti stessi della natura, che lo trascendono e ne contrastano la potenziale logica aritmetica. Se per Comus perseguire il piacere è una scelta legittimata dalle leggi di natura, per cui dovere e piacere sono radicati nello stesso meccanismo economico che mira all'aumento, per la Lady, al contrario, dovere e piacere rappresentano istanze contrastanti in quanto le leggi di natura rispondono al principio economico della misura inscritto nel disegno divino. O meglio, il piacere (e quindi la sessualità) in quanto intrinsecamente eccesso, e dunque potenzialmente male, peccato, non possiede dignità autonoma, ma è subordinato al precetto morale trascendente (*holy dictate*) che impone di contenerlo entro un ideale di moderazione (la temperanza, ovvero *a well-govern'd and wise appetite*, v.705).

E tuttavia l'ideale della temperanza invocato dalla Lady non riguarda solo il piacere sessuale ma investe in generale il tema del consumo eccessivo, e dunque di conseguenza anche la questione dei bisogni primari in ottica sociale.⁹ Secondo la Lady, infatti, la moderazione e la temperanza, a differenza della *swinish gluttony* (v.776) che si rivela egoistica e ingrata nei confronti della liberalità della natura (e di colui che l'ha decretata), rappresentano ideali virtuosi anche (o soprattutto) perché rispondono a ragioni di equità e giustizia sociale. Se a ogni uomo costretto, consumato dal bisogno fosse destinata una giusta parte (*a moderate and beseeming share*, v.769) di quello che ora il lusso (*Luxury*, v.770) dispensa con lasciva indulgenza solo a pochi privilegiati *with vast excess* (v.771), le molteplici ricchezze della natura sarebbero legittimamente distribuite *In*

⁹ "The lady's struggle against Comus and eventual return to her familial fold are played out in an economic arena, economics providing both the metaphor and a metonymy for power in Milton's poetry", Kim, p.3. Il fatto che Milton toccasse argomenti economici apparentemente distanti dal tema etico della virtù e dei vizi potrebbe avere a che fare con l'importante ruolo politico e amministrativo che andrà a ricoprire Sir John Egerton, a cui è dedicato il *masque*.

unsuperfluous even proportion (v.773), e per questo *the Giver would be better thank'd* (v.775).¹⁰ Presevere le risorse attraverso la moderazione non costituisce dunque atto di avarizia quanto piuttosto di generoso altruismo; mentre al contrario è il consumo in eccesso, la dissipazione che si rivela la vera cupidigia, insensibile alle necessità dell'altro. Un riflesso delle parole della Lady si ritrova ancora una volta nel *Lear* shakespeariano, e in particolare nelle invocazioni dei due protagonisti della tragedia al nadir della loro fortuna. Durante la scena della tempesta, Lear, mostrando per la prima volta compassione verso i diseredati, esclama: *Take physic Pomp; / Expose thyself to feel what wretches feel, / That you mayst shake the superflux to them, / And show the Heavens more just* (III,iv,33-36). Analoga condanna degli eccessi in favore di una più equa distribuzione della ricchezza è formulata da Gloucester subito dopo il suo accecamento: *Heavens, deal so still! / Let the superfluous and lust-dieted man, / That slaves your ordinance [...] feel your power quickly; / So distribution should undo excess, / And each man have enough* (IV,i,65-70).

La replica della Lady non si incentra dunque solo sull'economia della natura, bensì mobilita il discorso economico in quanto 'scienza' della soddisfazione dei bisogni di una società attraverso lo sfruttamento e la distribuzione delle risorse. In questo modo la giovane intende confutare le affermazioni di Comus circa la presunta coincidenza fra natura e mercato, ovvero l'intima connessione fra leggi del mercato e processi naturali, che fa sì che il mercato, in quanto organizzazione sociale, venga implicitamente legittimato come dato assoluto, 'naturale' poiché espressione di una legge di natura (in questo senso la metafora iniziale di Comus è anche interpretabile *a contrario* come la rappresentazione figurata del mercato attraverso la natura e la sessualità). Tale concezione ribalta radicalmente il giudizio di tutta una tradizione di pensiero occidentale (classica prima, cristiana poi) che per secoli ha definito l'economia mercantile e le sue tecniche di scambio come artifici contrari alle leggi di natura; un concetto emblematicamente espresso dalla condanna dell'usura in quanto pratica innaturale proferita da Antonio nel *Merchant of Venice: A breed for barren metal* (I,iii,130). In ossequio a tale tradizione, la Lady si oppone alla rappresentazione del mercato come economia naturale, fornendo di questa una versione alternativa, in antitesi a quella mercantile.

Ciò che la Lady propone nella sua appassionata invocazione all'equità sociale corrisponde al modello economico riconducibile all'economia biblica, di sostentamento, che garantisce a tutti i membri della comunità le condizioni per usufruire nella stessa misura delle risorse (naturali e non), evitando gli eccessi di consumo dei più ricchi e di indigenza dei più poveri. Tale modello economico fondato su principi etici trascendenti, sulla giustizia distributiva, ovvero sul valore d'uso delle risorse, viene contrapposto al modello mercantile basato sulla giustizia commutativa, ovvero sul valore di scambio dei beni disponibili sul mercato, considerato dalla giovane immorale in quanto causa di eccessi e di squilibri. A fronte della presunta naturalezza dell'economia di mercato teorizzata da Comus, la Lady propone l'autentica naturalezza dell'economia biblica all'insegna della fraternità cristiana. Il discorso si chiude ancora sul tema della sessualità, con l'elogio da parte della giovane della castità quale forma di temperanza (*the Sun-clad power of Chastity*, v.782) e della verginità in quanto *sublime notion, and high mystery* (785, combinazione di platonismo e cristianesimo), che salda in tal modo aspetti diversi della continenza, e tuttavia complementari, in un'unica prospettiva.¹¹ Ella in seguito si rifiuta di discutere oltre, lasciando al mago *your dear Wit*

¹⁰ Hoxby legge la risposta della Lady come un'interpretazione alternativa della parabola evangelica dei talenti: "She counters Comus's interpretation of the parable of the talents by reading it as an injunction to the wealthy to share some of what they have with the less fortunate [...] Against Comus's proffers of false love, the Lady sets the true Christian fraternity that should inflect commerce and charitable giving alike", *op. cit.*, p.23.

¹¹ "In opposition to both Comus (who wants to encroach on her wealth) and her brothers (who guard her wealth from the subordinate classes), the Lady, in a radical move, advocates economic equality and attempts to escape commodification of women by removing herself from the "traffic in women" by desexualizing herself", Kim, *op. cit.*, p.13. Tuttavia, fa notare ancora Kim, la Lady non può essere considerata un personaggio sovversivo in quanto la sua appassionata difesa della verginità non costituisce una reale minaccia per l'ordine patriarcale, nel quale Milton da ultimo la ricolloca con il suo salvataggio e l'approdo finale nella casa paterna: "Milton empowers the Lady to defend herself; but he does pull the Lady back into a patriarchal domain that constrains her", *Ibidem*, p.18.

and gay Rhetoric (v.790), ovvero quell'eccesso retorico che compendia sul piano verbale l'eccesso del mercato e che rappresenta allo stesso tempo anche l'eloquio suadente e ammaliatore tipico del mercante. Comus, dal canto suo, appare colpito dal temperamento e dalle parole della giovane, *set off by some superior power* (v. 801).

E sarà proprio la valenza trascendente dei suoi ideali che consentirà alla Lady, pur sottomessa ai poteri magici di Comus, di trionfare dialetticamente nel duello verbale. Un duello da lei stessa definito come contesa fra Vice e Virtue, ma che in realtà si è venuto configurando come una contrapposizione ideologica e culturale fra modelli antropologici e sociali antitetici. Tali modelli contemplano codici di comportamento che riguardano sia la sfera privata degli individui (sessuale e non), sia la sfera sociale nell'ottica tutta economica del piacere e del consumo e che sono riconducibili rispettivamente all'ideologia religiosa puritana e a quella aristocratica.¹² Il sistema di valori di cui si fa portavoce la Lady è quello tipico dell'ideologia religiosa puritana: costumi austeri sia in campo sessuale, sia nell'ambito dei consumi delle risorse.¹³ Il tema del piacere in generale è collocato in un discorso più ampio di etica religiosa cristiana e, in virtù delle sue ripercussioni economiche, investe necessariamente anche la sfera della condotta sociale dell'individuo. L'etica della temperanza sul piano sessuale, in quanto frutto non di un *melancholy blood* (v.810), come afferma ironicamente Comus, ma di rettitudine spirituale, trova il suo corrispettivo in una regola sobria di consumo che si traduce sul piano collettivo in una distribuzione delle risorse più equa, secondo un ideale di giustizia che si identifica con la fraternità cristiana.¹⁴ Tutto questo corrisponde in prospettiva economica al modello dell'economia biblica di sostentamento, proprio perché l'economia, in quanto stabilisce un nesso fra sfera privata e sfera pubblica, si configura nel discorso della Lady come il luogo materiale di realizzazione di principi etici e religiosi che investono sia l'individuo, sia la comunità.¹⁵

Questo sistema di valori viene propugnato da Milton tramite il personaggio della giovane quale alternativa al modello culturale aristocratico, e in particolare della corte, impersonato da Comus e dai suoi ferini *antimasquers*.¹⁶ Tale modello è contraddistinto dagli eccessi edonistici, dal lusso,

¹² Lewalski sostiene come Milton, con *Arcades* e *Comus*, prenda posizione rispetto allo scontro culturale fra aristocrazia e puritanesimo che si intensifica nei primi anni '30 attuando sul piano formale una sorta di compromesso, ovvero adottando una "stance toward art and recreation that repudiates both court aesthetics and the Puritan wholesale prohibitions. Associating this better aesthetics with the values of a virtuous Protestant aristocracy, Milton's entertainments seek both to confirm and to educate these noble families in these good values", *op. cit.*, p.297.

¹³ Alla condotta della Lady è applicabile ciò che R.H.Tawney (*Religion and the Rise of Capitalism*, cit.) afferma in generale a proposito dei puritani: "A godly discipline was, indeed, the very ark of the Puritan covenant", p.213; "'Discipline' included all questions of moral conduct, and of these [...] economic conduct was naturally part", p.215; "His [the Puritan's] life is that of a soldier in hostile territory", p.229.

¹⁴ Da questo punto di vista Norbrook afferma che "Milton was more radical than any previous 'reformer' of masque", *op. cit.*, p.106. Egli riprende temi di riforma religiosa e critica sociale tradizionalmente collegati e li applica a un genere quale il *masque* "which embodied the principle of conspicuous waste", e dunque "the last place where one would expect a serious call for austerity and economy [...] Milton puts the defence of 'high solemnities' in the mouth of the *antimasque* villain while his heroine calls for the redistribution of wealth", *Idem*.

¹⁵ C.Kendrick ("Milton and Sexuality: A Symptomatic Reading of *Comus*", in M.Nyquist, M.W.Ferguson [eds.], *Remembering Milton: Essays on the texts and traditions*, Methuen, London 1987, pp.43-73) propone una lettura differente, imperniata su un puritanesimo che ha a che fare con i concetti marxiani di classe (borghese) e di lavoro in ottica capitalista. Kendrick afferma che la Lady, in quanto riduce la castità a verginità, "is an allegory of sexuality" (p.53). La virtù diviene così una funzione della sessualità, e in quanto tale un attributo prettamente femminile, che ha come conseguenza quello che egli definisce "l'assolutizzazione della femminilità" (p.63); un fenomeno da collegare alla "tendential separation of the household from the workplace, and concomitant 'domestication' of femininity, that took place throughout the seventeenth century" (p.64), quale effetto riconducibile alla "logic of capital" (p.65). Ciò testimonia il peculiare carattere borghese di classe che acquisisce la castità della Lady, ovvero una sessualità intesa come "individual integrity and power" (p.66) che rappresenta "an overdetermined displacement" del rapporto della borghesia con la forza lavoro, allo scopo di affermare "that its labor power is its own, that it does not have to sell" (p.67).

¹⁶ Comus, sostiene Lewalski, "has the power and attractiveness of a natural force and a contemporary cultural ideal", *op. cit.*, p.309; gli *antimasquers* rappresentano infatti "a none-too-subtle allusion to the licentious Cavaliers", *Idem*, laddove la corte, nell'opera miltoniana, si trasforma all'opposto in un *antimasque*.

dalla dilapidazione delle ricchezze. Il piacere, declinato in tutte le sue possibili varianti, costituisce il motore propulsivo di una politica del consumo governata dalle leggi dell'economia di mercato intese come dato naturale che legittima tutto ciò. Un'economia, così la descrive Milton, in cui lo sfruttamento e l'utilizzo delle risorse risulta monopolio esclusivo delle classi al potere; in cui le attività mercantili e le imprese coloniali appaiono avere come unico scopo quello di approvvigionare un mercato di beni di lusso e di merci esotiche privilegio di pochi.¹⁷ Questa concezione del modello economico mercantile in termini di potere e di monopolio delle classi aristocratiche trova peraltro il suo riscontro storico oggettivo sul fronte domestico, nel fenomeno delle recinzioni (definite da Marx come primo fenomeno di accumulazione del capitale), che di fatto rendono la produzione protocapitalista prerogativa esclusiva di quelle classi, assicurando loro l'accesso privilegiato al mercato, alimentato a sua volta dalle stesse attività produttive. In un simile contesto, la circolazione della moneta (oltre che delle merci) e la pratica usuraria sono in grado di rappresentare metaforicamente la logica moltiplicatoria del piacere proprio in quanto costituiscono gli strumenti finanziari indispensabili sia all'intrapresa commerciale e/o coloniale, sia a quella produttiva.

Nella sua visione dell'economia di mercato quale emerge dal *Comus*, Milton ripropone, facendolo proprio, il giudizio fortemente critico del pensiero sociale riformato delle origini. Un atteggiamento ben documentato in ambito storiografico da Tawney, che ha riesaminato alla luce della letteratura religiosa e secolare del periodo la nota tesi di Weber sull'intima consonanza fra etica protestante e spirito del capitalismo, ponendo in evidenza come negli scritti dei teologi e dei letterati della Riforma venissero spesso denunciati fenomeni quali il commercio, l'usura, la brama eccessiva di ricchezza.¹⁸ Afferma a questo proposito Tawney, riferendosi in particolare al puritanesimo: "It would have been scandalized by economic individualism [...] To the Puritan of any period in the century between the accession of Elizabeth and the Civil War, the suggestion that he was the friend of economic or social license would have seemed [...] wildly inappropriate".¹⁹ In questo senso l'opera di Milton fornisce un'ulteriore testimonianza dell'ostilità antimercatista del pensiero protestante delle origini, della sua profonda diffidenza nei confronti della merce, espressione del primo mercato globalizzato (di cui il perturbante *orient liquor* di *Comus* è in qualche modo il simbolo), e delle pratiche edonistiche di consumo ad essa collegate, in grado di suscitare atteggiamenti idolatrici, segno di una pericolosa deriva materialista secolarizzata. A differenza dei teologi e dei letterati protestanti, tuttavia, Milton conferisce alla sua critica connotazioni esplicitamente politiche; rappresentando il mercato come un sistema inevitabilmente legato all'istituzione monarchica e alla corte, egli ne fa non solo l'oggetto di una critica ideologica e culturale, ma anche dichiaratamente politica. Allo stesso modo il modello positivo dell'economia biblica di sostentamento assume anch'esso una valenza politica, in questo caso rivoluzionaria: sia come alternativa al modello economico aristocratico, sia come realizzazione dell'ideale etico-sociale del pensiero religioso riformato e in particolare puritano. In questo senso Milton approfondisce il conflitto ideologico, culturale e da ultimo politico fra monarchia e puritanesimo mobilitando anche il discorso economico che, in quanto discorso sulle regole di produzione e distribuzione delle risorse all'interno della comunità, investe allo stesso tempo tutti e tre gli ambiti.

¹⁷ Come rileva acutamente D.K.McColley, "Comus's enthusiasm for consumption resembles advertisements for colonial adventurers", "Ecology and Empire", in B.Rajan, E.Sauer (eds.), *Milton and the Imperial Vision*, Duquesne U.P., Pittsburgh 1999, p.122, dove terra di conquista e mercato di incetta fanno tutt'uno.

¹⁸ Una tesi avanzata non solo in *Religion and the Rise of Capitalism*, ma ribadita anche nell'ampia introduzione al trattato contro l'usura di Thomas Wilson: "In its insistence that buying and selling, letting and hiring, lending and borrowing, are to be regulated by a moral law of which the church is the guardian, religious opinion after the Reformation does not differ from religious opinion before it [...] The Bible, the fathers and the schoolmen, the decretals, church councils and commentation on the canon law [...] continued to be quoted as decisive on questions of economic ethics by men to whom the theology and government of the medieval church were an abomination", Tawney, "Introduction", in T.Wilson, *A Discourse upon Usury* (1572), ed. by R.H.Tawney, G.Bell & Sons, London 1925, pp.113-14. Su questo punto, si veda anche *supra*, nota 82, primo capitolo.

¹⁹ *Religion and the Rise of Capitalism*, cit., p.213.

Al momento della stesura del *Comus*, Milton sembra dunque non avere ancora intuito il portato rivoluzionario che il mercato, in virtù dei suoi stessi meccanismi, ha in sé. I principi della fede protestante prevalgono, in una fase in cui comportano ancora una preclusione nei confronti dell'emergente economia protocapitalista che condiziona in negativo il giudizio di Milton. Un giudizio ulteriormente influenzato dalla sua radicata ostilità nei riguardi della monarchia e della corte, anch'essa frutto delle sue convinzioni religiose, che lo inducono a identificare arbitrariamente il mercato con una sola istituzione e classe sociale. In altri termini, in questo frangente iniziale della sua carriera letteraria Milton non ha ancora maturato quella riflessione che lo porterà a distinguere l'elemento dinamico, fluido e interclassista del mercato, ovvero le tecniche di negoziazione e di scambio dei beni, dal loro utilizzo statale in chiave di politica mercantilista. La rivoluzione muterà la sua prospettiva, testimoniando come il modello mercantile e la sua struttura economica sopravvivano alla crisi della monarchia, e anzi rappresentino un'occasione di sviluppo e consolidamento del neonato *Commonwealth*. Un dato storico oggettivo che indurrà Milton a rivedere le sue posizioni e a individuare proprio nel paradigma del mercato un modello di progresso e di emancipazione sociale in sintonia con il nuovo corso storico.

2. *Il paradigma del mercato nella sfera privata: i Divorce Tracts*

Negli scritti dei primi anni del periodo rivoluzionario (1643-45), Milton non si occupa direttamente di tematiche economiche. Le questioni più propriamente politiche e religiose divengono prioritarie e si traducono in una produzione libellistica più consona alle modalità e agli scopi del dibattito pubblico. E laddove il discorso economico affiora, esso si presenta in forma mediata, in qualità di immagini e nozioni paradigmatiche mutate per trattare argomenti di grande impegno civile, in accordo con il nuovo corso storico rivoluzionario. E tuttavia, paradossalmente, è proprio tale subordinazione a testimoniare il mutato atteggiamento nei confronti del mercato, ovvero il ruolo ideologico e culturale cruciale che esso assume nella trattativa miltoniana. È il caso delle due edizioni del *pamphlet* sul divorzio, *The Doctrine and Discipline of Divorce* (la seconda riveduta e ampliata), pubblicate a breve distanza l'una dall'altra nel '43 e nel '44; un trattato scritto in favore di una legislazione più liberale in materia di scioglimento del vincolo matrimoniale e rivolto in prima istanza al parlamento che, sostituendosi alla monarchia, ha avvocato a sé la facoltà di deliberare su questioni di diritto ecclesiastico. In uno scenario in cui, come fa notare E.Sirluck, “[c]oincident with the revolution in political theory, revolutionary ideas were developing about the role of the church in society and its relation both to the state and to the individual believer”,²⁰ i *divorce tracts* miltoniani assumono un immediato significato politico e religioso radicale; non solo perché hanno come interlocutore privilegiato un parlamento a maggioranza puritana sempre più orientato verso posizioni indipendentiste,²¹ ma anche perché, con le loro proposte innovatrici in tema di legislazione matrimoniale, mettono in discussione consolidati principi di fede e ordinamenti ecclesiastici, espressione dell'ortodossia anglicana.

Prima della Riforma la legge che regolava la materia era la legge canonica. Poiché il matrimonio era considerato un sacramento, essa non contemplava il suo definitivo scioglimento con il divorzio (*a vinculo matrimonii*), ma solo la separazione (secondo la formula *a mensa et thoro*) e per lo più in alcuni casi circoscritti, come l'adulterio e la crudeltà. La Riforma, negando al matrimonio lo *status* di sacramento, ripristinò il divorzio *a vinculo* e concesse il diritto a risposarsi per la parte offesa nei

²⁰ “Introduction”, in *Complete Prose Works of John Milton*, vol.II 1643-1648, ed. by E.Sirluck, Yale U.P., New Haven 1959, p.135.

²¹ Come evidenzia C.Hatten, “by 1643 the rise of lower-class radicalism helped to generate the split in the parliamentary ranks between Presbyterians and Independents”, “The Politics of Marital Reform and the Rationalization of Romance in *The Doctrine and Discipline of Divorce*”, *Milton Studies* 27 (1991), p.107. “In these years the Revolution was itself moving inexorably leftward from Presbyterianism. When Milton was writing the last of his anti-Episcopal pamphlets Presbyterianism was the dominant, almost unchallenged, party in English Puritanism; by the time he published the last of his divorce tracts, it had permanently lost control of the Parliamentary army, was sometimes unable to manage Parliament, and had been displaced or was being challenged in many other strongholds of Puritanism”, Sirluck, “Introduction”, cit., p.2.

casi di divorzio per adulterio o abbandono. In questo quadro, come sintetizza Sirluck, “Milton’s demand went very much further. It was for the recognition of divorce *a vinculo* with the right of remarriage for both parties; the liberalization of grounds, particularly to include incompatibility; and the removal of divorce from public jurisdiction, whether ecclesiastical or civil, to private”.²² All’origine della proposta vi è, quale presupposto, la concezione miltoniana dell’amore, e del matrimonio quale luogo deputato alla sua realizzazione. Un amore che è inteso prima di tutto come comunione di anime piuttosto che di corpi, scelta elettiva compiuta sulla base di affinità spirituali, che implica pertanto da parte degli individui coinvolti un atto libero e intenzionale guidato dalla natura e dalla ragione e che per questo testimonia dei principi più genuini del cristianesimo secondo la visione liberale che Milton ne offre. In questo modo, come osserva J.G.Halkett, “Milton raises human reason to the level of sole arbiter of moral issues and the individual to a position of eminence over institutions, as though particular men could both see and want their own good”.²³ In quanto espressione formalizzata di un tale sentimento, il matrimonio quale vincolo istituito non deve essere equiparato a un sacramento, poiché questo lo renderebbe un’entità metafisica, idolatrica (*not to canonize marriage either as a tyrannesse or a goddess over the enfranchiz’d life and soul of man*, 277);²⁴ né tantomeno deve essere concepito come un’unione dalle finalità esclusivamente riproduttive, poiché ciò lo ridurrebbe a un fatto biologico, materiale: [*M*]ariage is a human society, and [...] all human society must proceed from the mind rather than the body, els it would be but a kind of animal or beastish meeting (275).²⁵ Due estremi opposti, la trascendenza e la reificazione, e tuttavia entrambi caratterizzati dalla stessa negazione della responsabilità individuale. Proprio perché istituito da dio e fondato sull’unione spirituale fra *persons of gentle breeding*,²⁶ riflesso della perfezione pre-lapsaria, il matrimonio non rappresenta il rimedio alla lussuria, bensì *the fulfilling of conjugall love and helpfulness* (250). Nel legame coniugale la sfera sessuale (e con essa la procreazione) non può costituire l’aspetto primario, né un ambito autonomo; essa sussiste subordinata a, ossia in funzione di quello che Milton definisce *the chiefest and the noblest end of marriage*, ovvero *in Gods intention a meet and happy conversation* (246).²⁷ Questa idea, sintetizzabile nella formula del *companionate marriage*, ricorre analogamente in molti commentatori e predicatori puritani, che elencano fra le finalità del matrimonio, insieme alla riproduzione e al rispettivo esercizio dell’autorità e della sottomissione, anche il conforto e la devozione reciproca.²⁸ E tuttavia la prospettiva di Milton si configura come unica, in quanto questi valori di convivenza e mutualità si impongono come prioritari e rappresentano il presupposto essenziale affinché la coppia divenga nell’unione *one flesh* (Genesi, 2:24).²⁹ Tale posizione è

²² *Ibidem*, p.146.

²³ *Milton and the idea of Matrimony. A Study of the Divorce Tracts and Paradise Lost*, Yale U.P., New Haven 1970, p.6.

²⁴ L’edizione del testo da cui sono tratte le citazioni è quella dei *Complete Prose Works*, vol.II, cit.

²⁵ Hawkes (“The Politics of Character in Milton’s Divorce Tracts”, in Id., *Idols of the Marketplace*, cit.) sottolinea come “[t]he Anglicans, according to Milton, reveal their carnality through their belief that the proper end of marriage is procreation, which leads them to allow divorce on grounds of adultery or nonconsummation, but not of psychological incompatibility”, p.177, aprendo così la strada anche in questo senso a una concezione idolatrica del matrimonio.

²⁶ *Colasterion* (1645), in *Complete Prose Works*, vol.II, cit., p.747.

²⁷ “Milton’s vision of perfection [...] derives from a fusion of mind and body”, J.G.Turner, *One Flesh: Paradisal Marriage and Sexual Relations in the Age of Milton*, Clarendon P., Oxford 1987, p.203. Al contrario, gli esempi che Milton adduce per veicolare il senso di avvilitamento causato da un matrimonio infelice mostrano l’atto carnale come una concreta esperienza di orrore e disgusto.

²⁸ Cfr. su questo punto Turner, *op. cit.*, p.195; e Halkett, *op. cit.*, p.4 e sgg. Hatten, che cita al riguardo i *domestic handbooks* e la loro funzione emancipatrice, sottolinea come una concezione del matrimonio come “personal compatibility”, isoli in tal modo “the individual marital unit and its formation from larger networks of kingship and community”, *op. cit.*, p.98.

²⁹ Halkett, *op. cit.*, rimarca l’originalità delle finalità del matrimonio teorizzate da Milton (“religious companionship, social companionship [...] and physical companionship”, p.26) rispetto ad altri autori, concludendo che “Milton’s tractates on divorce are only in a very limited sense the distillation of a general ‘Puritan’ ideal of marriage”, p.30. Anche S.M.Fallon (“The metaphysics of Milton’s divorce tracts”, in D.Loewenstein, J.G.Turner [eds.], *Politics, poetics, and hermeneutics in Milton’s prose*, C.U.P., Cambridge 1990, pp.69-83) sottolinea l’originalità della posizione di

parimenti condivisa dal John Donne ministro della fede (in quanto figura distinta dall'autore delle liriche profane), che in uno dei suoi sermoni dedicati al matrimonio individua quali premesse necessarie al benessere e all'armonia della vita di coppia, compresa dunque anche la sfera sessuale, la reciproca compatibilità, ovvero la corrispondenza intellettuale ed emozionale: *I will make thee a help like thy self: not always like in complexion, nor like in years, nor like in fortune, nor like in birth, but like in minde, like in disposition, like in the love of God, and of one another, or else there is no helper.*³⁰

Questa concezione 'cristiano-umanistica' del legame matrimoniale, poiché basata sulla responsabilità e sul consenso delle parti, trova nel paradigma del contratto mercantile la sua naturale, coerente modalità di realizzazione/rappresentazione. Fra le diverse immagini e metafore ricorrenti nel trattato per descrivere l'unione matrimoniale (*league*, 246, *formall wedlock*, 253), quella del contratto risulta essere la più significativa, laddove i termini utilizzati, quali *contract* (249), *bond* (269), *bargain* (274), ne evidenziano la dimensione legalistico-mercantile – e laddove Milton impiega un termine analogo mutuato però dalle sacre scritture quale *covenant* (245), tale uso, legittimando in termini religiosi la natura contrattuale di tale unione, indica parimenti l'incidenza culturale del paradigma mercantile anche nell'ambito dell'esegesi biblica contemporanea di matrice protestante che ne ha elaborato la nozione, a sua volta utilizzata da Milton in questo contesto.³¹ Un contratto che in quanto tale sancisce uno scambio; non materiale, bensì simbolico: *Mariage is a covenant the very beeing whereof consists, not in a forc't cohabitation, and counterfeit performance of duties, but in unfained love and peace* (254). Tale scambio affettivo non necessita di garanti, siano essi istituzioni (la chiesa, lo stato) o strutture parentali (che spesso intendono la donna come un bene di proprietà da trasferire, insieme ad altri beni, all'atto del matrimonio), ma coinvolge esclusivamente i singoli individui in virtù di una decisione libera e consapevole. Per questa ragione esso incarna il significato più autentico del contratto mercantile, fondato sulla pari dignità dei contraenti, sull'autonomia del negoziato e su criteri condivisi, laddove il valore di ciò che si scambia non è predeterminato, né tantomeno imposto, ma l'esito di un accordo privato. In questo senso, come fa notare C.Hatten, “[t]he reconceptualization of marital life as preeminently contractual, with its implicit emphasis upon personal consent and autonomy, had an obvious potential to undermine social hierarchies and their reliance on obedience and deference”.³²

Questa funzione eversiva e allo stesso tempo emancipatrice si profila come l'esito della riformulazione del concetto di contratto qual è testimoniata dalle pratiche del mercato. Il mercato, in virtù delle sue attività di scambio (*negotiatio*), inaugura una nuova concezione del contratto, codificata nel diritto commerciale (*lex mercatoria*), che ne fa uno strumento giuridico non più basato sulla conservazione della ricchezza, così come appariva nel diritto romano, bensì volto alla realizzazione del profitto e all'accumulazione del capitale. Il *ius mercatorum* affranca il contratto dalla proprietà, gli attribuisce una funzione autonoma: esso diventa l'affare, l'occasione di speculazione che giustifica il principio della sua assoluta libertà di forme. All'orientamento del diritto romano in favore della stabilità dei rapporti giuridici, il *ius mercatorum* sostituisce un opposto favore per la loro fluidità, che soddisfa le differenti esigenze di valorizzazione del capitale

Milton, rinvenendo tuttavia una contraddizione intrinseca, ovvero una oscillazione nel suo discorso fra due concezioni antitetiche; quella monista, che intende il matrimonio come unione di carne e spirito, e quella dualista che privilegia l'unione spirituale rispetto a quella carnale: “Milton invokes dualism to blast his contemporaries for acknowledging the body before the spirit in marriage; he invokes monism to hold out to the godly the prospect of an ideal sexual life”, p.69.

³⁰ “Sermon No.11: Preached at the marriage of Mistress Margaret Washington, May 30, 1621”, in *The Sermons of John Donne*, ed. by G.R.Potter and E.M.Simpson, 10 vols., U. of California P., Berkeley 1953-1962, Vol.III, p.247.

³¹ Sulla “covenant theology”, che con la sua enfasi sul rapporto contrattuale fra l'uomo e Dio mirava a mitigare le asprezze della dottrina calvinista della predestinazione, e sul suo legame con il contratto politico in un ulteriore trattato miltoniano, si veda V.Kahn, “The metaphorical contract in Milton's *Tenure of Kings and Magistrates*”, in D.Armitage, A.Himy, Q.Skinner (eds.), *Milton and Republicanism*, C.U.P., Cambridge 1995, pp.82-105.

³² Hatten, *op. cit.*, p.98.

e di moltiplicazione della ricchezza.³³ La legittimazione del mercato avviene anche grazie all'istituzionalizzazione delle sue regole, laddove la costante pratica contrattuale dei mercanti diviene diritto, espressamente creato dalla stessa classe mercantile senza la mediazione della società politica. Attraverso l'uso della metafora del contratto, Milton ripropone tale legittimazione ideologica. Non solo, egli si spinge oltre: proprio perché ravvisa nel mercato, in virtù della sua codificazione in diritto, una forma istituzionalizzata autonoma, ovvero un modello culturale socialmente riconosciuto, ne amplia la sfera d'azione, laddove il carattere di mediazione del contratto può favorire le relazioni fra individui o corpi sociali al di là dell'ambito economico. Ciò che in origine si presenta come l'espressione più significativa del *ius mercatorum*, si viene a configurare nei *divorce tracts* come il prototipo di un nuovo *ius gentium*, e in quanto tale legittimamente estendibile anche ai rapporti in seno alla sfera privata. Tutto questo definisce il matrimonio, così come Milton lo teorizza, quale istituzione moderna e secolarizzata, pur nell'ambito dei valori cristiani, ovvero di un cristianesimo liberale all'insegna dei principi della ragione e della natura che trova applicazione anche nella sfera domestica.³⁴

E proprio in virtù della sua forma contratto e della sua essenza individualistica e razionale, che non configura più il matrimonio come un assoluto trascendente, e dunque per definizione indissolubile, la sua rescissione, argomenta Milton, diviene del tutto legittima qualora le condizioni di solidarietà vengano meno: *Love in marriage cannot live nor subsist, unlesse it be mutual; and where love cannot be, there can be left of wedlock nothing, but the empty husk of an outside matrimony; as undelightfull and displeasing to God, as any other kind of hypocrisie* (256). E ancora: *And out of question the cheerfull help that may be in marriage toward sanctity of life, is the purest and so the noblest end of that contract [...] marriage is then most brok'n to him, when he utterly wants the fruition of that which he most sought therein, whether it were religious, civill, or corporall society* (269). Milton pertanto introduce quale principale causa di divorzio ragioni personali ideali piuttosto che materiali oggettive, in sintonia con la sua concezione contrattualista del matrimonio. Se il legame coniugale è soprattutto comunione di anime sancita da un accordo, *the greatest breach therof to be unfitnes of mind rather then defect of body* (275-76). Per tali motivi il divorzio diviene una soluzione ragionevole e in quanto tale naturale, per cui non può contravvenire la legge: *If therefore divorce may be so natural, and that law and nature are not to goe contrary, then to forbid divorce compulsively, is not only against nature, but against law* (346).³⁵ E poiché il contratto è un atto del tutto privato, ovvero pertiene la sfera intima degli individui che ne hanno sottoscritto le particolari condizioni, la decisione sulla sua eventuale risoluzione non deve essere affidata alla potestà di un tribunale pubblico, bensì alla coscienza dei singoli: *[T]he matter of divorce is not to be try'd by law, but by conscience* (343); *[T]o interpose a jurisdictional power upon the inward and irremediabile disposition of man, to command love and sympathy, to forbid dislike against the*

³³ Si veda su questi punti F. Galgano, *Lex mercatoria*, Il Mulino, Bologna 2001, pp.40-43.

³⁴ Hatten afferma che nei trattati sul divorzio assistiamo a “the emergence of a rationalized and postfeudal concept of marriage”, a sua volta “a manifestation of the societal process of rationalization, or reification [...] that occurs along a number of dimensions – political, economic, and social”, *op. cit.*, p.95.

³⁵ Diversamente, afferma Milton, *to injoyne the indissoluble keeping of a marriage found unfit against the good of man both soul and body [...] is to make an Idol of marriage, to advance it above the worship of God and the good of man, to make it a transcendent command* (276). E. Sirluck (“Milton’s Political Thought: The First Cycle”, *Modern Philology* 61 [1964], p.209) osserva come nei *divorce tracts* Milton elabori una coerente teoria della legge naturale, che è alla base della concezione miltoniana del matrimonio e della sua regolazione. La verità (*truth*), che si oppone alla consuetudine (*custom*), è fondata sulla natura, la cui legge primaria è “the perfection of Creation”; la caduta dell’uomo lo lega alla “secondary law of nature, which is that portion of the original perfection accessible to fallen reason”. I “civil affairs”, laddove le Scritture si mostrano silenti (come nel caso del matrimonio), sono demandati alla guida della legge secondaria di natura. Sulla base di tali premesse, è lecito ipotizzare che la ‘naturalizzazione’ dell’approccio investa anche la stessa forma contratto, con una possibile estensione della legge naturale alla forma del contratto mercantile (l’originale perfezione accessibile alla imperfetta ragione umana). Sirluck, nella sua “Introduction”, *cit.*, p.52, nota significativamente come il pensiero di Milton nei *divorce tracts* si sviluppi sulle linee dell’interpretazione elaborata dal parlamento della legge di natura e del suo rapporto con le leggi divine e umane maturata nel contesto politico del conflitto con la monarchia.

guiltles instinct of nature, is not within the province of any law to reach, & were indeed an uncommodious rudenes, not a just power (346).³⁶

La proposta di liberalizzazione del divorzio (definita dallo stesso Milton *this doctrine of Charity*, 233) rappresenta dunque la logica conseguenza della concezione figurata del matrimonio quale contratto dalle caratteristiche distintamente mercantili. Come rileva opportunamente Hatten, “In proposing that divorce be allowed to dissolve a marital union *on the basis* of its contractual character, he [Milton] places a rational model of marriage as a quasi-commercial venture, undertaken by individualist and rational actors, at the heart of his conception of marriage”.³⁷ In tal modo Milton supera l’antitesi fra i due poli opposti delle relazioni amorose così come erano rappresentati nel *Comus*, raggiungendo una forma di compromesso, ovvero di mediazione, bene sintetizzata da Hoxby: “[A]n ideal of chaste sexuality governed by dissoluble (and potentially multiple) marriage contracts”.³⁸ La dinamica dell’eccesso sessuale (simile alla visione libertina del Donne poeta profano) e la statica della continenza sono entrambe ricondotte all’unità spirituale e carnale, rescindibile in quanto sancita da un contratto, e dunque lecitamente replicabile. In questo senso Milton recupera, ovvero traspone sul piano sociale, nella prospettiva di una sua istituzionalizzazione quale pratica legalizzata, l’idea poetica donniana della reciprocità amorosa e della forma contratto presente in *The Bracelet*; in questo caso filtrata dagli aspetti materialistici più eclatanti e posta all’interno di una concezione religiosa del matrimonio inteso come *companionate marriage*, le cui premesse ideali erano state poste, come si è visto, non già dal John Donne poeta profano, bensì dal John Donne ministro della fede nei suoi *Sermons*. Ne consegue che l’influenza culturale del mercato sulle relazioni affettive e sulla costruzione della soggettività viene implicitamente articolata da Milton su altre basi; non presupponendo un nesso deterministico secondo una prospettiva materialista, come nel caso di *The Bracelet*, quanto piuttosto intendendo tale influenza in termini simbolici di modello relazionale, mediato da considerazioni più propriamente religiose e finanche politiche.

Milton rafforza la sua tesi contrattualista, e con essa la possibilità di rescissione, attraverso l’analogia con il contratto politico, secondo cui il parlamento, in qualità di rappresentante del popolo, conferisce l’autorità al sovrano. Appellandosi al parlamento, il destinatario naturale della sua proposta, egli traccia un parallelo fra il contratto domestico e quello politico, giustificando la legittimità del divorzio con il richiamo alla legittimità della rescissione del patto politico qualora il governo si dimostrasse ostile agli interessi dei cittadini: *He who marries, intends as little to conspire his own ruine, as he that swears Allegiance: and as a whole people is in proportion to an ill Government, so is one man to an ill marriage. If they against any authority, Covnant, or Statute, may by the sovereign edict of charity, save not only their lives, but honest liberties from unworthy bondage, as well may he against any private Covnant, which hee never enter’d to his mischief, redeem himself from unsupportable disturbances to honest peace, and just contentment* (229). In altri termini egli difende le prerogative dell’individuo nell’ambito dell’istituto matrimoniale associandole a quelle del parlamento nei confronti del sovrano e del suo governo, in quanto entrambe fondate su un contratto.³⁹

Sotto questo aspetto, Milton si colloca implicitamente all’interno della tradizione del pensiero giusnaturalistico inaugurato da Hobbes circa l’origine e la fondazione dello stato e della società che caratterizzerà tutta la filosofia politica in età moderna. In particolare qui, ma poi più diffusamente in seguito nel *Tenure of Kings and Magistrates* (1649), Milton si focalizza sul contratto posto a fondamento del governo, ovvero il contratto fra il *populus* e il *princeps* (*pactum subiunctionis*) che

³⁶ *The law can only appoint the just and equall conditions of divorce* (349); [*I*]t can only take care that the conditions of divorce be not injurious (350).

³⁷ Hatten, *op. cit.*, p.98.

³⁸ *Op. cit.*, p.24.

³⁹ Come fa notare Sirluck, “[n]ot only in his general tendency but in his particular ideas too Milton in 1643-45 reflected the revolutionary context. [...] even where his object has little connection with the Revolution (as in the divorce tracts), the arguments by which he seeks to achieve it are largely drawn from the rationale of the Revolution”, “Introduction”, *cit.*, p.2.

segue quello degli individui fra loro (*pactum societatis*). A differenza di Hobbes, egli sostiene che non si tratta di alienazione permanente, bensì di concessione temporanea, proprio in virtù della natura stessa del contratto in quanto convenzione, atto deliberato basato sul consenso, e dunque per questo condizionato, limitato e revocabile: *[S]ince the King or Magistrate holds his authoritie of the people, both originally and naturally for their good in the first place, and not his own, then may the people, as oft as they shall judge it for the best, either choose him or reject him, retaine him or dispose him though no Tyrant, meerly by the liberty and right of free born Men to be govern'd as seems to them best.*⁴⁰ Un'interpretazione in sintonia con la condotta e le richieste del parlamento rivoluzionario che hanno prodotto, quale esito politico ultimo, il rovesciamento stesso dell'istituto monarchico.

Tutto ciò testimonia della pervasività della metafora contrattuale del mercato all'insegna della libera volontà individuale e della razionalità, che viene ripresa anche nel discorso politico, rivendicato dal parlamento quale espressione dell'autonomia della borghesia nei confronti del potere monarchico. In questo caso, con un'ulteriore evidenza della sua origine mercantile in quanto è la stessa classe borghese, che ha perfezionato tale strumento in ambito economico, che se ne avvale nell'agone politico per conquistare all'interno delle istituzioni quel potere di fatto già acquisito nella società civile.⁴¹ Milton si appropria del portato rivoluzionario di un tale modello, offrendone una versione personale ampliata nel segno della continuità e della corrispondenza fra sfera privata e sfera pubblica, fra *household* e *body politic*, proprio perché ritiene che entrambe debbano essere accomunate da quell'ideale di libertà e di emancipazione che costituisce l'aspetto ideologico e culturale più significativo del contratto mercantile in quanto strumento di affermazione del soggetto borghese. Ed è in virtù della presenza di tale convenzione che le prerogative di libertà proprie delle due sfere si legittimano reciprocamente; non solo il divorzio è giustificato dalla possibilità di rescissione del contratto politico, ma la stessa possibilità di sollevazione politica, secondo Milton, è subordinata alla facoltà di risoluzione del contratto matrimoniale; senza autogoverno domestico non ci può essere sovranità politica: *For no effect of tyranny can sit more heavy on the Common-wealth, then this household unhappiness on the family. And farewell all hope of true Reformation in the state, while such an evill as this lies undiscern'd or unregarded in the house* (229-30).⁴² In tal modo le prerogative dell'individuo all'interno della sfera privata assumono nella visione miltoniana quel carattere politico e insieme religioso rivoluzionario che rappresenta la necessaria premessa, ovvero il requisito essenziale per una vera riforma del *Commonwealth*.⁴³

I *divorce tracts* segnano dunque un passaggio essenziale nell'evoluzione del pensiero economico miltoniano, laddove il giudizio sul mercato muta radicalmente. Un mutamento che coincide ancora una volta con la progressiva riconsiderazione delle dinamiche economiche da parte della riflessione

⁴⁰ *The Tenure of Kings and Magistrates* (1649), in *Complete Prose Works*, vol.III 1648-1649, ed. by M.Y.Hughes, Yale U.P., New Haven 1962, p.206. Osserva Kahn: "In defending regicide in *The Tenure* [...] Milton construes biblical covenant and political contract in similar terms: both are structured as rational, open-ended and revocable agreements that depend for their realization on the performance of the contracting parties", *op. cit.*, p.94.

⁴¹ Soffermandosi sulla teoria contrattualistica del potere statale quale rispecchiamento della nascita e dello sviluppo della società borghese, N.Bobbio afferma: "[L]'idea contrattualistica, cioè l'idea di uno stato fondato sul consenso degli individui destinati a farne parte, rappresenta la tendenza della classe, che muove verso l'emancipazione anche politica, oltre che economica e sociale, a porre il maggior strumento di dominio di cui si è sempre servito un gruppo di uomini per ottenere obbedienza dagli altri sotto il proprio controllo; in altre parole riflette l'idea che una classe che si avvia a diventare la classe economicamente e ideologicamente dominante, deve conquistare anche il potere politico, cioè deve creare lo stato a sua immagine e somiglianza", *Thomas Hobbes*, Einaudi, Torino 1989, p.13.

⁴² M.Biberman ribadisce il concetto: "[T]he ramifications of Milton's conception of marriage clearly extend beyond this single legal issue, for here in perspicuous language even Hobbes might have approved of, we have the core of Milton's liberal vision, of society as a contract, one that is freely made and freely broken by the parties who sign", "Milton, Marriage, and a Woman's Right to Divorce", *SEL* 39 (1999), p.137.

⁴³ A differenza dei filosofi giusnaturalisti (Hobbes, Locke), che affermano che il potere politico, proprio perché fondato sul consenso, si distingue dal potere domestico e da quello padronale, per Milton non c'è un rapporto di contrapposizione fra di essi ma di continuità, in quanto tutti legittimati dalla forma contrattualistica: la famiglia è il primo anello di una catena che si conclude nello stato. Su questo punto, si veda Bobbio, *op. cit.*, p.17.

teologica protestante, culminata nella sostanziale accettazione della pratica usuraria, che rappresenta simbolicamente la forma e la sostanza del mercato stesso.⁴⁴ Significativamente, Milton ribadisce proprio all'interno dei *divorce tracts* tale legittimazione, insieme alle ragioni che l'hanno motivata; la pratica usuraria, se esercitata con misura entro i limiti imposti dalla legge, non si rivela contraria ai valori cristiani: *[U]sury, so much as is permitted by the Magistrate, and demanded with common equity, is neither against the word of God, nor the rule of charity, as hath been often duscus't by men of eminent learning and judgement* (322). Poco prima egli aveva addirittura preso ad esempio, sebbene in maniera provocatoria, proprio la legalizzazione dell'usura, considerata ancora nell'opinione comune una pratica controversa, per promuovere la causa in favore della liberalizzazione del divorzio, che dal suo punto di vista risponderebbe in misura maggiore a un sentimento cristiano: *[W]hy wee should strain thus at the matter of divorce, which may stand so much with charity to permit, and make no scruple to allow usury, esteem'd to be so much against charity* (320). Al di là dell'apparente paradosso, il parallelismo implicito chiarisce la posizione di Milton; come se egli avesse inteso le conseguenze profonde della giustificazione teologica del mercato, che implica sì inevitabilmente l'affermarsi del paradigma mercantile negli altri ambiti della vita sociale e finanche politica, senza tuttavia che essi per questo rinneghinino gli ideali cristiani. Anzi, in questa prospettiva egli compie un ulteriore passo in avanti rispetto alla riflessione teologica e alla dottrina sociale riformata, nella direzione di una sempre maggiore libertà e responsabilità individuale in tutti gli ambiti della vita sociale; libertà e responsabilità che conferiscono agli ideali cristiani e ai valori essenziali della fede un immediato significato politico e culturale rivoluzionario.

L'influenza del paradigma del mercato, tuttavia, non si esaurisce qui. La metafora negoziale del contratto, che significa convenzione, ovvero autonomia della rappresentazione, non costituisce solo la forma del contenuto dei trattati, ma a ben vedere anche la forma discorsiva nel momento in cui Milton, per suffragare la sua tesi, offre la propria interpretazione di due passi delle Scritture, rispettivamente dall'Antico e dal Nuovo Testamento, che toccano la questione del divorzio.⁴⁵ Il suo scopo è quello di conciliare le visioni apparentemente contrastanti di Cristo, che contempla lo scioglimento del matrimonio solo in caso di adulterio (Matteo 19:3-9), e di Mosè, che lo ammette senza restrizioni (Deuteronomio 24:1-2): *This therefore shall be the task and period of this discourse to prove, first that other reasons of divorce besides adultery, were by the Law of Moses, and are yet to be allow'd by the christian Magistrate as a peece of justice, and that the words of Christ are not thereby contraried* (239). Per dimostrare che non vi è contraddizione fra ciò che Gesù prescrive ai Farisei e ciò che Mosè ha concesso ai Giudei, è necessario, afferma Milton, andare oltre *the strictnes of a literall interpreting* (242), grazie a un lavoro ermeneutico che restituisca i testi al loro contesto e al dialogo con altri testi: *[E]very text of Scripture seeming opposite may be attended with a due exposition [...] all places of Scripture wherin just reason of doubt arises from the letter, are to be expounded by considering upon what occasion every thing is set down: and by comparing other Texts* (282). Un lavoro di negoziazione del significato che fa emergere la verità del testo quale costruzione discorsiva, rappresentazione, secondo cui Milton

⁴⁴ Come sottolinea Tawney, "the conception that the Church possessed, of its own authority, an independent standard of social values, which it could apply to the practical affairs of the economic world, grew steadily weaker [...] The change had begun before the Civil War. It was completed with the Restoration", *Religion and the Rise of Capitalism*, cit., p.188. Sulla questione dell'usura in particolare afferma: "The traditional scheme of social ethics had been worked out in a simpler age [...] From the Restoration onward it was quietly dropped. The usurer and engrosser disappear from episcopal charges", *Ibidem*, p.191. E ancora: "In the seventeenth century the practical reformer no longer tries to prohibit interest altogether. He recognises its necessity, and seeks only to effect a compromise which shall protect the poor by fixing a higher rate for mercantile transactions and a lower rate for those of the necessitous borrower [...] The change was momentous", "Introduction", cit., p.171.

⁴⁵ Appare pertinente a questo proposito l'affermazione di Kahn, secondo cui "covenant and contract are thus not only objects of interpretation for Milton, but also models of interpretation [...] Covenants, contracts and metaphors all constitute ethical obligations which may be assumed or rejected", *op. cit.*, pp.94-95.

sostiene che Cristo non si riferisse all'umanità tutta ma solo al popolo dei Farisei.⁴⁶ Sapendoli di costumi corrotti, per frenare i loro eccessi decide di essere rigoroso, concedendo loro di divorziare solo per adulterio e non per altre ragioni, così come autorizzava la legge mosaica: *So heer he [Christ] may be justly thought to have giv'n this rigid sentence against divorce [...] to lay a bridle upon the bold abuses of those over-weening Rabbies; which he could not more effectually doe, then by a countersway of restraint, curbing their wild exorbitance almost into the other extreme* (283).⁴⁷ Tale interpretazione delle parole di Cristo è a sua volta fondata sull'interpretazione dell'istituto del matrimonio voluto originariamente da Dio nell'Eden per Adamo ed Eva e citato da Gesù nel suo discorso (*Therefore shall a man cleave to his wife, and they shall be one flesh*, Genesi 2:24), che decreta sì la sua indissolubilità, ma la subordina, secondo Milton, alle finalità del matrimonio, ossia la devozione e il conforto reciproco, così come attesta Dio stesso nel Genesi (*It is not good that the man should be alone; I will make him a help meet*, 2:18). Una condizione stabile nella perfezione edenica ma che non è più tale dopo la caduta, rendendo pertanto quella indissolubilità relativa, non assoluta.⁴⁸ Avanzando la sua tesi, Milton evidenzia al contempo il suo procedimento interpretativo e lo legittima facendo appello alla ragione, ovvero mostrando come siano le stesse Scritture a necessitarne il ricorso: *[T]o take a law out of Paradise giv'n in time of original perfection, and to take it barely without those just and equal inferences and reasons which mainly establish it, nor so much as admitting those needfull & safe allowances wherewith Moses himself interprets it to the faln condition of man, argues nothing in us but rashness and contempt of those means that God left us in his pure and chast Law* (312). Specularmente, la concezione canonista del matrimonio che vieta la facoltà di recesso è associata da Milton a una forma di letteralismo (*that letter-bound servility of the Canon Doctors, supposing marriage to be a Sacrament*, 342), ovvero a un ottuso servilismo nei confronti della parola che non ammette margini di interpretazione e che si traduce in un atteggiamento dispotico di stolta proibizione. Un letteralismo che si rivela esso stesso una forma di carnalità in quanto esprime sul piano discorsivo quella medesima tendenza alla reificazione che è alla base della concezione meramente riproduttiva del matrimonio propria dei canonisti.⁴⁹ Per contro, l'attività di esegesi delle fonti della dottrina diviene a sua volta uno strumento di liberazione intellettuale, propedeutico all'azione riformatrice in campo sociale (e finanche politico), così come fa intendere Milton stesso criticando l'opposto atteggiamento di rinuncia: *[...] not venturing to pierce with our free thoughts into the full latitude of nature and religion, abandon our selvs to serv under the tyranny of usurpt opinions* (343).

L'approccio ermeneutico della negoziazione/costruzione del significato dei testi rimanda per analogia al paradigma mercantile del valore come rappresentazione relativa e arbitraria sancita da un contratto fra le parti. Tale paradigma dalla natura antimetafisica si rivela implicitamente nei *divorce tracts* anche un elemento dell'organizzazione discorsiva, ribadendo sotto forma di esempio concreto quel legame già emerso, o meglio emerso come rimosso, nella teoria poetica rinascimentale, e là sottolineato proprio dalla presenza del linguaggio figurato mercantile. Quel paradigma, ovvero quel legame simbolico fra economia del discorso (non solo letterario) e discorso economico si ripropone significativamente di nuovo qui, in un testo che legittima il mercato proprio

⁴⁶ Osserva su questo punto Sirluck: “[I]ts point of greatest weakness is not hard to discern: to accomodate Christ to Moses Milton had to interpret him as speaking, not to mankind, but to a very particular group. In the revised edition, as if to compensate for pleading from the special occasion, Milton greatly enlarges the function in his argument of general ideas: reason, nature, and Christian liberty. Much of the new matter is brought to reinforce the contention that Christ did not abrogate the Mosaic law of divorce”, “Introduction”, cit., p.150.

⁴⁷ Milton si sofferma (307) sull'abuso dei Farisei che divorziavano per qualsiasi motivo, anche contingente, laddove la legge mosaica contemplava solo cause naturali e dunque permanenti. E tuttavia essi ne avevano la facoltà poiché la legge non può fare eccezioni e distinguere gli onesti dai corrotti; essa concedeva anche a questi il permesso di divorziare, altrimenti avrebbe impedito ai giusti di beneficiarne. In questo contesto, egli argomenta, è da leggersi il riferimento di Cristo alla *hardnesse of heart* attribuita ai Farisei, che indica non la causa del divorzio, ma le finalità perverse, ovvero i comportamenti corrotti.

⁴⁸ Come sintetizza Sirluck, “[t]he law given to original perfection was later [...] divinely adapted to the fallen condition of mankind, and Christ intended neither to rebuke nor to abrogate this Mosaic law”, “Introduction”, cit., p.150.

⁴⁹ Hawkes: “Milton assumes that literalism is itself a form of fleshliness and therefore of servility”, *op. cit.*, p.184.

in quanto espressione culturale. Un modello culturale che diviene dunque anche modello epistemico nel momento in cui Milton, per affermare la sua tesi contrattualista sul matrimonio, utilizza come forma del discorso il procedimento ermeneutico fondato su un contratto simbolico che, al pari di quello economico-legale, ha natura di convenzione. In questo senso i *divorce tracts*, in quanto evidenziano l'omologia intrinseca fra il processo di significazione, ossia i modi di produzione del senso nel dominio linguistico e in quello economico mercantile, testimoniano della transizione dell'episteme contemporanea verso la modernità, ovvero verso la progressiva separazione dei segni dalle cose e la crescente autonomia della rappresentazione che coinvolgono allo stesso modo formazioni economico-sociali e formazioni discorsive.⁵⁰ Un orientamento che, è opportuno sottolinearlo, in Milton assume finalità progressiste di riforma religiosa, sociale e politica.

Il discorso miltoniano, tuttavia, sebbene, o meglio proprio in quanto costruito nell'ambito di un approccio ermeneutico alle Scritture, tende infine a rendere l'interpretazione dei passi in oggetto – il cui effetto è quello di *blind and puzzle* (301) in virtù della loro ambiguità – una verità assoluta, l'unica possibile. In un certo senso, proprio perché l'esercizio ermeneutico è ancora concepito da Milton in senso tradizionale come esegesi biblica, avviene qui esattamente l'opposto rispetto al discorso critico rinascimentale, per cui il ritorno del rimosso non si riferisce al relativismo della rappresentazione, bensì al suo utilizzo in prospettiva metafisica. In altri termini, il processo interpretativo (*all this representing*, 332) si risolve da ultimo nella enunciazione di un significato inteso come dato definitivo e normativo, che occulta il suo carattere 'divenuto' e dunque provvisorio, 'aperto', garantito proprio dalla sua natura 'convenzionale'. Il compito ermeneutico di Milton è quello di (ri)stabilire il vero senso (*[t]he true sence*, 306; *true meaning*, 332) dei passi tratti dalle Scritture *out of doubt* (308); un'operazione che può essere realizzata (e imposta) solo da uno spirito illuminato, da un santo.⁵¹ L'autorità testuale, legittimata da tale autoinvestitura, risolve le contraddizioni del testo in senso esplicativo (*It follows now that those places of Scripture [...] be forthwith explain'd and reconcil'd*, 281), proponendo, ironicamente, una lettura chiusa, unilaterale, del tutto simile nella sua prospettiva essenzialista al letteralismo dei suoi avversari, così aspramente criticato: *[T]here is scarce any one saying in the Gospel, but must be read with limitations and distinctions, to be rightly understood* (338). Come rileva opportunamente Fish, "no sooner has that interpretation been fashioned than it is proclaimed to be 'most evident', that is plain [...] Milton can at once scorn plainness and claim it",⁵² e ancora: "What Milton wants is at once to put the force of interpretation into play and to arrest that play the moment it produces the configuration he desires. That is why in a tract that repeatedly proclaims the necessity of interpretation [...] he repeatedly attempts to shut it down".⁵³

Questa tensione, ovvero questa contraddizione irrisolta si ripropone significativamente sul piano del contenuto laddove in più luoghi del trattato Milton sembra derogare al pari diritto delle parti in

⁵⁰ Foucault, *op. cit.*, rileva questo fenomeno a partire dall'episteme che egli definisce 'classica', impostasi verso la metà del XVII secolo, in cui il linguaggio diviene un medium neutro che cessa di essere in rapporto di somiglianza con le cose. Un sistema di segni arbitrario rappresenta il reale secondo uno schema prefigurato di ordini e relazioni che si traduce in ambito linguistico nella grammatica generale e in quello economico nell'analisi delle ricchezze. E tuttavia il trattato miltoniano va oltre, nella direzione ermeneutica (postmoderna) della produttività del linguaggio e del valore mercantile, significativamente compresenti nel testo. Un 'gesto' in realtà non pienamente compiuto in quanto, come si vedrà, contempla quale esito ultimo il ritorno alla metafisica, ovvero, in termini foucaultiani, entro i confini dell'episteme classica.

⁵¹ Nel frontespizio della prima edizione si legge infatti che nel trattato *many places of Scripture, have recover'd their long-lost meaning* (220). Osservano in proposito D.Aers e B.Hodge: "He had to wrest the Bible violently to suit his case, and this drew him toward a version of the radical Protestant position that scripture was only clearly understood by the illuminated individual spirit, the Saint", "'Rational burning': Milton on sex and marriage", *Milton Studies* 12 (1979), p.8.

⁵² "Wanting a supplement: the question of interpretation in Milton's early prose", in D.Loewenstein, J.G.Turner (eds.), *Politics, poetics, and hermeneutics in Milton's prose*, cit., p.56.

⁵³ *Ibidem*, pp.61-62. Aggiunge Fish: "[T]he directions of allowing the text to speak for itself, of elaborating or dilating the text into a new shape [così come appare nel titolo] is a localized instance of contradiction that fissures the entire text", *Ibidem*, p.61.

causa di richiedere lo scioglimento del vincolo matrimoniale – una pari dignità inscritta nella natura stessa del contratto mercantile –, affermando al contrario che spetta all’uomo, ovvero al coniuge di sesso maschile esercitare, nella maggioranza dei casi, la facoltà di rescissione.⁵⁴ Tutto questo in nome di una presunta superiorità o primazia originaria, la cui legittimazione risalirebbe alle fonti testamentarie, ovvero alla condizione subordinata di Eva nella gerarchia della creazione: [...] *is it not most likely that God in his Law had more pitty towards man thus wedlockt, then towards the woman that was created for another* (325). Di conseguenza Milton, nonostante le dichiarazioni teoriche di egualitarismo e mutualità quali valori fondanti della coppia, pone *the power & arbitrement of divorce*, nelle mani del *master of the family, into whose hands God and the law of nations had put it, and Christ so left it* (343), e nel momento in cui la relazione ideale si interrompe o si rivela illusoria, ne attribuisce le cause alla sola responsabilità della donna: *[W]hen a man hath married a wife, if it come to passe he cannot love her by reason of some displeasing natural quality or unfitnes in her, let him write a bill of divorce* (306); *[I]t might be logically concluded, therefore shee who naturally & perpetually is no meet help, can be no wife; which cleerly takes away the difficulty of dismissing such a one* (309).⁵⁵ In questo modo il modello contrattualistico, con il suo portato rivoluzionario e libertario, viene messo in discussione dall’atteggiamento sessista di Milton, ovvero dal ritorno della metafisica che si sostanzia nella gerarchia fra i sessi e che fa assumere a tale modello il suo carattere distintamente borghese, laddove le prerogative di autonomia e di emancipazione sono riservate esclusivamente al soggetto maschile. Come bene sintetizza M.Nyquist, “Milton’s veiled but systematic insistence on the contractual form of the first institution is produced by a Protestantism pressed into the service of an historically specific form of individualism, an individualism pragmatically masculine, autonomous, articulate, and preternaturally awake to the implications of entering into relations with others”.⁵⁶ Questa forma di individualismo era già emersa, come abbiamo visto, in *The Bracelet*, nell’atteggiamento egoistico del poeta/locutore e nella sua volontà di potenza, solo parzialmente riformati nel finale. Ciò che Donne aveva dunque colto come elemento ‘rimosso’ nella dimensione contrattuale della relazione amorosa, ritorna in forma più esplicita in Milton, codificato nell’ambito del discorso pubblico. Esso rappresenta l’altra faccia del mercato, quella ‘metafisica’, influenzata da fattori socio-culturali e storici contingenti, in parte retaggio di ideologie ancora persistenti. E ciò risulta tanto più evidente in questo caso, in cui il mercato diviene paradigma culturale che si instaura anche nei rapporti affettivi della sfera privata. Tale aspetto ‘ontologico’, fatto di parzialità ed esclusioni all’insegna della gerarchia di genere, costituisce un’ulteriore declinazione del paradigma mercantile nel momento in cui si configura come spazio simbolico dell’etica borghese della razionalità e della produttività, valori considerati monopolio ‘naturale’ del sesso maschile.

Tale modello di individualismo borghese non si traduce solo sul piano sociale nell’esclusivo diritto maschile all’autodeterminazione nelle controversie matrimoniali, ma, vista la significativa corrispondenza nei *divorce tracts* fra contenuto e forma, si afferma indirettamente anche a livello discorsivo nell’approccio autoriale alle dispute esegetiche. La supremazia del soggetto maschile nelle contese coniugali, esercitata espellendo la controparte femminile in un gesto di separazione

⁵⁴ “Milton is divided between two conceptions of subordination. He recognizes, with contemporary marriage-theorists, that the relation of man and wife is an inequality ‘tempered with equality’ [...] This is consistent with his approval of ‘the woman’s just appeal against wrong and servitude’ in Roman law. Elsewhere, however, we hear nothing of this temperate and accountable authority: any derogation of masculine power, any lapse of female duty, which for Milton consists in the constant, voluptuous manifestation of her own subordination, is denounced in the harsh language of extremism”, Turner, *One Flesh*, cit., p.222.

⁵⁵ “[W]e find in Milton’s tracts no admission [...] that the wife has any right to divorce her husband, and an absolute denial that mental ‘fitness’, the supreme criterion of marriage, can ever be applied by the woman to the man”, *Ibidem*, p.220. Biberman interpreta la posizione di Milton in modo più sfumato: “His masculinism emerges repeatedly, but such passages are interspersed with a relatively dispassionate attempt to work out a philosophy in which divorce is made freely available to all Christians”, *op. cit.*, p.139.

⁵⁶ M.Nyquist, “The Genesis of Gendered Subjectivity in the divorce tracts and in *Paradise Lost*”, in M.Nyquist, M.W.Ferguson (eds.), *Re-membering Milton: Essays on the texts and traditions*, Methuen, London 1987, pp.114-15.

che rimanda simbolicamente all'atto primevo della creazione, e dunque alla stessa *agency* divina,⁵⁷ ha il suo equivalente nell'analogo gesto (demiurgico) dell'autore che afferma la propria verità normativa espungendo dalla sua lettura tutto ciò che è estraneo, limitante e sacrilego.⁵⁸ Il ritorno del rimosso, ovvero dei valori metafisici assoluti connota dunque entrambe le operazioni; così come il processo interpretativo si risolve alla fine in una verità univoca, allo stesso modo la reciprocità di coppia si risolve da ultimo con il prevalere dell'autorità maschile: "The result is an argument that is everywhere divided against itself [...] moving toward interpretive freedom, yet reserving that freedom to itself, urging a generous (charitable) flexibility in marital relationships, yet reserving that flexibility for only one of the partners so that he can better preserve his status as a separate and inviolate being".⁵⁹ Tutto ciò relativizza ideologicamente il progetto culturale (ed epistemico) di Milton così come viene declinato nei *divorce tracts*, all'insegna di un ideale rivoluzionario e libertario che rimane storicamente circoscritto entro i confini esclusivi della soggettività borghese.

3. *Il paradigma del mercato nella sfera pubblica: l'Areopagitica*

Nello stesso anno in cui viene pubblicata la seconda edizione riveduta e ampliata del trattato sul divorzio (1644), Milton compone l'*Areopagitica*, ancora un *pamphlet* in forma di orazione indirizzata al Parlamento, il cui tema è la libertà di stampa, invocata contro la censura preventiva nei confronti delle attività editoriali. Dopo la richiesta di liberalizzazione del divorzio, che mirava ad ampliare lo spazio dei diritti civili nella sfera privata, Milton, in coerenza con il suo pensiero riformatore alimentato dagli ideali rivoluzionari, sostiene nell'ambito della sfera pubblica la causa della liberalizzazione della stampa, per il diritto all'informazione e alla conoscenza. Hawkes sintetizza così la posizione di Milton: "All should be free to read, just as all should be free to divorce";⁶⁰ tutto ciò in nome di scelte autonome e consapevoli basate sulla coscienza e la responsabilità individuale. L'appello contenuto nell'*Areopagitica* mira a persuadere il Parlamento a rivedere la restrittiva legge sull'editoria che si apprestava a promulgare dopo il vuoto legislativo seguito all'abolizione della Camera Stellata e al conseguente proliferare di pubblicazioni e attività editoriali (incluso lo stesso trattato miltoniano) che alimentavano la polemica e il dibattito nel contesto del nuovo corso politico rivoluzionario, soddisfacendo una crescente domanda di informazione e di conoscenza da parte dell'opinione pubblica. Una legge dirigista, che di fatto riproduceva *in toto* le condizioni di censura tradizionalmente in vigore dall'età dei Tudor e da ultimo ribadite in un decreto della Camera Stellata datato 1637 in cui si limitava il numero di stampatori autorizzati e si proibiva qualsiasi pubblicazione che non fosse previamente licenziata e iscritta nello Stationers' Register, pena l'arresto e la carcerazione.⁶¹ Il mantenimento di un monopolio commerciale decretato dal potere politico si coniugava dunque con il rigido controllo sul contenuto delle pubblicazioni esercitato con la collaborazione della stessa corporazione degli stampatori. Come sintetizza Sirluck, "[t]he immediate object of the *Areopagitica* (the first work devoted primarily to freedom of the press) is to achieve "Liberty of Unlicenc'd Printing" by

⁵⁷ Cfr. Turner, *op. cit.*, p.215.

⁵⁸ Fish allarga la prospettiva al tema della sessualità: "[T]he problematics of sex and interpretation, far from being disparate, are, at least in the context of Milton's concerns, one and the same [...] In both instances an internal purity must be maintained by pushing away the defiling touch of something alien and unholy", "Wanting a supplement: the question of interpretation in Milton's early prose", cit., p.63. Altri critici sostengono la tesi della concezione del sesso in Milton come problematica, fenomeno impuro e destabilizzante, ponendolo in relazione con il suo atteggiamento sessista in ambito matrimoniale: "Milton's trouble with subordination should be related to the neurotic fear of sexual pollution, thralldom, and emasculation expressed not only in the virginal philosophy of Comus, and in his dramatizations of marital failure, but in his attacks on political enemies", Turner, *op. cit.*, pp.222-23; e ancora: "For Milton all relations between the sexes that are not strictly hierarchic, and all sexual embraces that are not irradiated by an almost unattainable union of souls in Edenic marriage, involve a contagious metamorphosis into female substance", *Ibidem*, p.226. La stessa paura di contaminazione che si ritrova, come abbiamo visto, in *The Bracelet*, connotata dall'isotopia delle monete impure e imperfette.

⁵⁹ Fish, *op. cit.*, p.65.

⁶⁰ *Idols of the Marketplace*, cit., p.187

⁶¹ Per un resoconto dettagliato della situazione, si veda Sirluck, "Introduction", cit., p.158 e sgg.

obtaining the repeal of the Licensing Order”.⁶² Nel perseguire questo obiettivo, “Milton distinguishes sharply between [...] a system of corrective regulation, under which books are freely published on the responsibility of author and printer, who are then answerable to the courts for anything prohibited by law, and the preventive censorship of the Licensing Order, under which nothing was to be published except what had been approved in advance by an official licenser”.⁶³ E tuttavia, così come avvenne per la campagna in favore della liberalizzazione del divorzio, “[t]he attack on licensing by Milton and others effected no change in the Long Parliament’s policy [...] the Puritan Revolution preserved unbroken the continuity of licensing in England”.⁶⁴

Il *pamphlet*, un esempio di retorica deliberativa, introduce l’argomento contro la censura con un *excursus* storico che mira a screditare tale pratica attribuendone l’origine alla Chiesa di Roma e allo stesso tempo evidenziando come l’età classica, nei suoi momenti di maggior sviluppo, non avesse conosciuto questa imposizione restrittiva. Secondo Milton, essa raggiunge il suo culmine in occasione del tentativo da parte della Chiesa cattolica di arginare e reprimere il progressivo affermarsi del Protestantismo, con la convocazione del Concilio di Trento e l’istituzione del tribunale dell’Inquisizione, *the most Antichristian Council and the most tyrannous Inquisition that ever inquir’d* (505).⁶⁵ Dopo questa contestualizzazione storica dagli evidenti risvolti politico-ideologici (che implica anche un’accusa indiretta alla gerarchia Episcopale che aveva importato tale pratica in Inghilterra),⁶⁶ Milton entra nel merito delle ragioni addotte contro la censura, esponendo dal suo punto di vista *what is to be thought in generall of reading, what ever sort the Books be* (491). Egli riprende la tesi del parlamentare John Selden, avvocato e storico del diritto, affermando che la lettura senza suddivisioni preconette fra buoni e cattivi libri è utile in quanto *all opinions, yea errors, known, read, and collated, are of main service & assistance toward the speedy attainment of what is truest* (513). La motivazione invocata da Milton per *reading all manners of tractats, and hearing all manner of reason* (517) riguarda la dialettica fra bene e male, virtù e vizio e il loro manifestarsi indivisi nel mondo: *Good and evill we know in the field of this World grow up together almost inseparably; and the knowledge of good is so involv’d and interwoven with the knowledge of evill, and in so many cunning resemblances hardly to be discern’d* (515). La distinzione fra bene e male si configura dunque come un atto, una scelta esclusivamente morale che Dio ha demandato all’uomo attraverso l’esercizio della ragione, e il presupposto stesso della virtù consiste nella consapevolezza del male e nella libertà di scelta: *[T]he knowledge and survay of vice is in this world so necessary to the constituting of human virtue, and the scanning of error to the confirmation of truth* (516). Di qui l’utilità di leggere anche i cattivi libri in quanto tutti i libri, senza differenza, rappresentano uno strumento *both to the triall of vertue, and the exercise of truth* (528).⁶⁷ Questo modello eterogeneo di lettura onnicomprensiva (dal quale Milton però esclude *Popery and open superstition*, insieme a ciò che è *impious or evil absolutely either against faith or maners*, 565) viene ribadito in positivo successivamente, per aggiunta e non per differenza, a proposito del tema della ricerca della verità. Uno degli effetti della censura preventiva, secondo Milton, è non solo quello di inibire la capacità di coltivare ciò che già si sa, ma pure quello di ostacolare la scoperta di altre verità, *both in religious and civill Wisdome* (492). Milton auspica che *these licencing prohibitions* non siano implementate poichè ostacolerebbero questo processo di ricerca continua in cui ogni conquista è funzionale *to discover onward things more remote from our knowledge* (550); lo scopo della conoscenza consiste infatti nel *[t]o be still searching what we know*

⁶² *Ibidem*, p.163.

⁶³ *Idem*.

⁶⁴ *Idem*.

⁶⁵ L’edizione dl testo da cui sono tratte le citazioni è quella dei *Complete Prose Works*, vol.II 1643-1648, cit.

⁶⁶ Come rileva D.Loewenstein, “Milton interprets the history of censorship as another version of the history of hindered reformation”, ““The Wars of Truth”: *Areopagitica* and the Dynamics of History”, in Id., *Milton and the Drama of History. Historical Vision, Iconoclasm, and the Literary Imagination*, C.U.P., Cambridge 1990, p.39.

⁶⁷ In questo senso N.Smith definisce il trattato come “nothing less than a new theory of ethics, a substantial revision of Plato’s *Republic*”, “*Areopagitica*: voicing contexts, 1643-5”, in D.Loewenstein, J.G.Turner (eds.), *Politics, poetics, and hermeneutics in Milton’s prose*, cit., p.103.

not, by what we know, still closing up truth to truth as we find it [...] this is the golden rule in Theology as well as in Arithmetick (551).

Questa dinamica fluida, ‘impura’ della ricerca della verità e della conoscenza intese quale strumento di edificazione morale, acquista il suo peculiare significato materiale e insieme culturale allorquando viene rappresentata attraverso il linguaggio figurato mercantile. L’accusa mossa alla censura di rappresentare *the greatest discouragement and affront, that can be offer’d to learning and to learned men* (530) viene motivata con la seguente immagine mercantile applicata al campo della verità e della conoscenza: *Truth and understanding are not such wares as to be monopoliz’d and traded in by tickets and statutes, and standards. We must not think to make a staple commodity of all the knowledge in the Land, to mark and licence it like our broad cloath and our wooll packs* (535-36).⁶⁸ L’affermazione miltoniana, con il suo rimando alla realtà mercantile in termini di identità e differenza, appare densa di implicazioni ideologiche. La verità e la conoscenza sono beni che non devono essere soggetti al monopolio commerciale, ovvero sottoposti a regole severe di produzione e di scambio al pari dei tessuti di lana e della lana grezza, considerate le merci di esportazione più importanti per quantità e profitto. Milton offre un’immagine puntuale della realtà economica del paese, in cui il sapere e l’informazione sono inevitabilmente legati al mondo della stampa e del commercio dei libri, per cui le restrizioni censorie sulle idee non solo rinviano metaforicamente a beni di consumo strettamente regolamentati, ma si traducono effettivamente sul piano materiale in un sistema mercantile di monopolio editoriale regolato da severi divieti che di fatto equiparano i libri ad altre merci sottoposte alle stesse limitazioni.⁶⁹

E tuttavia, nel tentativo di differenziare la conoscenza dai beni prodotti dal sistema monopolistico-corporativo, Milton non abbandona del tutto la similitudine mercantile; il sapere e la verità, infatti, conservano ancora nella visione miltoniana lo statuto di merci, beni simbolici che però, quale condizione essenziale della loro realizzazione, devono circolare liberamente in un mercato ideale degli scambi intellettuali, senza barriere, aperto alla produzione così come al consumo.⁷⁰ Osserva in proposito Hoxby: “Milton suggests that a free and open marketplace of ideas is the best way of ensuring that truth is enlarged and that men are diligent and ingenious in its production. It is the reason of a consumer society, which can operate effectively only when men may choose freely and openly among ideas”.⁷¹ Ma poiché la conoscenza, ovvero il mercato simbolico delle idee, deve di necessità assumere la forma del libro-merce nel mercato materiale, Milton, proponendo un ideale di libertà intellettuale, propone allo stesso tempo un modello ideale di mercato che si contrappone a quello monopolistico-corporativo in vigore. Un ideale di mercato che, significativamente, trova il suo riscontro nella realtà del dibattito economico contemporaneo, e in particolare nella campagna contro i monopoli produttivi e commerciali condotta dai fautori del libero commercio.⁷² In questo frangente, la pubblicistica economica è favorita dalla temporanea libertà di stampa seguita al nuovo corso rivoluzionario e si può avvalere di una trattatistica sul commercio che aveva già dibattuto temi quali la moneta, la ricchezza, la produzione e lo scambio. A partire dal 1640, l’attacco ai privilegi monopolistici delle compagnie di commercio, garantiti dall’assegnazione delle patenti reali, raggiunge il suo apice. Grazie soprattutto alle innovazioni introdotte nell’industria tessile (in

⁶⁸ Per *staple commodity* si intende un bene primario destinato all’esportazione, il cui commercio è soggetto a monopolio concesso dalla corona a un singolo soggetto o a una corporazione.

⁶⁹ La similitudine diviene in tal modo identità. Osserva S.Sherman: “The analogy between book licensing and wool stapling is constructed by juxtaposing woolpacks, marked and licensed, to books which bear the same signifiers. The threat to Truth is therefore the same as to the trade in wool: in each case, similarly vulnerable ‘wares’ could be permitted onto or withheld from the market depending on the whim of a middleman monopolist. As we would not constrain one commodity, we should not want to constrain the other”, “Printing the Mind: The Economies of Authorship in *Areopagitica*”, *ELH* 60 (1993), p.339.

⁷⁰ L’unico monopolio contemplato da Milton è quello della proprietà intellettuale dell’autore, del *copyright*, che secondo Milton dovrebbe essere assicurato dalla firma dell’autore su ogni copia stampata del libro.

⁷¹ *Mammon’s Music*, cit., pp.40-41.

⁷² Hoxby giustamente rileva come “Milton’s editors and critics [...] have paid limited attention to Milton’s knowledge of antimonopoly case law, to his use of contemporary arguments in favor of free trade, or to the expository burden of the commercial imagery in his tract”, *Ibidem*, p.25.

particolare nelle *new draperies*) che eludevano i controlli e le regolamentazioni delle autorità municipali e all'apertura di nuove rotte commerciali con il Mediterraneo, l'Asia, l'Africa e le Americhe, le restrizioni imposte dalle compagnie patentate con i loro tradizionali privilegi (incluso il divieto di utilizzo dei porti secondari a danno della concorrenza) apparivano sempre più anacronistiche. I libellisti fautori del libero commercio invocavano il diritto di accesso ai mercati in quanto parte dei diritti inalienabili dei sudditi inglesi. A supporto della loro richiesta, essi sviluppano un'argomentazione teorica secondo cui la crescita economica può essere stimolata aumentando il numero delle attività commerciali. Contrastando l'idea dei difensori delle compagnie e del vecchio assetto corporativo, secondo cui la concorrenza avrebbe danneggiato il commercio inglese provocando una diminuzione del prezzo degli articoli esportati e un aumento di quelli importati, essi affermano che prezzi più bassi avrebbero condotto a profitti complessivi più alti per il paese a causa dell'espansione del commercio, resa possibile proprio dalla riduzione dei prezzi: *The more Merchants, the more Trading, and the more flourishing of Merchants. All Rich places of the World, are Instances [...] as Merchants increase, so doe Gains and Industrie.*⁷³ In tal modo essi confutano uno dei principi alla base della dottrina mercantilista, secondo cui il commercio e la ricchezza (che si sostanzia nell'accumulazione di circolante) corrispondono a grandezze fisse, finite; al contrario esse si configurano come grandezze dinamiche, potenzialmente inesauribili, e in questo senso la deregolamentazione del commercio appare come una misura idonea a favorire la crescita economica e con essa l'aumento della ricchezza.⁷⁴

La liberalizzazione del cosiddetto mercato della conoscenza trova dunque il suo diretto riscontro, ovvero il suo modello materiale e culturale in questa idea di libero mercato che si contrappone alla realtà mercantilistico-corporativa, ossia a quelle imposizioni e quei monopoli, espressione del passato regime monarchico e del suo sistema clientelare, che sono alla base della dottrina mercantilista e della sua politica di potenza. Ciò induce Hoxby ad affermare che l'*Areopagitica* "like other pleadings for freedom of speech and liberty of conscience in the 1640s, is indebted to earlier defenses of free trade, which provided a model argument for the circulation of ideas and the consequent production of truth".⁷⁵ O meglio, si potrebbe dire che Milton non solo mutua il paradigma culturale e ideologico del libero mercato dalla trattatistica coeva trasferendolo sul piano simbolico della conoscenza, ma proprio perché ciò comporta la liberalizzazione del mercato dell'editoria, egli contribuisce a sua volta alla campagna in favore del *free trade* estendendone il modello economico anche al campo della produzione del sapere. Ne è testimonianza il suo duro attacco al sistema monopolistico della stampa incentrato sul potere della Stationers Company, che a suo giudizio invoca strumentalmente la necessità della censura preventiva solo per mantenere i propri esclusivi privilegi commerciali: [...] *the fraud of some old patentees and monopolizers in the trade of book-selling; who [...] brought divers glosing colours to the House, which were indeed but colours, and serving to no end except it be to exercise a superiority over their neighbours* (570). A differenza dei *divorce tracts*, in questo caso Milton non si limita dunque ad applicare il paradigma del mercato ad altre forme di interazione sociale, ma assume egli stesso indirettamente le vesti del libellista economico, promuovendone l'affermazione con un esempio concreto che mira a riformare un settore cruciale della realtà produttiva del paese.⁷⁶ Quell'industria culturale legata alla stampa

⁷³ P.Chamberlen, *The poore mans advocate* (1649), cit. in J.O.Appleby, *Economic Thought and Ideology in Seventeenth-Century England*, cit., p.111. Per un resoconto del dibattito si veda *Ibidem*, p.106 e sgg. Sull'incremento delle compagnie e delle rotte commerciali nello stesso periodo, cfr. R.Brenner, *Merchants and Revolution: Commercial Change, Political Conflict, and London's Overseas Traders, 1550-1653*, C.U.P., Cambridge 1993.

⁷⁴ Hoxby riassume così il punto di vista dei fautori del libero commercio: "Trade was not fixed but elastic and, as long as the number of traders was restricted and their routes determined by a few legally protected companies, its full pattern and extent would never emerge", *op. cit.*, p.29.

⁷⁵ *Ibidem*, p.11.

⁷⁶ Se Milton non riesce a scalfire il monopolio editoriale, per il sistema in generale il cambiamento avviene con il *Navigation Act* del 1651 che regolamenta su basi diverse il commercio coloniale extra-europeo e quello di ri-esportazione ad esso legato, che stavano acquisendo un peso progressivamente sempre maggiore nell'economia nazionale. E tuttavia, come si vedrà, la svolta non riscuote l'assenso di Milton, in quanto improntata a un atteggiamento

che in origine Sidney guardava con disprezzo in quanto veicolo di letteratura mediocre votata unicamente al profitto economico e che ora è promossa da Milton nella sua versione più moderna e liberalizzata quale strumento indispensabile di comunicazione intellettuale e diffusione di idee.⁷⁷

E tuttavia, nonostante la metafora del libero mercato si letteralizzi infine nella proposta di liberalizzazione di tutte le attività editoriali, essa si configura prima di tutto nel corso del trattato come modello ideologico in grado di rappresentare l'ideale miltoniano della libera circolazione di idee e opinioni contro la censura preventiva.⁷⁸ Il mercato acquista in tal modo nell'*Areopagitica* un 'naturale' potere metaforico, il segno della sua affermazione culturale oltre che materiale, laddove le sue categorie assumono una valenza autonoma e i suoi dispositivi si tramutano in apparato ideologico.⁷⁹ Un apparato non solo in grado, come si è visto, di regolare i rapporti coniugali fra gli individui nella sfera privata, ma anche quelli fra le idee, le opinioni nella sfera pubblica. L'immagine di esse come beni simbolici, e dunque per inferenza della loro diffusione come commercio, è quella che veicola con maggior efficacia il concetto miltoniano di libero scambio intellettuale alla ricerca della conoscenza e della verità. Come sottolinea C.Kendrick, "the marketplace of ideas [...] is not so much an idea as a mental set or structure for the entertainment of ideas".⁸⁰ Un mercato senza barriere, con dovizia di merci in continuo movimento, diviene il correlativo oggettivo del libero fluire delle idee che, in quanto tale, genera nell'ambito dell'attività intellettuale l'equivalente della ricchezza, ovvero la verità, la cui definizione, significativamente, insieme a quella della conoscenza e del processo che le determina, è spesso connotata da termini economici che indicano profitto: *[T]he glorious waies of Truth and prosperous vertue* (557); *[T]o gain further and goe on, some new enlightn'd steps in the discovery of truth* (566); e ancora: *[T]he many waies of profiting by those who not contented with stale receipts are able to manage, and set forth new positions to the world* (567).

La verità, in quanto processo dinamico sempre *in fieri* (che Milton contrappone alla stagnante *conformity and tradition*, 543), è inoltre paragonata a una *streaming fountain*, le cui acque devono fluire *in a perpetuall progression* (543); una metafora naturale spesso applicata nel discorso economico contemporaneo al circolo virtuoso del commercio per evidenziarne l'energia inesauribile, costantemente rinnovata, e allo stesso tempo la naturalezza. Qualità che pure esprime l'immagine del corpo sano e delle sue funzioni, anche essa spesso evocata per descrivere le fiorenti operazioni del commercio e analogamente utilizzata da Milton per raffigurare *the waies of Truth: [...] as in a body, when the blood is fresh, the spirits pure and vigorous, not only to vital, but to rational faculties, and those in the acutest, and the pertest operations of wit and suttlety* (557).⁸¹ E

rigorosamente dirigista da parte del governo che con quel decreto inaugura una vera e propria politica imperiale di stato, ereditata poi dalla restaurata monarchia.

⁷⁷ Nondimeno, si trova attualizzata in Milton la stessa contrapposizione presente in Sidney fra *the mercenary crew of false pretenders to learning* e *the free and ingenuous sort of such as evidently were born to study, and love learning for it self, not for lucre, or any other end, but the service of God and of truth* (531). In questo caso, però, il lucro non è condannato di per sé ma in quanto fine esclusivo; al contrario esso può sussistere come conseguenza secondaria di un sincero e autentico impegno intellettuale.

⁷⁸ Esempio concreto di libera circolazione di idee e insieme di libero mercato editoriale si ha quando Milton si riferisce a *the multitude of Sermons ready printed and pil'd up*, che si vendono a Londra in prossimità di alcune chiese. Definiti *vendible ware of all sorts ready made*, essi servono alla *Pulpit provision* del Clero, *so plenteously to refresh his magazine*. La pubblicazione di qualche nuovo *bold book* può incrementare la *diligence* dei ministri del culto, ovvero rafforzarne il credo e l'opera di catechizzazione dei fedeli, in contrapposizione alla *lazines of a licencing Church* (546-47).

⁷⁹ Così C.Kendrick: "[T]he individual's relation to society comes to be [...] governed [...] by the reified market categories which now take on a dynamic of their own. It is one effect of this reification that the market itself acquires a natural metaphorical power; thus the market apparatus comes to secrete a corresponding ideological apparatus [...] *Areopagitica* is a landmark, in its way, in the formation of this market ideology", *Milton: a study in ideology and form*, Methuen, London 1986, p.40.

⁸⁰ *Idem*.

⁸¹ Sulla dimensione figurata del nascente discorso economico, e in particolare sugli prestiti dal campo epistemico della neonata scienza moderna, si veda L.Magnusson, *Mercantilism: the shaping of an economic language*, Routledge,

al pari della ricchezza economica, la verità si crea allorquando gli uomini sono liberi di esercitare le loro prerogative, ovvero il loro ingegno, producendo e ‘commerciando’ idee all’interno di una sfera pubblica che si ridefinisce attraverso il rimando all’immagine di un mercato aperto: [...] *pens and heads [...] sitting by their studious lamps, musing, searching, revolving new notions [...] others as fast reading, trying all things, assenting to the force of reason and convincement* (554); e ancora: [...] *the diligent alacrity of our extended thoughts and reasonings in the pursuance of truth and freedom* (555). Un’attività intellettuale che non a caso Milton definisce *business and profession* e che egli stesso, in quanto autore collocato nel mercato delle idee, condivide con altri scrittori *champions of Truth* (548).⁸²

Specularmente, l’opera della censura (*a step-dame to Truth*, 543) viene equiparata a operazioni illecite sul mercato, manipolazioni e abusi, accaparramenti di merci ad opera di grossisti atti ad alterarne l’offerta e di conseguenza il prezzo, pratiche anticomunitarie che causano penuria e scarsità. Milton si riferisce alla Stationers Company definendola *an Oligarchy of twenty engrossers* che *bring a famin upon our minds [...] when we shall know nothing but what is measur’d to us by their bushel* (558-59).⁸³ Un’altra immagine mercantile negativa della censura intesa come danno economico è contenuta nel seguente passo: *[T]he incredible losse and detriment that this plot of licencing puts us to, more then if som enemy at sea should stop up all our hav’ns and ports, and creeks, it hinders and retards the importation of our richest Marchandize, Truth* (548). Alla nozione dinamica di conoscenza quale libero mercato che, forte dei suoi stessi meccanismi autonomi, travalica i confini nazionali creando ovunque ricchezza, viene qui contrapposta la sua negazione, ovvero la sua antitesi rappresentata dalla censura, espressa attraverso l’immaginario mercantile, fatto di conflittualità e sopraffazione, di restrizioni e monopoli che depauperano il paese impedendone l’approvvigionamento e minacciandone la stessa sopravvivenza. Al di là della metafora, vi è in questo caso un riferimento implicito al contributo di idee che proviene dall’esterno e che concorre a formare quella rete di testi e autori appartenenti alla cultura protestante europea che, simile nel suo funzionamento ai circuiti commerciali internazionali, mirava ad animare il dibattito sulla Riforma, sui suoi obiettivi a un tempo politici e religiosi, diffondendo idee e opinioni talora difforni rispetto a quelle della teologia e del potere ufficiale.⁸⁴

La stessa produzione libellistica di Milton si inserisce in questo contesto. L’*Areopagitica*, in particolare, in quanto metatratato sulla conoscenza e la verità, contribuisce a delineare le caratteristiche formali di tale spazio simbolico di elaborazione del sapere, il cui valore risiede proprio nella sua forma, ovvero nelle sue condizioni di produzione, che corrispondono alla libera circolazione e interazione dei discorsi. Secondo Milton, gli ideali politico-religiosi rivoluzionari collegati alla Riforma si perseguono creando prima di tutto quello spazio di libertà intellettuale,

London 1994; e G.Maifreda, *L’economia e la scienza. Il rinnovamento della cultura economica fra Cinque e Seicento*, Ed. di Storia e Letteratura, Roma 2010.

⁸² “In constituting himself an author within the marketplace of ideas, Milton becomes a man of ‘business’ submitting to competitive forces at the site where truth is produced”, Sherman, “Printing the Mind”, cit., p.337.

⁸³ “Milton’s text operates by analogy, and attempts to integrate a plea for removal of licensing hands with popular pleas for controlling engrossers, who in the literature are defined by inimical hands”, *Ibidem*, p.334. Il tema della censura che causa un danno alla verità viene illustrato anche attraverso la figura dell’intermediario economico alle dipendenze del mercante; in questo caso a indicare la gerarchia ecclesiastica che monopolizza la religione, ovvero la gestione a beneficio (in realtà a detrimento) del fedele trasformandola in un atto di conformismo, ossia l’opposto della libera ricerca della verità. Milton fa l’esempio del ricco commerciante, *addicted to his pleasure and to his profits*, che appalta la sua fede religiosa (*a traffick [...] of so many piddling accounts, that of all mysteries he cannot skill to keep a stock going upon that trade*) a un rappresentante del clero che svolge la funzione del fattore (*resolves [...] to find himself out som factor, to whose care and credit he may commit the whole managing of his religious affairs*). A questi egli *resigns the whole ware-house of his religion, with all the locks and keyes into his custody*, sicchè la sua fede religiosa diviene *a dividuall movable*, che gli consente di rimanere *in the shop trading all day without his religion* (544-45). Commenta Sherman: “The factor in Milton’s portrait produces a kind of dissociated sensibility in the wealthy man with the suggestion that, likewise, licensing will have a depressive effect, coming between every man and the encounters that finally yield truth”, *Ibidem*, p.335.

⁸⁴ Cfr. *Ibidem*, p.337. Milton, riferendosi al contesto domestico, definisce questi intellettuali *schismatics and sectaries* (555).

ovvero di dibattito pluralistico che favorisce non solo la ricerca della verità e della conoscenza, ma che ne rappresenta esso stesso l'essenza.⁸⁵ In questo senso l'*Areopagitica*, il cui scopo significativamente è quello di *advance the publick good e promote [...] Countries liberty* (486-87), mette in pratica ciò che teorizza, ovvero diviene tutt'uno con questo spazio di ricerca della verità e dunque di realizzazione degli ideali permanenti della rivoluzione. Ideali che si traducono in realtà, ossia in concreta proposta politica nel momento in cui il trattato assume la veste di prodotto editoriale, testimonianza della (temporanea) liberalizzazione della stampa.

All'interno di tale spazio simbolico, la libera circolazione delle idee acquista, in conformità al modello mercantile, le modalità dello scambio. La ricchezza in termini di verità e conoscenza non consiste infatti solo nella pluralità delle idee, ma nella loro interazione, che crea ulteriore ricchezza (in questo senso le idee, in quanto beni, sono paragonabili alla moneta, il cui commercio crea un surplus di profitto). È attraverso lo scambio intellettuale, il confronto dialettico fra le idee che si generano verità e conoscenza; un processo di ricerca permanente che riproduce nella sua dinamica il modello delle transazioni sul mercato: *Where there is much desire to learn, there of necessity will be much arguing, much writing, many opinions; for opinion in good men is but knowledge in the making* (554).⁸⁶ Il commercio delle idee si traduce in una incessante attività di dibattito, di elaborazione critica in cui la formazione dell'opinione presuppone un costante lavoro di interpretazione, di negoziazione del significato che coinvolge allo stesso modo autori e lettori, produzione e ricezione, testo e contesto, annullando le differenze. In questa prospettiva, la verità e la conoscenza (che nella visione miltoniana non sono contrapposte bensì affini all'opinione) assumono inevitabilmente una dimensione discorsiva, divengono costruzione retorica, effetto di un processo ermeneutico 'aperto' e teoricamente illimitato poiché regolato dalla sua inesauribile circolarità. In tal modo Milton estende implicitamente al campo della conoscenza ciò che le metafore mercantili avevano evidenziato ironicamente nei trattatisti rinascimentali a proposito della natura della mimesi letteraria e delle figure retoriche quale produzione segnica dal valore ontologico. E al pari del valore nello scambio mercantile, il significato originato da tale processo non si configura come naturale, assoluto, bensì il prodotto della negoziazione stessa, dell'atto ermeneutico: *[T]he people [...] wholly tak'n up with the study of highest and most important matters to be reform'd, should be disputing, reasoning, reading, inventing, discoursing, ev'n to a rarity, and admiration, things not before discours'd or writt'n of* (557). Un atto ermeneutico che in quanto negoziazione, scambio è fondato implicitamente su un contratto simbolico che coinvolge allo stesso modo interpretante, interpretato e società civile, non motivato dalla necessità, né tantomeno dalla natura delle cose, ma che al contrario presuppone una libera e consapevole decisione, ovvero un gesto deliberato e razionale, che fa di tale atto ermeneutico, e dunque del processo conoscitivo e della ricerca della verità, un'operazione intrinsecamente arbitraria e relativa: *[W]hen God gave him reason, he gave him freedom to choose, for reason is but choosing* (527).⁸⁷

In questa prospettiva, la verità e la conoscenza, e di riflesso la distinzione fra bene e male, si configurano come una scelta non più riconducibile a un fondamento ontologico, ovvero alla

⁸⁵ Osserva Hoxby: "We can think of his marketplace of ideas as just one of the Revolution's various experimental social systems that were meant to be productive despite the frailties of common men and the more insidious designs of uncommon ones", *op. cit.*, p.52.

⁸⁶ Quello che Milton razionalizza come modalità di scambio delle idee (sottrazione o addizione) ricorre, come abbiamo visto, anche in Puttenham e nella sua catalogazione delle figure retoriche, formate per aggiunta o soppressione. Entrambi i discorsi sono definiti dalla metafora mercantile; là le parole come monete, qui le idee come beni, merci.

⁸⁷ Milton delinea in tal modo il ritratto, ovvero costruisce l'immagine del suo lettore/cittadino ideale, che simile a un buon giudice si forma la sua opinione solo dopo avere esaminato con l'ausilio della ragione tutte le prove, rispondendo unicamente al dettato della propria coscienza. Per tale motivo egli può essere sottoposto a qualsiasi tipo di pubblicazione, rendendo in tal modo la censura preventiva inutile. In questo senso S.Achinstein ("Revolution in Print: Lilburne's Jury, *Areopagitica*, and the Conscientious Public", in Id., *Milton and the Revolutionary Reader*, Princeton U.P., Princeton 1994, pp.27-70), allargando lo spettro a tutta la produzione pamphlettistica della Rivoluzione, parla a questo proposito di *a new class of activist readers*, "responsible actors in the public forum created in the press", p.32. "Milton contributed to a wholly new sense of the public sphere as one in which political discussions should be carried on before a broad reading public", *Ibidem*, p.58.

proprietà intrinseca di un oggetto, in questo caso il libro e il suo contenuto etico; al contrario essa si delinea come attributo, rappresentazione dell'oggetto, così come pertiene allo statuto della merce stessa, dove il valore d'uso è subordinato al valore di scambio, che si negozia nella contingenza.⁸⁸ E proprio per questa sua natura 'convenzionale', il risultato di tale processo è costantemente suscettibile di essere contrastato, ossia modificato e superato secondo una dinamica potenzialmente inestinguibile. Non solo; lo stesso processo, in virtù dell'assenza di un fondamento ontologico, conseguenza della sua dimensione discorsiva, può risultare non in una verità univoca, sebbene provvisoria, bensì molteplice. In altri termini, secondo Milton, essa, *as the old Proteus* (563), può assumere diverse forme in base alle scelte interpretative, in particolare per quanto riguarda alcuni dettami secondari della dottrina religiosa (che Milton definisce *things indifferent*), laddove le Scritture non mostrano una chiara indicazione: *Yet is it not impossible that she may have more shapes than one. What else is all that rank of things indifferent, wherein Truth may be on this side, or on the other, without being unlike her self* (563).⁸⁹ La possibilità, ovvero la libertà di interpretare le Scritture (e con esse tutti i testi) senza vincoli e limitazioni grazie all'abrogazione della censura, acquista un valore di tolleranza, di accettazione del pluralismo che contribuisce ad appianare controversie religiose (e in quanto tali anche politiche) altrimenti deleterie, che minacciano seriamente di minare il nuovo corso rivoluzionario: *How many other things might be tolerated in peace, and left to conscience, had we but charity* (563); [...] *this doubtles is more wholesome, more prudent, and more Christian that many be tolerated, rather than all compell'd* (565). In questo senso, Milton, in coerenza con il suo approccio interpretativo alla verità e alla conoscenza, si spinge oltre le posizioni ufficiali dei cosiddetti 'tollerazionisti', ampliando lo spettro dei casi affidati alla libertà di coscienza, fino a includere questioni cruciali di dottrina e disciplina ecclesiastica su cui le differenti congregazioni si dividevano aspramente.⁹⁰

Il modello discorsivo ermeneutico utilizzato nei *divorce tracts* quale strumento dell'interpretazione esegetica delle Scritture viene dunque riproposto implicitamente qui, esteso a tutto il campo della conoscenza e della verità.⁹¹ E se l'attività di esegesi delle fonti della dottrina si configura nei *divorce tracts* come uno strumento di liberazione intellettuale, propedeutico all'azione riformatrice

⁸⁸ Fish spiega così quella che egli definisce la lezione di Milton: “[K]nowledge and truth are not measurable or containable entities, properties of this or that object, characteristics of this or that state, but modes of being, inward dispositions, conditions of a heart that is always yearning for new revelations”, “Driving from the Letter: Truth and Indeterminacy in Milton’s *Areopagitica*”, in M.Nyquist, M.W.Ferguson (eds.), *Re-membering Milton*, cit., p.246; e ancora: “Books [...] are subordinate to the process they make possible, the process of endless and proliferating interpretations whose goal is not the clarification of truth, but the making of us into members of her incorporate body”, *Idem*.

⁸⁹ Sul dibattito definito come “toleration controversy”, Sirluck afferma: “For some – not all – of the opponents of compulsory Presbyterianism, the scope of indifferency (le cose che non sono state stabilite da Cristo, che di proposito le ha lasciate così, sicchè non devono essere sottoposte a prescrizione) was so far extended (a includere questioni ecclesiastiche e politiche) as to change its nature, and with it the nature of Christian liberty. Moreover, this evolution became integrated, for them, with the simultaneous and in some respects parallel evolution in the concept of natural law and its consequence, natural liberty. One of the opponents of compulsive uniformity of whom this is true was Milton”, “Introduction”, cit., pp.135-36. “With its final contention, that the Licensing Order is an obstacle to the discovery of unknown truth, the *Areopagitica* moves into the center of the toleration controversy”, *Ibidem*, p.167. Un dibattito di natura religiosa, ma con importanti risvolti politici, tutto interno al movimento protestante, animato soprattutto dall'ala sinistra (“the coalition of Independents and sects”, *Ibidem*, p.169) che muove dalla constatazione che la Riforma è tutt'altro che compiuta. In questo contesto, l'*Areopagitica* sostiene che le tesi portate avanti da coloro che vengono definiti *the leading schismatics* (567) non devono essere preventivamente censurate.

⁹⁰ Come evidenzia Sirluck, Milton, per ragioni di strategia politica volte a spaccare la maggioranza presbiteriana e trarre dalla sua parte l'ala meno intransigente, non enuncia la tesi di fondo dei 'tollerazionisti', ossia la necessaria separazione fra stato e chiesa. Di conseguenza, “[t]o compensate for this weakness he enormously enlarges the scope of indifferency”, che però, paradossalmente, “include matters of doctrine and of discipline, things on which congregations divide from each other”, *Ibidem*, p.170.

⁹¹ Come rileva Hoxby, “[t]he divorce tracts show a dawning awareness of the potential for decentralized forms of organization to depend on freely undertaken ‘dealings’ between men and women, an awareness that becomes far more pronounced in *Areopagitica*. As Milton’s opponents recognized, it was but a short step from these notions of natural law and social contract to the revolutionary claims of *The Tenure of Kings*”, *op. cit.*, p.54.

in campo sociale, nell'*Areopagitica* il modello ermeneutico assume esso stesso *in primis* una finalità sociale e politica rivoluzionaria in quanto, come detto, la produzione di conoscenza, ovvero la ricerca della verità senza censura preventiva implica già tale finalità. Il significato politico-religioso rivoluzionario risiede proprio nella inesauribilità del processo di ricerca, quell'idea di *knowledge in the making* che vuol dire a un tempo apertura alla differenza e rifiuto di qualsiasi verità definitiva: [*H*]e who thinks we are to pitch our tents here, and have attain'd the utmost prospect of reformation [...] that man by his very opinion declares, that he is yet farre short of Truth (549). Ciò equivarrebbe, nell'ambito dell'esercizio ermeneutico, a una forma di letteralismo, a una chiusura prematura del significato che, come afferma Milton nei *divorce tracts*, è espressione di ortodossia, ovvero di imposizione tirannica che mostra evidenti i segni dell'idolatria, laddove una forma esterna si sostituisce al processo interiore della coscienza individuale.⁹² La censura stessa è una manifestazione estrema di tale atteggiamento, nel momento in cui la verità non solo viene reificata, ma addirittura sottratta al dibattito pubblico.

Rifuggire dal letteralismo contrapponendo ad esso il proliferare delle interpretazioni quale strategia di apertura indefinita, di continuo differimento della verità, della pienezza del senso, riflette la dinamica della storia così come è intesa nell'*Areopagitica* in senso rivoluzionario quale radicale trasformazione sociale contraddistinta da un progresso incessante che deve promuovere i valori della Riforma non solo nella chiesa, ma anche *in the rule of life both economicall* (ancora un'accusa implicita ai monopoli, in favore del *free trade*) *and politicall* (550). La storia, che assume un preciso fine teleologico con la Riforma e in quanto tale coincide con la ricerca della verità e della conoscenza, è per Milton un continuo processo di rigenerazione in cui l'unità, paradossalmente, è data dalla molteplicità sempre in movimento.⁹³ Dichiarare concluso il processo reificando la verità significherebbe ortodossia (*fine conformity*, 545), tirannide e sconfesserebbe il ruolo di nazione guida che Milton attribuisce all'Inghilterra nella diffusione della Riforma in Europa, o meglio *in the reforming of Reformation it self* (553).

Tale processo di ricerca delle *glorious waies of Truth* quale rivoluzione permanente, rigenerazione continua, motore della storia, riproduce in qualche modo lo spirito del capitalismo non solo nella dinamica propulsiva, ma a ben vedere anche nell'imperfezione e nella contingenza. La pienezza della verità irraggiungibile in questo mondo, la modalità fluida e impura della sua ricerca come dato costitutivo di imperfezione terrena, il rifiuto da parte di Milton di qualsiasi aspirazione utopica (già peraltro espresso nei *divorce tracts*) o prospettiva totalizzante (*To sequester out of the world into Atlantick and Eutopian polities, which never can be drawn into use, will not mend our condition*, 526), rispecchiano quel modello di ragionevole compromesso, ovvero di assolutezza relativa rappresentato dal mercato. L'uomo, collocato *in this world of evill* (526), un mondo problematico, a tratti ingannevole, in cui la differenza fra bene e male non si dà nella realtà sensibile, può esaudire solo parzialmente la sua aspirazione alla verità, alla conoscenza assoluta attraverso la mediazione dello scambio e della negoziazione; gli stessi strumenti che egli ha a disposizione nel mercato per soddisfare il suo desiderio di ricchezza, di beni materiali. In entrambi i casi si tratta di un compromesso raggiunto nella contingenza seguendo regole e convenzioni definite, che consente di conseguire un bene (sia esso materiale o simbolico) non assoluto ma possibile. Un bene non definitivo – l'amore ideale è solo quello edenico, così come la conoscenza perfetta è contenuta solo nella rivelazione –, bensì relativo, che in quanto tale non solo non esaurisce la ricerca, ma

⁹² Per questo motivo, afferma Fish, “[i]n the *Areopagitica* we are continually being driven from the letter”, “Driving from the letter”, cit., p.243. “Whatever place or object or condition holds out the possibility of rest and attainment has at that moment become a letter, the occasion for idolatry”, *Ibidem*, p.244. Al contrario, “driving from the letter is a strategy that can have no end; for each time it succeeds it generates the conditions that once again make it necessary”, *Idem*.

⁹³ Loewenstein: “Milton’s Truth [...] serves as a figure for history itself, a dynamic process of social transformation characterized by vigorous progression rather than unhealthy stasis”, *Milton and the Drama of History*, cit., p.42. La dimensione testuale della storia nell'*Areopagitica* è data anche, implicitamente, dalla natura ermeneutica della verità e della conoscenza che in quanto tali producono esse stesse realtà, storia.

garantisce altresì esiti sempre nuovi; solamente così *is the utmost bound of civill liberty attain'd* (487).

E tuttavia questa rappresentazione realistica del processo della conoscenza, della sua ineludibile dimensione immanente, e dunque sempre di là dal realizzarsi pienamente, è ancora in qualche modo venata dai riflessi della metafisica. Così come accade nei *divorce tracts*, una volta messa da parte, essa riaffiora e si manifesta nel momento in cui tale prospettiva immanente si deve necessariamente raccordare con quella trascendente della rivelazione che, secondo quanto afferma Milton, fedele in questo al Libro dell'Apocalisse, coincide con la venuta ultima del Signore, che decreterà la fine della storia e dischiuderà finalmente agli uomini nella sua totalità e perfezione quella verità solo parzialmente conquistata nel corso della storia stessa. La nostalgia, ovvero l'attesa dell'essere (della verità) nella sua pienezza traspare chiaramente dal passo sul destino della verità. Secondo la narrazione miltoniana, essa in origine *came once into the world with her divine Master* e si presentava come *a perfect shape most glorious to look on*; successivamente *a wicked race of deceivers* la smembrarono distruggendone l'unità; da allora i suoi seguaci *went up and down gathering up limb by limb still as they could find them*, impossibilitati tuttavia, a causa della loro condizione terrena, a portare a termine il compito. Per la sua definitiva riedificazione è dunque necessario attendere *her Masters second comming; he shall bring together every joynt and member, and shall mould them into an immortal feature of lovelines and perfection* (549). Alla luce di questo racconto, che Milton mutua dal mito egiziano di Isis e Osiris, si determina all'interno dell'*Areopagitica* un'ambiguità di fondo, una discrasia fra la dimensione ermeneutica della conoscenza quale prodotto autonomo della coscienza individuale, del libero atto interpretativo, in sintonia con la sua connotazione mercantile, e la sua subordinazione, ovvero il suo essere parte imperfetta, limitata di un disegno divino che la trascende e che, esso solo, le conferirà da ultimo pieno significato. In altri termini, i due approcci appaiono difficilmente conciliabili, divisi come sono fra libertà e determinazione, fra un significato autonomo effetto della rappresentazione e un significato trascendentale garante della rappresentazione stessa. In questo senso il modello culturale del mercato che contraddistingue il discorso miltoniano sulla conoscenza e sulla verità risulta in qualche modo depotenziato; l'assunto di base, sintetizzato da Kendrick come "Truth's entrance into the commodity form",⁹⁴ non viene condotto fino alle sue logiche conseguenze, che implicherebbero la piena autonomia e arbitrarietà dell'atto gnoseologico, affrancato da qualsiasi prospettiva trascendente. Ed è proprio la presenza nell'*Areopagitica* di tale prospettiva oltre l'immanenza che relativizza il significato culturale e ideologico del paradigma del mercato, riducendolo in tal modo a pallido riflesso, realizzazione imperfetta di un modello superiore, esso sì simbolo di totalità e perfezione.⁹⁵

Questo iato fra verità acquisita e verità rivelata è riscontrabile, sotto altre forme, in altri luoghi del trattato. O meglio, questa mancata concordanza induce Milton a rappresentare lo stesso processo immanente della conoscenza *anche* in termini assoluti. I germi della metafisica, infatti, sono a ben vedere già presenti nella sua stessa costruzione discorsiva, laddove la metafora del mercato applicata alla conoscenza, che esprime "the generative possibilities of free interpretation",⁹⁶ viene soppiantata, ovvero coesiste instabilmente con la metafora bellica delle *wars of Truth* (562); una metafora che richiama ironicamente l'altro paradigma del mercato, quello mercantile: *When a man hath bin labouring the hardest labour in the deep mines of knowledge, hath furnisht out his findings in all their equipage, drawn forth his reasons as it were a battell raung'd, scatter'd and defeated all objections in his way, calls out his adversary into the plain, offers him the advantage of*

⁹⁴ Milton: a study in ideology and form, cit., p.40.

⁹⁵ Analogamente, K.Dunn ("Milton among the monopolists: *Areopagitica*, intellectual property and the Hartlib circle", in M.Greengrass, M.Leslie, T.Raylor [eds.], *Samuel Hartlib and Universal Reformation. Studies in intellectual communication*, C.U.P., Cambridge 1994, pp.177-192) discute dell'"*Areopagitica*'s fundamental ambivalence towards the marketplace" (p.187), in quanto "while the economics of free circulation is in perfect keeping with his social epistemology of 'collation', he makes only tentative steps toward applying this new ideology to his picture of Truth and to his notion of authorial property" (p.189).

⁹⁶ Kahn, *op. cit.*, p.91.

wind and sun [...] (562). Un concetto ribadito con l'immagine delle attività intellettuali che fervono nella nazione paragonate a una fucina che produce armamenti: *[T]he shop of warre hath not there more anvils and hammers waking, to fashion out the plates and instruments of armed Justice in defence of beleaguer'd Truth* (554). Alla prospettiva ermeneutica della relatività e della potenziale molteplicità della verità si sostituisce qui quella dialettica del confronto fra la verità e l'errore, laddove il processo conoscitivo assume le modalità della costruzione di un significato 'forte', oggettivo, l'unico possibile, che si dispone non a coesistere con un'interpretazione alternativa, bensì a scontrarsi con quello che viene definito come l'errore.⁹⁷ L'esercizio ermeneutico si volge in scontro dialettico, lo scambio, l'interazione dei discorsi, in conflitto, che implica l'emergere di una verità non più intesa come attributo bensì proprietà ontologica, e in quanto tale portatrice di una moralità intrinseca. Il mercato simbolico delle idee si trasforma qui nel suo opposto, riconducibile al paradigma mercantilista, ossia in un campo di battaglia dove lottano la verità e l'errore, il male e il bene intesi come essenze metafisiche, e per questo rappresentati attraverso l'*imagery* della luce e dell'oscurità.⁹⁸ Una verità così configurata interrompe la circolarità del processo interpretativo, la possibilità di ulteriori negoziazioni, l'apertura indefinita alla differenza, in favore della chiusura del significato (la stessa operazione che Milton effettua nei *divorce tracts* a proposito dell'interpretazione delle Scritture), ponendosi come anticipazione della verità rivelata, e dunque, ironicamente, come una forma di letteralismo, di ortodossia, che legittimerebbe paradossalmente la stessa pratica della censura.⁹⁹ In questo caso l'azione rivoluzionaria non risiederebbe più nell'inesauribilità del processo conoscitivo, nella ricchezza dei contributi e nella coesistenza delle *neighboring differences* (565), ma nell'affermazione *manu militari* di una verità che ha già ora, nell'imperfezione e nella precarietà della storia, le stimmate dell'assoluto.¹⁰⁰

La valenza metafisica della retorica bellica della ricerca della verità è ulteriormente confermata dalla prospettiva storica millenarista entro cui Milton la colloca. Nell'*Areopagitica*, il cammino della Riforma, o meglio *the reforming of Reformation it self* (553), è interpretato storicamente attraverso la suggestiva categoria del millenarismo, ossia l'evento destinato a realizzare per opera dei giusti il regno di Cristo sulla terra, prodromo al suo secondo e ultimo avvento annunciato

⁹⁷ Commenta Loewenstein: "The wars of Truth' [...] is the striking phrase Milton gives this historical process of energetic conflict and confrontation which keeps the godly nation resilient and reformation ongoing", *op. cit.*, p.36; "Milton imagines Truth [...] as a warrior, as though she were some revolutionary Puritan saint", *Ibidem*, p.43. Loewenstein descrive Milton come "highly conscious in *Areopagitica* of history as a complex, dynamic process where vigorous ideological conflict and opposition within a revolutionary society generate radical reform", *Ibidem*, p.35; il trattato "develops the notion that historical renewal and transformation occur as a consequence of continual friction between opposing forces and ideologies", *Ibidem*, p.36.

⁹⁸ A.F.Price si sofferma sull'utilizzo di "archetypal images, 'Light=Truth' and 'Darkness=Error'", "Incidental Imagery in *Areopagitica*", *Modern Philology* 49 (1952), p.220. Secondo l'autore, la lotta fra bene e male si rivela saliente e si traduce nella personificazione metaforica dei libri e della verità, "to show them in unceasing warfare against evil forces", *Ibidem*, p.217.

⁹⁹ Ironicamente, questa 'chiusura' metafisica sarà coerente con le mansioni previste dal suo incarico governativo. A.Blum rileva come "[a]s Latin Secretary for the Commonwealth from 1649 to 1652, the power and name of licenser were his, and Milton seems sometimes to have exercised them in violation of *Areopagitica*'s (admittedly qualified) defense of private thought", "The author's authority: *Areopagitica* and the labour of licensing" in M.Nyquist, M.W.Ferguson (eds), *Re-membering Milton*, cit., p.86.

¹⁰⁰ I germi della metafisica sono al pari presenti, dal punto di vista della ricezione, nel concetto calvinistico di coscienza, che unisce il lettore a Dio attraverso il possesso del giudizio divino; lo stesso che lega gli uomini a Dio e che impedisce loro di nascondere i propri peccati dinanzi al suo tribunale. Cfr. su questo punto Achinstein, *op. cit.*, pp.51-52. A ulteriore sostegno della prospettiva metafisica, Milton rappresenta in una delle sue molteplici metafore un autore, "who would 'print his mind', as if the world of book production consisted only of disembodied intellects", Sherman, *op. cit.*, p.323. L'autore senza corpo, "printing his mind without mediation", *Ibidem*, p.327, suggerisce l'idea di un significato/verità che appare come definitivo e che come tale deve essere trasmesso al lettore. Come fa notare Dunn, "[h]is pronouncements imply a conception of texts with clear moments of origination in an enunciating subject, a subject that could at least theoretically claim proprietary rights over that text, at the same time that the text takes its value from its free circulation in the market-place", "Milton among the monopolists", cit., p.190. Per contro, "[i]t is the market itself that threatens to separate an author from his work, to render that work unrecognizable as pastiche or anthology [...] a world in which authorship was constructed [...] by the audience in the market-place", *Ibidem*, p.192.

nell'Apocalisse.¹⁰¹ Il carattere epico-destinale attribuito da Milton al processo rivoluzionario della Riforma è in questo senso significativo: *[W]hen God shakes a Kingdome with strong and healthfull commotions to a generall reforming [...] (566)*. La nazione, *this vast City [...] the mansion house of liberty (553-54)*, la cui identità si fonde con il corso rivoluzionario stesso, è investita direttamente da Dio a eseguire questo compito, e saranno in particolare i santi, gli eletti del signore a portare a termine questa missione con il loro definitivo trionfo, e con esso del bene e della verità, che annuncerà l'inizio del regno di Cristo sulla terra e che riproduce, anticipandole, le condizioni prefigurate nell'Apocalisse stessa.

Alla luce di tale prospettiva storica, l'immagine miltoniana della realizzazione del tempio del Signore (*the Temple of the Lord, 555*) nella società, che rappresenta in senso figurato il compiersi della Riforma, ovvero il processo rivoluzionario di costruzione della verità nella storia, effetto di quella *earnest and zealous thirst after knowledge and understanding which God hath stirr'd up in this City (554)*, assume da ultimo un significato ambiguo, problematico, che riflette l'ambivalenza della posizione miltoniana, divisa com'è fra i poli opposti del mercato e della guerra, della tolleranza e del conflitto, del pluralismo e dell'ortodossia. Le aperture alla differenza, assicurate dalle *moderat varieties and brotherly dissimilitudes (555)*, che dovrebbero produrre infine nella costruzione simbolica (del tempio) della verità quell'effetto che Milton definisce come *the goodly and the gracefull symmetry (555)*, acquistano un senso non solo, o non tanto, di pacificazione fra le parti (*A little generous prudence, a little forbearance of one another, and som grain of charity might win all these diligences to joyn, and unite into one generall and brotherly search after Truth, 554*), quanto piuttosto, più insidiosamente, di tregua armata, di conflitto sopito prima della resa dei conti finale. Una resa dei conti il cui esito peraltro è già annunciato da Milton laddove, all'interno della molteplicità viva e stimolante delle posizioni dei cosiddetti *schismatics and sectaries (555)*, egli prevede infine una differenziazione fra quelli che egli definisce *false teachers [...] busiest in seducing (566)* e quelli che egli proclama *men of rare abilities che God then raises to his work (566)*; ovvero una netta distinzione fra le sette che perseguono l'errore (*Falsehood, 561*) e quelle invece portatrici di nuove rivelazioni della verità divina (*those whom God hath fitted for the special use of these times with eminent and ample gifts, 567*). In questo caso la tolleranza, ovvero l'abrogazione della censura non si configura più come un fine, bensì è strumentale alla ricerca della verità ultima, che in quanto tale assume la forma e le modalità (metafisiche) della rivelazione divina.

Ancora una volta nel discorso miltoniano la dimensione religiosa si intreccia con quella del mercato e la prospettiva trascendente si sovrappone problematicamente a quella terrena secolarizzata. Lo spirito rivoluzionario, ovvero l'incessante spinta riformista assume in tal modo, al pari della verità, due facce (Milton stesso allude a quest'ultima quando cita *[t]he Temple of Janus with his two controversial faces, 561*). Se, come evidenziato nell'analisi dei *divorce tracts*, è stata l'ideologia religiosa riformata, con la sua svolta a favore del mercato, a facilitare l'analoga conversione di Milton, dopo averne ostacolato in precedenza l'accettazione, la stessa ideologia si pone ora nuovamente come alternativa implicita, trattenendo Milton dal perseguire fino in fondo le implicazioni epistemiche e culturali della logica del mercato. Una parziale rimozione del suo perturbante relativismo, affatto diversa nei presupposti, ma che richiama, ironicamente, nella sostanza l'analoga rimozione rintracciabile nel discorso critico di Sidney e Puttenham.

Le categorie del mercato quali la libera circolazione, lo scambio, il contratto influenzano profondamente il processo di rinnovamento politico, religioso, sociale e culturale così come viene delineato e promosso nei due *pamphlet* analizzati, in sintonia con il nuovo corso rivoluzionario. L'utilizzo figurato di tali categorie contribuisce in maniera decisiva alla formulazione di proposte innovatrici da parte di Milton in termini di maggiore libertà e responsabilità accordate all'individuo

¹⁰¹ Secondo C.Hill (*Milton and the English Revolution*, Faber & Faber, London 1977), il millenarismo è uno dei segni distintivi della tendenza puritana eretica di Milton. "[T]he millennial vision, with its interpretation of historical events buttressed by biblical authority, became the revolutionary view of those who wished to generate great changes in the commonwealth by uprooting older social, political, and religious foundations", Loewenstein, *op. cit.*, p.12.

nell'ambito sia della sfera privata, sia della sfera pubblica. Ai maggiori diritti invocati in campo sociale si accompagna un analogo appello all'indipendenza interpretativa nell'approccio ai testi e alla verità che Milton stesso persegue quale strategia di costruzione del suo discorso e che rinviene nel concetto mercantile del valore il suo modello epistemico. E tuttavia il processo di secolarizzazione all'insegna dell'emancipazione sociale e culturale si arresta inevitabilmente lì dove l'individualismo borghese ritiene ancora i tratti della metafisica, di cui la fede cristiana costituisce parte e al contempo giustificazione. E laddove essa si manifesta, dà vita a un compromesso instabile, a un nodo irrisolto. Il pensiero riformatore miltoniano appare dunque ambivalente, scisso com'è fra due diverse modernità, la fede protestante e quella nel mercato, difficilmente conciliabili ma per certi versi, nonostante le differenze, entrambe accomunate da un utopismo rivoluzionario che sopravviverà solo come testimonianza alle dure prove della storia.

4. *Il mercato come disegno politico e volontà di potenza: Paradise Lost*

Alla fine degli anni '40, le speranze miltoniane sollevate dalla rivoluzione furono disilluse, e insieme ad esse le sue aspirazioni libertarie: "The millenarian vision faded. The united nation of earnest seekers after truth envisaged in *Areopagitica* was replaced by the reality of fierce faction fights between the Presbyterian majority in Parliament and the Independent-dominated army [...] After 1648 Milton thinks less of God's special favour towards England: he worries more about whether his countrymen deserve to be free".¹⁰² In questo contesto, la sua idea di mercato rimarrà un'utopia irrealizzata,¹⁰³ giacché non solo le proposte avanzate da Milton in campo sociale non vengono accolte dal nuovo governo del Commonwealth, ma esso implementa in materia di economia un ambizioso programma di sostegno a favore del commercio che risponde ai principi della dottrina mercantilista all'insegna della "mutual dependence between power and plenty".¹⁰⁴ Il nuovo stato, e poi successivamente la restaurata monarchia, realizzano ciò che era stato definitivamente teorizzato negli anni '20 dagli autori mercantilisti in tema di bilancia commerciale e che tuttavia non era stato ancora pienamente tradotto in pratica né dalle politiche governative di Elisabetta, né da quelle dei suoi successori, a causa dell'assenza di un preciso disegno espansionistico e di un potente apparato bellico a suo supporto.

Il *Navigation Act* del '51, causa scatenante del primo conflitto anglo-olandese, rappresentò un'autentica svolta e stabilì che le colonie dovevano essere assoggettate al Parlamento e sottoposte a un'amministrazione permanente, rendendo così possibile una coerente politica imperiale e il monopolio inglese sul commercio coloniale, che stava acquisendo un peso progressivamente sempre maggiore.¹⁰⁵ Il cosiddetto 'patto coloniale' secondo cui importazioni ed esportazioni dovevano effettuarsi solo su navi inglesi o del paese di riferimento, rispecchia una compiuta concezione dell'economia politica in cui lo stato assume un ruolo dominante, ponendo il suo potere e la sua forza bellica a sostegno dello sviluppo economico nazionale, ora non più esclusivo compito delle compagnie di commercio, ma frutto di un sistema integrato a cui partecipa l'intera classe imprenditoriale.¹⁰⁶ Osserva a questo proposito Conquest: "Before 1650 the English Crown had been

¹⁰² Hill, *op. cit.*, p.162.

¹⁰³ Hoxby: "He puts his faith in the market. But it is a freer market than any the world has ever seen, and he knows it", *op. cit.*, p.47.

¹⁰⁴ R.Conquest, "The State and Commercial Expansion: England in the Years 1642-1688", *Journal of European Economic History* 1985 (14), p.155. "The new Commonwealth was formed in the midst of the century's worst trade depression as the nation tried to recover from three years of disastrous harvests and intensified competition with the Dutch [...] it applied itself to the advancement of trade with unexampled determination. In power now were many of the same Puritans, political independents, and colonial merchants who had impugned the policies of the early Stuarts reminiscing about the Golden Age of Elizabethan maritime supremacy and harping on the ascendancy of the Dutch [...] The Rump accordingly established a Council of Trade, devoted 20 percent of its budget to the navy, and modeled many of its commercial initiatives on the Dutch example", Hoxby, *op. cit.*, p.63.

¹⁰⁵ Osserva Conquest: "[S]hipping and colonial commerce came to occupy the same position in the 1670s, which woollen exports had enjoyed during the 1620s", *op. cit.*, p.163.

¹⁰⁶ Gli obiettivi di politica economica e commerciale perseguiti dal *Council of Trade*, "in the face of growing competition and the simultaneous rise of protectionist and exclusive policies", sono così sintetizzati da Conquest:

singularly ill equipped to pursue an aggressive and expansive foreign policy [...] During the Commonwealth and Protectorate this situation changed, and the Navigation Act of 1651, the First Anglo-Dutch War, and the struggles with Portugal and Spain announced a new determination by the English to redress the balance of naval and commercial power in their favour. This determination continued in full flood after the Restoration in 1660”.¹⁰⁷

La visione utopica e libertaria del mercato perseguita da Milton, le sue potenzialità di paradigma culturale applicabile a più ambiti sociali si trasforma nella realtà in un’aggressiva politica commerciale di potenza che riflette la svolta conservatrice della rivoluzione, contrassegnata dall’instaurazione del Protettorato di Cromwell e dalla ricostituzione di una Chiesa di stato. Una politica imperialista di dominio che, significativamente, diverrà uno dei nuovi pilastri ideologici sui quali si fonderà la restaurata monarchia Stuart e che sarà oggetto della sua condanna in *Paradise Lost*. La parabola della rappresentazione del mercato, ovvero il suo uso figurato nella produzione letteraria miltoniana rispecchia pertanto la parabola degli ideali traditi della rivoluzione; da un iniziale entusiasmo per le sue potenzialità libertarie a un’amara e disincantata riflessione sul suo utilizzo come strumento totalitario di conquista e oppressione.

Il trattato scritto poco prima del ritorno di Carlo II dall’esilio francese, *The Readie and Easie Way to Establish a Free Commonwealth* (1660), quale estrema testimonianza della sua fede repubblicana, costituisce il momento di transizione, laddove il mercato viene evocato nella sua duplice, antitetica veste di opzione libertaria e di strumento di legittimazione della restaurazione monarchica. Nella sua innovativa, ma per certi versi tardiva, proposta di un modello di governo federale facente capo a un *Grand Council (many Commonwealths under one sovranitie, 385)*,¹⁰⁸ egli utilizza ancora una volta implicitamente i valori fondanti del mercato quali la sperimentazione, l’iniziativa privata, l’ampliamento delle opportunità, la diffusa competizione, come programma politico per promuovere la prosperità e il benessere della nazione. Le caratteristiche tipiche del mercato sono poste al servizio di un modello federale, *the just division of wast Commons* – in aperto contrasto con il sistema centralizzato dello stato moderno – che valorizza il decentramento e le differenze, ovvero l’importanza delle scelte individuali; in questo modo *the nation would become much more industrious, rich and populous* (339). Milton pertanto introduce da ultimo i principi del mercato (in aggiunta al modello contrattualistico) anche nella sfera politica, allo scopo di delineare un sistema dinamico di governo di stampo repubblicano che preservi margini di autonomia e libertà per i cittadini, sia nella sfera civile, sia nella sfera religiosa.¹⁰⁹

Al contempo, però, a questa visione idealistica del mercato, e in aperta contraddizione con la consapevolezza stessa di Milton, maturata negli anni di collaborazione con il governo,

“[T]he diversification of economic activity, such as the nurturing of new domestic industries, the establishment of plantations in the New World capable of yielding novel commodities, the extension of the range of shipping and other commercial activities, and the development of existing and new markets overseas”, *Ibidem*, p.160.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p.161.

¹⁰⁸ L’edizione del testo da cui sono tratte le citazioni è quella dei *Complete Prose Works*, vol.VII 1659-1660, ed. by R.W.Ayers, Yale U.P., New Haven 1974.

¹⁰⁹ Il repubblicanesimo di Milton, come rileva T.N.Corns, non deriva da fonti classiche né da teorie machiavelliane: “Yet, especially in the vernacular works, there emerges an eloquent rehearsal, not of republican argument, but of republican values, inscribed both in his demystification of monarchy and in his assertion of the dignity of the English citizen”, “Milton and the characteristics of a free commonwealth”, in D.Armitage, A.Himy, Q.Skinner (eds.), *Milton and Republicanism*, cit., p.27. “Only in his last major republican pamphlet, *The Readie and Easie Way* [...] does Milton ever articulate a constitutional model for good government without kings”; il trattato “offers an image, rendered retrospectively poignant, of an English free commonwealth founded on the service of the godly. Republicanism, in Milton’s writing, is more an attitude of mind than any particular governmental configuration. It produces a rational and unmystical state”, *Ibidem*, p.41. Hoxby sottolinea la peculiarità della visione miltoniana, “consistently at odds with the statist’s – whether Royalist or republican [...] For Milton it was precisely the diffusion of autonomy that should differentiate a truly republican economy from a monarchical one”, *op. cit.*, p.81. “Milton’s proposals were opposed to that deeper, structural movement (apparent in both the Commonwealth’s and the restored monarchy’s policies) toward the creation of what is sometimes called the ‘modern state’, with its centralized government, established bureaucracy, high taxation, and powerful war machine, all supported by commercial growth”, *Ibidem*, p.86.

dell'importanza del commercio internazionale per il nuovo ordine rivoluzionario,¹¹⁰ si oppone l'amara constatazione della sua influenza eccessiva nella vita della nazione: *[Y]et if trade be grown so craving and importunate through the profuse living of tradesmen that nothing can support it, but the luxurious expenses of a nation upon trifles and superfluities, so as if the people generally should betake themselves to frugalitie, it might prove a dangerous matter* (386). La realtà del mercato, inteso come soddisfazione dei bisogni materiali, diviene oggetto di denuncia moralistica in quanto il suo modello acquisitivo rappresenta per Milton un pericoloso strumento di asservimento e coercizione degli individui, a tal punto da fargli temere che essi siano indotti a barattare le libertà civili e religiose con il benessere economico: *[T]herefor we must forgo and set to sale religion, libertie, honour, safetie, all concernments divine or human to keep up trading* (386). E ciò, da un punto di vista strettamente politico, è secondo Milton ancora più pericoloso e preoccupante, dal momento che la maggioranza del paese intratteneva *the vain and groundless apprehension, that nothing but kingship can restore trade* (385-86), ovvero invocava la restaurazione monarchica proprio sulla base di motivazioni economiche ritenute oggettive e prioritarie. Ancora una volta, così come accadeva in *Comus*, l'affermazione del commercio e delle pratiche di consumo è collegata all'istituto della monarchia e alla conseguente perdita dei valori morali costitutivi della vita civile e religiosa. Un'immagine negativa del mercato, incentrata sulle sue finalità materiali, che per ragioni storiche oggettive prevale nella visione miltoniana su quella che ne mette in risalto i valori ideali, fonte di ispirazione del suo riformismo repubblicano.

La concezione liberale e progressista del mercato, che rimane un ideale irrealizzato, lascia dunque spazio da ultimo alla sua dimensione realistica, strumento della politica di potenza dello stato moderno, che in quanto tale diviene oggetto della sua rappresentazione epica negativa in *Paradise Lost*, vuoi sotto forma di metafora, vuoi come motivo tematico in sé. Il personaggio le cui azioni e la cui condotta assurgono a simbolo dell'ideologia mercantilista di conquista è Satana. È la sua figura a conferire al disegno politico mercantilistico-coloniale le stimmate perverse dello sfruttamento, della corruzione e del Male. Il suo duplice viaggio, all'inferno prima e successivamente alla volta del nuovo mondo, che si tradurrà in entrambi i casi in un'opera di colonizzazione materiale e insieme simbolica, è connotato più volte nella narrazione miltoniana dall'immaginario mercantile.

Le parole di Satana raffigurano la vendetta di Dio, l'esito infausto della battaglia, la disfatta delle sue schiere e la loro cacciata nella regione del Caos alla stregua di una tempesta in mare con tuoni, fulmini, grandine e onde gigantesche che si va infine placando (I,171-77) e che gli consente, quale nave ammiraglia (*some great admiral*, 294), ma anche implicitamente come capitano di una *crew* (477, 688), di condurre in salvo dopo il naufragio (*off the tossing of these fiery waves*, 184) gli altri vascelli della sua flotta verso un approdo sicuro, una baia, una marina (*harbor*, 185, *gulf*, 329, *the beach / Of that inflamed sea*, 299-300, *the bare strand*, 379).¹¹¹ Lo sbarco nel luogo sconosciuto assume le modalità della scoperta di nuovi mondi, evocata dall'immagine del cannocchiale galileiano (*optic glass*, 288), strumento di esplorazione di *new lands*, / *Rivers or mountains* (290-91). Un simbolo della nuova scienza, la quale diverrà a sua volta, insieme alla tecnica, indispensabile risorsa di potere che permetterà a Satana e ai suoi argonauti dannati di tramutare ben presto il viaggio di esplorazione in conquista, dominio autoproclamato (*Here we may reign secure*, 261, *the reign of Chaos and old Night*, 543), così come mostra la storia recente delle scoperte geografiche qui esemplificata da Milton. Tale dominio si traduce in un'opera sistematica di colonizzazione che costituisce la base materiale della fondazione di uno stato assoluto e di una civiltà degli inferi sorprendentemente simili a quelli mondani, e che diviene possibile proprio grazie al possesso di conoscenze scientifiche e tecniche (peraltro già impiegate da Satana nella guerra celeste e che gli hanno consentito di inventare le armi da sparo, *materials dark and crude*, / *Of spirituous and fiery spume*, VI,478-79). Queste conoscenze permettono a Mammon e alle sue *bands / Of pioneers* (I,675-76) – domina in questa scena ancora l'isotopia militare – di intraprendere una

¹¹⁰ La citazione miltoniana in esergo tratta dagli *State Papers* ne è un esempio.

¹¹¹ Le citazioni del testo sono tratte da J.Milton, *Poetical Works*, ed. by D.Bush, O.U.P., Oxford 1966.

intensa attività di sfruttamento delle risorse naturali della regione. Essi, simili a un esercito perfettamente organizzato, *Ransacked the center, and with impious hands / Rifled the bowels of their mother earth / For treasures better hid* (686-88). Uno sfruttamento inteso come violenza, ferita inferta alla terra, simile a un atto empio di profanazione alla ricerca del tesoro più prezioso, l'oro – a nessun'altra terra, chiosa Milton, si addice meglio il prezioso veleno: *that soil may best / Deserve the precious bane* (691-92), alludendo ironicamente all'umanità divenuta dannata proprio grazie ad esso. Una volta estratto, una *industrious crew* (751), con *wondrous art* (703), a indicare l'abilità nella tecnica metallurgica e allo stesso tempo i suoi effetti straordinari, fonde *the massy ore* (703) per costruire *a fabric huge* (710), il palazzo regale del Pandemonium, a compimento dell'impresa, simbolo tangibile, celebrazione della grandezza del potere instaurato: *Not Babylon, / Nor great Alcairo such magnificence / Equaled in all their glories [...] when Egypt with Assiria strove / In wealth and luxury* (717-22).

Milton riproduce dunque attraverso l'espulsione e l'esilio infernale di Satana e delle sue schiere le fasi della fondazione di uno stato assoluto, che in quanto edificato sulla volontà di potenza possiede già in sé i germi dell'impero. Per fare questo egli mutua sia il modello epico narrativo della *translatio imperii et studii*, ovvero la ricollocazione geografica di una cultura di dominio che sviluppa nel nuovo insediamento il suo potenziale di potere e conoscenza acquisita,¹¹² sia l'esempio storico moderno. O meglio, egli adatta il mito epico alla storia contemporanea mostrando come la *translatio imperii* corrisponda in realtà alla spinta espansionistica, mercantile e coloniale, che ogni stato assoluto possiede quale disegno imperialistico. Come dimostrerà la doppia impresa di Satana, colonialismo e mercantilismo, entrambi supportati materialmente dalle conoscenze tecnico-scientifiche, sono due fenomeni complementari, l'uno espressione dell'altro, al contempo causa ed effetto reciproci. Essi costituiscono stadi obbligati di sviluppo di una politica di potenza che è consustanziale alla fondazione stessa dello stato moderno in quanto stato assoluto imperialistico.

Nell'esempio infernale, le premesse di una civiltà mercantile vengono poste nel momento in cui l'impresa coloniale si sostanzia immediatamente in sfruttamento. La scienza e la tecnica rendono i colonizzatori padroni incontrastati della natura; essa in tal modo viene reificata, ridotta con la violenza, ovvero attraverso i processi di produzione, a merce preziosa da cui trarre profitto per costruire materialmente la grandezza dello stato, dell'impero – l'oro in quanto allo stesso tempo materia prima, prodotto finito, merce e ricchezza finale racchiude tutte le sequenze del ciclo economico. A sovrintendere all'impresa, vi è significativamente Mammon (*the least erected spirit*, 679), divinità infernale simbolo dell'avidità e della ricchezza terrena idolatrata dall'umanità.¹¹³

Nondimeno egli appare a prima vista concepire l'opera di edificazione della grandezza dello stato secondo una prospettiva tutta domestica, ripiegata su se stessa. Dinnanzi al gran consiglio infernale, infatti, egli perora la causa del fiero isolamento, suggerendo di non muovere guerra a Dio né in campo aperto, né indirettamente, e né tantomeno invocare il suo perdono per riprendere *in heav'n, our state / Of splendid vassalage* (II,251-52). Consapevole della superiorità del creatore, ma allo stesso tempo indisponibile a una *new subjection* (239), Mammon esorta i suoi pari, in nome della

¹¹² Tale modello epico narrativo, in cui si fondono storia e mito, risale a Virgilio e ai suoi imitatori rinascimentali. Si veda su questo punto D.Quint, *Epic and Empire. Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, Princeton U.P., Princeton 1993. J.Mueller ("Dominion as Domesticity. Milton's Imperial God and the Experience of History", in B.Rajan, E.Sauer [eds.], *Milton and the Imperial Vision*, cit., pp.25-47) dimostra come sia proprio Satana a realizzare tale disegno imperialistico, mentre le azioni e le parole di Dio riproducono la concezione veterotestamentaria della regalità. J.M.Evans interpreta la vicenda di Satana secondo una variante narrativa del modello della *translatio imperii*, ovvero quella della *felix culpa* (*Fortunate Fall*), non solo più aderente alla storia infernale, ma alla Storia *tout court*: "What began as a penal colony founded to accommodate the outcasts from Heaven rapidly becomes a center of colonial exploration in its own right. With its administrative headquarters in Pandemonium [...] the devils' prison turns into a springboard for further colonization", *Milton's Imperial Epic. Paradise Lost and the Discourse of Colonialism*, Cornell U.P., Ithaca 1996, p.41.

¹¹³ "Global colonization and commerce, combined with new scientific and technical methods, promoted dominion over nature from a conception of moral eminence to one of managerial power over plants and animals as profitable commodities", McColley, "Ecology and Empire", cit., p.117. "Milton's spokespersons for empire over nature are Comus and Mammon", *Ibidem*, p.118.

libertà e dell'indipendenza, a *rather seek / Our own good from ourselves, and from our own / Live to ourselves, though in this vast recess, / Free, and to none accountable, preferring / Hard liberty before the easy yoke / Of servile pomp* (252-57). Sebbene in una situazione svantaggiata, l'obiettivo, *through labour and endurance* (262), è quello di *found this nether empire, which might rise / By policy, and long process of time / In emulation opposite to heav'n* (296-98). Questo mondo degli inferi possiede infatti preziose risorse (*This desert soil / Wants not her hidden luster, gems and gold*, 270-71) e i suoi nuovi abitanti non difettano di *skill or art, from whence to raise / Magnificence* (272-73).

Beelzebub, replicando alle sue parole, richiama realisticamente alla mente la loro condizione, ovvero lo scenario di conflitto con le potenze celesti. In questo contesto, l'aspirazione all'isolamento e all'indipendenza è pura illusione in quanto essi sono pur sempre soggiogati dalla volontà divina (*the King of Heav'n hath doomed / This place our dungeon*, 316-17). Ne consegue che l'unica strategia di condotta possibile, approvata infine dal gran consiglio, è la guerra permanente, alimentata dall'ostilità e dalla sete di vendetta. Una guerra che deve trarre profitto dalla situazione contingente, ovvero dalle occasioni disponibili, come quella che si profila in quel momento, descritta dallo stesso Beelzebub: *There is a place [...] another world, the happy seat / Of some new race called man, about this time / To be created like to us* (345-49). Il luogo (*The happy isle*, 410), essendo collocato ai confini dell'universo, *may lie exposed* (360), e dunque bersaglio ideale di un'azione bellica di ritorsione indiretta, così come contempla il piano machiavellico disvelato da Beelzebub: *[...]here perhaps / Some advantageous act may be achieved / By sudden onset, either with hell fire / To waste his whole creation, or possess / All as our own, and drive as we were driven, / The puny habitants; or if not drive, / Seduce them to our party* (362-68).

E tuttavia questa opzione offensiva (*The bold design*, 386) è solo apparentemente in contrasto con quella autarchica di Mammon. In realtà è la sua logica conseguenza, in quanto la volontà di conquista si configura come l'esito naturale della politica di potenza perseguita nel disegno coltivato da Mammon. Non vi è dunque contraddizione fra i due intenti, entrambi volti allo stesso obiettivo, ovvero alla fondazione di un impero (*this nether empire*, 297; *Th'infernal empire*, X,299, e nel cuore di esso *their metropolis*, X,439), che in quanto costruito sulla grandezza materiale deve di necessità accrescersi; e ciò è possibile solo attraverso l'acquisizione, ovvero la colonizzazione di nuove terre, altri mondi, allo scopo di *possess / All as our own* (II,365-66). In questo senso, l'affermazione di Beelzebub riferita alla presunta inconsistenza del proposito imperialista di Mammon, *to sit in darkness here / Hatching vain empires* (377-78), assume un ulteriore significato ironico in quanto alla luce dei fatti essa appare non come una critica nel merito bensì unicamente alle modalità di realizzazione del progetto; ovvero, paradossalmente, riafferma la bontà del disegno, che per essere veramente tale, ossia non vano, deve essere orientato alla conquista di nuovi mondi e nuove genti.

Questa contiguità intrinseca fra i due disegni politici ridefinisce l'ipotesi interpretativa avanzata da alcuni studiosi secondo cui il dibattito nel gran consiglio infernale fra le differenti proposte di Mammon e Beelzebub e la successiva opzione per la campagna espansionistica guidata da Satana rifletterebbero la svolta autoritaria della rivoluzione inglese degli anni '50, in cui la stagione repubblicana e libertaria del Commonwealth cede il passo all'avventura di un uomo solo, il Protettorato cromwelliano, che decreta la fine delle aspirazioni rivoluzionarie e insieme prefigura la restaurazione monarchica.¹¹⁴ Piuttosto, il dibattito evidenzia come nella visione miltoniana la forma

¹¹⁴ È questa la tesi di D.Armitage, che considera *Paradise Lost* "an epic narrative which with hindsight could be seen as critical of the kind of policies pursued by the Protectorate in the later 1650s and which was consistent with the Sallustian-Machiavellian analysis of the fatal temptations of empire for a newly liberated commonwealth", "John Milton: poet against empire" in D.Armitage, A.Himy, Q.Skinner (eds.), *Milton and Republicanism*, cit., p.215. "The wisdom of such expansion is debated [...] in idiomatically Machiavellian terms when [...] the fallen angels debate whether Pandemonium should be either a commonwealth for preservation or a commonwealth for expansion", *Ibidem*, p.217. E ancora: "The republican confidence of the years under the Rump evaporated during the course of the Cromwellian Protectorate. Both Nedham and Milton came to feel that the story of moral decline, from freedom with greatness to servitude wrought by ambition, narrated by Sallust and warned against by Machiavelli, had – perhaps

repubblicana non sia poi così diversa nei fatti da qualsiasi organizzazione statale moderna autocratica nel momento in cui i valori ideali, le libertà civili e religiose sui quali si fonda soccombono alla ragion di stato, ovvero a esigenze puramente economiche e materiali di grandezza e accrescimento – come sottolinea lo stesso Satana: [...] *public reason just, / Honor and empire* (IV,389-90). Il disegno repubblicano autarchico di Mammon è già da subito inficiato da tale preoccupazione, e la sua sostanziale contiguità con quello di Beelzebub è la testimonianza di come la volontà di potenza (economica, e quindi anche militare) sia alla radice dello stato moderno e accomuni monarchie, principati e repubbliche – significativamente, il primo atto di governo del neonato Commonwealth è stata la promulgazione dal Navigation Act –, protesi verso la conquista di nuove terre e nuovi mercati, in concorrenza e in conflitto fra loro. L'evoluzione coerente della strategia infernale dimostra come sia proprio il fenomeno mercantilistico-coloniale della globalizzazione economica a determinare la natura e la politica degli stati moderni. La realtà dell'economia globalizzata fa sì che il dilemma fra politica di conservazione e politica di conquista sia un falso dilemma, poiché la conservazione, in quanto basata sulle risorse materiali, contiene già in sé le premesse dell'espansionismo e allo stesso tempo, specularmente, solo l'espansionismo garantisce la conservazione.¹¹⁵ Per Milton ciò costituisce un veleno ideologico, che permette di salvaguardare la sopravvivenza del neonato Commonwealth solo in cambio del suo snaturamento; a condizione cioè di rinnegare i suoi fondamenti etici rappresentati dalle libertà civili e religiose in nome di un modello di sviluppo meramente economico. Sotto il profilo del giudizio storico, il dibattito infernale non esemplifica dunque tanto la deriva autoritaria della rivoluzione quanto piuttosto l'assenza, il fallimento di un autentico processo rivoluzionario, bloccato dalle esigenze ineludibili della globalizzazione economica. Un fallimento testimoniato pure sul piano personale dalla mancata attuazione delle proposte libertarie contenute nei *divorce tracts* e nell'*Areopagitica*, e per esteso di un modello più liberale di mercato, simbolo di progresso e convivenza civile, di cui esse sono espressione. Nella visione miltoniana, il dominio economico con la sua ideologia mercantilista-coloniale quale manifestazione della volontà di potenza si colloca alla radice di tutti i mali, e per questo viene esplicitamente collegata al disegno egemonico della nuova organizzazione statale infernale; anzi, viene indicata come la sua cifra distintiva in quanto il male e la corruzione coincidono storicamente con il mercato. In questa prospettiva, il commento di Beelzebub sui *vain empires* assume ancora un ulteriore significato ironico, non tanto come disegno politico irrealizzabile nelle sue premesse quanto nei suoi fini, ovvero destinato sempre al fallimento a causa di un difetto etico insito nella sua natura.

In questo contesto, la leadership di Satana, che si fa carico dell'impresa, è diretta espressione di una concezione assolutista dello stato in cui l'organizzazione gerarchica e verticistica si rivela funzionale al disegno imperialista. La politica di espansione, che si configura anche come campagna militare, necessita machiavellianamente di un principe (sia esso Cromwell o Carlo II, o qualsiasi altro sovrano del sud europa), il quale a sua volta trae la sua autorità da tale disegno.¹¹⁶

inevitably – run its course in England between 1649 and 1656”, *Ibidem*, p.210. Così anche M.Delzainis, che afferma: “The outcome of this debate, in which a republican moment yields to the adventure of a single person, is obviously a re-enactment in miniature of the course of events in the 1650s”, “Milton’s classical republicanism”, in D.Armitage, A.Himy, Q.Skinner (eds.), *op. cit.*, p.24.

¹¹⁵ Lo stesso Machiavelli offre nel *Principe* la soluzione obbligata a quella che nei suoi *Discorsi* appare come una contraddizione insanabile nella politica di una repubblica, che al suo interno coltiva la libertà e promuove la partecipazione attiva dei cittadini alla vita politica, ma che persegue al contempo all'esterno per la sua sopravvivenza un aggressivo disegno di grandezza, laddove egli afferma che scopo primario di colui che governa è quello di conservare e accrescere lo stato.

¹¹⁶ Le interpretazioni divergono; Armitage propende per il riferimento indiretto a Cromwell: “Satan and his minions were once angels; through ambition and self-interest, coveting ‘honour and empire’, and pleading reason of state, they fell. Such temptations could corrupt even a Cromwell – hailed as a hero by republicans [...] when England followed the course of Rome as plotted by Sallust and Machiavelli”, *op. cit.*, p.221. Secondo Hoxby, l'obiettivo di Milton nel rappresentare l'impresa di Satana non è la critica al Protettorato cromwelliano e al suo fallimento *Western Design* (il piano di attacco armato ai possedimenti spagnoli nel Nuovo Mondo ideato alla fine della prima guerra anglo-olandese), bensì la restaurata monarchia e la sua politica commerciale: “Like Charles II, Satan is a new monarch in a provisional

Nel caso dell'Inghilterra tutto questo è ancora più importante in quanto si tratta rispettivamente di una repubblica e di una monarchia neocostituite, la cui legittimazione è subordinata a un progetto politico in grado di superare le divisioni e i conflitti interni. E la prospettiva mercantilista transnazionale soddisfa pienamente tale condizione.

Il secondo viaggio di Satana verso il nuovo mondo assume la dimensione figurata del viaggio di esplorazione per mare. Egli viene salutato da Sin e Death come il *great adventurer*, impegnato in *the search / Of foreign worlds* (X,440-41).¹¹⁷ Il suo *highest design* (II,630) è definito dalla voce narrante come *[t]he perilous attempt* (420), *the dreadful voyage* (426), che contempla l'azzardo, connaturato a qualsiasi viaggio di esplorazione della prima età moderna, di affrontare *the void immense* (829), *a dark / Illimitable ocean without bound, / Without dimension* (891-93), il cui effetto è quello di minacciare la stessa identità del viaggiatore (*utter loss of being*, 440). L'immagine di un universo in continua mutazione, con i suoi elementi atomistici in perenne conflitto (*Hot, Cold, Moist, and Dry [...] to battle bring / Their embryon atoms*, 898-900), governati da *Chaos* (907) e *Chance* (910) fino a che *th'Almighty Maker them ordain / His dark materials to create more worlds* (915-16), allude alla perturbante vastità del mondo terreno, per la maggior parte ignoto, e allo stesso tempo all'inebriante possibilità di scoperta di nuove terre che possono offrire opportunità infinite ai pionieri (*The goody prospect of some foreign land / First seen*, III,548-49), spinti dalla stessa brama di conoscenza e appropriazione che induce a esplorare con l'ausilio del cannocchiale galileiano, lo spazio astrale, ovvero *Unspeakable desire to see, and know / All these wondrous works* (662-63).¹¹⁸

Così come nella storia europea obiettivo primario dei viaggi di esplorazione è quello di aprire nuove vie al commercio internazionale e sfruttarle in regime di monopolio, allo stesso modo il viaggio di Satana si configura immediatamente alla stregua di una spedizione commerciale, e dunque prodromo di conquista e sfruttamento. La similitudine mercantile con cui la voce narrante descrive l'inizio dell'impresa disvela la sua vera natura: *As when far off at sea a fleet [...] by equinotial winds / Close sailing from Bengala, or the isles / Of Ternate and Tidore, whence merchants bring / Their spicy drugs: they on the trading flood / Through the wide Ethiopian to the Cape / Ply stemming nightly toward the pole* (II,636-40). Milton descrive qui la principale rotta di navigazione commerciale, da oriente a occidente, monopolio delle compagnie delle Indie, istituite tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento in Inghilterra e in altre nazioni europee, le cui flotte nel viaggio di ritorno solcano, con l'ausilio di venti favorevoli, l'oceano indiano in direzione sud e, una volta doppiato il capo all'estremità meridionale dell'Africa, risalgono l'atlantico recando con sé il loro prezioso carico di spezie. Successivamente, la stessa immagine viene ripresa dal narratore quando Satana, ormai in vista della destinazione finale, con il suo bagaglio di malvagità e rovina, si trova a sorvolare la terra soffermandosi in prossimità del Paradiso terrestre: *As when to them who sail / Beyond the Cape of Hope, and now are past / Mozambic, off at sea north-east winds blow / Sabaeen odors from the spicy shore / Of Araby the Blest, with such delay / Well pleased they slack their course, and many a league / Cheered with the grateful smell old ocean smiles* (IV,159-65); in questo caso si tratta della rotta percorsa nella medesima direzione, laddove, passato il capo, al largo

regime. His powers are poorly defined, and he is committed to an enterprise that is better defined by what it is *not* than by what it is [...] Neither open war nor sheer industry, Satan's bold enterprise lacks its own terms [...] The need for England at once to distinguish itself from the United Provinces as a monarchy rather than a republic and yet to identify with them as model traders promoted a similar oscillation", *op. cit.*, pp.154-55.

¹¹⁷ Osserva a questo proposito Evans: "[O]f the various roles that Satan plays in *Paradise Lost* none is more richly elaborated than his impersonation of a Renaissance explorer [...] Milton arranges the early part of the story so that we experience it as a diabolic voyage of discovery", *Milton's Imperial Epic*, cit., p.62.

¹¹⁸ C.Gimelli Martins fa notare come i riferimenti miltoniani alle questioni astronomiche dibattute dai contemporanei, compresa l'ipotesi dell'esistenza di più mondi come corollario della tesi eliocentrica, insieme a un genuino entusiasmo 'baconiano' per i progressi della scienza (si veda il discorso di Uriel in III,694-701), modernizzano la sua epica biblica; e tuttavia "he wisely glossed and supplemented without providing any 'inspired' additions to the Genesis account, a presumption that he, like most of his countrymen, regarded as heretical", *Milton among the Puritans. The Case for Historical Revision*, Ashgate, Farnham UK 2010, p.216.

della costa occidentale dell’Africa spirano venti provenienti da nord-est che trasportano l’intenso profumo delle spezie d’oriente.

Gli studiosi sono concordi nel rilevare a proposito di queste immagini il debito miltoniano nei confronti del poema epico di Luis Vaz de Camões *Os Lusíadas* (1572), tradotto da Sir Richard Fanshawe nel 1655.¹¹⁹ Le coordinate simboliche del viaggio di Satana corrispondono infatti a quelle relative all’impresa avventurosa di Vasco de Gama, che ha inaugurato la rotta verso le Indie orientali con la circumnavigazione dell’Africa intorno al capo di Buona Speranza; spedizione celebrata nell’epica in dieci libri di Camões. Tuttavia, proprio il rimando intertestuale al poema epico portoghese consente di evidenziare l’originalità della trattazione di questo tema all’interno del *Paradise Lost*. Nel racconto di Camões le ragioni commerciali del viaggio esplorativo di de Gama vengono rimosse, sottaciute. Secondo i canoni estetico-ideologici dell’epica rinascimentale a cui esso rimanda, le finalità dell’impresa si devono ricercare nell’acquisizione della gloria e della fama personale che darà lustro alla nazione tutta. Ideali tipici dell’*ethos* aristocratico, di cui il genere epico e in particolare *Os Lusíadas* è espressione, che considera gli scopi commerciali e materiali sconvenienti, adatti apparentemente solo alle classi inferiori (e dunque a un genere letterario meno elevato). Al contrario gli imperativi etici cui deve ispirarsi la narrazione epica che si cimenta con il tema dei viaggi di scoperta e colonizzazione sono quelli marziali dell’onore, del patriottismo e dello zelo religioso (con intenti missionari e crociati: si pensi alla *Gerusalemme Liberata* di Tasso); valori tradizionalmente aristocratici.

La simbologia mercantile che connota la missione di Satana rivela i reali obiettivi alla base dei viaggi di esplorazione per mare, che sono di natura puramente economica. In questo senso essa demistifica non solo la falsa mitologia eroica di tali spedizioni avventurose, ma anche i valori dell’epica rinascimentale che ha costruito tale mitologia. La rappresentazione figurata dell’impresa di Satana non è dunque solo un atto di accusa da parte di Milton verso le politiche imperialiste degli stati assoluti, ma anche verso quelle forme culturali che ne hanno legittimato fin dalle origini la validità attraverso un’operazione di mistificazione ideologica; ovvero verso quei generi letterari come l’epica rinascimentale (e di riflesso la trattatistica poetica che la teorizza) che giustificano tale politica mediante il ricorso a ideali nobili ed elevati, rimuovendo di fatto la sua vera natura mercantile e insieme coloniale di conquista e sfruttamento. Come sintetizza efficacemente D. Quint, “[t]he focus of Milton’s criticism constantly shifts between a revision of the earlier epic tradition and an indictment of European expansion and colonialism that includes his own countrymen and contemporaries”.¹²⁰ O meglio, le due operazioni divengono tutt’uno nella rappresentazione realistica dell’impresa di Satana, per cui non viene condannata solo la politica imperialista, ma anche, implicitamente, l’apparato culturale e ideologico, ovvero letterario che fin dalle origini l’ha supportata mistificandone gli intenti.

Tuttavia, è opportuno sottolineare come, in un’ottica intertestuale, l’impresa ‘commerciale’ di Satana non si confronti solamente con le forme tradizionali dell’epica occidentale, ma anche con le sue versioni aggiornate. Ovvero quei modelli contemporanei, quale ad esempio *Annus Mirabilis*

¹¹⁹ Si veda in particolare Quint, *op. cit.*, pp.253-57; e Armitage, *op. cit.*, p.216.

¹²⁰ *Op. cit.*, p.265. È interessante notare come Quint in questa circostanza estenda l’operazione di revisione critica dell’epica rinascimentale attuata da Milton alla forma stessa del racconto, sostenendo che il viaggio di Satana assume le modalità dell’avventura governata dal caso e dalla fortuna, caratteristica del genere narrativo del *romance*: “Reserving the imperial typology of Virgilian epic for its God alone [...] *Paradise Lost* effectively moves away from epic altogether [...] Milton demotes from the rank of epic the exploits of discovery celebrated in the *Lusíadas* and recasts them into the pattern of adventure”, *Ibidem*, p.248. “Satan is transformed from epic voyager to a romance adventurer who takes advantage of but is also [...] dependent on, the occasions that chance brings his way [...] Other Renaissance poets may assert that the voyages of discovery serve higher ends and merit inclusion among the transcendent fictions of epic. For Milton those voyages accomplish merely temporal (hence Satanic) ends and accordingly belong exclusively to the world of time and chance”, *Ibidem*, p.256. Ciò è testimoniato dai passi in cui le immagini del viaggio per mare connotano l’impresa di Satana: [...] *his sail-broad vans / He spreads for flight* (II,927-28); *behoves him now both oar and sail* (942); *glad that now his sea should find a shore* (1011); e infine giunto ai confini della luce, la similitudine col vascello reduce da una tempesta: [...] *like a weather-beaten vessel holds / Gladly the port, though shrouds and tackle torn* (1043-44).

(1667) di Dryden, che hanno abbandonato i valori dell'epica rinascimentale e hanno rivisitato il genere sulla base delle nuove esigenze storiche e politiche, concedendo il necessario spazio al motivo economico e mercantile. In questa prospettiva, come ha persuasivamente dimostrato Hoxby, *Paradise Lost* si configura come controcanto satirico ed eversivo nei confronti di quel filone di letteratura apologetica che intende celebrare la restaurazione monarchica quale occasione per il rilancio dell'economia (timore paventato dallo stesso Milton qualche anno prima in *The Readie and Easie Way*) e la messa a punto di un ambizioso disegno imperialistico imperniato sull'egemonia commerciale sui mari che assicuri alla nazione radiosi destini di prosperità e grandezza. Osserva a questo proposito Hoxby: "Not only did this Royalist symbolic program pose a continuing threat to Milton's values [...] it possessed a symbolic coherence and appeal, thanks to the efforts of authors like Waller, Davenant, and Dryden, that invited a sustained response from a strong imagination like Milton's".¹²¹

In particolare l'impresa 'mercantile' di Satana può essere letta come una condanna morale senza appello a tale programma politico-ideologico così come è delineato in termini epici ed encomiastici nel poema di Dryden (apparso significativamente nello stesso anno di *Paradise Lost*). Traendo spunto dallo scenario del conflitto anglo-olandese in cui forza bellica e commercio sono coinvolti nella stessa misura, Dryden compie un'operazione di mitologizzazione del commercio accostandolo quale impresa eroica alla guerra. Egli in tal modo rinnova allo stesso tempo la tradizione del genere epico, ridefinendo gli obiettivi e i valori in gioco in termini esplicitamente economici. I drammatici eventi del 1666 (la seconda guerra anglo-olandese, l'epidemia di peste e il grande incendio di Londra) sono considerati non come la punizione divina per la restaurazione della monarchia, ma cimenti che prefigurano gloriosi destini futuri, resi possibili grazie all'alleanza e alla cooperazione fra monarchia e nazione. Un'alleanza stipulata su basi dichiaratamente economiche e che si sostanzia, nelle strofe finali del poema, con il profetizzato successo commerciale che vedrà Londra, ricostruita, quale nuovo centro di un impero mercantile: *Now, like a Maiden Queen, she will behold, / From her high Turrets, hourly Sutors come: / The East with Incense, and the West with Gold, / Will stand, like Suppliants, to receive her doom* (1185-88).¹²² Significativamente, a definitiva conferma della cogenza di tale rimando intertestuale, la doppia similitudine citata poco prima, che descrive il viaggio di Satana verso il nuovo mondo quale nave mercantile di ritorno dalle Indie orientali (II,636-40 e IV,159-65), richiama paradigmaticamente, ovvero si rivela speculare all'immagine finale di Dryden che raffigura la nazione tutta come un vascello che, dopo avere scalzato il dominio olandese sui mari, si appresta a doppiare anch'essa il Capo, questa volta sulla rotta verso le Indie, sospinta da venti favorevoli: *[...] the Cape once doubled [...] / A constant Trade-wind will securely blow, / And gently lay us on the Spicy shore* (1214-16).¹²³

¹²¹ *Op. cit.*, p.150. Secondo S.N.Zwicker, l'atteggiamento miltoniano di programmatica contestazione letteraria e allo stesso tempo ideologica nei confronti di Dryden va oltre l'esempio del *Paradise Lost*, per toccare anche il suo seguito, il *Paradise Regained* (1671): "Milton shaped his brief epic as an answer to and a repudiation of the heroic drama: its rhyming couplets, its bombast and cant, its aristocratic code of virtue and honor, its spectacle and rhetoric, its scenes and stage machines, its exotic lands and erotic intrigues, its warring heroes and virgin queens, its exaltation of passion and elevation of empire", "Milton, Dryden, and the politics of literary controversy", in G.MacLean (ed.), *Culture and Society in the Stuart Restoration. Literature, Drama, History*, C.U.P., Cambridge 1995, pp.139-40.

¹²² Le citazioni del testo sono tratte da *The Poems of John Dryden*, ed. by J.Kinsley, Clarendon P., Oxford 1958. Sulla dimensione politica del poema, sui suoi precisi riferimenti al contesto storico contemporaneo e sulla sua funzione ideologica, in particolare la definizione della nozione di interesse nazionale cfr. M.McKeon, *Politics and Poetry in Restoration England. The Case of Dryden's Annus Mirabilis*, Harvard U.P., Cambridge Mass. 1975.

¹²³ R.Markley offre una lettura alternativa dell'*imagery* mercantile legata al viaggio di Satana identificando quale riferimento storico la potenza navale olandese, arcirivale degli inglesi: "English anxieties about the Dutch monopoly in the East Indies are reflected in a key passage in *Paradise Lost*, one often misread as an orientalist condemnation of the East rather than a thinly veiled indictment of a European archrival [...] even after the First Dutch War, the Dutch held a near monopoly on the spice trade from the East Indies; the 'Merchants' bringing drugs from Ternate and Tidore, we can assume, are bound for Holland. The fleet sailing westward across the Indian Ocean and around the Cape traces a course of both conspicuous consumption identified with Dutch economic power and of frustrated English desires for a share of that trade. Satan, then, is identified in these lines [...] with England's commercial rival – rapacious and imperialistic", "The destin'd Walls / Of Cambalu": Milton, China, and the Ambiguities of the East", in B.Rajan, E.Sauer (eds.),

Se nella visione miltoniana mercantilismo e colonialismo sono due fenomeni reciprocamente implicantesi, per cui Satana è insieme mercante e colonizzatore nell'ambito di un unico processo economico globale, è interessante notare come la sua opera di 'colonizzazione' del nuovo mondo, in sintonia con la simbologia mercantile, avvenga utilizzando implicitamente le armi subdole del mercato e della merce. Il giardino dell'Eden, con la sua naturale abbondanza e ricchezza di prodotti (*A wilderness of sweets*, V,294, *a place of bliss*, II,832), non rimanda solo al modello archetipico della colonia,¹²⁴ ma anche a un'emporio (immagine implicitamente presente, come si è visto, anche nel discorso di Comus sulla prodigalità della natura, vv.710-19) in cui fa bella mostra di sé ogni tipo di merce proveniente dai mercati di approvvigionamento del commercio europeo. E fra queste quella più agognata, il frutto proibito, simbolo dell'idea stessa di merce in quanto (oscuro) oggetto del desiderio – si veda il sogno premonitore di Eva –, per cui essa è disposta a rinunciare all'immortalità pur di fruirne. Nella scena della tentazione, che Milton riserva a colei che per atteggiamento e psicologia (si pensi alla sua fascinazione nei confronti dell'immagine della propria bellezza) si è rivelata più esposta alle seduzioni del mercato, Satana astutamente adotta la tecnica propria del mercante; la sua parola suadente (e fraudolenta) elogia i pregi e le virtù del frutto, merce feticcio da possedere e consumare. Offrendolo a Eva, egli non vende solo un prodotto bensì, più sottilmente, quell'idea di miglioramento (*what might lead / To happier life*, IX,696-97) che è connaturata alla funzione stessa della merce, per cui il superfluo, l'eccedente, il lusso (ovvero il proibito, ciò che oltrepassa il limite naturale) diviene necessario.¹²⁵ E in accordo a tale scenario mercantile, l'opera di corruzione di Satana assume le modalità dello scambio simbolico nel quale egli trae il maggior guadagno in quanto il prezzo pagato da Adamo ed Eva per acquisire il bene è la dannazione, la caduta nel peccato, ovvero la sottomissione al demonio. Il successo della sua impresa è infatti connotato dal linguaggio figurato del profitto, così come indicano le parole di Sin: *Satan our great author thrives / In other worlds* (X,236-37), *Thine now is all this world* (372), confermate dal resoconto di Satana stesso al suo ritorno quando, di fronte al consiglio riunito, riferendosi alla vendetta di Dio, si domanda retoricamente: *A world who would not purchase with a bruise, / Or much more grievous pain?* (500-01).¹²⁶

La 'conquista' e la 'colonizzazione' del nuovo mondo non avviene dunque per mezzo di un'azione bellica, di un atto violento di imposizione, bensì mediante un disegno più subdolo di asservimento ideologico e culturale che assume le modalità simboliche del mercato e delle sue pratiche, tanto più efficace in quanto implica da parte dei colonizzati un'adesione attiva. Il mercato nella sua

Milton and the Imperial Vision, cit., pp.205-06. In questo senso Markley implicitamente allinea Milton alle posizioni di Dryden.

¹²⁴ Osserva in proposito Evans (anche sulla base della similitudine miltoniana fra Adamo ed Eva e i nativi americani, IX, 1116-17): "Nowhere is the colonial theme in *Paradise Lost* more evident than in Milton's treatment of the garden of Eden [...] the garden of Eden as a prototypical colony", *op. cit.*, p.43. P.Stevens si propone di dimostrare come il poema miltoniano autorizzi una politica coloniale, criticando allo stesso tempo i suoi abusi: "Satan's journey to the new world is not so much a satire on colonialism as on the abuses of colonialism [...] the new world that Adam and Eve are commanded to replenish and subdue in Genesis [...] is precisely the end that so many early modern colonialists desire and feel themselves duty-bound to seek", "*Paradise Lost* and the Colonial Imperative", *Milton Studies* 34 (1996), p.6. In questo senso, ciò che Quint definisce, a proposito della caduta di Adamo ed Eva, "the endless deferral of fulfillment in romance is not the antithesis of empire but in the case of Western colonialism its scriptural genesis", *Idem*. "The strongest argument for doubting Milton's conversion to any kind of blanket anticolonial stand is [...] that his depiction of Adam and Eve in *Paradise* turns out to be such a powerful representation of its ideal [...] the world they enter conforms in almost every way with the ideal of English colonial discourse", *Ibidem*, p.11. Sulla scia di Evans, propende per la tesi dell'atteggiamento ambivalente di Milton nei confronti del colonialismo anche R.T.Fallon, "Cromwell, Milton and Western Design", in B.Rajan, E.Sauer (eds.), *op. cit.*, pp.133-154.

¹²⁵ B.McLeod sottolinea come Satana sia anche il mercante che viene dall'oriente: "Satan is continually associated with an orientalist view of the ever-invasive East: a place made up of excessive wealth, sexuality, power, movement, consumption, and proportions", "The 'Lordly eye': Milton and the Strategic Geography of Empire", in B.Rajan, E.Sauer (eds.), *op. cit.*, p.59; e aggiunge: "The corollary of natural waste in the East is an excess of material luxury. Both are the result of despotism and the sapping of individual productivity, and in Milton's opinion the innate byproduct of monarchy", *Ibidem*, p.61.

¹²⁶ Cfr. su questo punto Evans, *op. cit.*, p.70.

dimensione consumistica e acquisitiva, così come è stato rappresentato solo qualche anno prima in *The Redie and Easie Way*, diviene metaforicamente strumento perverso di sottomissione in quanto non si fonda sulla repressione, bensì sul consenso spontaneo, prodotto dalla soddisfazione del desiderio che esso stesso suscita. L'impresa 'coloniale' realizzata da Satana, in quanto operazione simbolica, culturale, si rivela ancora più pericolosa poiché l'arma è quella ideologica che rimanda al mercato inteso come virus che infetta le coscienze degli ingenui nativi (ma non solo, si veda il riferimento di Milton ai propri compatrioti in *The Redie and Easie Way*) prospettando paradisi di felicità e onnipotenza (*ye shall be as gods*, IX,708).

Per contro, le figure allegoriche del peccato e della corruzione mortale (*Sin*, II,760 e *Death*, 787), che Satana affranca con il suo viaggio e che suggellano l'opera demoniaca collegando l'inferno al nuovo mondo, divengono metafora del mercato stesso, in particolare della merce e delle sue lusinghe che causano dannazione in quanto esse stesse peccato originale (parafrasando Satana si potrebbe dire di esse *myself am hell*, IV,75). Il *portentous bridge* (X,371) che i plenipotenziari di Satana costruiscono (*Paved after him a broad and beaten way / Over the dark abyss, whose boiling gulf / Tamely endured a bridge of wondrous length / From hell continued reaching th'utmost orb / Of this frail world*, II,1026-30) rappresenta metaforicamente la pervasività del soggiogamento psicologico e morale e della corruzione provocati dal modello economico consumistico e acquisitivo, di cui la loro avidità (*all things shall be your prey*, 844) è simbolo. Non solo; poiché *Sin* e *Death* rinviando allo stesso tempo alla dimensione imperialistica del dominio di Satana e, anzi, ne sono gli esecutori materiali, *that stupendous bridge* (X,351) evoca anche plasticamente quelle vie di comunicazione, quelle rotte che, diramandosi in tutte le direzioni, solcano *the trading flood* e attraverso cui transitano le merci, consentendo all'impero demoniaco di realizzare il suo disegno politico egemonico di dominio mercantile e in quanto tale anche culturale: [...] *one realm / Hell and this world, one realm, one continent* (391-92).¹²⁷ In questo modo il cerchio si chiude; l'impero mercantile, ovvero *Th'infernal empire* (389) si delinea da ultimo come stato assoluto la cui egemonia politica si fonda su una colonizzazione materiale e insieme simbolica, ossia su un dominio economico che è allo stesso tempo ideologico e culturale. Afferma in proposito Hoxby: "Satan's adventure thus emerges as a diabolic inversion of the ideal of free and open commerce among men [...] that Milton had propounded in his prose tracts. [...] even Milton's late and much diminished hope that market forces might at least resist the extension of centralized authority gives way in *Paradise Lost* to an apprehension that commerce may extend the sway of empire".¹²⁸ La metafora mercantile che raffigura l'opera di corruzione morale di Satana si volge in metonimia, ovvero si letteralizza, a ribadire che il Male (*the smell / Of mortal change on earth*, X,272-73) si identifica nella realtà con il mercato e con i processi storico-politici che esso innesca.

Questa immagine tragica della storia contemporanea che emerge dalla narrazione miltoniana del mito biblico è confermata successivamente laddove essa si dispiega nella visione di Adamo come profezia, come sguardo nel tempo, ovvero su un futuro che abbraccia il passato così come il presente. In questo caso la storia contemporanea della volontà di potenza degli stati nazionali diviene il modello di evoluzione di tutti gli imperi che si succederanno nel corso del tempo. Il Male, in termini di ricerca dissennata della grandezza economica e del dominio, contamina e pervade tutta la storia. Secondo una prospettiva globale che abbraccia allo stesso modo il tempo e lo spazio, Milton offre al lettore attraverso lo sguardo di Adamo la rappresentazione di *all earth's kingdoms and their glory* [...] *City of old or modern fame, the seat / Of mightiest empire* (XI,384-87). Nella descrizione miltoniana, che sembra desunta da un'ideale carta geografica, scorre l'elenco delle

¹²⁷ "As da Gama opened up a route to the Indies for the trade and imperialism of Europe – particularly Catholic Europe – so Satan blazes a trail for Sin and Death to build their bridge [...] from Hell to earth", Quint, *op. cit.*, p.255; "The Satanic plot [...] the devil's conquest of the earth for Sin and Death [...] points [...] to the building of European colonial empires in the 'new world' of America and along the trade routes to the Far East", *Ibidem*, p.281. Chiosa su questo punto Hoxby: "Dryden's dream that the oceans might be crossed with roads and paths is thus pursued to its hellish conclusion", *op. cit.*, pp.173-74.

¹²⁸ *Ibidem*, pp.159-60.

principali sedi imperiali e dei loro sovrani nei quattro continenti, da oriente a occidente da nord a sud; la Cina del *Cathaian Can* (388), l'India del *Great Mogul* (391), la Russia dello *Kzar* (394) il *Turkèstan* (396) del Sultano; e poi i regni africani, fra cui *Th'empire of Negus* (397), e quindi l'Europa *where Rome was to sway / The world* (405-06), fino alle Americhe, *Rich Mexico, the seat of Montezume, / And Cusco in Peru, the richer seat / Of Atabalipa, and yet unspoiled / Guiana, whose great city Geryon's sons / Call El Dorado* (407-11). Tale mappatura produce l'effetto sinottico di comprimere il tempo nello spazio; essa in tal modo fornisce non solo immagini singole di imperi del passato, e dunque di particolari realtà economiche e di potere, ma offre altresì l'impressione di uno spazio economico globalizzato costruito progressivamente nel tempo e che ora dispiega nel presente tutta la sua forza e la sua (inquietante) evidenza.¹²⁹ È proprio la descrizione cartografica miltoniana, in virtù della quale è possibile rappresentare nella sua totalità e nelle sue principali interconnessioni la dinamica del commercio internazionale, che veicola da ultimo il senso di un mercato globale in cui le diverse realtà, anche le più remote, concorrono a formare un unico sistema.

A integrazione della visione della storia come geografia del potere, Michael sottopone Adamo a un'ulteriore serie di scenari profetici in cui il corso storico si profila come spettacolo drammatico, per mostrare *Th'effects which thy original crime hath wrought / In some to spring from thee* (424-25). Si tratta di eventi significativi della storia ai suoi primordi così come sono descritti nel Genesi che ripercorrono il percorso di civilizzazione, corrotto fin dal suo principio in quanto fondato su un atto malvagio e violento quale l'uccisione di Abele da parte di Caino. Ed è proprio la stirpe di Caino a inaugurare quel sapere e quelle tecniche che assicurano all'uomo il dominio sulla natura; un processo che, ironicamente, riproduce – si veda la descrizione dell'attività metallurgica – il modello evolutivo già descritto da Milton in occasione della prima caduta dei demoni e della fondazione della civiltà degli inferi. Il progresso (*studious they appear / Of arts that polish life, inventors rare, 609-10*) si rivela frutto della volontà di potenza, e dunque atto blasfemo, idolatrico, che induce gli uomini a porsi al di sopra di Dio e a rinnegare la fede, *Unmindful of their Maker, though his Spirit / Taught them, but they his gifts acknowledged none* (611-12). Tale atteggiamento materialistico ha come inevitabile conseguenza la corruzione dei costumi e la ricerca del piacere, in particolare quello sessuale: *Those tents thou saw'st so pleasant, were tents / Of wickedness* (607-08). Nel tempo della razza dei giganti generata dalle donne lascive figlie di Caino che hanno sedotto i discendenti di Seth, il progredire della società umana con forme di organizzazione più evolute è da subito coniugato con la violenza, prodromo alla formazione degli imperi e degli stati assoluti. Si susseguono agli occhi di Adamo scene di razzie (650) e di assedi (659), di vita politica urbana faziosa e conflittuale, dove *violence / Preceded, and oppression, and sword-law* (671-72). Il potere e la ricchezza sono conquistati, all'interno come all'esterno, a prezzo del sangue e della sottomissione dei propri simili e di intere nazioni: *For in those days might only shall be admired, / And valor and heroic virtue called; / To overcome in battle, and subdue / Nations, and bring home spoils with infinite / Manslaughter, shall be held the highest pitch / Of human glory, and for glory done / Of triumph, to be stiled great conquerors, / Patrons of mankind, gods, and sons of gods, /*

¹²⁹ È interessante riportare qui ciò che afferma Hoxby al riguardo: “Adam’s views of Asia and Africa correspond closely to the usual division of the East Indies in Dutch atlases”, *Ibidem*, p.162; “Milton’s language here generates a [...] desperate sense that the entire globe really is at stake, that a commercial empire, whether Dutch or English, may foreclose on the last inaccessible reaches of the globe”, *Ibidem*, p.166. Egli evidenzia inoltre come anche il poema di Dryden, *Annus Mirabilis*, sia strutturato attorno ad alcune visioni topografiche ispirate dagli atlanti geografici prodotti in Olanda e divenuti popolari in tutta Europa intorno alla metà del secolo: “[W]hat makes his visions particularly chartlike [...] is the prominence they accord to forces such as ships, the tides, and the winds, which, possessed of speed and direction, seem to give shape to the globe like so many vectors. Dryden’s visions [...] are interested in the highly schematic view of the world that is yielded when commerce becomes the primary agent of mapping”, *Ibidem*, pp.141-42. Rifrendosi in particolare ad altri passi del poema (in particolare V.753-54 e IX.64-67), McLeod sottolinea come “Biblical and scientific, finite and infinite, particular and universal, Milton’s cartographic imagination is evident”, *op. cit.*, p.53.

Destroyers rightlier called and plagues of men (689-696).¹³⁰ La sete di conquista e di gloria prevale ancora dopo il Diluvio e si concreta nella tirannia di un uomo solo (Nimrod), la cui smodata ambizione lo portò a costruire una città e una torre (Babele) simbolo stesso della volontà di potenza e dell'idea totalitaria di impero. Per Milton la storia, pur nella discontinuità, si configura come coazione a ripetere; e in quanto tale sembra insegnare costantemente la stessa lezione, riproducendo sul piano immanente il dominio del *Chaos and ancient Night* (II,970), laddove, come afferma il vecchio Anarca, *Havoc and spoil and ruin are my gain* (1009).

E tuttavia l'alternativa al dramma di una storia che si profila come incubo angosciante, destino violento e totalitario, esiste e risiede nel finale aperto, ovvero nelle molteplici possibilità che si dischiudono agli occhi di Adamo ed Eva dopo la loro espulsione dal paradiso terrestre; e prima ancora nelle parole che Michael rivolge ad Adamo al termine del suo apprendistato sul monte delle visioni: [...] *only add / Deeds to thy knowledge answerable, add faith, / Add virtue, patience, temperance, add love, / By name to come called charity, the soul / Of all the rest* (XII,582-85). Al di là dell'intento didattico, è possibile scorgere in questo messaggio cristiano di professione della fede e dei suoi valori fondamentali, e nel relativo 'paradiso interiore' cui essi, se praticati, danno vita (*but shalt possess / A paradise within thee, happier far*, 586-87), una risposta implicita, volutamente dimessa e antieroica, alle illusioni collettive di grandezza passate e presenti di cui è preda l'umanità, che inevitabilmente producono solo corruzione, violenza, sofferenza e morte. Non si tratta però di una rinuncia all'impegno civile e politico in favore di un ripiegamento nell'interiorità e nella spiritualità come conseguenza della condizione di un soggetto storicamente alienato rispetto ai radiosì destini imperiali che attendono la comunità nazionale. Al contrario il messaggio si configura come un'esortazione a una diversa declinazione della storia e della politica a partire dall'individuo e dalla sua testimonianza di fede. In tal modo Milton non rinnega gli ideali della rivoluzione, bensì li riformula partendo dalle singole coscienze, ovvero affermando la possibilità di un corso storico e politico alternativo solo se radicato da ultimo in una fede intesa come scelta libera e responsabile, scaturita da un percorso interiore.¹³¹

È in questa prospettiva che è necessario leggere l'appello finale ai valori cristiani, ossia a una pratica di fede che, proprio in quanto basata sui principi libertari dell'individualismo e allo stesso tempo sull'incontro con l'altro, è lecito affermare che sia ancora inevitabilmente influenzata, seppur indirettamente, dalla cultura secolare del mercato così come Milton la intende nella sua accezione positiva di veicolo di progresso e di emancipazione. Un'influenza, dunque, non già riscontrabile sul piano del contenuto del messaggio cristiano, così come avviene nell'interpretazione weberiana, che vede nel finale del poema, ovvero nella rinuncia ai piaceri dell'Eden e nell'accettazione di un rigoroso regime di autodisciplina, duro lavoro, frugalità, l'affermazione trionfale dello spirito calvinista dell'ascetismo mondano, propedeutico all'etica capitalista (giacchè questo spirito, semmai, sembrerebbe appartenere alla condotta infernale di Satana e delle sue schiere piuttosto che

¹³⁰ Loewenstein definisce in questa circostanza la rappresentazione miltoniana della storia "as a dark and uneven process that has extended right up to the poet's own 'evil days' (il riferimento è ai versi VII,25-26)", "*Paradise Lost and the Configuration of History*", in Id., *op. cit.*, p.93. "As Adam learns from Michael's historical drama, the history of the human race involves no linear process [...] Through Adam's postlapsarian re-education, Milton continues to probe the causes and patterns of those tragic conflicts which had so often frustrated the progressive historical process in his own deeply divided age", *Ibidem*, p.97. Osserva sempre su questo punto Hoxby: "Like Restoration panegyrists, Milton represents city-building and the mastery of the fusile and scientific arts as complementary parts of a unified program devoted to empire, but he then reveals its terrible cost [...] In place of the virtuous cycle of force and commerce posited by Dryden, in which force can generate wealth and wealth will bring with it new power, Michael presents only a nonprogressive alternation of violence and luxury", *Ibidem*, p.174.

¹³¹ Afferma in proposito C.Gimelli Martins: "Yet despite its sobering realism, Michael's prophecy need *not* be understood as a complete rejection of Milton's revolutionary aspirations, but only as his own sadder-but-wiser attempt to ground legitimate hope for human progress in accurate self-appraisal", "Self-raised Sinners and the Spirit of Capitalism: *Paradise Lost* and the Critique of Protestant Meliorism", *Milton Studies* 30 (1993), p.113. Analogamente Hill parla di "self-discipline", e "internalized standards", *Milton and the English Revolution*, cit., p.254.

a quella dell'Adamo riformato).¹³² All'opposto il mercato, in sintonia con la sua rappresentazione idealistica nei trattati sul divorzio e sulla libertà di stampa, emerge qui ancora una volta, implicitamente, come modello antropologico formale che sta alla base, ovvero che costituisce uno dei presupposti culturali dell'approccio individualistico e consapevole alla fede e ai suoi precetti così come traspare dalle parole di Michael; un approccio che, in quanto tale, rende quindi la professione della fede una pratica politica rivoluzionaria. L'esercizio della virtù predicato da Michael non può essere tale se non contempla un'assunzione di responsabilità derivante da una scelta libera e consapevole, così come avviene nell'intrapresa commerciale, che non necessita di garanti istituzionali (siano essi la chiesa o lo stato) ma coinvolge esclusivamente il singolo individuo e la sua coscienza. La temperanza, ovvero il rifiuto degli eccessi secondo ragione e natura, la pazienza, intesa come tolleranza, e la carità nel senso della capacità simpatetica di relazionarsi con l'altro sono analogamente virtù che rimandano all'*ethos* mercantile e che concorrono a formare la condotta del buon cristiano laddove la capacità di incontro e mediazione necessaria negli scambi favorisce il dialogo fra gli individui e fra essi e i corpi sociali, in opposizione a ogni forma di coercizione esterna, a ogni censura o reificazione idolatrica del significato che si sostituisca al giudizio della coscienza individuale. Sulla scorta di tali considerazioni, è possibile quindi ipotizzare che le pratiche secolari e autonome del mercato, quali Milton le concepisce nelle loro potenzialità virtuose, contribuiscano anche in questa circostanza, sebbene indirettamente, a delineare quell'ideale liberale, maturo e responsabile di fede che nei trattati in prosa analizzati ricorre in relazione a temi specifici (il divorzio, la libertà di stampa) e che ora nell'epilogo di *Paradise Lost* si sintetizza in forma di precetti che regolano la condotta del buon cristiano.

La condizione di felicità del *paradise within* consiste proprio in questa formula; non dunque effetto di atti precisi, ma conseguenza di un atteggiamento interiore, etico, di fondo, premessa indispensabile per affrontare l'esistenza così come si presenta nella sua dimensione contingente e imperfetta: *The world was all before them, where to choose / Their place of rest, and Providence their guide* (646-47). Il finale, dichiaratamente antiepico, di apertura indefinita verso il mondo (e verso l'altro), allora, non rappresenta solo l'inizio dell'esistenza terrena (e di conseguenza della storia), ma la sua condizione permanente; uno spazio materiale e simbolico in cui esercitare le proprie prerogative di libertà e di autodeterminazione, senza tuttavia che esse contemplino prospettive utopiche totalizzanti. Riguardo alla sorte postlapsaria di Adamo ed Eva, Milton rifiuta qualsiasi retorica epica celebrativa, riconducibile vuoi al modello narrativo della *felix culpa*, vuoi a quello della *translatio imperii*, in cui il rovescio di fortuna e lo sradicamento divengono la premessa di un luminoso destino collettivo che si traduce da ultimo nella fondazione di un vasto e potente impero il cui simbolo ostentato può essere indifferentemente il Pandemonium, la torre di Babele, o la Londra ricostruita dopo l'incendio. Al contrario l'esistenza e la storia acquistano qui il senso di impegnativo banco di prova su cui misurare l'autenticità della propria fede, costruzione precaria esposta ai rischi della contingenza e tuttavia dagli orizzonti illimitati e dalle potenzialità sorprendenti qualora essa divenisse concreta testimonianza dei valori cristiani.¹³³ Ciò si tradurrebbe

¹³² Weber, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, cit., pp.88-89. Secondo Gimelli Martins, Satana incarnerebbe questo spirito capitalista protestante nella sua versione laica 'migliorista' (collegata all'idea del *fortunate fall*), che viene così definita: "[B]esides permitting the believers to regard their industry as evidence of their position among the elect, the reformers' attitude toward the sanctified nature of their callings actually encouraged them to accumulate ever-increasing amounts of surplus value [...] Hence a relentlessly self-justifying and acquisitive Protestant ethic came into being which, particularly after it was secularized and validated on a national scale [...] conduced toward meliorism, the belief that the world naturally tends to get better and, especially, that this tendency can be furthered by human effort", "Self-raised Sinners", cit., p111. "From this beginning, satanic meliorism and Miltonic pragmatism throughout the poem are presented as two conflicting attitudes toward the human condition", *Ibidem*, p.113.

¹³³ Quint identifica questa cornice con quella del genere narrativo del *romance*: "In its own internal freedom and open-endedness, the human arena of Milton's epic" possiede la struttura del *romance* che consente al poema di "enact – at the level of its narrative structure – an Arminian middle way that avoids the all or nothing extremes of Calvinist orthodoxy and preserves the liberty of its human protagonists", *op. cit.*, pp.302-03. "The sublime close of the epic describes a world of almost infinite, contingent possibility [...] a romance locus of choice, trial and error, and, above all, freedom",

in un'esistenza (e una storia) fatta non di grandi imprese, ma di piccole e umili cose, nel cui compimento risiede la sua vera grandezza e con essa il suo portato rivoluzionario: [...] *by small / Accomplishing great things, by things deemed weak / Subverting worldly strong* (566-68). In questo messaggio cristiano di una vita semplice e mite dedicata alle buone opere, che si contrappone ai falsi valori della conquista e della potenza ribaltandoli, è possibile rinvenire ancora una volta l'eco indiretto del modello secolare del mercato idealizzato da Milton durante i primi anni della rivoluzione e inteso, nelle sue pratiche quotidiane e talora imperfette di scambi e negoziazioni, quale forza pacifica e allo stesso tempo inarrestabile che sovverte i tradizionali assetti di potere costituiti assicurando all'individuo e alla società nuove opportunità di libertà e di progresso. Teoria e prassi, soggetto e oggetto infine si saldano: i valori del mercato non influenzano solo l'ideale miltoniano della fede, ma anche quello dell'esistenza che di essa è espressione.

E tuttavia, nonostante il finale coniughi coscienza, responsabilità e libertà, ovvero apertura incondizionata al mondo (e agli altri) secondo una prospettiva ancora dichiaratamente rivoluzionaria sebbene rimodulata in versione prepolitica, permangono in esso tracce di un pensiero metafisico già affiorate in precedenza nei trattati in prosa analizzati. E analogamente a quanto accade là, esse hanno a che fare con i limiti epistemologici dell'individualismo borghese e con la dimensione necessariamente trascendente della storia intesa in ottica cristiana. Tali aspetti, che emergono ancora una volta nel finale di *Paradise Lost*, depotenziano l'impatto ideologico del mercato e la sua carica antimetafisica, inficiando in parte la stessa prospettiva 'debole' e antiessenzialista alla base della concezione riformata dell'individuo e della storia. Questa è posta in discussione dal rapporto gerarchico che si stabilisce infine fra Adamo ed Eva, connotato dallo stesso tipo di primato dell'uomo sulla donna che Milton teorizza nei *pamphlet* sul divorzio. Il colloquio con Michael, la visione profetica, i precetti da lui dispensati e le considerazioni finali sono infatti riservati esclusivamente ad Adamo, mentre Eva, dopo la trasgressione, cade addormentata in un sonno profondo per risvegliarsi solo nell'imminenza della partenza dall'Eden. In questo modo Milton consegna la storia ad Adamo; ovvero, la possibilità di agire in essa, sebbene in forma temperata secondo i principi dell'umanesimo cristiano, diviene prerogativa dell'uomo. Come evidenzia Mueller, "[i]ndividual freedom, even after the Fall, is the constitutive condition of manhood. But no such freedom accrue to womanhood [...] there is no conceivable alternative to the increased dominance that Adam acquires and exercises over the radically subdued Eve".¹³⁴ Ironicamente, quella forma di dominio imperialista condannata da Milton insieme alla concezione eroica e marziale della storia, ritorna in forma 'domestica' e 'privata' nella sua versione cristiana: "As a consequence, Adam's and Eve's final actions model a gendered dispensation in which females neither have nor seek public experience or agency".¹³⁵

Non è tuttavia solo la *agency* del soggetto riformato miltoniano a mostrare tracce della metafisica che problematizzano il messaggio finale di libertà e autodeterminazione. La stessa idea dell'esistenza e della storia come apertura assoluta in cui costruire individualmente e responsabilmente nella contingenza il proprio percorso e il proprio destino, è inscritta nella cornice teologica cristiana, che conferirà da ultimo, essa sola, pieno significato ad esse. Una storia e

Ibidem, p.304. Si può pensare il finale, secondo l'interpretazione di L.Manley ("The utmost prospect of reformation": personhood and place in *Paradise Lost*", in Id., *Literature and Culture in Early Modern London*, C.U.P., Cambridge 1995, pp.566-582), anche in termini di prospettiva delocalizzata, 'deterritorializzata', in contrasto con quella stanziale dell'insediamento satanico (esemplificato dalle grandiose testimonianze architettoniche) quale effetto del modello narrativo della *translatio imperii*. Manley pone in relazione questa indifferenza al luogo, e allo stesso tempo la sua alternativa, ovvero "a mobile inner paradise of expanding personal powers and responsibilities" (p.568), con il persistere di uno spirito rivoluzionario postrestaurore proprio delle sette nonconformiste sconfitte, che in tal modo si assicuravano uno spazio di libertà e di indipendenza: "After the Restoration, nonconformists had even less reason than other Londoners to identify themselves too closely with the urban community. [...] spiritual alienation from the community made it possible [...] to 'follow your worldly business with a heavenly mind, as a citizen of heaven, and pilgrim on earth'", p.580.

¹³⁴ "Dominion as Domesticity", cit., p.40.

¹³⁵ *Ibidem*, p.41.

un'esistenza frutto di una dimensione del tutto immanente che tuttavia trovano la loro giustificazione ultima al di là di esse, nella prospettiva trascendente della rivelazione. Analogamente al tema della verità discusso nel *pamphlet* sulla libertà di stampa, anche in questo caso Milton si trova di fronte a un difficile compromesso tra fede e modernità, tra narrazione 'aperta' e narrazione 'chiusa', creazione umana e sanzione divina.

Occorrerà mobilitare un altro concetto fondamentale del pensiero economico, ovvero quello del lavoro e attendere un ulteriore mutamento di paradigma (il postmoderno, e con esso le rivisitazioni del canone letterario occidentale), frutto della riflessione filosofica tardo-ottocentesca e primo-novecentesca (Nietzsche, Heidegger), che pone radicalmente in discussione la cultura della modernità e con essa i fondamenti dell'individualismo borghese cristiano, per sviluppare appieno le implicazioni contenute nell'ideale miltoniano della libertà e dell'autonomia del soggetto (e di riflesso quelle della teoria mercantile del valore) alla luce di una prospettiva ermeneutica che accolga programmaticamente la differenza in tutte le sue possibili declinazioni.

Capitolo 4

Robinson Crusoe/Foe: dall'economia reale all'economia simbolica, ovvero, per una teoria postcoloniale del lavoro

“Renaissance epic insists on the mercantile cast of the romance adventure in order [...] in Milton’s case, to disclose the true economic nature of that voyage. This epic characterization of the adventure was in some ways prophetic of the future of romance. It points up the relative flexibility of romance’s open forms [...] This flexibility [...] allowed it to change to meet the demands of a new audience in ways that epic could not. [...] As a bourgeois reading public began to command the literary marketplace, epic was doomed and romance had to adapt quickly to survive [...] The future of romance, as epic had already intimated, lay with the new world of money and materiality – and with the novel”.

(D.Quint, *Epic and Empire*)

[...] with labor I must earn

My bread; what harm? Idleness had been worse;

My labour will sustain me

(J.Milton, *Paradise Lost*, X, 1054-56)

Sebbene la riflessione economica miltoniana, in sintonia con la tendenza del dibattito coevo, sia inevitabilmente incentrata sulle questioni del mercato, la nozione di lavoro non è affatto assente, anzi ricorre più volte nell’opera di Milton. In particolare, nel *Paradise Lost* concetti quali *work* e *labor*, quantunque non ancora pienamente assunti come oggetto di indagine dal discorso economico, si rivelano decisivi nel connotare le attività sia della società infernale, sia di quella edenica: ironicamente, un tratto distintivo comune, che tuttavia assume modalità e obiettivi affatto antitetici (come nel caso del mercato), contribuendo anche da questo punto di vista a rimarcare la differenza fra i due ordini della creazione.

Il lavoro nel contesto edenico è prima di tutto espressione di amore e armonia. Quello che Adamo rivolgendosi a Eva definisce come *sweet gard’ning labor* (IV,328), ovvero *To prune these growing plants, and tend these flow’rs* (438) rappresenta un *delightful task* (437), un’occasione per manifestare (superando in questo caso la differenza di genere) non solo il loro amore reciproco, ma anche quello verso il creato e verso Dio. Si tratta dunque di un’attività dalle solide radici morali, ovvero dall’alto contenuto simbolico, che riflette sul piano dell’azione l’ordine divino, uno stato di perfezione ontologica, di completa simbiosi fra l’uomo, la natura e Dio. La volontà individuale, il desiderio di autoaffermazione insiti nel lavoro in quanto atto deliberato si armonizzano con il disegno divino ed esso si configura quindi come equilibrio, giusta misura, perfetta sintesi di soggetto e oggetto, pensiero e azione, dovere e piacere. E questo sarà il lascito implicito della condizione edenica, ovvero di un lavoro che connoterà anche la successiva condizione terrena di Adamo ed Eva. Un lavoro che dovrà essere vissuto prima di tutto come impulso morale, finalizzato a tradurre in pratica le massime di vita cristiana enunciate da Michael, divenendo testimonianza concreta di fede. Esso dovrà rappresentare sul piano sociale la realizzazione del messaggio cristiano di un’esistenza semplice e mite dedicata alle buone opere (*good works*, IX,234), non intese come singole opere buone, ma nel senso di una santità di opere elevate a sistema. Solo in questo modo l’uomo può esercitare le prerogative di libertà e di autodeterminazione insite nella nozione stessa di lavoro; prerogative che non possono prescindere da un atteggiamento interiore etico di fondo, alimentato dalla fede cristiana, ovvero da una scala di valori ben precisi.

All’opposto, il lavoro nella comunità infernale si configura come grandiosa impresa collettiva dettata dall’odio e dalla sete di rivalsa. Esso viene concepito come aperta sfida a Dio e alla natura, che viene sopraffatta, saccheggata per dare vita a una civiltà fondata sulla potenza e sulla volontà di dominio. Inteso in un’ottica esclusivamente materialistica, il lavoro agli inferi è non solo attività manuale che implica forza fisica – si pensi all’immagine delle schiere infernali che eseguono sotto la guida di Mammon il loro compito *with incessant toil and hands innumerable* (I,698-99) – ma

anche allo stesso tempo *ars*, tecnica che mette in pratica conoscenze acquisite, le quali a sua volta si traducono nella creazione/costruzione di opere imponenti (*works*, 694). Tutto ciò rappresenta il trionfo dell'immanenza, dell'iniziativa individuale e collettiva piegata a scopi malvagi che a causa della propria superbia (*hybris*) pensa di poter fare a meno di Dio.

E tuttavia, a ben guardare, queste due differenti concezioni non sono del tutto antitetice. L'esempio infernale allude alla possibilità, ovvero al pericolo che la pratica del lavoro, disgiunta dalle sue motivazioni spirituali, divenga essa stessa una religione, orientata esclusivamente alla ricerca della ricchezza e della prosperità secondo un'ottica del tutto secolarizzata. Il timore che l'etica religiosa possa tramutarsi nell'etica capitalista del profitto è attestato dalle parole che la stessa Eva pronuncia quando la coppia si trova ancora nel Paradiso terrestre. Proponendo ad Adamo di attendere alle loro incombenze quotidiane singolarmente e non più in coppia, essa attribuisce al lavoro un significato autonomo, laddove il desiderio di realizzarsi in esso diviene di per sé un fine, avvertito come imperativo morale. La prospettiva si ribalta: nelle parole di Eva la natura (finanche nell'Eden) si configura come antagonistica e scopo dell'azione dell'uomo è quello di arginare la sua *luxurious* (IX,209) e *wanton growth* (211), di imporle un ordine. Il lavoro si volge in attività di trasformazione, poiché solo in questo caso esso può soddisfare l'aspirazione dell'individuo all'autoaffermazione. E allora ogni distrazione amorosa costituisce un ostacolo nel perseguimento di questo obiettivo primario che contrasta con quell'etica del dovere quale imperativo morale a cui allude Eva quando evoca, come conseguenza negativa di tale comportamento inoperoso, l'eventualità che *Our day's work, brought to little, though began / Early, and th'hour of supper comes unearned* (224-25). Contrariamente a quanto afferma Adamo, secondo cui Dio creò l'uomo *not to irksome toil, but to delight [...] and delight to reason joined* (IX,242-43), il piacere e tutto ciò che lo determina in termini di benessere e ricchezza, possono derivare solo dal lavoro e devono essere intesi unicamente come sua giusta retribuzione.

Paradossalmente, tale concezione meritocratica veniva assecondata dalla stessa dottrina protestante, in particolare di matrice calvinista, che vedeva nella disciplina del lavoro e nel relativo successo economico (senza i limiti imposti dalla ragione) un segno di elezione dell'individuo e dunque garanzia di salvezza. Di qui alla santificazione del lavoro e della ricchezza in quanto valori in sé il passo è breve. Se tuttavia Weber ha inteso tale atteggiamento mondano quale effetto accidentale indotto dall'etica calvinista, in ogni caso proiettata entro un orizzonte escatologico,¹ Milton al contrario sembra essere pienamente consapevole del rischio insito in questa idea della grazia, che può sfociare nella pura logica del capitale, in ciò che Tawney definisce come il trionfo delle virtù economiche,² laddove l'adempimento del proprio dovere non è più solo un compito imposto da Dio ma dal sistema capitalistico, ovvero non più solo un modo per spiritualizzare il lavoro ma per renderlo efficiente e redditizio. Un pericolo quantomai attuale in un contesto quale quello della Restaurazione in cui a una parte non trascurabile della popolazione appartenente alle congregazioni non conformiste, tramontati gli ideali rivoluzionari e con essi la possibilità di testimoniare la propria fede con l'impegno politico, non restava altro che esercitarla attraverso la propria vocazione professionale, ossia all'interno di uno spazio inalienabile quale quello lavorativo in cui coltivare le libertà personali,³ così come prescriveva la trattatistica puritana post-Restaurazione, con la sua enfasi sul lavoro come scopo della vita e massima espressione dell'etica individuale.⁴ Un pericolo

¹ Cfr. *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, cit.

² *Religion and the Rise of Capitalism*, cit., p.228 e sgg.

³ Come illustra Hoxby, "denied the freedom to express their political and religious identities as members of a larger national community, many dissenters after the Restoration found that they [...] could assert their personalities and exert their industry *only* through labor [...] Dissenters' experience of self-determination in the economic realm, coupled with an assurance of being free in Christ, must have provided them with a sense of enfranchisement and liberty that compensated, in some measure, for their limited political and religious rights and privileges", *op. cit.*, p.214.

⁴ M.Miegge (*Vocazione e lavoro*, Claudiana, Torino 2010) sulla base delle interpretazioni storiografiche di Tawney e E.Troeltsch (*Le dottrine sociali delle chiese e dei gruppi cristiani* [1908-12], tr. it., La Nuova Italia, Firenze 1949), individua due fasi nella riflessione teologica puritana, un 'veteropuritanesimo', che culmina nell'utopia politica legata al periodo rivoluzionario, e un 'neopuritanesimo', di impronta più pragmatica e utilitaristica, che coincide con la fase della

(e al contempo una critica a quel pensiero neopuritano che lo alimenta) che Milton evoca sottilmente nell'atteggiamento compulsivo di Eva e che può portare quale sua estrema conseguenza alla tendenza esemplificata nell'attività delle schiere infernali, laddove essa diviene impresa mercantile e coloniale organizzata dallo stato che utilizza la forza lavoro collettiva nell'ambito di un disegno politico imperialista di dominio.⁵

1. Robinson Crusoe, ovvero, per una teoria coloniale del lavoro

Ciò che Milton paventa in *Paradise Lost* diviene realtà in *Robinson Crusoe*. E in particolare nell'esperienza di Robinson sull'isola deserta, dove l'etica individuale, il comportamento austero e laborioso (ormai disgiunto, anzi in contrasto con la *calling* puritana che lo voleva solo viaggiatore per mare) ha come esito naturale l'impresa coloniale all'insegna degli ideali della civilizzazione e del progresso. Da questo punto di vista Robinson sull'isola è un Adamo senza Eva che, ironicamente, ha imparato e riproduce nella Storia (si veda la profezia di Michael) la lezione di Satana e delle sue schiere infernali (laddove il *novel* diviene ancora una volta epica). Weber stesso, significativamente, lo considera (in contrapposizione al Pellegrino di Bunyan) come l'esempio rappresentativo di un processo ormai compiuto di secolarizzazione del puritanesimo, in cui "la radice religiosa si inaridì lentamente e fece posto ad un indirizzo utilitaristico e terreno".⁶ Tale indirizzo, ovvero questa definitiva transizione, è caratterizzato nel romanzo defoiano dalla presenza di un'idea implicita di lavoro quale emerge per la prima volta dalla riflessione economica contemporanea. Riguardo alle questioni economiche sollevate dal *Robinson Crusoe*, la critica si è esercitata prevalentemente su un modello interpretativo complessivo di *homo oeconomicus* quale simbolo del moderno spirito capitalistico secondo l'accezione weberiana.⁷ Una simile lettura, tuttavia, non tiene sufficientemente conto dei riferimenti contestuali al discorso economico contemporaneo e alla sua innovativa concezione del lavoro quale attività produttrice di ricchezza. Un assunto che, al contrario, il *novel* defoiano appare rispecchiare, legittimando in tal modo da un punto di vista 'scientifico' e 'oggettivo' non solo l'impresa a un tempo etica e materiale di Robinson sull'isola, ma anche la tesi weberiana sulla definitiva secolarizzazione del puritanesimo.⁸

restaurazione. Questa transizione, argomenta Miegge, è contrassegnata dall'inversione dell'ordine concettuale tra *calling* (vocazione) e *labour* (lavoro), ovvero dalla rottura dell'unità fra *general calling* (vocazione a seguire i dettami della fede) e *particular calling* (vocazione individuale riferita al campo professionale), con la preminenza accordata ai secondi termini che ora legittimano i primi, e non più viceversa come accadeva in precedenza. Negli scritti di Richard Baxter (*Christian Directory*, 1673) e Richard Steele (*The Tradesman's Calling*, 1684) in particolare, rileva Miegge, la teologia puritana si colloca sulla soglia della moderna filosofia del lavoro (Locke, e poi Smith). Weber ha definito l'etica protestante soprattutto in base a queste elaborazioni teoriche del tardo puritanesimo.

⁵ Come si è visto, per Milton i fondamenti della fede possono essere influenzati da alcuni aspetti ideali del mercato legati alla libertà e all'emancipazione, con finalità ancora rivoluzionarie e politiche. La prospettiva neopuritana afferma al contrario che aspetti della fede legati ai comportamenti individuali possono influenzare positivamente il mondo del lavoro e il sistema produttivo capitalistico, con finalità opposte, conservatrici di adesione all'esistente. Di qui la condanna implicita da parte di Milton.

⁶ *Op. cit.*, p.217.

⁷ Sulla scorta delle tesi weberiane, I.Watt, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Penguin, Harmondsworth 1963, p.66 e sgg., afferma che *Robinson Crusoe* assurge a mitologia del capitalismo, e non sua rappresentazione letterale, poiché riflette non tanto le sue applicazioni pratiche, quanto il suo spirito dinamico, ovvero quell'individualismo che assume i tratti inequivocabili dell'*ethos* borghese-puritano. Egli parla del "creed of the dignity of labour" come "closely associated with the advent of Protestantism", p.81.

⁸ E questo nonostante la sua conversione che, come sottolinea G.Sertoli, "facendogli riscoprire la Bibbia, trasforma ogni sua attività e l'intera sua vita in una sorta di 'servizio' (calvinisticamente inteso) *ad maiorem Dei gloriam*", "I due Robinson", in Id., *I due Robinson e altri saggi sulla letteratura inglese del Settecento*, Eicg, Genova 2014, p.52. O meglio, come si vedrà, anche la sua fede e il rapporto con Dio sull'isola sono caratterizzati da un approccio in qualche modo 'scientifico' e 'oggettivo', riconducibile più alla teologia naturale settecentesca che al puritanesimo tardoseicentesco, laddove il disegno provvidenziale corrisponde a un principio di ordine che può essere dedotto grazie al modello matematico-sperimentale. Il saggio di Sertoli, tuttavia, dimostra persuasivamente la presenza nel corso di tutto il romanzo (compreso *The Farther Adventures* e *Serious Reflections*) di un'ambivalenza, ovvero un dissidio circa l'atteggiamento di Robinson, e di riflesso di Defoe, fra una concezione meramente economica e una etico-religiosa dell'esistenza (istanze che il neopuritanesimo, come si è visto, cercava di sintetizzare), smentendo pertanto la tesi

Questa prospettiva è resa ancora più evidente dalla riscrittura del *novel* defoiano ad opera di J.M.Coetzee (*Foe*, 1986).⁹ Le rivisitazioni postmoderne/postcoloniali delle opere del canone, in quanto a un tempo imitazione e ‘scarto’, identità e differenza, si configurano di riflesso anche come implicita rilettura critica. Una rilettura che getta nuova luce sui testi canonici rivisitati, e in particolare su aspetti di essi parzialmente tralasciati o altrimenti affrontati dalla critica stessa. È il caso dell’operazione compiuta da Coetzee.¹⁰ Il personaggio di Cruso, nella sua radicale alterità ontologica rispetto all’originale, che si traduce in un’attività palesemente improduttiva, invita per contro a soffermarsi nel romanzo defoiano sul tema del lavoro sull’isola inteso in una prospettiva strettamente economica.¹¹ Il Cruso disincantato e minimalista di Coetzee evoca per contrasto la propensione al ‘fare’, l’incessante sforzo di trasformazione dell’ambiente presenti nel Robinson defoiano, sollecitando indirettamente una valutazione delle sue attività nell’ottica del nuovo paradigma economico del lavoro, che riconfigura il discorso sul valore nella cultura occidentale. In *Robinson Crusoe* compare la coscienza implicita di questa nuova categoria del discorso economico introdotta dai fisiocratici, secondo cui la ricchezza non si identifica esclusivamente con il denaro e le attività commerciali, ma anche con i beni prodotti. Sull’isola deserta il valore cessa di essere un segno, per divenire produzione.¹²

La struttura del *plot* sancisce esemplarmente questa compresenza/transizione, laddove i viaggi e le attività mercantili del giovane Robinson vengono interrotti prima dall’attività stanziale nella piantagione, e quindi dal naufragio e dalla conseguente permanenza sull’isola. Tale esperienza non rappresenta una regressione a un’economia biblica di sostentamento, così come alcuni critici hanno sostenuto,¹³ quanto piuttosto la fondazione, in un mutato contesto, del modo di produzione capitalistico secondo il principio del lavoro (in questo caso, a differenza della piantagione, con Robinson impegnato direttamente nell’opera manuale). L’attività di Robinson sull’isola viene da subito e in modo sistematico connotata nella narrazione con i termini *work*, *labour*, ed essa appare

weberiana che vede nelle avventure del protagonista l’esempio di una compiuta secolarizzazione del puritanesimo. Ai fini del discorso che mi propongo di affrontare, e sulla base della lettura implicita fornita da Coetzee nella sua riscrittura dell’originale, la mia analisi si circoscrive all’esperienza sull’isola, privilegiando quelli che è a mio avviso l’elemento di novità, ossia l’approccio più scientifico e oggettivo sia alla realtà materiale, sia a quella spirituale (religione e lavoro).

⁹ Le citazioni del testo sono tratte dall’edizione Penguin, Harmondsworth 2010.

¹⁰ P.Splendore, riferendosi anche alle altre riscritture robinsoniane, afferma che “although each of them is autonomous, the overt or hidden allusions to Defoe in them create a subtext, a possibility of reading *au second degré* which uncovers new meanings”, “J.M.Coetzee’s *Foe*: Intertextual and Metafictional Resonances”, *Commonwealth Essays and Studies* 11 (1988), p.55. Ciò induce B.C.McInelly a sostenere che “some of the more provocative postcolonial analyses of Defoe’s novel appear not in criticism but in postcolonial literature such as Derek Walcott’s *Pantomime* and J.M.Coetzee’s *Foe*, works that “write back” to Defoe’s “master” narrative of empire”, “Expanding Empires, Expanding Selves: Colonialism, the Novel, and *Robinson Crusoe*”, *Studies in the Novel* 35 (2003), p.1.

¹¹ Il Cruso di Coetzee non possiede né le caratteristiche mercantili, né quelle di *homo faber* dell’originale. È un personaggio costruito per sottrazione, talmente ‘depotenziato’ e ‘altro’ che non risulta il protagonista della vicenda; muore infatti alla fine della prima parte, nel viaggio di ritorno dall’isola.

¹² Come fa notare I.Watt, “Crusoe happens to find himself on the island, essentially, because he had wanted to get rich quick. There, however, he is forced to learn a harder lesson: the value of labor”, *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, C.U.P., Cambridge 1997, p.166. E questo nonostante lo stesso Defoe privilegiasse nei suoi scritti economici l’atteggiamento mercantilista, che W.Schmidgen sintetizza così: “Defoe is ultimately not really interested in the process of production, but believes that the circulation of goods itself is productive of wealth”, “*Robinson Crusoe*, Enumeration, and the Mercantile Fetish”, *Eighteenth-Century Studies* 35 (2001), p.23. Su questa transizione di paradigma nel discorso economico del XVII secolo, si veda in particolare Foucault, *Le parole e le cose*, cit., p.240 e sgg.

¹³ La tesi di Marx, espressa nel primo libro de *Il Capitale*, che vede chiaramente esemplificata nell’attività lavorativa di Robinson la sua teoria sul valore d’uso degli oggetti prodotti quale loro valore ‘naturale’ intrinseco, viene implicitamente ripresa da M.E.Novak quando sostiene che “[w]hen he created the character of Crusoe, Defoe certainly had more empathy with the concept of the colonist than with that of the capitalist. [...] We might expect, therefore, that economic primitivism, not economic progress, would be the theme of a fictional work by Defoe”, *Economics and the Fiction of Daniel Defoe*, U. of California P., Berkeley 1962, p.36. Riferendosi all’esperienza sull’isola, Novak afferma: “By this reversal of the historic process of specialization Defoe was suggesting a form of economic primitivism, a return to a purer existence before trade or even barter had corrupted man’s life”, *Ibidem*, p.55.

come un'esautiva esemplificazione pratica dei precetti e delle idee dei Fisiocratici inglesi sul valore del lavoro. Scrive in proposito William Petty: "Our Silver and Gold we call by severall names, as in *England* by pounds, shillings, and pence, all which may be called and understood by either of the three. But that which I would say upon this matter is, that all things ought to be valued by two natural Denominations, which is Land and Labour".¹⁴ La vera ricchezza del "Body Politick", e a maggior ragione di quello neonato di cui si ritiene a capo Robinson, coincide pertanto con "the product of Husbandry and Manufacture".¹⁵ L'accento nella riflessione inglese viene posto sul lavoro quale principio attivo: "Labour is the Father and active principle of Wealth, as Lands are the Mother".¹⁶ I frutti della terra nascono grazie all'intervento decisivo dell'uomo. "God and his Reason commanded him to subdue the Earth", afferma Locke.¹⁷ La ricchezza, il valore si crea *ex nihilo*, attraverso il processo lavorativo, che non si presenta come un'attività naturale, bensì è il frutto dell'ingegno, della razionalità, e in quanto tale trasforma le risorse naturali in beni (di sostentamento, ma anche voluttuari). Come dimostra l'attività di Robinson, il lavoro possiede una valenza propria, di 'artificio', e dunque si rivela occasione di emancipazione e riscatto prometeico. La descrizione del ciclo della produzione del pane ne rappresenta la sintesi, in cui abilità manuale, organizzazione temporale, disciplina, calcolo e metodo rendono possibile lo sfruttamento della natura in una forma utile all'uomo.

Nell'ambito del discorso economico, Thomas Mun pone in relazione questo artificio con la conoscenza e lo sviluppo delle tecniche.¹⁸ Defoe esplicita il nesso, vincolando significativamente la produzione di Robinson sull'isola al possesso di tecnologia, ossia a quell'insieme di utensili e oggetti tratti dal relitto della sua imbarcazione che potevano essere impiegati per produrre ulteriori beni.¹⁹ Come chiarisce Watt, "the supplies from the wreck provide the working capital which he can use to exploit the land [...] it is a miraculous gift of the means of production".²⁰ Ed è proprio questo ricorso alla tecnologia, ovvero a mezzi a loro volta creati da rapporti sociali di lavoro, che configura il lavoro di Robinson non come attività naturale che soddisfa bisogni primari, bensì come attività economica e dunque sociale che produce essa stessa bisogni, conferendo in tal modo *ex nihilo* valore alle cose prodotte.²¹ Robinson sopravvive alla *wilderness*, prospera e ricrea il suo *habitat* sociale proprio perché, grazie alla tecnologia e agli strumenti da essa creati, lavora producendo

¹⁴ W.Petty, *Treatise of Taxes and Contributions* (1662), in *The Economic Writings of Sir William Petty*, ed. by C.H.Hull, Reprints of Economic Classics, Augustus M.Kelley, New York 1986, p.44. Osserva in proposito Hoxby: "By the late seventeenth century, the demand for hands to work the labor-intensive crops of the New World, together with the flexible substitution of free, indentured, and slave hands for one another in the Atlantic labor market, must surely have sharpened the awareness of Englishmen that bodies were assets, no matter who held property in them, and that the force they could muster was a key factor of production", *op. cit.*, p.209. Autori come William Petty e Josiah Child evidenziano il legame fra aumento della popolazione, più occupazione, più ricchezza e beni meno cari. Si veda su questo punto D.C.Coleman, "Labour in the English Economy of the Seventeenth Century", *The Economic History Review* 8 (1956), pp.280-95.

¹⁵ W.Petty, *op. cit.*, p.28.

¹⁶ *Ibidem*, p.68.

¹⁷ J.Locke, *The Second Treatise of Government* (1690), in *Id.*, *Two Treatises of Government*, ed. by P.Laslett, C.U.P., Cambridge 1970, p.309.

¹⁸ T.Mun, *England's Treasure by Forraigne Trade* (1664), Reprints of Economic Classics, Augustus M. Kelley, New York 1968, p.81.

¹⁹ Quelli che S.Hymer definisce "the equipment [...] the power of knowledge made into objects.", "Robinson Crusoe and the Secret of Primitive Accumulation", *Monthly Review* 23 (1971), pp.17-18; e I.Vickers come "the artefacts of human culture [...] the standard products of seventeenth-century science", *Defoe and the New Sciences*, C.U.P., Cambridge 1996, p.100. Un processo produttivo che lo stesso Hymer condensa nella formula di ispirazione marxiana "C(ommodity)–L(about)–C(ommodity)", *op. cit.*, p.14.

²⁰ *Myths of Modern Individualism*, *cit.*, p.156.

²¹ Ciò induce a pensare alla teoria del valore d'uso e alla filosofia dei bisogni primari che alcuni critici, sulla scia di Marx, vedono emergere dal lavoro di Robinson (vedi ad es. Novak, *op. cit.*, p.60), come funzionale alla 'naturalizzazione' dei desideri indotti dal sistema capitalistico, e quindi alla legittimazione del sistema stesso e dei suoi presupposti ideologici. La 'decostruzione' della scrittura realistica defoiana in *Foe*, come vedremo in seguito, condurrà proprio a questa tesi.

beni, trasformando in tal modo la natura in ricchezza economica secondo il nuovo modello di economia capitalista.

L'idea di lavoro come sforzo globale di produzione e di controllo che Robinson incarna si rivela la realizzazione in ambito economico dell'agire baconiano attraverso le nuove acquisizioni scientifiche e tecnologiche.²² Il lavoro di Robinson costituisce la prassi per eccellenza che caratterizza il soggetto moderno autocosciente e autodeterminato, ovvero a un tempo lo strumento e il risultato del dominio della natura in virtù della conoscenza delle leggi naturali secondo il metodo quantitativo-sperimentale (e la sua efficacia diviene a sua volta garanzia della validità di tale metodo). La riduzione della natura a oggetto da parte della nuova episteme scientifica si concretizza letteralmente nel concetto di lavoro, che si delinea come il tramite fra la nuova scienza e le sue applicazioni pratiche, affermandosi in tal modo quale elemento chiave della modernità. Per mezzo della rappresentazione del lavoro di Robinson, Defoe declina dunque l'ideologia del moderno da una prospettiva distintamente materiale, laddove la rivoluzione scientifica e tecnologica si traduce in prassi di trasformazione della natura e produzione di ricchezza, così come accade nel mondo degli inferi miltoniano.

E al pari di *Paradise Lost*, in *Robinson Crusoe* tale prassi, dislocata nel contesto incontaminato dell'isola deserta, assume storicamente i connotati dell'impresa coloniale. Nonostante lo scenario coloniale si materializzi già nell'esperienza di Robinson come *planter* in Brasile, la permanenza sull'isola può essere definita come vera e propria allegoresi dell'impresa coloniale, che riflette la condizione originaria del colonialismo, la creazione sempre e ancora di nuovo *ex nihilo*.²³ L'opera di Robinson corrisponde infatti alla fondazione di una *settler colony*, ciò che diverrà a tutti gli effetti l'isola quando egli l'abbandonerà. Un colonialismo che si profila dunque come realizzazione 'naturale' dell'ideologia della modernità, come destino intrinseco alla sua volontà di dominio, condensata nell'immagine prometeica del lavoro di Robinson. Essa viene ora a sovrapporsi a quella speculare del mercato in accezione mercantilista (anch'essa presente peraltro nel romanzo) che, in quanto ulteriore simbolo della stessa ideologia, rimanda, come si è visto, alle stesse finalità. Se, come afferma Foucault,²⁴ la storicità ha informato il modo di essere dell'economia attraverso il concetto di lavoro, esso, nella prospettiva defoiana, produce a sua volta una nuova fase storica della modernità, il colonialismo, laddove la storia si ripropone come conquista della natura. Nell'isola vergine, nella lotta dell'uomo con la natura la forza propulsiva del lavoro acquista il carattere epico dello scatenarsi delle forze produttive del capitalismo. Hymer evidenzia il legame fra il tipo di economia instaurato sull'isola e il modello capitalista impiegato nelle colonie: "[W]hat Crusoe established was not a market economy such as emerged in England but a plantation and settler

²² Secondo Vickers, in *Robinson Crusoe* "the characteristic Baconian belief in man's duty to study, alter and improve nature to his various uses is rendered in fictional terms", *op. cit.*, p.99. Vickers sottolinea inoltre come l'atteggiamento di Crusoe sia direttamente collegato ai principi della Royal Society che sostiene che "scientific discoveries and inventions must be directed to everyday needs of life", *Ibidem*, p.103. Tutto ciò si realizza in virtù del concetto di lavoro inteso come azione che modifica la realtà, espressione del primato del fare con finalità economiche, produttive. Ed è proprio nel solco di tale pensiero della modernità, che Defoe contribuisce a declinare, che Hegel coglierà l'essenza del lavoro come processo di appropriazione del mondo che sorge dalla libertà dello spirito attivo; unica realtà che redime e rende felici. Su questo punto, si veda K.Löwith, *Da Hegel a Nietzsche. La frattura rivoluzionaria nel pensiero del secolo XIX*, tr. it., Einaudi, Torino 1949, p.396 e sgg.

²³ Paradigmatica è l'affermazione di E.S.Said, secondo cui "Robinson Crusoe is virtually unthinkable without the colonizing mission that permits him to create a new world of his own in the distant reaches of the African, Pacific, and Atlantic wilderness", *Culture and Imperialism*, Chatto & Windus, London 1993, p.75. Una tesi ribadita dallo stesso Coetzee, che sottolinea la funzione ideologica del romanzo: "*Robinson Crusoe* è un'opera di aperta propaganda per l'ampliamento della potenza mercantile inglese nel Nuovo Mondo e la fondazione di nuove colonie inglesi", "*Robinson Crusoe* di Daniel Defoe", in Id., *Spiagge straniere. Saggi 1993-1999*, tr. it., a c. di P.Splendore, Einaudi, Torino 2006, p.28. Il colonialismo viene dunque legittimato da Defoe non solo come vantaggioso per i traffici commerciali, ma anche per le opportunità stanziali, creatore di ricchezze attraverso la fondazione di nuove colonie; un progetto che doveva coinvolgere soprattutto la borghesia, che fino a quel momento non si era assunta alcuna responsabilità nell'impresa. Su questo punto, si veda in particolare M.Schinagel, *Daniel Defoe and Middle-Class Gentility*, Harvard U.P., Cambridge Mass. 1968, p.131.

²⁴ *Le parole e le cose*, cit., p.240 e sgg.

economy such as was used by capitalism in the non-European world”.²⁵ L'apparato tecnologico e il modo di produzione capitalista trovano piena realizzazione nell'impresa di sfruttamento coloniale, che diviene la più significativa attuazione storica dell'ideale baconiano dello sviluppo come processo necessario e irreversibile. Per Robinson colonizzare significa infatti riprodurre attraverso il lavoro e la tecnologia le condizioni di un progresso, di una prosperità che proprio il confronto con la *wilderness* rivela *standard* di vita naturali, acquisiti.

Ed è senza dubbio il lavoro, con la sua missione civilizzatrice, e non la mera presenza fisica sull'isola, che fa di Robinson un modello di possidente coloniale. Defoe in tal modo estende implicitamente al contesto coloniale uno dei principi espressi da John Locke nella sua filosofia politica, secondo cui alla base del diritto di proprietà vi è la pratica del lavoro: “The Labour of his Body, and the Work of his Hands, we may say, are properly his. Whatsoever then he removes out of the State that Nature hath provided, and left it in, he hath mixed his Labour with, and joyned to it something that is his own, and thereby makes it his Property”.²⁶ Grazie al lavoro, che ha reso produttive ricchezze tali solo in potenza, Robinson diviene signore dell'isola, con diritto di proprietà. Defoe legittima dunque simbolicamente l'impresa coloniale e il suo esito politico-economico di dominio proprietario da una prospettiva materiale, in virtù del processo di sfruttamento delle risorse e dell'impegno fisico e intellettuale in esso profuso.²⁷ E sarà proprio questo valore acquisito del 'fare' che sancirà il potere di Robinson nel momento in cui egli incontra l'Altro da sé nella persona di Friday e lo sottomette. Attingendo al capitale di conoscenza e di esperienza accumulato, Robinson assoggetta il selvaggio con un atto immediato e insieme razionale, mostrando come nel contesto coloniale il lavoro assuma progressivamente anche la forma dello sfruttamento subordinato (che omologa la situazione dell'isola a quella della piantagione), funzionale al progetto capitalistico complessivo.²⁸

L'opera coloniale di asservimento sistematico della natura trova la sua sanzione finale nella scrittura diaristica di Robinson. Il lavoro manuale si completa integrandosi con quello intellettuale nel momento in cui Robinson avverte l'esigenza di verbalizzare la sua esperienza attraverso l'attività di scrittura. Una continuità sottolineata dalla funzione stessa che assume il *journal* nell'economia narrativa. La sua natura di inserto, con la riproposizione degli eventi in forma diaristica, lo evidenzia come uno degli oggetti prodotti da Robinson in sintonia con la sua azione e con l'ideologia a cui essa è ispirata. È ancora una volta l'atteggiamento negativo del Cruso di Coetzee, la sua condizione di rassegnata apatia, di oblio della memoria che pone in risalto anche in questo ambito l'iperattiva efficienza di Robinson, contribuendo a chiarire ulteriormente il disegno egemonico defoiano. Robinson testualizza la sua esperienza riportando in modo dettagliato nel diario gli esiti dei suoi sforzi non come gesto retorico ridondante, bensì come atto documentario necessario a definire entro precise coordinate spazio-temporali la sua impresa coloniale.²⁹ Come

²⁵ *Op. cit.*, p.13. Alcuni fondamentali studi di storia economica (in particolare quelli di A.G.Frank, P.Sweezy e I.Wallerstein) mettono in discussione l'autosufficienza europea nella transizione al capitalismo, enfatizzando invece il ruolo del colonialismo e la sua dinamica centro-periferie, che presuppone l'espansione e lo sfruttamento di nuove terre, ovvero la creazione di nuovi mercati di approvvigionamento di materie prime e di sbocco delle merci prodotte.

²⁶ *The Second Treatise of Government*, cit., pp.305-06. Sui possibili legami fra la dottrina politica di Defoe e quella di Locke, si veda I.A.Bell, “King Crusoe: Locke's Political Theory in *Robinson Crusoe*”, *English Studies* 69 (1988), pp.27-36.

²⁷ Da questo punto di vista il romanzo defoiano testimonia come la transizione nel discorso economico al nuovo paradigma del lavoro coincida storicamente con lo sviluppo di un colonialismo stanziale; entrambe le realtà funzionali nella narrazione defoiana a una reciproca legittimazione.

²⁸ Cfr. a questo proposito A.M.Iacono, *Il borghese e il selvaggio. L'immagine dell'uomo isolato nei paradigmi di Defoe, Turgot e Adam Smith*, ETS, Pisa 2003, p.40 e sgg. Significativamente, l'educazione di Friday avviene in primo luogo attraverso l'avviamento al lavoro quale simbolo di riscatto e, contestualmente, attraverso l'apprendimento del linguaggio.

²⁹ Dietro la scrittura del diario non vi sono esclusivamente motivazioni religiose legate alla spiritualità puritana, così come affermano J.P.Hunter, *The Reluctant Pilgrim. Defoe's Emblematic Method and Quest for Form in Robinson Crusoe*, Johns Hopkins U.P., Baltimore 1966, e G.A.Starr, *Defoe and Casuistry*, Princeton U.P., Princeton 1965, bensì

sottolinea W.Ray, “[the journal] documents each successive labor [...] in terms of the amount of time, material, and energy”.³⁰ In questo senso il lavoro di scrittura, in quanto stadio di registrazione dei dati ricavati dall’esperienza, risulta il prolungamento coerente di quello materiale, essendo riconducibile allo stesso metodo quantitativo-sperimentale sotteso all’azione di Robinson.

Tale legame è sottolineato dalla stessa forma in cui è redatto il *journal*, che riproduce a sua volta sul piano linguistico il nuovo modello epistemico. Il *plain style unadorned* utilizzato da Robinson, infatti, è un linguaggio icastico, fattuale, puramente denotativo, che riflette l’ideale linguistico elaborato dalla filosofia empirica contemporanea, e in particolare da Locke: “[A] positive and wholly referential quality very well suited to carrying out the purpose of language as Locke had defined it, ‘to convey the knowledge of things’ [...] Defoe’s style reflects the Lockean philosophy in one very significant detail: he is usually content with denoting only the primary qualities of the objects he describes – their solidity, extension, figure, motion, and number”.³¹ Soltanto un linguaggio referenziale che sancisca la perfetta corrispondenza fra il nome e la cosa può rappresentare adeguatamente la prassi robinsoniana e l’ideologia che la informa. Un simile registro realistico, che presuppone una realtà oggettiva immediatamente percepibile, appare restituire senza ambiguità la dinamica di conquista coloniale da parte di Robinson. Defoe stabilisce dunque un legame essenziale di assoluta consonanza fra il lavoro di trasformazione dell’ambiente e la forma narrativa del diario/racconto che consente ad essa di legittimare tale lavoro, di giustificare cioè la sua natura arbitraria, non necessitata. La scrittura diaristica di Robinson, che si configura apertamente come mero riflesso, specchio fedele della realtà, ‘naturalizza’ il suo disegno razionale di asservimento della natura. La presunta trasparenza del linguaggio realistico impiegato ha come effetto quello di assolutizzare, ossia di rendere storicamente necessario, il processo tecnologico di produzione capitalista e con esso l’ideologia moderna/coloniale che lo sottende.³² Il primato del ‘fare’ nell’ambito di tale ideologia si afferma dunque anche in virtù di una concezione strumentale del linguaggio che ribadisce ciò che era già implicito nei presupposti che muovono l’azione di Robinson, ovvero la possibilità di una comprensione oggettiva della realtà secondo un unico principio fondativo (il modello scientifico quantitativo-sperimentale), condizione essenziale affinché tale azione assuma quel carattere razionale e universalistico che costituisce l’elemento chiave della sua modernità.

2. Foe, ovvero, per una teoria postcoloniale del lavoro

A differenza dell’originale, *Foe* non contempla la scrittura di un diario/autobiografia come registrazione obiettiva degli eventi, specchio fedele delle cose. Al contrario il tema della scrittura, lungi dall’apparire un atto naturale, si configura come problema, questione che assilla la protagonista dopo avere vissuto l’esperienza dell’isola ed esserne divenuta, con la morte di Cruso, la depositaria. Un problema che non coinvolge solo i tentativi di scrittura di Susan, ma anche quelli dell’autore (De)Foe (e da ultimo dello stesso Friday), in un raffinato gioco di richiami al modello

anche di ordine scientifico, riconducibili in particolare, secondo Vickers, alla Royal Society e alle sue “general rules for making objective and credit-worthy observations.”, *op. cit.*, p.110.

³⁰ W.Ray, *Story and History. Narrative Authority and Social Identity in the Eighteenth-Century French and English Novel*, Blackwell, Oxford 1990, p.56.

³¹ Watt, *The Rise of the Novel*, cit., p.114. E’ possibile ricondurre anche alla scrittura diaristica di Robinson quelle pratiche culturali che, secondo Schmidgen, sono alla base delle dettagliate elencazioni di oggetti nel romanzo; pratiche che includono “the accounting habits of modern economic man, the emphasis of the ‘new science’ on particularized observation, the linguistic demand for a return to a ‘primitive’ syntax by which ‘men deliver’d so many things almost in an equal number of words’ and, finally, the desire for epistemological credibility”, *op. cit.*, p.22.

³² L.J.Davis (*Factual Fictions. The Origins of the English Novel*, Columbia U.P., New York 1983) identifica la funzione ideologica del novel con il suo realismo che ‘naturalizza’ i suoi segni, negando così le modalità della sua produzione, sicché esso riproduce da questo punto di vista le stesse condizioni dell’ideologia: “the reality of the [...] novels discourse was an ideological one in that it was created as a system of signification rather than as a virtual reproduction of material reality”, pp.221-22.

originario e alle presunte circostanze della sua genesi.³³ E sarà proprio questa dimensione metanarrativa e insieme intertestuale, drammatizzata nell'incontro/scontro fra l'autore e la sua musa/rivale sulle modalità di trasposizione letteraria del suo racconto, a divenire essa stessa romanzo, narrazione che si interroga sul complesso rapporto fra realtà e scrittura e sulla funzione di quest'ultima quale strumento a un tempo di potere e di potenziale sovversione. Le risposte offerte da Coetzee delineano una vera e propria mappa dell'ideologia e dell'estetica postmoderna e postcoloniale.³⁴ L'esito è duplice: la proposta di una narrazione alternativa che comprenda voci di soggetti tradizionalmente marginali e subordinati comporta allo stesso tempo la decostruzione ironica del modello diegetico defoiano e dei suoi presupposti estetico-ideologici. Un disegno strategico che è possibile cogliere appieno proprio alla luce del concetto economico del lavoro, che dopo essersi rivelato tema centrale del *Robinson Crusoe* ricompare significativamente anche in *Foe*.³⁵ La sua riproposizione mutata, ovvero la sua riformulazione disciplinare, o meglio epistemica, da parte di Coetzee, evidenzierà da un lato la 'chiusura metafisica' del testo defoiano e dell'ideologia moderna/coloniale che lo informa, e dall'altro la possibilità di una (ri)scrittura alternativa che mobilita i concetti del campo economico (accanto al valore lavoro, anche quelli a esso collegati della produzione e del consumo) per impiegarli in nuove e radicali soluzioni. La costruzione di una prospettiva postmoderna/postcoloniale in *Foe* si realizza dunque anche attraverso una ricontestualizzazione/riconfigurazione delle categorie del discorso economico entro nuovi scenari culturali. In questo senso, Coetzee effettua sul genere romanzo lo stesso tipo di operazione metaletteraria che Milton ha effettuato implicitamente sul genere epico nella prima modernità, con le stesse finalità di critica dell'ideologia dominante mercantile e coloniale e insieme di proposta di nuove e radicali soluzioni, utilizzando però per entrambi gli obiettivi un diverso paradigma economico, non più il mercato bensì il lavoro.³⁶

2.1 *Sull'impossibilità del realismo mimetico*

Il duplice disegno strategico di *Foe* si attua come detto sul piano metanarrativo. Attraverso il velleitario tentativo di Susan Barton di rielaborare il suo manoscritto (*a sorry, limping affair*, 47) sostituendosi a *Mr Foe the author*, (48), Coetzee evoca i nodi problematici relativi all'atto di scrittura. La decostruzione del modello narrativo realistico avviene ironicamente, laddove la sua

³³ Il racconto di Susan in prima persona in forma di *memoir* su *the history of our time on the island* (47) è simile a quello di Robinson, con la differenza che esso viene messo tra virgolette per evidenziare la sua natura di resoconto non oggettivo, destinato a un *editor* che si scoprirà poi essere l'autore (De)Foe. Poiché la storia è la stessa, si propone (ironicamente) come la vera fonte del romanzo defoiano, smentendo implicitamente la prefazione originale dell'*editor* Defoe circa la genesi dell'opera e anzi evidenziando come questa sia stata manipolata per esigenze narrative con la rimozione della donna.

³⁴ Utilizzo a questo punto i due termini congiuntamente intendendo per postmoderni e postcoloniali quei testi il cui tratto distintivo è quello di adottare strategie metanarrative per sviluppare una riflessione critica sulla pratica e sull'artificio della scrittura (si veda, al riguardo, L.Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, London 1988). Successivamente giungerò a una definizione del romanzo di Coetzee come propriamente postcoloniale sulla base della differenziazione fra testi postmoderni e postcoloniali teorizzata da diversi studiosi, fra i quali H.Tiffin, secondo cui "they are energized by different theoretical assumptions and by vastly different political motivations", "Post-Colonialism, Post-Modernism and the Rehabilitation of Post-Colonial History", *Journal of Commonwealth Literature* 23 (1988), p.172. Su questo punto, cfr. anche H.K.Bhabha, "The Postcolonial and the Postmodern. The question of agency", in Id., *The Location of Culture*, Routledge, London 1994, pp.171-97; e S.Albertazzi, *Lo sguardo dell'Altro. Le letterature postcoloniali*, Carocci, Roma 2000, pp.151-59.

³⁵ G.C.Spivak, "Theory in the Margin: Coetzee's *Foe* Reading Defoe's *Crusoe/Roxana*", in *English in Africa* 17 (1990), pp.1-23, citando il commento di Marx all'attività di Robinson sull'isola, sottolinea la sua comprensione del significato del lavoro in termini temporali: "Time, rather than money, is the general equivalent that expresses this production", pp.6-7. All'opposto, Spivak osserva, "*Foe* is more about spacing and displacement than about the timing of history and labor", p.7. La mia tesi è che la dimensione spaziale in *Foe* non escluda quella temporale del lavoro; anzi, è proprio su una diversa dimensione spazio-temporale legata alla pratica della scrittura che si fonda in questo romanzo il concetto di lavoro, alternativo a quello di Robinson.

³⁶ A differenza di Coetzee, inoltre, Milton ha elaborato la sua proposta rivoluzionaria, mutuando il paradigma del mercato, non solo sul piano letterario, ma anche, come si è visto, su quello sociale e politico attraverso il genere della trattatistica.

riproposizione virtuale da parte di un *outsider*, di una figura marginale qual è quella della donna, ne evidenzia i limiti epistemologici.³⁷ Voce potenzialmente ‘altra’ e allo stesso tempo legata a una concezione mimetica canonica dell’arte narrativa, Susan decide di vestire letteralmente i panni dello scrittore (in fuga dai suoi creditori), occupando la sua casa e utilizzando i suoi stessi strumenti di scrittura, *So your life continues to be lived* (65). Significativamente, nel momento in cui l’atto del narrare diviene problematico, esso acquista la dimensione della scrittura intesa come lavoro, con i suoi oggetti, le sue procedure, i suoi rituali; segno che la strategia metanarrativa del romanzo muove da una prospettiva distintamente materiale, analoga a quella dell’originale defoiano, e proprio per questo utilizza il concetto economico di lavoro applicato al campo letterario per definire il suo discorso. La donna, tuttavia, sebbene assuma *in toto* tale ruolo autoriale, si dimostra incapace di realizzare quell’ideale mimetico proprio della scrittura defoiana. Dalla sua posizione liminale, il realismo narrativo non si rivela altro che una convenzione retorica. Susan intende raccontare la sua esperienza alla maniera di Robinson, ovvero nel segno dell’assoluta adesione alla verità dei fatti, consapevole tuttavia della necessità di aggiungere qualche abbellimento, *liveliness [...] which must be supplied by art* (40), poiché il fine della narrazione non deve essere solo quello di *tell the truth about us but please its readers too* (63). A poco a poco la sua fede spontanea nel potere della parola di cogliere l’essenza della realtà (*That is part of the magic of words*, 58) viene meno, in quanto quella realtà che la scrittura deve restituire, nel momento di codificarla, non appare più così certa, bensì mostra tutta la sua opacità. I fatti, ritenuti dapprima chiari ed evidenti, divengono a un più attento esame oscuri ed enigmatici, e la verità si presenta debole, elusiva. Le storie raccontate da *this singular Cruso* (11) sono così varie e contraddittorie che la distinzione fra verità e immaginazione si fa via via più problematica.

Così avviene anche nel caso di Friday, il cui silenzio impedisce di penetrare il mistero della sua menomazione. Susan è costretta a prendere atto dell’impossibilità di stabilire nella sua pienezza la verità dei fatti. Più le sue congetture sviluppano ogni ipotesi plausibile, più esse precludono la stessa possibilità della conoscenza intesa come certezza univoca, disvelamento del significato ultimo delle cose. La serie di supposizioni sottoposte a Friday, che evidenziano il potenziale conflitto fra *intentio* e ricezione cui sempre è soggetto l’atto comunicativo, lungi dall’avvicinarsi alla verità originaria, la distanziano, decretandone l’impossibilità. Per contro, dall’ingenuo tentativo della donna emerge di riflesso la dimensione ermeneutica del reale, il processo di (pre)comprensione cui sempre ogni volta il soggetto sottopone la realtà, che in quanto tale è muta, come la lingua mozzata di Friday, puro significante, presenza priva di un significato intrinseco. Susan sperimenta in negativo che il confronto immediato e definitivo con gli eventi non è possibile; il reale rimane inaccessibile se non attraverso la mediazione del discorso, che si rivela come sua unica esperienza possibile. *Some people are born storytellers, I, it would seem, am not* (81), afferma sconsolata la protagonista a certificare il fallimento del suo disegno. Al contrario, anche l’inconsapevole Susan non ha in realtà altra scelta che quella di essere una *storyteller* in quanto il rapporto del soggetto col mondo è già sempre (ri)costruzione, interpretazione di segni.³⁸ Se ne renderà conto in qualche modo lei stessa quando a proposito dell’enigma rappresentato da Friday dichiarerà: *What is the truth of Friday? [...] What he is to the world is what I make of him* (121-22).

³⁷ Come nota B.K.Marshall, “Barton’s assumption about mimesis here includes its own critique”, “Critique of Representation and J.M.Coetzee’s *Foe*”, in Id., *Teaching the Postmodern: Fiction and Theory*, Routledge, London 1992, p.55.

³⁸ Questa prospettiva semiologica rimanda alla sua fondazione teoretica nella riflessione filosofica heideggeriana. In *Sein und Zeit* (1927), M.Heidegger afferma che il rapporto ermeneutico del *Dasein* (l’Esserci) con il mondo precede la differenziazione tra soggetto e oggetto, e non cessa di determinare ogni definizione degli oggetti. In altri termini, la comprensione che rende possibile la conoscenza ontica, ovvero il preliminare rapportarsi all’essere dell’ente quale orizzonte entro cui l’ente diviene conoscibile nella sintesi empirica, è apportata a priori, prima di ogni particolare conoscenza ontica. Il senso dell’essere delle cose è tale sempre ed esclusivamente entro un progetto preliminare, ovvero alla luce dell’apertura di un ‘a priori’ che prevede preliminarmente i caratteri della comprensione dell’essere. È dunque anzitutto un rapporto ermeneutico a unire l’uomo e il mondo, così che l’epistemologia interviene solo in un secondo tempo e subordinatamente.

Anche la soggettività, apparentemente riconducibile a un dato di autenticità intrascendibile, è in realtà sottoposta a un processo semiotico di costruzione che vede Susan rivestire sia i panni virtuali dell'autore, come nel caso di Friday, sia quelli del personaggio in attesa che la sua identità venga definita da Foe. Dopo avere iniziato a raccontare la sua storia (e nonostante ella si ribelli al disegno troppo invasivo dell'autore, *I am not a story, Mr. Foe*, 131), si accorge che *now all my life grows to be story and there is nothing of my own left to me* (133). Da quella narrazione letteraria promessa da Foe e da lei invocata dipenderà il suo destino; saranno quel testo, quelle parole a dare un senso non solo alla sua esperienza, ma alla sua esistenza attuale, altrimenti sospesa nell'indeterminatezza (*Am I a phantom too?*, 133).³⁹

Il processo di costruzione semiotica non investe solo l'oggetto, ma anche il soggetto interpretante, annullando in tal modo la dicotomia soggetto/oggetto tipica della narrativa realistica. Anche la posizione dell'interpretante, lungi dall'essere stabile e assoluta nella sua oggettività, è soggetta a costruzione, e in quanto tale variabile nel tempo; una situazione che a sua volta condizionerà inevitabilmente la rappresentazione stessa. Ciò è testimoniato ancora dal comportamento della protagonista, che, dopo essere sbarcata in Inghilterra, si inventa letteralmente come la vedova di Cruso, rimodellando dalla nuova prospettiva la sua visione delle cose. Questa trasformazione identitaria, calata in un contesto socio-culturale mutato e ostile, influisce in modo determinante sul suo processo di ricostruzione dell'esperienza sull'isola, creando un contrasto temporale inconciliabile fra 'prima' e 'dopo'.⁴⁰ Tutto questo smentisce qualsiasi ideale di rappresentazione distaccata e trasparente, ovvero di ruolo autoriale quale *medium* asettico che riporta fedelmente la verità dei fatti. L'assenza di un criterio di oggettività nella rappresentazione è ribadita ulteriormente dalla pluralità dei soggetti coinvolti. Quello che dovrebbe essere un resoconto puntuale degli eventi (*the history of our time on the island*, 47) passa attraverso una serie di mediazioni discorsive (Cruso, poi Susan, poi Foe, ognuno con la sua peculiare prospettiva) che mettono in discussione l'immediatezza di tale realtà, la sua presunta, naturale attingibilità. Nonostante quanto affermi la donna (*Who but Cruso, who is no more, could truly tell you Cruso's story?*, 51), non esiste un significato primo e assoluto, una verità originaria dei fatti; al contrario, essi si offrono fin da principio ogni volta all'interpretazione.

L'*impasse* di cui è vittima Susan nel perseguire il suo velleitario disegno autoriale decreta che l'ideale mimetico defoiano della reciproca trasparenza del binomio realtà/linguaggio è impossibile. Ironicamente, l'arte della narrazione può essere realistica solo nella misura in cui rispecchia il rapporto ermeneutico fra soggetto e mondo, che è un rapporto di natura linguistica. Se infatti l'arte del romanzo, così come lascia intendere Susan, è un'operazione che conferisce dignità di storia a eventi altrimenti indistinti e indecifrabili,⁴¹ questo è anche ciò che fa da sempre il soggetto quando si confronta con la realtà attribuendole un senso attraverso il linguaggio. Conoscenza e narrazione si rivelano accomunate dallo stesso approccio linguistico al reale. Questa prospettiva, delineatasi

³⁹ Susan si considera personaggio in cerca di autore, che significativamente incontra altri personaggi dall'identità incerta, quali la presunta figlia, anch'essa in cerca di una narrazione che la legittimi, nella dimensione tipicamente letteraria dell'intertestualità (il riferimento è al *plot* di un altro romanzo defoiano, *Roxana*). Qui il confine fra verità e immaginazione si dissolve. Nella finzione romanzesca i personaggi letterari diventano reali, proprio perché ogni personaggio reale si rivela letterario, dal momento che la sua soggettività è costruita discorsivamente. J.Thieme commenta in proposito: "[A]t this point the dividing line between different levels of fictional creation – between characters in a novel and role-playing in 'real' life – begins to seem a very thin one indeed, as it becomes increasingly clear that identity is staged and plural rather than fixed and unitary", *Postcolonial Con-Texts. Writing Back to the Canon*, Continuum, London 2001, p.66.

⁴⁰ Susan, una volta giunta a Londra, rimpiange viepiù Cruso e la sua isola, sognando la sua morte, *the grief not lifting from my heart* (54). Ciò segna un processo di divaricazione fra l'elaborazione interiore *ex-post* della sua esperienza, che assume toni nostalgici e sentimentali, e che coincide con il tempo della narrazione, e l'esperienza realmente vissuta sull'isola, ovvero il tempo della storia.

⁴¹ In caso contrario, Susan commenta, *"To tell my story and be silent on Friday's tongue is no better than offering a book for sale with pages in it quietly left empty"* (67). Questo, così come altri 'misteri' dell'isola (incluso il rituale dello spargimento dei fiori in mare da parte di Friday), ella sottolinea, *"they are the questions any reader of our story will ask"* (86).

quale esito ‘ironico’ dell’interrogazione sui temi dell’essere e del linguaggio sottesa al tentativo della protagonista, muta radicalmente lo statuto dell’arte narrativa. Essa, in quanto riproduce nelle sue modalità semiotiche il rapporto ermeneutico del soggetto con il mondo, si pone come vera e propria produzione, costruzione di realtà/verità.⁴² Una realtà/verità dal carattere ‘letterario’, di natura retorico-discorsiva, in quanto prodotta attraverso il linguaggio, l’unica modalità di conoscenza possibile del soggetto-nel-mondo.⁴³ In questo senso l’invenzione, l’artificio, che secondo la teoria mimetica enunciata da Susan serve al narratore *to lend allure to his subject* (88), si rivela la sostanza stessa della rappresentazione letteraria; una sostanza che a sua volta rimanda al modo di produzione semiotico del reale in quanto costruzione verbale, narrazione. Da ciò ne consegue la dimensione ontologica che acquisisce lo specifico letterario in *Foe*; non mera rappresentazione mimetica, secondo la concezione realistica, bensì produzione di realtà/verità che contribuisce a istituire, insieme ad altri discorsi, gli orizzonti di senso entro cui si articola storicamente una determinata cultura.

2.2 Ancora sul realismo (de)foiano

Questa prospettiva ermeneutica tipicamente postmoderna emersa dalla problematizzazione del modello narrativo realistico getta ulteriore luce sulle operazioni testuali alla base dell’originale defoiano, consentendo di precisare i termini della sua rilettura critica quale si delinea nella sua rivisitazione. Il duplice esito metanarrativo di *Foe* evidenzia di riflesso non solo la dimensione ontologica della scrittura defoiana quale fondazione dell’ideologia moderna/coloniale, ma anche la sua ‘chiusura metafisica’ – quella stessa chiusura metafisica, ovvero ipostatizzazione del segno letterario che, come si è visto, contraddistingue la concezione poetica neoclassica e che dunque si perpetua, attraverso il concetto del verosimile, nel genere del *novel*.⁴⁴ Una ‘chiusura’ insita nella stessa cifra realistica della scrittura defoiana, che in virtù della sua presunta oggettività e trasparenza occulta la sua natura ermeneutica, e in quanto tale arbitraria, non necessitata.

Questa dinamica testuale si manifesta in particolare nell’attività, apparentemente secondaria, della redazione del *journal* e nella scelta autoriale di inserirlo all’interno del romanzo. Nell’intenzione del protagonista il diario si profila, lo si è visto, come supplemento integrativo dell’azione, registrazione documentale del lavoro materiale che soddisfa lo stesso criterio di razionalità. In realtà, proprio la sua collocazione all’interno del romanzo in forma di ‘narrazione nella narrazione’, ovvero ripetizione degli eventi tramite un gesto (meta)narrativo supplementare che rimanda ai suoi stessi meccanismi diegetici, rivela tutto il portato ontologico di fondazione di realtà/verità proprio dell’atto di scrittura.⁴⁵ Solo in virtù della scrittura – non soltanto quella diaristica, ma specularmente

⁴² Una verità già emersa ironicamente in forma latente, come si è visto, alle origini della poetica moderna, laddove i trattati di Sidney e Puttenham affrontano, rispettivamente, le problematiche cruciali dell’ambiguo statuto dell’atto mimetico e della figura retorica. Successivamente, Milton ha mostrato nell’*Areopagitica* come tale dimensione ermeneutica non appartenga solo alla letteratura, ma al sapere in generale, ovvero a ogni tipo di scrittura.

⁴³ In altri termini, ciò che viene a espressione attraverso la parola non è qualcosa che esiste prima separatamente, ma solo nella parola riceve la sua sostanziale determinatezza.

⁴⁴ Più in generale, il rimando è anche a quella ‘chiusura metafisica’ condannata da Milton nei *divorce tracts* e nell’*Areopagitica* che egli definisce come letteralismo e che non si limita al campo dell’esegesi biblica ma si estende alla conoscenza e alla verità nel loro complesso quando esse sono sottoposte a censura.

⁴⁵ Ray sottolinea come Robinson abbia iniziato il diario dopo più di un anno di permanenza sull’isola. “It is therefore less an actual day-to-day journal, than a parallel or alternative account of his adventure – one which retrospectively encloses his experience in a strict chronological progression, permitting him to maintain his position within time and comprehend his existence in historical terms”, *Story and History*, cit., p.56. In questo senso il diario potrebbe rappresentare un esempio della teoria linguistica derridiana del ‘supplemento’ (J.Derrida, *Margini della filosofia* [1972], tr. it., Einaudi, Torino 1997, p.233 e sgg); ciò che viene aggiunto ‘in più’, ma che allo stesso tempo sta ‘al posto di’, eccedente e insieme necessario, in quanto segno di un’assenza, della mancanza del ‘centro’, del significato trascendentale. Il carattere di ‘supplemento’ del diario rivela di riflesso la natura della narrazione realistica defoiana, i cui enunciati linguistici descrittivi assumono in realtà una dimensione ‘performativa’. Cfr. su questo punto D.Marshall, “Autobiographical Acts in *Robinson Crusoe*”, *ELH* 71 (2004), pp.899-920.

anche quella autobiografica, che della prima rappresenta il compimento –⁴⁶ l'impresa di Robinson assume forma definita. Nella grammatica e nella sintassi del linguaggio, così come nella progressione logico-causale della narrazione, Robinson provvede un ordine e dunque un senso alla sua esperienza. Grazie alla loro (ri)costruzione retrospettiva per mezzo del discorso, i suoi tentativi di sopravvivenza, la sua azione di trasformazione della natura acquistano il significato economico compiuto di lavoro, ossia di conquista, di dominio dell'ambiente, espressione di una precisa ideologia capitalista e coloniale.⁴⁷

Codificando in parole la sua esperienza sull'isola deserta, ovvero collocando uomini e cose nel suo racconto/fondazione della modernità e del suo destino coloniale, Robinson replica l'atto implicito in ogni produzione di significato, che in quanto costruzione semiotica non possiede nulla di oggettivo, bensì è il risultato di una determinata 'posizione', di precisi 'interessi'. Come sottolinea T.J.Reiss, "[t]he naming will produce the fact [...] The fact produced is an object 'viewed' in a way which is entirely dependent on the discourse which will have produced the fact".⁴⁸ E tuttavia tale rappresentazione, nella sua volontà di verità assoluta, rimuove la sua dimensione arbitraria a favore di un fondamento, di un referente stabile, che rinviene nella sua stessa cifra realistica. Il realismo defoiano quale forma epistemica, prodotto di un'organizzazione discorsiva definita da Reiss 'analitico-referenziale' ("processive, sequential, emphatic of 'thing' and of action upon things"),⁴⁹ presuppone retoricamente la presenza di una realtà oggettiva al di là della rappresentazione, a cui quest'ultima si conforma e da cui trae il proprio statuto di verità.⁵⁰ Tale forma di linguaggio referenziale ha come effetto quello di 'naturalizzare', di rendere cioè il processo semiotico (culturale) di costruzione dell'impresa capitalista/coloniale la conseguenza, ovvero il riflesso di un ordine oggettivo, e come tale legittimarlo. In questo modo la narrazione fondativa di Robinson/Defoe, in virtù della sua scrittura fattuale, icastica, si costruisce illusoriamente come rispecchiamento di una realtà obiettiva; una realtà che a sua volta fa apparire il diario/autobiografia un supplemento, una mera registrazione di eventi. In questa prospettiva, il lavoro di Robinson sull'isola assume la sua forma reificata di 'prodotto finito', frutto di un'attività che, in quanto riproduce un ordine oggettivo, si configura come 'naturale', e dunque necessaria. Legittimare l'impresa capitalista/coloniale (e il modello epistemico ad essa sotteso) significa infatti da ultimo rappresentare, grazie alla cifra realistica, il lavoro di Robinson esclusivamente in funzione del prodotto finale, del suo valore d'uso quale oggetto essenziale, espressione di un ordine razionale assoluto.⁵¹ Il nuovo paradigma economico del lavoro quale attività produttrice di ricchezza e di valore *ex nihilo* viene dunque 'naturalizzato', la sua dimensione di 'artificio', di processo produttivo

⁴⁶ "[T]he boundaries between the journal and the autobiography soon become muddled, since the journal [...] never actually ends: gradually the notations of dates become more sporadic and merge into a continuous yet chronologically linear narrative which continues until the end of the book", Ray, *op. cit.*, p.56.

⁴⁷ Da questo punto di vista il romanzo defoiano assurge a modello di narrazione coloniale in quanto riproduce uno dei gesti fondamentali dell'impresa coloniale, ovvero la testualizzazione delle nuove realtà attraverso l'atto di scrittura come mezzo per archiviare la memoria storica; un processo di colonizzazione dell'immaginario che si rivela altrettanto importante dell'insediamento materiale. Si veda in proposito T.Todorov, *La conquista dell'America*, tr. it., Einaudi, Torino 1992.

⁴⁸ T.J.Reiss, "Crusoe Rights His Story", in Id., *The Discourse of Modernism*, Cornell U.P., Ithaca 1982, pp.307-08. Ovvero, come chiosa Ray, "[R]eality [...] is not a simple given, but rather a form of knowledge resulting from the interpretation of experience according to perceived needs", *op. cit.*, p.58.

⁴⁹ *Op. cit.*, p.308. Un discorso che coincide con l'affermarsi della scienza moderna nella filosofia di Bacone e che è divenuto da quel momento "the natural and familiar order", *Idem*.

⁵⁰ Il romanzo defoiano costruisce dunque la retorica del realismo quale "illusion of unmediated fact", L.Damrosch Jr., "Myth and Fiction in *Robinson Crusoe*", in H.Bloom (ed.), *Daniel Defoe's Robinson Crusoe. Modern Critical Interpretations*, Chelsea House, New York 1988, p.100. Una retorica che si fonda sulla presunta trasparenza del linguaggio che dice specularmente la cosa, che la riflette adeguatamente, soddisfacendo in tal modo il criterio di verità del discorso così come stabilito nella modernità, ovvero la corrispondenza tra la proposizione e lo stato di cose, il fatto.

⁵¹ Il valore d'uso secondo utilità, quale emerge dalla rappresentazione realistica del lavoro di Robinson, 'naturalizza' l'oggetto prodotto e con esso il processo lavorativo, facendone un momento obbligato funzionale al prodotto finito, ovvero rimuovendo la sua natura artificiale di processo tecnologico arbitrario, parziale.

arbitrario rimossa, piegata alle esigenze storiche e ideologiche di legittimazione del disegno coloniale di asservimento della natura.

La decostruzione dei meccanismi testuali del *novel* defoiano si configura dunque come decostruzione dell'ideologia del moderno e della sua volontà di potenza. Un discorso implicito di critica della modernità in chiave postmoderna/postcoloniale che svela a un tempo il carattere 'relativo' delle sue forme e il suo occultamento. L'impresa di Robinson è caratterizzata dal tentativo di controllo razionale della natura e dal bisogno di verità propri della modernità e della sua vocazione 'metafisica' – il soggetto che pretende di dominare l'ente e lo rappresenta come presenza certa, realtà oggettiva, rimuovendo così la sua 'traccia' ermeneutica.⁵² Robinson/Defoe ri-produce nella sua azione/narrazione questo tratto peculiare della metafisica occidentale, ovvero, nella terminologia heideggeriana, l'oblio della 'differenza', la riduzione dell'ontologia all'ontica, che fa coincidere l'essere con la sostanza delle cose, ossia con ciò che è semplicemente presente.⁵³ In quanto fondazione della modernità, *Robinson Crusoe* rappresenta lo stadio conclusivo di questa tendenza, laddove l'ideologia del moderno nella sua visione scientifica e razionale (il mondo della tecnica, l'heideggeriana *Ge-stell*) radicalizza tale ideale metafisico portandolo alle sue estreme conseguenze.⁵⁴ Ciò significa per Robinson/Defoe subordinare la stessa dimensione trascendente, la stessa nozione di Dio a tale visione scientifica e razionale; ovvero fare coincidere in ultima istanza il disegno provvidenziale con il modello epistemico quantitativo-sperimentale.⁵⁵

La necessità di un referente stabile che legittimi l'impresa capitalista/coloniale si manifesta infatti non solo nella costruzione di una realtà oggettiva, ma, parallelamente, anche in quella di una realtà trascendente che rappresenti la garanzia ultima di tale impresa. Come precisa Ray, "Robinson's gradual imposition of human order on the island advances in step with, and finds its correlate in, a properly narrational gesture of self-historization which is simultaneously an exegesis of providential authority".⁵⁶ Una realtà assoluta, ovvero un disegno provvidenziale (la presenza di Dio, il Significato trascendentale per eccellenza) costruiti attraverso un processo ermeneutico ancora più evidente di (ri)costruzione dei segni, scandito dall'interpretazione della Sua parola; nel Libro prima, e nel mondo poi.⁵⁷ L'articolazione di tale schema provvidenziale (*God's great scheme of things* [126], come lo definisce indirettamente Susan) trova la sua sanzione finale proprio nella presunta oggettività dei fatti, ovvero nella stessa azione di trasformazione dell'ambiente e nelle sue conseguenze materiali come segno inconfutabile del disegno divino. È ancora una volta il discorso analitico-referenziale impiegato da Robinson/Defoe che trasforma la sua personale (e in quanto tale arbitraria) esegesi spirituale nella conferma della presenza di Dio in virtù di una rappresentazione

⁵² Secondo Derrida, che si muove nell'orizzonte teoretico heideggeriano, il sorgere della metafisica, in quanto movimento del *logos* che trasforma l'essere nel proprio oggetto, è cancellazione della traccia, dimenticanza, violenza, ovvero istituirsi dell'origine, che immediatamente si dà come origine prima.

⁵³ Secondo Heidegger, il limite della metafisica occidentale, sospinta dalla ricerca del fondamento (*Grund*) in grado di fondare, e quindi di assicurare la totalità dell'ente, è quello di aver fatto coincidere l'essere con l'essere dell'ente; ovvero quando l'essere dell'ente fu inteso come idea e come tale divenne oggetto dell'episteme. L'essere è così assorbito nell'ente, e l'ente nell'idea. Tale ideale ontologico esce addirittura rinsaldato dalla visione scientifica del mondo. Per un'esauritiva esposizione delle tesi heideggeriane sulla tradizione metafisica del pensiero filosofico dell'occidente e sulla necessità del suo superamento, si veda in particolare U.Galimberti, *Il tramonto dell'Occidente nella lettura di Heidegger e Jaspers*, Feltrinelli, Milano 2005.

⁵⁴ Nel mondo della tecnica la differenza tra essere (ordine del senso e della comprensione ontologica) ed ente (ordine degli oggetti del mondo) è definitivamente superata. Lo schema metafisico occidentale rappresenta dunque la premessa necessaria della tecnica, ossia l'esaurirsi dell'essere dell'ente entro ciò che è fissato dai procedimenti conoscitivi del soggetto.

⁵⁵ È lo stesso Coetzee a evidenziare questo punto come uno degli aspetti storico-culturali più significativi del romanzo, ovvero "the transition from the personal religious world of seventeenth-century Puritanism, whose representative is Bunyan, to a post-Newtonian world in which God has become a more abstract principle of order", *Doubling the Point: J.M.Coetzee, Essays and Interviews*, ed. by D.Atwell, Harvard U.P., Cambridge Mass. 1992, p.171.

⁵⁶ *Op. cit.*, p.57.

⁵⁷ "[...] by a constant study, and the serious application of the Word of God, and by the assistance of his grace, I gain'd different knowledge from what I had before. I entertain'd different notions of things", D.Defoe, *Robinson Crusoe* (1719), ed. by J.Richetti, Penguin, Harmondsworth 2001, p.102.

oggettiva dei fatti e degli eventi secondo il paradigma quantitativo-sperimentale che costituisce la prova evidente di tale presenza.⁵⁸ A sua volta la certezza di un *invisible Power which alone directs such Things* (114) legittima ulteriormente l'impresa di Robinson e l'ideologia che la sottende come decreto divino, evento destinale che risponde a un ordine naturale, necessario.⁵⁹

Nella sua (ri)lettura demitizzante, *Foe* rivela per contro come dietro la figura di Dio e il suo *invisible power* ci sia in realtà quella dell'autore stesso che sovrintende alla costruzione del discorso. Come sottolinea B.K.Marshall, "Foe as author is consistently presented as godlike, and thus, as representing a traditional logocentric world view".⁶⁰ Quella stessa visione che è alla base del *Robinson Crusoe* in quanto narrazione della modernità, le cui operazioni *Foe* evidenzia proprio attraverso il resoconto (solo apparentemente inventato) della genesi del romanzo. (Ri)scrivendo la storia della sua genesi, Coetzee mira a esplicitare il non detto, il silenzio che sta alla radice della forma, ovvero l'operazione sotto il segno del realismo compiuta da (De)Foe. Il duplice movimento di costruzione/occultamento è esemplificato nel 'gesto' narrativo di Foe che, con un atto autoriale assoluto, dispone liberamente del materiale fornitogli da Susan per dare vita a due romanzi differenti (*Robinson Crusoe* e *Roxana*), laddove nel primo la donna viene letteralmente cancellata, rimossa. Un gesto che allude alla costruzione ermeneutica, e in quanto tale arbitraria, del racconto/fondazione della modernità coloniale da parte di (De)Foe. Allo stesso tempo l'esclusione di Susan rappresenta la rimozione della 'differenza', ovvero la cancellazione della natura discorsiva, mediata di tale narrazione, che in virtù della sua chiusura metafisica nega il proprio essere-divenuta, il suo carattere di 'istituzione', di 'iscrizione'.⁶¹ Un'operazione, questa, che sul piano del contenuto ha il suo correlativo oggettivo nel lavoro di Robinson sull'isola, e in particolare nel superamento della dialettica produzione/prodotto nel prodotto finito quale si profila nella narrazione defoiana. La sua attività manuale tutta volta alla realizzazione del prodotto finito come esito naturale e necessario, diviene allegoria del lavoro 'ultrachiaro' (*überdeutlich*)⁶² di scrittura di Defoe che cancella la sua traccia di produzione in favore del prodotto finale, ovvero del suo esito realistico. Il lavoro materiale di reificazione dell'isola-mondo rimanda figurativamente a quello simbolico (ideologico) di Defoe, che nella sua 'chiusura metafisica' rimuove l'aspetto fondativo, produttivo della scrittura, la cui natura ermeneutica permane unicamente come negazione, traccia repressa dall'effetto mimetico della scrittura stessa.

Ed è in virtù di questa 'chiusura' testuale, ossia della creazione del prodotto finito, che il lavoro di scrittura di (De)Foe diviene a tutti gli effetti lavoro intellettuale, collegato alla figura professionale del romanziere/autore che produce romanzi destinati al consumo sul mercato editoriale. È ancora

⁵⁸ Osserva Damrosch: "*Crusoe* reflects the progressive desacralizing of the world that was implicit in Protestantism, and that ended (in Weber's phrase) by disenchanting it altogether", "Myth and Fiction in *Robinson Crusoe*", cit., p.87. Vickers definisce quella di Crusoe un esempio di teologia naturale così come andava affermandosi nel XVIII secolo con lo sviluppo della scienza: "By following the footsteps of nature, man can discern the will of God – that is, Providence is revealed by science", *op. cit.*, p.112; ovvero attraverso un processo che viene definito come "Crusoe's objective and mathematically precise approach to reality", *Ibidem*, p.100. Analogamente, da una prospettiva epistemica, Reiss sostiene che il discorso analitico-referenziale non compare solo in campo scientifico ma anche religioso ed economico come effetto di un "general process of change in the use of signs (here, linguistic signs)", *op. cit.*, p.304. Una tendenza accompagnata, anzi resa possibile, da un analogo "gradual process of learning what 'knowledge' is in a more general sense", *Idem*. E "this mastery", Reiss afferma a proposito della narrazione di Robinson, "is inscribed in the very order of the writing of his story", *Ibidem*, p.305.

⁵⁹ "Once Crusoe learns to interpret his life as a divinely sanctioned event, his authority on the island is naturalized [...] and questioning the legitimacy of his authority would require a questioning of God himself", McInelly, *op. cit.*, p.15.

⁶⁰ "Critique of Representation and J.M.Coetzee's *Foe*", cit., p.60. L'Autore inteso "as God the Father, as full Presence, and thus as the purveyor of ultimate Truth, the Word, the Law", *Idem*.

⁶¹ Utilizzo ancora termini mutuati dal discorso critico derridiano (*Della grammatologia*, cit.). Un gesto fondamentale, sotterraneo e radicale, che non appare nel testo e che contrasta ironicamente con la completezza e l'accuratezza della descrizione delle attività di Robinson, ma che in realtà rappresenta proprio il suo presupposto.

⁶² Mutuo l'impiego del concetto freudiano di *überdeutlich* in ambito letterario da F.Rella (a c. di), *La critica freudiana*, Feltrinelli, Milano 1977, pp.32-33. Il termine vuole indicare l'apparente nitidezza e precisione della scrittura defoiana, da cui si deve partire per ricostruirne il processo generativo. Il suo senso più che evidente ci obbliga a cercare, al di là, o meglio dentro l'univoca e straordinaria chiarezza di tale scrittura, il negativo, l'assenza, la repressione, il non detto.

una volta Susan a sottolineare indirettamente i risvolti economici dell'attività narrativa, in cui si fondono finalità commerciali e letterarie, allorché dichiara a Friday che il suo scopo nel contattare *Mr Foe the author* (48) è quello di divenire *famous throughout the land and rich too* (58; per contro, le peripezie economiche di Foe, la sua fuga a causa dei debiti, ne costituiscono l'aspetto negativo). Come evidenzia lo stesso Coetzee, "Defoe [...] è un uomo d'affari, che commercia in parole e idee e ha la percezione, propria dell'uomo d'affari, del peso e del valore di ogni parola e idea".⁶³ Questa dimensione della modernità in cui la letteratura (in quanto 'monopolizzata' dal romanzo) diviene parte dell'economia capitalista e si trasforma in campo specializzato con le sue regole, è colta storicamente in *Foe* nel momento della sua affermazione. (De)Foe sarà colui che darà vita al nuovo genere del *novel* e alla sua poetica realista, con uno sguardo strumentale al mercato; e lo farà esercitando il suo potere autoriale, ovvero reprimendo e riducendo al silenzio il suo Altro da sé. Egli costruisce la sua autorità imponendo la sua narrazione, la sua visione delle cose e relegando Susan, quale potenziale voce della 'differenza' (e della concorrenza), al ruolo subordinato di personaggio/musa/amante.⁶⁴ È Susan stessa a riconoscere fin dall'inizio tale autorità simbolica e a fondarne la legittimità sulle sue premesse materiali; ovvero sulla dimensione di lavoro che assume l'attività di (De)Foe in quanto produzione testuale: [...] *labouring in your attic to bring life to your thieves and courtesans and grenadiers* (52). Una dimensione 'artificiale', culturale, che si contrappone paradigmaticamente all'immagine di autorialità come generazione biologica da lei impiegata in riferimento ai suoi tentativi.⁶⁵ Susan per descrivere l'attività di (De)Foe evoca il lavoro artigianale, fabril, 'poietico', con il senso originario di arte, *technè*, propria di colui che produce con perizia in vista di determinati fini. L'arte del romanzo e la sua estetica realista sono rappresentate figurativamente nella prospettiva materiale della costruzione del testo quale lavoro di tessitura (*all the particulars Mr Foe is weaving into a story*, 58), ovvero, come la donna chiarisce più avanti, di attenta cernita e abile intreccio di storie e significati (*teasing and braiding*, 89). Un lavoro che, *like any craft* (89), risponde a norme precise di produzione – il modello diegetico è declinato nel solco della tradizione aristotelica dallo stesso autore: *beginning, then middle, then end* (117) –, allo scopo di dare vita a un prodotto intellettuale che nella sua forma editoriale definitiva diviene bene tangibile del mercato, al pari delle altre merci (una delle poche transazioni economiche che appaiono in *Foe* riguarda infatti la vendita da parte di Susan di alcuni libri appartenenti all'autore per il suo sostentamento).

Significativamente, all'origine di tale processo culturale della modernità si situa il trattato dell'*Areopagitica*, in cui Milton per la prima volta, riferendosi a tutta la sfera del sapere (*in primis* quello religioso dottrinale), applica, ovvero estende il concetto di lavoro alle attività intellettuali, così come risulta evidente da queste affermazioni: *When a man hath bin labouring the hardest labour in the deep mines of knowledge* (562); e ancora: *[P]ens and heads [...] sitting by their studious lamps, musing, searching, revolving new notions [...] others as fast reading, trying all things, assenting to the force of reason and convincement* (554); *[T]he diligent alacrity of our extended thoughts and reasonings in the pursuance of truth and freedom* (555). Proprio in quanto prodotto derivante dal lavoro, esse devono collocarsi in un ideale libero mercato delle idee, che si traduce nel libero mercato editoriale, svincolato da monopoli reali e simbolici. E tuttavia, quella che in Milton era originariamente una proposta rivoluzionaria, si è trasformata nella realtà nella

⁶³ *Spiagge straniera*, cit. p.30. Significativamente, nel romanzo di Coetzee Susan scambia inizialmente Foe per un uomo della borsa o di legge: [...] *when I first laid eyes on you I thought you were a lawyer or a man from the Exchange* (47-48).

⁶⁴ Essa rivendica con il suo silenzio su Bahia – un silenzio *chosen and purposeful* (122), a differenza di quello di Friday – il suo diritto *to be father to my story* (123), respingendo il tentativo di Foe di appropriarsi della sua confessione e 'colonizzarla' a suo piacimento. Quella della donna è però pura illusione; essa non sarà né il padre, né la madre della sua vicenda, ma solo lo strumento catalizzatore: *I was intended not to be the mother of my story, but to beget it* (126).

⁶⁵ Una negazione implicita dell'atto narrativo come fatto naturale, biologico, che allo stesso tempo riconfigura il concetto di "male authorial begetting" (collegato sia al romanzo di (De)Foe, sia a quello di Coetzee stesso) come lavoro. Su questo tema, cfr. R.Jones, "Father-Born: Mediating the Classics in J.M.Coetzee's *Foe*", *Digital Defoe* 1 (2009), pp.45-69.

compiuta professionalizzazione delle lettere in ambito capitalistico (già peraltro aspramente condannata da Sidney ai suoi albori da un posizione conservatrice) che, paradossalmente, ha determinato, secondo Coetzee, l'instaurazione di una censura ancora più pericolosa che riproduce all'interno del campo letterario le regole del modo di produzione capitalistico. In altri termini, il mercato, nel suo processo di sviluppo e di assoggettamento della sfera letteraria, si rivela esso stesso strumento di repressione.

Attraverso il paradigma del lavoro evocato nell'attività di (De)Foe, Coetzee coglie il legame fra l'ideologia moderna capitalista/coloniale, espressa nel romanzo defoiano, e l'attività letteraria professionale del romanziere/autore. Il campo letterario del *novel* è coinvolto nella fondazione della modernità non solo perché contribuisce a costruirne l'ideologia con il suo racconto, ma anche perché costituisce al contempo il prodotto materiale di tale ideologia. L'attività di scrittura diviene parte della storia che produce in quanto è a sua volta prodotta da questa. L'autore (De)Foe incarna il lavoro intellettuale professionale quale elemento del sistema capitalistico di produzione che attribuisce un valore commerciale al bene di consumo romanzo e al lavoro necessario per produrlo.⁶⁶ Il lavoro di (De)Foe e quello di Robinson si implicano a vicenda; la 'naturalizzazione' del lavoro di Robinson comporta la 'naturalizzazione' del lavoro dell'autore stesso e del genere romanzo quale elemento del sistema. Legittimando il processo culturale di fondazione della modernità capitalista/coloniale, *Robinson Crusoe* legittima a sua volta il campo letterario che è insieme produttore e prodotto di tale sistema e, all'interno di esso, il ruolo e l'attività di (De)Foe.

Il romanzo come campo di produzione culturale è dunque influenzato nella sua forma e nei suoi modi di funzionamento dal modello capitalistico. Questo significa che le modalità di accesso all'interno del campo, ovvero l'autorità per stabilire cosa è lecito produrre e come, sono regolate da quelle stesse relazioni di potere determinate dal sistema capitalistico-coloniale. Relazioni di potere che, come evidenzia Coetzee, sono di natura socio-culturale, vuoi di classe, di razza o di genere, e che in quanto tali sovrintendono anche alle modalità di accesso all'attività letteraria (tanto più importante, visto il suo portato ideologico). Ecco perché il campo, come sostiene Bourdieu, "is not the product of a coherence-seeking intention or an objective consensus [...] but the product and prize of a permanent conflict".⁶⁷ Anzi, come fa notare ancora Bourdieu, "[t]he *struggle itself* creates the history of the field".⁶⁸ Un conflitto represso, relegato nel silenzio, portato alla luce e drammatizzato in *Foe*, il cui esito – l'affermazione del monologismo ideologico e culturale dell'autore (De)Foe – ha determinato la storia del romanzo (e con esso della modernità) nel suo stadio originario di formazione.⁶⁹

2.3 Il lavoro (ermeneutico) di scrittura come atto di emancipazione

La decostruzione del monologismo ideologico e culturale defoiano, ovvero il disvelamento della sua natura 'relativa', arbitraria, costituisce al contempo il presupposto del suo superamento. *Foe*, in quanto riscrittura postmoderna/postcoloniale del classico defoiano, contempla infatti la prospettiva di un riscatto simbolico delle voci silenziate, un possibile percorso di emancipazione suggerito in prima istanza da quello stesso autore, Foe, responsabile in campo letterario della loro soggezione.

⁶⁶ Così come Robinson acquisisce il possesso dell'isola attraverso il lavoro, anche Defoe acquisisce attraverso il lavoro il diritto di proprietà intellettuale – un concetto anch'esso formulato per la prima volta da Milton significativamente nell'*Areopagitica*. Locke teorizza e legittima entrambe le nozioni di proprietà, materiale e intellettuale, a partire proprio dal concetto di lavoro.

⁶⁷ P. Bourdieu, *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*, ed. by R. Johnson, Columbia U.P., New York 1993, p.34. Egli sottolinea come "[t]he literary or artistic field is a field of forces, but it is also a field of struggles tending to transform or conserve this field of forces. [...] the strategies which the occupants of the different positions implement in their struggles to defend or improve their positions [...] depend for their force and form on the positions each agent occupies in the power relations", *Ibidem*, p.30.

⁶⁸ *Ibidem*, p.106.

⁶⁹ Il romanzo della genesi del *Robinson Crusoe* si rivela dunque allo stesso tempo riflessione sulla genesi del genere romanzo in Inghilterra, esplicitazione dei suoi presupposti, delle condizioni della sua possibilità, laddove la rimozione dell'Altro che avviene in *Foe* diviene sul piano simbolico la premessa costitutiva dell'intero genere.

Coetzee prospetta la possibilità che altri soggetti, portatori di ‘differenza’, potenziali detentori di verità e valori alternativi, assurgano al ruolo di autori delle proprie storie. Se il tentativo di Susan fallisce (quantomeno nelle sue intenzioni), la decisione finale di Friday di assumere su di sé tale compito sembra preludere a un esito differente.⁷⁰ È ancora una volta attraverso l’atteggiamento ingenuo e ‘naturalmente’ pregiudiziale della protagonista che il romanzo affronta la questione cruciale dell’identità di Friday. E analogamente al tema metanarrativo, anche il processo che conduce la donna a una presa di coscienza della sua irriducibile ‘differenza’ è contraddistinto dall’ironia.⁷¹

Sebbene Susan condivida inconsapevolmente con Friday una condizione di marginalità, la sua posizione nei suoi confronti è quella propria del pensiero etnocentrico coloniale, che fa esperienza dell’Altro privandolo della sua alterità, ovvero riconducendo tale alterità al Medesimo secondo un ideale di acculturazione nel migliore dei casi paternalistico.⁷² Una volta condotto a Londra, Friday diviene per Susan l’oggetto assoluto da significare in base ai suoi desideri; sia come personaggio letterario, tassello essenziale per completare il racconto dell’isola – egli è con il suo mutismo *the helpless captive of my desire to have our story told* (150) –, sia come individuo sottoposto, a cui donare infine libertà e indipendenza economica secondo i valori della modernità occidentale. Anche in questo caso entrambi i tentativi della donna sono destinati al fallimento, conseguenza dell’impossibilità da parte del discorso egemone di ridurlo a soggetto/oggetto pienamente conoscibile. Il mistero, l’enigma Friday si rivelerà indecifrabile e la sua liberazione realisticamente irrealizzabile. Quando lei stessa se ne rende conto, Foe, dalla sua posizione autoriale, interviene proponendo la sua soluzione per rompere il silenzio di Friday (*We must make Friday’s silence speak*, 142) e porre le premesse per il suo affrancamento, ossia l’apprendimento della scrittura. Dapprima egli pare sottrarsi alle sollecitazioni didattiche di Susan, quindi è lui stesso che, seduto alla scrivania di Foe e indossati i suoi abiti, inaspettatamente prende l’iniziativa tracciando alcune figure/segni *after a fashion* e facendo commentare a Foe: *It is a beginning* (152).

Coetzee rinuncia dunque a pensare l’individuo borghese-cristiano (di cui Robinson/(De)Foe è il paradigma) come unico protagonista della Storia e centro di iniziativa e indica una prospettiva di autodeterminazione per i soggetti sottomessi attraverso l’accesso ai mezzi e alle tecniche di produzione simbolici. L’affrancamento delle classi subalterne non avviene dunque marxianamente attraverso l’appropriazione dei mezzi di produzione materiale, bensì di quelli simbolici del linguaggio nell’ambito della sovrastruttura. Se il mondo è narrazione, se la realtà è costruita ermeneuticamente attraverso il linguaggio, ogni soggetto, anche quello subordinato, ha l’opportunità di fare sentire la propria voce, di affermare la propria identità attraverso l’esercizio della scrittura.⁷³ Poiché la scrittura non è declinazione di una verità assoluta che la trascende, ma un atto di fondazione e insieme di assertività. Per questo Friday rifiuta l’imposizione didattica di Susan, che lo avrebbe inevitabilmente indotto a riprodurre gli schemi del discorso ufficiale, e sceglie per contro di impadronirsi autonomamente dei mezzi di produzione del linguaggio e di costruire *ex nihilo* il suo discorso, la sua visione del mondo dalla prospettiva della differenza. Sovvertendo il discorso ufficiale, ovvero rifiutando un rapporto subordinato con la tradizione

⁷⁰ Come rileva G.Iannaccaro, “Foe [...] riesce a dare voce a Susan attraverso l’atto stesso di rappresentare la sua esclusione dalla tradizione romanzesca, così come dà voce a Friday raccontando il suo silenzio”, *J.M.Coetzee, Le Lettere*, Firenze 2009, p.117. Nel caso di Friday, prospettando anche la sua possibile ‘liberazione’ attraverso la pratica della scrittura.

⁷¹ Secondo la definizione di Spivak, “Friday is in the margin as such, the wholly other”, *op. cit.*, p.4.

⁷² L’archetipo è proprio il *Robinson Crusoe* defoiano. Il ‘lavoro’ ideologico di acculturazione del selvaggio da parte di Robinson ha come presupposto una rappresentazione dell’Altro caratterizzato da una propensione ‘naturale’ ad accogliere l’ammaestramento del bianco.

⁷³ Significativamente, Robinson insegna a Friday il linguaggio orale, che presuppone il primato della *phoné* quale segno, secondo Derrida, del fono/logocentrismo, ovvero del pensiero metafisico della presenza, dell’origine e del fondamento. La dimensione ermeneutica della scrittura è testimoniata dallo stesso Foe quando afferma che Dio ha creato il mondo attraverso la parola scritta; il mondo, la realtà è parola scritta (143). Si tratta di secolarizzare tale prospettiva, nella consapevolezza tuttavia del rischio di chiusura metafisica di tale scrittura, che porterebbe a concepire l’autore come dio (un rischio sottinteso ironicamente nella stessa affermazione di Foe).

egemone, egli produce segni del tutto nuovi (*walking eyes*, 147), una nuova scrittura, un nuovo linguaggio inteso come strumento e testimonianza di una possibile emancipazione da parte delle minoranze oppresse. Come sottolinea Foe: *Friday has no speech, but he has fingers, and those fingers shall be his means* (143). La realtà di una soggettività subalterna ai discorsi del potere viene soppiantata da un modello di *agency* come margine di azione nella sfera simbolica. Un'azione dai risvolti sociali e in ultima istanza politici, che si spoglia dei suoi connotati di attività intellettuale specialistica, monopolio di un ristretto gruppo nell'ambito del sistema capitalista/coloniale, per divenire corpo e voce della differenza. E tuttavia il contenuto di tale espressione culturale rimane nell'impossibilità di essere enunciato, precluso al lettore, così come si erano rivelati indecifrabili i segni corporei e i misteriosi rituali di Friday nel corso del romanzo. Al pari di Susan e Foe, all'autore bianco Coetzee e al suo *white writing*, in quanto anch'esso compromesso storicamente con l'ideologia coloniale, non è consentito fornire risposte. Egli è in grado solo di individuare le premesse, ovvero le condizioni materiali necessarie per un discorso alternativo di affrancamento, poiché la verità di Friday la potrà esprimere solo lui stesso.

La sua scrittura – e di riflesso quella fondativa dell'autore implicito Coetzee – assume in prospettiva ermeneutica un valore ontologico come potenziale nuova apertura storica dell'essere. L'evento linguistico, in quanto produzione di realtà/verità, dischiude nuove possibilità di azione sul mondo, o meglio è già esso stesso azione di trasformazione, creazione di una nuova Storia, in alternativa al discorso egemonico ufficiale. Una nuova Storia (e una nuova soggettività) che, in quanto evento, accadere non necessitato, presuppone un discorso differente da quello proprio della metafisica, consapevole cioè del carattere 'divenuto' delle sue verità. La forma che esso assume, ovvero le sue modalità di produzione sono evocate indirettamente nel testo ancora attraverso l'immagine figurata del lavoro. Non il lavoro epico, superoministico di Robinson, né tantomeno il suo omologo intellettuale professionale di (De)Foe, bensì il lavoro antieconomico e minimalista di Cruso (e dello stesso Friday), la cui dimensione 'ironica' e depotenziata mostra come possibile un 'altro' accesso all'essere rispetto a quello praticato dalla metafisica.⁷⁴

È sempre Susan a esplicitare il nesso fra l'attività di scrittura (che lei stessa sta portando avanti faticosamente da *outsider* in assenza di Foe) e quella manuale di Cruso e Friday, paragonando i segni tracciati sulla pagina al trasporto dei massi sull'isola: [...] *when you see me at Mr Foe's desk making marks with the quill, think of each mark as a stone, and think of the paper as the island, and imagine that I must disperse the stones over the face of the island, and when that is done and the taskmaker is not satisfied (was Cruso ever satisfied with your labours?) must pick them up again [...] and disperse them again according to another scheme, and so forth, day after day* (87). Susan allude alla difficoltà di scrivere storie e al rischio sempre incombente di porre mano ogni volta di nuovo al proprio lavoro di scrittura (tale proprio perché si configura anche come atto materiale); un rischio simile a quello cui erano soggetti Cruso e Friday nella loro attività di terrazzamento sull'isola. In realtà, ciò che paventa la donna è, ironicamente, la regola costante della scrittura quale lavoro ermeneutico di costruzione di un percorso, di una mappa della realtà, con il presupposto che esso sia comunque sempre suscettibile di trasformazione, aperto al cambiamento. Ancora una volta inconsapevolmente, dalla sua posizione ai margini del discorso ufficiale, Susan rivela la natura fondativa e insieme 'debole', provvisoria della scrittura. Un concetto che trova proprio nella pratica del lavoro sull'isola così come era concepita da Cruso la sua immagine figurata, la sua rappresentazione allegorica.

⁷⁴ A differenza del lavoro di edificazione robinsoniano che, come rileva L.A.Curtis, *The Elusive Daniel Defoe*, Barnes & Noble, London 1984, p.74, risponde a una strategia difensiva di fortificazione, con la costruzione di "walls and enclosures", quello di Cruso è all'opposto un lavoro propositivo di terrazzamento aperto al contributo di future generazioni; un lavoro che, in quanto 'diversamente coloniale', si pone altresì come deliberata parodia, demistificazione della retorica colonialista del 'superominismo' robinsoniano, legittimato da un disegno provvidenziale. Significativamente, durante questa attività di terrazzamento, che coinvolge nella stessa misura sia Cruso, sia Friday, il rapporto gerarchico servo/padrone risulta sensibilmente ridimensionato. In tal senso, Friday diviene il continuatore del lavoro sull'isola, trasposto ora sul piano simbolico, in opposizione alla narrazione professionale di (De)Foe.

L'attività di Cruso e Friday (*Clearing ground and piling stones*, 33), quale lavoro di preparazione del terreno strappato al nulla, alla pura *wilderness*, può infatti essere letta come allegoria del testo in quanto 'iscrizione', ovvero costruzione semiotica del discorso, atto di produzione culturale. Un atto che, in quanto corrisponde all'idea di lavoro, di 'artificio', non ha giustificazioni oggettive, bensì, analogamente a quella manuale, si rivela azione di fondazione arbitraria, espressione di autodeterminazione e assertività. Proprio in virtù del suo carattere fondativo e insieme 'divenuto', ossia non 'naturalizzato', tale costruzione non si pone come 'chiusura', prodotto finito, bensì come costante apertura verso una continua integrazione/incremento di significato da parte di altri soggetti, allo stesso modo in cui si presenta agli occhi del lettore il paesaggio edificato da Cruso e Friday; uno spazio predisposto per futuri interventi, secondo una dinamica produttiva pressochè illimitata.⁷⁵

L'incompiuto del lavoro preparatorio, apparentemente senza profitto (un atteggiamento criticato da Susan che giudicava tutto ciò come *foolish* [34], *a stupid labour* [35]), rimanda simbolicamente alla dimensione di apertura del discorso come costruzione relativa e dunque suscettibile dell'apporto di altri contributi da parte di coloro che *have the foresight to bring seeds* (33), che sappiano cioè a loro volta (dis)seminare nel testo nuovi significati. Un'attività di produzione rivolta ad altre voci, aperta a una prospettiva sempre ancora da costruire, l'unica possibile nell'assenza di un Significato trascendentale, di un corso precostituito della Storia.⁷⁶ Al pari di Cruso e del suo lascito materiale e insieme culturale (*I will leave behind my terraces and walls*, 18), gli esperimenti di scrittura di Friday/Coetzee non si pongono come origine piena e autentica, bensì come premessa per la fondazione di una nuova storia e di una nuova soggettività intese quale sforzo creativo comune; senza la presunzione di opporre dialetticamente a visioni del mondo assolute narrazioni altrettanto assolute. Tutto questo consente di evitare *all tyrannies and cruelties* (37), come afferma Cruso riferendosi ai benefici della disciplina del lavoro sull'isola, ovvero quella violenza ideologica connaturata all'affermazione di verità totalizzanti (si pensi alla metafora bellica contenuta nell'*Areopagitica*).⁷⁷

Tale dimensione discorsiva, che implica il rifiuto di un significato ultimo, rimanda non solo alle origini della poetica moderna, con i trattati di Sidney e Puttenham, laddove la dimensione 'aperta' e dialogica del messaggio/segno letterario (e più in generale di ogni processo di conoscenza in quanto costruzione retorica) emerge ironicamente dalla codificazione delle regole neoclassiche attraverso il linguaggio rimosso del mercato, ma, più estesamente, al trattato miltoniano sulla libertà di pensiero e di espressione. Come si è visto, qui la metafora mercantile della circolazione e dello scambio di idee è utilizzata da Milton in maniera esplicita e consapevole per rappresentare il 'cammino' della verità e della conoscenza come processo interpretativo continuo che coincide con il processo storico stesso inteso in senso rivoluzionario, laddove è proprio l'apertura indefinita della scrittura quale produzione ermeneutica, sempre al di là dal realizzarsi pienamente, a conferire ad esso tale connotazione. L'operazione di Coetzee si innesta idealmente nel solco tracciato da Milton, e anzi lo approfondisce discostandosene, ovvero oltrepassando quel paradigma ideologico dell'individualismo borghese cristiano delineato da Milton e nel quale permangono ancora tracce della metafisica, ossia di una verità che trova la sua sanzione ultima su piano trascendente e che è

⁷⁵ Nella stessa prospettiva, L.Di Michele definisce il lavoro dissodatore di Cruso in termini figurati come "a necessary activity in constructing a basic text on which others can inscribe their signs, their alphabet and thereby write a meaningful story", "Identity and Alterity in J.M.Coetzee's *Foe*", in I.Chambers, L.Curti (eds.), *The Post-Colonial Question: Common Skies, Divided Horizons*, Routledge, London 1996, p.163.

⁷⁶ Se, come si è visto, il concetto di lavoro come produzione introduce, secondo Foucault, la storia nell'economia, quello della scrittura come lavoro introduce la storia nella rappresentazione ermeneutica; sia in prospettiva sincronica, in rapporto al soggetto scrivente, sia in prospettiva diacronica, in rapporto al soggetto interpretante.

⁷⁷ Cruso rappresenta quella figura liminale compromessa con il colonialismo, ma allo stesso tempo distaccata e critica nei confronti della sua ideologia, che bene riflette sul piano culturale lo stesso atteggiamento ambivalente di Coetzee. Come ha sottolineato D.Dragunoiu, "Cruso can be read as Coetzee's double, occupying the ambivalent position of the white liberal in South Africa, who both enjoys privilege and criticizes the apartheid system that makes privilege possible", "Existential Doubt and Political Responsibility in J.M.Coetzee's *Foe*", *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 42 (2001), p.309.

possibile cogliere da parte dell'interprete illuminato. E lo fa ricorrendo a quel concetto minimalista di lavoro manuale che si contrappone dialetticamente sia a quello del mercato, sia a quello, accessorio, del lavoro intellettuale professionale che Milton stesso, significativamente, aveva elaborato nell'*Areopagitica* adoperandolo proprio, in concomitanza con quello mercantile, a supporto della sua idea di conoscenza come *knowledge in the making*. Coetzee privilegia la metafora del lavoro manuale improduttivo poiché l'idea del mercato e del lavoro professionale sono legati indissolubilmente alla cultura borghese e al sistema capitalistico, entrambi oggetto della sua critica sul piano letterario con la decostruzione del romanzo defoiano, e inoltre entrambi compromessi, come nel caso dell'*Areopagitica*, con una rappresentazione della differenza che trova il proprio limite e la possibilità della sua dissoluzione lì dove l'individualismo borghese ritiene ancora i tratti della metafisica. All'opposto, il lavoro manuale conserva ancora, tanto più nel contesto politico-culturale postcoloniale, tutte le sue connotazioni eversive e rivoluzionarie che discendono dalla tradizione critica marxiana e si pone in tal modo come sfida ideologica, provocazione nei confronti degli scenari post-industriali e post-moderni contemporanei. Esso può esprimere al meglio, laddove evoca in senso figurato la materialità della scrittura, la prospettiva di un discorso alternativo, la possibilità di accesso alla costruzione della Storia (al Tempio della Verità nell'immagine miltoniana) da parte degli ultimi, degli emarginati, non intesa come impresa epica e in quanto tale violenta, bensì come gesto minimale e tuttavia concreto e duraturo.

Definendo la sua attività come lavoro, Cruso attribuisce ad essa un'esplicita connotazione etica (affatto diversa, e anzi in antitesi a quella calvinista) che investe di riflesso anche il progetto discorsivo di Friday/Coetzee. L'idea stoica di lavoro duro, non remunerativo e la visione anti-provvigionistica proprie di Cruso, rinviano alla costruzione ermeneutica di una nuova prospettiva postcoloniale da intendersi non in ottica postmoderna come inesauribile produzione ludica di simboli – la metaforica danza nietzschiana dell'*Uebermensch* –, aliena da qualsiasi riflessione morale, bensì come assunzione di responsabilità, dedizione a un compito, che risponde, secondo Cruso, alla legge biblica, in realtà tutta umana, della necessità (*the law that we shall work for our bread*, 36).⁷⁸ Il carattere etico conferisce alla dimensione arbitraria del processo di costruzione culturale non un senso di disimpegno edonismo, ma di dovere, di missione, laddove l'*agency* dell'interpretante, la sua posizione e i suoi interessi dalla prospettiva della 'differenza' assumono un valore ideologico, e in quanto tale politico, di discorso critico sulle disuguaglianze e le strutture di potere che le legittimano. Un discorso che non annuncia la fine della Storia, bensì una nuova Storia in ambito postcoloniale, dove i conflitti economici e sociali della modernità sono stati più evidenti e il concetto di lavoro ha tuttora un'incidenza culturale maggiore. In questo modo, il relativismo ermeneutico non si tramuta in mero nichilismo, che rivendica la sostanziale equivalenza di ogni atto interpretativo, bensì nella coscienza del valore d'uso di tale atto, delle sue finalità ideologiche e politiche, pur nella consapevolezza della natura provvisoria e tutta 'umana' delle sue verità.⁷⁹

Foe dunque ricontestualizza nella sfera della produzione simbolica la categoria del lavoro propria dell'ideologia capitalista/coloniale e del discorso economico moderno, spogliandola allo stesso tempo dei suoi attributi metafisici 'forti' presenti nell'originale defoiano.⁸⁰ In tal modo esso si

⁷⁸ Quella di Coetzee è una visione del primato del linguaggio che si contrappone dialetticamente a quella di F. Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke U.P., Durham 1991. Il critico marxista infatti colloca la svolta linguistica nell'ambito del fenomeno del postmoderno inteso come corrispettivo culturale del tardo capitalismo; una straordinaria dilatazione della sfera del simbolico, che ha portato a definitivo compimento quello che W. Benjamin aveva definito come il processo di 'estetizzazione' della realtà.

⁷⁹ Non tutte le costruzioni ermeneutiche, infatti, si equivalgono. Come sostiene B.K. Marshall, all'interno dell'"endless play of language and of meaning [...] [t]he emphasis may then be placed on the use-value of language and on the agency behind that use-value", ovvero "the responsibility of interpretation", *op. cit.*, p.70.

⁸⁰ Per una teoria semiotica delle attività linguistiche come lavoro, definita attraverso l'utilizzo delle categorie economiche del pensiero marxista, si veda F. Rossi-Landi, *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, Bompiani, Milano 1968, il quale afferma in proposito: "Per mezzo di un procedimento non dissimile da quello che ha permesso all'economia classica di raggiungere la nozione generalizzata di lavoro non-linguistico, è possibile raggiungere una nozione generalizzata di lavoro linguistico", p.7.

colloca dentro la transizione culturale inaugurata dal pensiero poststrutturalista con il primato della sovrastruttura, del linguaggio quale economia simbolica che sovrintende alla costruzione discorsiva della realtà.⁸¹ Tuttavia Coetzee, introducendo l'equazione linguaggio (o meglio scrittura) – lavoro, inserisce un elemento concettuale cruciale che gli consente di definire da un lato il gesto ermeneutico di Friday in senso etico-politico, ovvero antiludico, e dall'altro di sottrarlo al destino metafisico di verità oggettiva proprio di quelle formazioni discorsive della modernità che hanno decretato la sua subordinazione. In tal modo, attraverso la riconfigurazione del concetto di lavoro in ambito simbolico, *Foe* accorda la prospettiva ermeneutica con le finalità del discorso postcoloniale.⁸² Il lavoro di scrittura, ancora definito da Susan come *craft* (*writing doesn't grow within us like a cabbage [...] It is a craft won by long practice*, 147), ma questa volta non più monopolio autoriale, unisce infatti i due aspetti del lavoro occultati dal realismo defoiano; quello di produzione, creazione arbitraria, e dunque processo dinamico teoricamente infinito, e quello di fatica intesa come compito, responsabilità, non collegata all'utile immediato, che fa assumere all'azione di Friday il senso di un progetto comune, aperto in prospettiva storica a una pluralità di contributi.

2.4 Come rappresentare la differenza?

L'esito finale del possibile affrancamento di Friday, sebbene costruito nell'ambito di un approccio ermeneutico alla verità come dato relativo e antimetafisico, mostra tuttavia alcune aporie tipiche del discorso postcoloniale così come è declinato in *Foe*. Un discorso in cui il soggetto che promuove la 'differenza' corrisponde all'autore bianco Coetzee, il quale opera inevitabilmente all'interno della tradizione (coloniale) del romanzo occidentale. L'effetto, ovvero il rischio, è quello di una prospettiva ancora eccessivamente 'essenzialista', retaggio delle grandi narrazioni ideali che hanno caratterizzato la modernità. La 'liberazione' di Friday attraverso la pratica della scrittura appare infatti per certi versi espressione delle speranze universalistiche di emancipazione proprie della modernità illuminista, fondate su un'idea di agente razionale e unitario, portatore di diritti universali così come prevede la teoria liberale classica, di cui Milton, significativamente, è stato l'antesignano. Una liberazione interpretabile in ottica umanistica come appello ideale alla ricomposizione armonica di una condizione esistenziale non alienata, all'insegna di un modello di individualismo esteso al soggetto coloniale, i cui effetti totalizzanti ne occultano fatalmente la 'differenza'.⁸³ Elargire a Friday il 'dono' della parola/scrittura, immaginarlo come soggetto autodeterminato, promotore di un manifesto di azione sociale e culturale, e in quanto tale politico, appare un gesto di apertura potenzialmente pericoloso anche da un punto di vista epistemico, in quanto potrebbe ingenerare l'idea della conoscenza come mediazione trasparente, in grado di restituire la 'differenza' nella sua oggettività. Un'illusione metafisica alimentata dall'immagine finale di Friday nell'atto della scrittura, in cui l'autore implicito Coetzee sembra da ultimo ridurre l'alterità di Friday a realtà/verità pienamente conoscibile, piegando la sua precedente irriducibilità alla volontà autoriale di nominazione.

⁸¹ La sovrastruttura al centro della società si è trasformata nella sua stessa struttura. I termini 'culturale' ed 'economico' "collapse back into one another and say the same thing, in an eclipse of the distinction between base and superstructure", Jameson, *Postmodernism*, cit., p. xxi.

⁸² *Foe* si distacca dunque dal romanzo postmoderno strettamente inteso proprio per l'uso politico della prospettiva poststrutturalista sul linguaggio, laddove appunto i temi esplicitamente politici ed economici non vengono rimossi, bensì riconfigurati sul piano culturale (e lo stesso utilizzo delle categorie del discorso economico nella riflessione sulla scrittura da parte di Coetzee ne è testimonianza). Come afferma P. Darby in relazione alla letteratura postcoloniale in generale, su questi temi "[m]ore and more [...] we can expect to emphasize fiction's relocations rather than its silences", *The Fiction of Imperialism: Reading between International Relations and Postcolonialism*, Cassell, London 1998, p. 212. Per una lettura postcoloniale di *Foe* in riferimento alla particolare situazione sudafricana, si veda D. Attwell, *J.M. Coetzee: South Africa and the Politics of Writing*, U. of California P., Berkeley 1993, p. 103 e sgg.

⁸³ Un individualismo di stampo umanista che ironicamente riproduce le sue stesse idealità assolutizzando il concetto di razza in nome del quale sembra parlare Friday, ovvero occultandone al suo interno le differenze.

In questo senso il riscatto di Friday, e insieme l'atteggiamento antirazziale e democratico di Coetzee, rischiano di essere ancora legati a un concetto di conoscenza e di bene in prospettiva etnocentrica (lo scrittore bianco che, con autorità paternalistica, prende la parola in favore dell'altro), e rivelarsi di conseguenza il prodotto aggiornato della cultura illuminista e dell'umanesimo liberale, che conduce a una forma più subdola di colonialismo. Un atto egemonico ridefinito come missione civilizzatrice, che determina a priori i criteri e le modalità di accesso alla Storia da parte dei soggetti 'altri' secondo i principi del Medesimo (così come in effetti accade nel caso del tentativo di Susan). Tale prospettiva, con il suo retaggio individualista, sarebbe allora ironicamente simile a quella di Defoe, di cui rappresenterebbe il coerente sviluppo nell'evoluzione culturale della tradizione romanzesca occidentale; entrambe frutto di quella particolare storia di progressivo benessere materiale, libertà politica e intellettuale che ha contraddistinto la modernità.⁸⁴ Nel momento in cui la pratica di scrittura di Friday si configurasse come una ennesima finzione (post)coloniale, allora il 'lavoro' di Coetzee non replicherebbe il modello minimalista e depotenziato di Cruso, bensì quello professionale di (De)Foe. Un'attività ancora giustificata materialmente, al pari di quella originaria defoiana, dalle regole del mercato e del profitto economico, che farebbe della narrativa postcoloniale, in tema di novità commerciale, la versione aggiornata del romanzo borghese.

La terza parte di *Foe* si chiude dunque con una potenziale ambiguità di fondo legata al problema dell'oltrepassamento della 'metafisica' nell'atto di rappresentare la 'differenza'. In altri termini, non appare del tutto risolta la questione dell'alterità, laddove emerge evidente la difficoltà ad attribuire voce agli individui marginalizzati senza sopraffarli. Si rivela infatti quanto mai problematico sfuggire al tipo di relazione soggetto/oggetto che l'atto narrativo, in quanto processo conoscitivo, implica. Una 'violenza' epistemica in cui l'autore è investito dell'autorità di nominare l'Altro e che rischia di inficiare il disegno ermeneutico di una costruzione 'debole' e consapevole della differenza così come si delinea in potenza nel gesto di Friday/Coetzee.⁸⁵

Proprio per affrontare le aporie di un atto diegetico sospeso fra l'insormontabilità della metafisica e la necessità del suo superamento, il narratore implicito (in qualità di personaggio della storia, testimone oculare) entra direttamente in scena quale protagonista nell'ultima sezione del romanzo. Egli ricostruisce le condizioni (ancora una volta finzionali) di produzione del testo attraverso il racconto in prima persona della scoperta del manoscritto (originale? di Susan?). Utilizzando modalità diegetiche quali il narratore 'depotenziato', la replica del racconto, il differimento del significato, Coetzee traduce nella pratica narrativa quegli stessi principi ermeneutici declinati ironicamente nel corso del romanzo.⁸⁶

A differenza di quanto accade nell'originale defoiano, l'autore implicito non si palesa nei panni di *editor* nella prefazione, ma diviene, con un gesto di autocoscienza critica, personaggio protagonista del romanzo stesso. Non per giustificare la finzione realista dell'atto diegetico, così come avviene in *Robinson Crusoe*, ma per inscenerne le premesse allo scopo di smascherarlo come finzione. Una prefazione *ex-post* inserita nel testo come epilogo, che non occulta dunque la natura ermeneutica

⁸⁴ Laddove "the other is converted into an image of the self, so it no longer faces the self as an other", D.Marshall, "Autobiographical Acts in *Robinson Crusoe*", cit., p.915.

⁸⁵ Un problema epistemologico che D.Attridge declina in questi termini: "[H]uman experience seems lacking in substance and significance if it is not represented (to oneself and to others) in culturally validated narrative forms, but those narrative forms constantly threaten, by their exteriority and conventionality, the specificity of that experience", *J.M.Coetzee and the Ethics of Reading*, U. of Chicago P., Chicago 2004, p.80. In questo senso, come sottolinea R.Begam, "Foe becomes, then, an examination of the difficulties that white writing encounters when it attempts to represent blackness", "Silence and Mut(e)ilation: White Writing in J.M.Coetzee's *Foe*", *South Atlantic Quarterly* 93 (1994), p.119.

⁸⁶ Nel suo complesso, *Foe* si rivela come vero e proprio esperimento narratologico con la rivisitazione sul piano formale di vari modelli narrativi, dal romanzo epistolare al racconto in prima persona con voci e stili diversi, inclusa l'ultima sezione in cui una nuova voce narrante anonima (l'autore postcoloniale, dismessi i panni di io narratore egemone) declina i verbi al presente e riprende all'inizio la stessa frase con cui Susan inizia la sezione precedente. Per un'analisi approfondita delle strategie narrative impiegate da Coetzee, si veda I.Gräbe, "Postmodern Narrative Strategies in *Foe*", *Journal of Literary Studies* 5 (1989), pp.145-182.

delle verità narrative, bensì le esplicita come tali. In questo modo Coetzee replica *a contrario* sul suo stesso prodotto l'operazione narrativa di (De)Foe che egli ha ricostruito indirettamente nel romanzo. Non per rimuovere l'alterità, bensì per disvelare le condizioni (sempre arbitrarie, parziali) della sua costruzione, e insieme il pericolo di reificazione, di 'chiusura metafisica' insito in tale processo.⁸⁷

Nell'approccio al manoscritto di Susan (che verosimilmente contiene la storia di Friday), l'autore/personaggio si sofferma di nuovo sulla 'scena primaria', ossia il mistero della sua parola/verità, in un confronto finale fra lui stesso, la sua volontà di conoscenza, e Friday, rappresentato in quello che può essere definito uno stadio preverbale, ossia nell'atto materiale di articolazione del discorso. Tale sequenza, tuttavia, non rivelerà il segreto ultimo del suo messaggio; il suo effetto è quello di evidenziare le condizioni preliminari della rappresentazione, della produzione di significato – è interpretabile in quest'ottica la 'regressione' di Friday da una fase scritturale a un flusso preverbale, che fissa il momento immediatamente precedente l'atto comunicativo nella sua fisicità materiale, *where bodies are their own signs* (157).⁸⁸ La soluzione, il superamento della violenza epistemica insita nel gesto narrativo consiste nel ripercorrere la sua fenomenologia, ovvero nell'esplicitarne le premesse, adottando una posizione di autoriflessività critica.⁸⁹ In una parola, rievocare la sua 'traccia' ermeneutica, la 'differenza ontologica' rimossa nell'atto narrativo stesso.

La regressione alla scena primaria e la sua drammatizzazione mostrano come l'autore/narratore non possa trascendere la sua posizione nel tentativo di riscattare l'Altro e la sua storia di oppressione. La sua responsabilità specifica è allora quella di decentrarsi, ovvero rendere visibile la sua posizione; ciò significa essere disposto a ripensare l'atto diegetico e la sua storicità, farsi criticamente (e creativamente) consapevole delle caratteristiche e dei limiti del proprio sguardo, intervenire come "subject-in-process".⁹⁰ In questa prospettiva, la verità autoriale di Foe, secondo cui *[i]n every story there is silence [...] Till we have spoken the unspoken we have not come to the heart of the story* (141), assume un significato altamente ironico. Dare voce al silenzio di Friday vuol dire in realtà rimuovere l'oblio della differenza, ovvero esplicitare le condizioni di possibilità del racconto, ricostruire l'approccio del narratore al 'cuore della storia', che non coincide con il suo significato ultimo, bensì con il suo significante, lo *speechless speech* di Friday in quanto evento stesso del

⁸⁷ Il decentramento dell'autore nel testo narrativo realizzato da Coetzee corrisponde all'immagine poststrutturalista dell'autore così come è intesa da R.Barthes ("De l'œuvre au texte", in Id., *Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris 1984, pp.69-77) quale presenza che ritorna metaforicamente nel testo non più come padre teologico/proprietario alla maniera di (De)foe, bensì come 'ospite' al pari dei suoi personaggi. Tuttavia qui l'autore non diviene iscrizione 'ludica' così come viene definito nella sua nuova veste da Barthes, bensì presenza (auto)critica impegnata a dare voce alla differenza.

⁸⁸ Come rileva B.Parry a proposito del 'flusso' di Friday, "[w]ithin the discussion of colonial and postcolonial discourse, silence has been read as a many-accented signifier of disempowerment and resistance, of the denial of a subject position and its appropriation", "Speech and Silence in the Fictions of J.M.Coetzee", in G.Huggan, S.Watson (eds.), *Critical Perspectives on J.M.Coetzee*, Macmillan, London 1996, p.43. Tuttavia, attribuire un significato intrinseco al flusso di Friday – vuoi positivo, come voce alternativa alla parola quale espressione della 'mitologia bianca', che risponde al tentativo di recupero di una "authentic native voice/identity" all'insegna di un "indigenous cultural ideal" (Darby, *op. cit.*, p.219); vuoi negativo, come silenzio in quanto non-rappresentazione, resistenza, atto corporale sovversivo – significherebbe ricadere nella metafisica 'essenzialista', nella conoscenza come dato oggettivo, ovvero fare di Friday un soggetto/oggetto assoluto.

⁸⁹ Tale gesto autocritico è assecondato dalla sospensione, ovvero dalla dissoluzione della diegesi aristotelica nella sua progressione logico-causale. Nell'ultima sezione l'azione narrativa e le sue coordinate spazio-temporali si infrangono e si moltiplicano in un cortocircuito che scardina la struttura unitaria del testo, dando vita a un epilogo narrativamente 'impossibile', all'insegna della contraddizione, che impedisce al lettore qualsiasi ipotesi di ricostruzione attendibile.

⁹⁰ L'espressione è mutuata dal saggio di Trinh Minh-ha, *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender, and Cultural Politics*, Routledge, London 1992, e si riferisce all'atteggiamento del soggetto e al tipo di 'lavoro' necessario per non riprodurre la reificazione dell'Altro nel processo di conoscenza. Per una discussione delle tesi di Trinh Minh-ha contestualizzate nel dibattito critico su femminismo e postcolonialismo, si veda S.Colella, "Cittadinanze discontinue. Appunti su femminismo e postcolonialismo", *Nuova Corrente* XL (1993), pp.379-402.

segno, 'apertura' di significato che si offre ogni volta all'interpretazione.⁹¹ Andare letteralmente fino in fondo nella metaforica immersione alla ricerca del segreto di Friday – definito ancora da Foe come *the eye of the story* (141) – implica non incontrare l'Altro, ma il Medesimo (laddove "the eye of the story" si rivela essere "the I of the story"), ovvero relativizzare la sua operazione diegetica (e di riflesso anche la scrittura di Friday) in quanto costruzione ermeneutica, verità/finzione.

Attraverso l'effetto straniante della scena, Coetzee, interrogandosi per così dire sul carattere anomalo di ciò che è familiare, problematizza il ruolo e il prodotto autoriale. In questo senso, il suo 'lavoro' simbolico di scavo nell'atto narrativo (l'opposto dell'occultamento, ovvero del lavoro intellettuale specializzato di [De]Foe) riproduce un altro aspetto significativo del lavoro di Cruso sull'isola, strettamente connesso con la sua dinamica di processo di trasformazione 'aperto'; un lavoro che, rendendo manifeste le proprie procedure, consente di verificarle criticamente nel corso del processo produttivo stesso. La scrittura di Friday/Coetzee quale 'lavoro' ermeneutico si legittima ora nel 'lavoro' metacritico dell'autore che, nel momento in cui si dispone a interrogare l'Altro, ricrea le condizioni della sua produzione e con esse la possibilità di una riflessione sulle stesse. In tal modo egli fa della 'differenza' non un semplice contenuto del discorso, ma un momento del suo accadere, a indicare come la prospettiva postcoloniale possa materializzarsi solo attraverso un discorso che assuma la 'differenza ontologica' come sua forma, che la rievochi quale preconditione del significato, garanzia dell'irriducibilità dell'alterità di Friday alle categorie metafisiche di soggetto/oggetto. Una scrittura che, in quanto esplicita e al tempo stesso riflette sulle sue condizioni di possibilità, rappresenta la piena attuazione del modello operativo 'ironico' di Cruso, la cui disciplina etica si tramuta ora in rigore metodologico. Ciò configura il gesto metacritico di Coetzee, con la sua evocazione della 'differenza', come la realizzazione definitiva dell'idea di scrittura quale 'lavoro' ermeneutico, necessario al superamento della metafisica, ossia a legittimare da un punto di vista epistemologico il progetto politico-culturale di affrancamento di Friday. In altri termini, il discorso postcoloniale di Friday/Coetzee si traduce in azione, Storia nel momento in cui l'autore, in quanto "subject-in-process", diviene criticamente consapevole della natura, delle finalità e dei limiti della sua costruzione. Una costruzione che, grazie alla rievocazione della 'differenza', acquista i suoi tratti peculiari di evento, apertura, progetto dell'essere e che, in quanto arbitraria, ha in sé qualcosa del nulla (*Abgrund*); ma proprio per questo ancora più 'giustificata', poiché non inscritta nell'ordine naturale delle cose, bensì motivata da un gesto di responsabilità etica e insieme intellettuale.⁹²

E alla stregua di Cruso, il cui lavoro preparatorio apre la strada ad altri interventi, l'autore/personaggio Coetzee, nel momento in cui rievoca la scena primaria con la parola di Friday al 'grado zero', puro significante, la offre al tempo stesso al lettore.⁹³ Egli in tal modo realizza di fatto, nella ricostruzione delle condizioni del suo discorso, la prospettiva sottesa al gesto di Friday di una scrittura che in quanto atto ermeneutico è aperta al contributo di altri soggetti; primo fra tutti quello del lettore. Posto nella stessa situazione 'deteritorializzata' dell'autore, il lettore è indotto a sua volta a misurarsi con il flusso di Friday; egli stesso, ora, autore, potenziale produttore di

⁹¹ Il 'gesto' di Friday costituisce l'evento stesso del segno, poiché nel luogo del significante accade sempre di nuovo la differenziazione originaria. Esso fissa ciò che C.Sini definisce come "un dire più profondo, cioè un evento più profondo del dire stesso [...] l'evento stesso del segno. Ogni fenomeno è un presentarsi, un porsi da sé nella presenza, in quanto rinvio ad altro, in quanto traccia, segno di altro [...] la differenza della presenza stessa, la sua interna distanza [...] Distanza e differenza sono il 'là' e il 'dove', in cui sta l'essere del linguaggio (la sua 'essenza')", "Heidegger e il cammino verso il linguaggio", in M.L.Martini (a c. di), *Eredità di Heidegger*, Transeuropa, Bologna 1988, pp.125-26.

⁹² Riflettere criticamente significa anche essere disposti a ripensare la propria posizione all'interno della relazione tra *Same* e *Other* nella prospettiva di un superamento delle opposizioni binarie; ovvero "to reposition the colonial and postcolonial relationships along less essentialist lines", Darby, *op. cit.*, p.220. Ciò implica, come osserva Attridge, "work (corsivo mio) on the part of members of both oppressed and oppressing groups to create breaks in the totalizing discourses that produce and reify that grouping itself", *op. cit.*, p.86. L'incontro fra l'autore/personaggio e Friday nel luogo 'deteritorializzato' del fondale oceanico è allora interpretabile anche come tentativo di ricerca di un territorio 'non occupato' come futuro spazio della relazione tra soggetti con storie divergenti.

⁹³ L'io depersonalizzato e anonimo della voce narrante diventa automaticamente quello del lettore implicito, che viene in tal modo coinvolto nell'azione.

significato laddove viene sollecitato a soffermarsi criticamente sulle sue condizioni di produzione. La posizione di Coetzee quale “subject-in-process” diviene specularmente quella del lettore, a significare che l’atto di lettura, in quanto gesto interpretativo, rappresenta un momento fondante della costruzione ermeneutica del discorso (il rimando all’*Areopagitica* qui è d’obbligo). La ricezione si rivela a sua volta un atto di (ri)scrittura nell’inesauribile circolarità ermeneutica della costruzione testuale del discorso, che acquista in tal modo fin da subito la sua dimensione diacronica di azione plurale *in progress* sottratta al monopolio autoriale.⁹⁴ Il ruolo attivo del lettore quale co-protagonista della storia, co-responsabile del suo significato diviene essenziale affinché il discorso postcoloniale acquisisca *in toto* quelle caratteristiche antimetafisiche sottintese nel gesto di Friday/Coetzee e ribadite in forma esplicita con la comparsa in scena dell’autore/narratore.

Un discorso che presuppone un tipo di produzione ‘aperta’ in nome di una testualità diffusa, ovvero un prodotto che, a differenza del romanzo borghese (e del manufatto della tecnica di cui è espressione), non si profila mai come finito. I potenziali fruitori divengono a loro volta produttori in una circolarità inesauribile, in cui domina il significante, ovvero la forma dell’atto comunicativo rappresentata dall’immagine del flusso ininterrotto di Friday;⁹⁵ un significante che si offre all’interpretante in quanto già a sua volta esito di un processo ermeneutico in virtù del quale Friday ha costruito semioticamente la sua alterità. Tale modello ermeneutico muta radicalmente quelle condizioni selettive di accesso all’autorialità, effetto di precise relazioni di potere funzionali al sistema capitalistico coloniale, che hanno contraddistinto il romanzo nel suo stadio di formazione. Il testo di Coetzee diviene in tal modo espressione di un’economia simbolica che si configura come alternativa rispetto a quella del romanzo defoiano, in cui il lavoro ‘specializzato’ dell’autore crea un prodotto finito per il consumo del lettore/fruitori. Un prodotto concepito all’insegna del valore d’uso, tipico della ‘chiusura metafisica’ del realismo defoiano, che implica il significato univoco delle parole in corrispondenza ‘naturale’ con le cose. Affidando da ultimo al lettore il compito di interpretazione/costruzione del discorso narrativo, *Foe* abolisce la differenza fra produzione (scrittura) e consumo (lettura); i due distinti momenti divengono uno solo in quanto il consumo coincide sempre con un’ulteriore produzione di significato. Un’economia in cui prevale il valore di scambio, ovvero la catena significante, che si propone sempre ogni volta alla volontà dell’interpretante, a partire dal tentativo embrionale di Friday. O meglio, un’economia in cui valore d’uso e valore di scambio vengono di fatto a coincidere, laddove il valore d’uso diviene consapevolezza dell’arbitrarietà della costruzione ermeneutica, fondata a sua volta sul valore di scambio del significante.

Il ‘lavoro’ dell’autore/narratore si prolunga allora in quello del lettore, che nell’atto ermeneutico si confronta anch’egli con la questione della differenza, ovvero con le condizioni di produzione del discorso. Egli è in tal modo chiamato a sperimentare direttamente la natura di costruzione culturale della prospettiva postcoloniale e ad assumere la responsabilità morale e intellettuale che tale costruzione in quanto gesto arbitrario non necessitato comporta. Questa consapevolezza del valore d’uso dell’interpretazione che il lettore acquisisce nell’atto ermeneutico allontana il rischio che si profila potenzialmente nello *speechless speech* di Friday (e nella sua ripetizione) di innumerevoli (ri)scritture possibili del testo; ovvero di una deriva/differimento/indecidibilità ultima del senso, in cui domina incontrastato il valore di scambio legato alle erranze del desiderio, a un immaginario esclusivamente estetico.⁹⁶ Il rischio, cioè, che il flusso di Friday coincida con quella ‘immagine

⁹⁴ L’antefatto collocato alla fine si trasforma in nuove possibilità di riscrittura con la cooperazione del lettore, a indicare come l’alterità possa imporsi come differenza critica solo se non è data ma ricreata all’interno di un discorso *in progress*. In questo senso Atwell osserva come “[t]his ending amounts to a deferral of authority to the body of history, to the political world in which the voice of the body politic of the future resides”, *op. cit.*, p.116.

⁹⁵ Come nota opportunamente B.K.Marshall a questo proposito, “[t]he final image of *Foe* helps us to visualize the structure of texts: a stream, unending waves washing against us, running to the ends of the earth”, p.125.

⁹⁶ Ciò corrisponde ancora alla concezione barthesiana del testo come dominio del significante, che implica il differimento infinito del significato all’insegna del ‘gioco’ interpretativo, ovvero di una pratica produttiva di significato dalle finalità ludiche (*Le bruissement de la langue*, cit., p.72). È questo il rischio insito nell’autonomia della rappresentazione che condivide le stessa natura epistemica del valore mercantile.

frammento' che nella visione di F. Jameson si impone come *cultural token* della postmodernità.⁹⁷ Un simbolo dal nuovo e fluido statuto ontologico, il cui contenuto è stato definitivamente soppresso in favore della forma e che corrisponderebbe alla modalità estetica del capitale finanziario (astratto e deterritorializzato) nella società globalizzata, simboleggiato dal suo strumento, la moneta; ovvero, in altre parole, il destino della rappresentazione e della sua autonomia, quali il mercato ha contribuito a configurare, allorché venissero private della tensione etica miltoniana e del suo intento politico-rivoluzionario. Per contro, l'ambiguità del finale 'aperto' di Friday, il suo eludere significati ultimi acquista valore solo nell'ottica di un discorso sull'alterità, sulla 'differenza' che deve necessariamente delinearci come progetto culturale, e in ultima istanza politico, comune proiettato in prospettiva storica. Un discorso che non è dato una volta per tutte, ma costantemente ricreato in virtù di un'attività ermeneutica intesa non come 'gioco' disimpegnato, bensì come 'lavoro' secondo il modello allegorico rappresentato dall'impresa manuale di Cruso e di Friday stesso.⁹⁸ Un modello che riproduce quegli aspetti essenziali del lavoro occultati dal realismo defoiano (e dall'ideologia capitalista/coloniale di cui è espressione) di processo arbitrario di trasformazione che nell'atto stesso verifica criticamente le sue procedure e le sue finalità secondo un'etica della responsabilità e non del profitto. In tempo di crisi globale del capitalismo finanziario e delle sue forme culturali postmoderne, un simile assunto non può che risuonare come profetico.

⁹⁷ Il riferimento è a quelli che Jameson definisce come "narrativized image fragments": "[T]hey suggest a new cultural realm or dimension that is independent of the former real world, not because as in the modern (or even the romantic) period culture withdrew from that real world into an autonomous space of art, but rather because the real world has already been suffused with culture and colonized by it, so that it has no outside in terms of which it could be found lacking", "Culture and Finance Capital", *Critical Inquiry* 24 (1997), p.265.

⁹⁸ In questo senso le categorie economiche del lavoro e della moneta divengono rispettivamente i concetti chiave di due differenti economie simboliche. Quella 'ludica' postmoderna all'insegna del primato del valore di scambio della rappresentazione, condensata nell'immagine della moneta; e quella 'politica' postcoloniale fondata sul valore d'uso della rappresentazione, condensata nell'immagine del lavoro.

Bibliografia

1) Fonti Primarie

- Coetzee J.M., *Foe*, Penguin, Harmondsworth 2010
- Defoe D., *Robinson Crusoe*, ed. by J.Richetti, Penguin, Harmondsworth 2001
- Donne J., *The Elegies and the Songs and Sonnets*, ed. by H.Gardner, Clarendon P., Oxford 1965
- , *The Epithalamions, Anniversaries, and Epicedes*, ed. by W.Milgate, Clarendon P., Oxford 1978
- , *The Poems of John Donne*, ed. by H.J.C.Grierson, 2 vols., O.U.P., Oxford 1953
- Dryden J., *Annus Mirabilis*, in *The Poems of John Dryden*, ed. by J.Kinsley, 2 vols. Clarendon P., Oxford 1958, vol.I.
- Milton J., *A Maske presented at Ludlow Castle*, in *Milton's Dramatic Poems*, ed. by Geoffrey & Margaret Bullough, The Athlone Press, London 1958
- , *Complete Prose Works of John Milton*, gen. ed. D.M.Wolfe, 8 vols., Yale U.P., New Haven 1953-1982
- , *Paradise Lost*, in J.Milton, *Poetical Works*, ed. by D.Bush, O.U.P., Oxford 1966
- Puttenham G., *The Arte of English Poesie*, ed. by G.D.Willcock and A.Walker, C.U.P., Cambridge 1936
- Sidney P., *An Apology for Poetry*, ed. by G.Shepherd, Manchester U.P., Manchester 1973

Altre opere citate:

- Donne J., *The Sermons of John Donne*, ed. by G.R.Potter and E.M.Simpson, 10 vols., U. of California P., Berkeley 1953-1962
- Locke J., *The Second Treatise of Government* (1690), in Id., *Two Treatises of Government*, ed. by P.Laslett, C.U.P., Cambridge 1970
- Mun T., *England's Treasure by Forraigne Trade* (1664), Reprints of Economic Classics, Augustus M. Kelley, New York 1968
- Petty W., *Treatise of Taxes and Contributions* (1662), in *The Economic Writings of Sir William Petty*, ed. by C.H.Hull, Reprints of Economic Classics, Augustus M.Kelley, New York 1986
- Shakespeare W., *Sonnets*, ed. by K.Duncan-Jones, Thomson, London 2002

2) Fonti secondarie

a) Opere generali di carattere storico, economico, culturale e filosofico:

- Appleby J.O., *Economic Thought and Ideology in Seventeenth-Century England*, Princeton U.P., Princeton 1980
- Bainton R.H., *La Riforma Protestante*, tr. it., Einaudi, Torino 1958
- Baudrillard J., *La società dei consumi*, tr. it., Il Mulino, Bologna 1976
- Belfanti C.M., *Civiltà della moda*, Il Mulino, Bologna 2008
- Bobbio N., *Thomas Hobbes*, Einaudi, Torino 1989
- Bourdieu P., *La distinzione. Critica sociale del gusto*, tr. it., Il Mulino, Bologna 1983
- , *La parola e il potere. L'economia degli scambi linguistici*, tr. it., Guida, Napoli 1988
- , *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*, ed. by R.Johnson, Columbia U.P., New York 1993
- Brenner R., *Merchants and Revolution: Commercial Change, Political Conflict, and London's Overseas Traders, 1550-1653*, C.U.P., Cambridge 1993
- Capuzzo P., *Culture del consumo*, Il Mulino, Bologna 2006
- Coleman D.C., "Labour in the English Economy of the Seventeenth Century", *The Economic History Review* 8 (1956), pp.280-295

- Conquest R., "The State and Commercial Expansion: England in the Years 1642-1688", *Journal of European Economic History* 1985 (14), pp.155-172
- De Maddalena A., "Il mercantilismo", in L.Firpo (a c. di), *Storia delle idee politiche, economiche e sociali*, 6 voll., Utet, Torino 1972-1983, vol.IV, tomo 1, pp.637-704
- Derrida J., *Della grammatologia*, tr. it., Jaca Book, Milano 1969
- , *Margini della filosofia* (1972), tr. it., Einaudi, Torino 1997
- Desan P., *L'imaginaire économique de la Renaissance*, Editions InterUniversitaires, Mont-de-Marsan 1993
- Eisenstein E.L., *The printing revolution in early modern Europe*, C.U.P., Cambridge 1983
- Foucault M., *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, tr. it., Rizzoli, Milano 1978
- Freinkel L., "The Use of the Fetish", *Shakespeare Studies* 33 (2005), pp.115-122
- Galgano F., *Lex mercatoria*, Il Mulino, Bologna 2001
- Galimberti U., *Il tramonto dell'Occidente nella lettura di Heidegger e Jaspers*, Feltrinelli, Milano 2005
- Halasz M., *The Marketplace of Print. Pamphlets and the Public Sphere in Early Modern England*, C.U.P., Cambridge 1997
- Heckscher E., *Mercantilism*, 2 vols., Allen & Unwin, London 1935
- Jardine L., *Worldly Goods: A New History of the Renaissance*, W.W.Norton, New York 1996
- Lowry M., *The World of Aldus Manutius: Business and Scholarship in Renaissance Venice*, Cornell U.P., Ithaca 1979
- Löwith K., *Da Hegel a Nietzsche. La frattura rivoluzionaria nel pensiero del secolo XIX*, tr. it., Einaudi, Torino 1949
- Magnusson L., *Mercantilism: the shaping of an economic language*, Routledge, London 1994
- Maifreda G., *L'economia e la scienza. Il rinnovamento della cultura economica fra Cinque e Seicento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2010
- Manselli R., "Il pensiero economico del Medioevo", in L.Firpo (a c. di), *Storia delle idee politiche, economiche e sociali*, cit., Vol.III, pp.817-865
- Miegge M., *Vocazione e lavoro*, Claudiana, Torino 2010
- Muzzarelli M.G., A.Campanini (curr.), *Disciplinare il lusso. La legislazione suntuaria in Italia e in Europa tra Medioevo ed Età Moderna*, Carocci, Roma 2003
- Rabb T.K., *Enterprise and Empire. Merchant and Gentry Investment in the Expansion of England, 1575-1630*, Harvard U.P., Cambridge Mass. 1967
- Ribeiro A., *Dress and Morality*, Berg, Oxford 2003
- Rizzoli R., *Il teatro del capitale. La costruzione culturale del mercato nel dramma di Shakespeare e dei suoi contemporanei*, Ecig, Genova 2010
- Rossi-Landi F., *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, Bompiani, Milano 1968
- Schumpeter J.S., "La letteratura mercantilista", in Id., *Storia dell'analisi economica*, tr. it., 3 voll., Bollati Boringhieri, Torino 1990, vol.I, pp.410-460
- Shell M., "The ring of Gyges", in Id., *The Economy of Literature*, Johns Hopkins U.P., Baltimore 1978, pp.11-62
- Sini C., "Heidegger e il cammino verso il linguaggio", in M.L.Martini (a c. di), *Eredità di Heidegger*, Transeuropa, Bologna 1988, pp.117-128
- Stone L., *The Crisis of the Aristocracy, 1558-1641*, O.U.P., Oxford 1965
- Supple B.E., *Commercial Crisis and Change in England 1600-1642: A Study in The Instability of a Mercantile Economy*, C.U.P., Cambridge 1964
- Tawney R.H., *Religion and the Rise of Capitalism: An Historical Study* (1923), John Murray, London 1964
- , "Introduction", in T.Wilson, *A Discourse upon Usury* (1572), ed. by R.H.Tawney, G.Bell & Sons, London 1925, pp.1-172
- Troeltsch E., *Le dottrine sociali delle chiese e dei gruppi cristiani* (1908-12), tr. it., La Nuova Italia, Firenze 1949

Vernant P., *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, tr. it., Einaudi, Torino 1978
Weber M., *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo* (1905-06), tr. it., Edizioni Leonardo, Roma 1945
Wood N., *Foundations of Political Economy. Some Early Views on State and Society*, U.of California P., Berkeley 1994

b) Studi critici su Sidney e Puttenham:

Attridge D., "Puttenham's Perplexity: Nature, Art, and the Supplement in Renaissance Poetic Theory", in P.Parker, D.Quint (eds.), *Literary Theory / Renaissance Texts*, Johns Hopkins U.P., Baltimore 1986, pp.257-279
Baron H., *In Search of Florentine Civic Humanism. Essays on the Transition from Medieval to Modern Thought*, 2 vols., Princeton U.P., Princeton 1988
Boas F.S., *Sir Philip Sidney: Representative Elizabethan, His Life and Writings*, Staples, London 1955
Bourgain P., "Teoria letteraria. Il Medioevo latino", in J.Bessière et al. (curr.), *Storia delle poetiche occidentali*, tr. it., Meltemi, Roma 2001, pp.48-49
Bouwisma W.J., *L'autunno del Rinascimento. 1550-1640*, tr. it., Il Mulino, Bologna 2003
Deneef A.L., "Rereading Sidney's *Apology*", *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 10 (1980), pp.155-191
Eco U., "Metafora e semiosi", in Id., *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino 1984, pp.141-198
Ferguson A.B., *The Articulate Citizen and the English Renaissance*, Duke U.P., Durham N.C. 1965
Ferguson M.W., *Trials of Desire: Renaissance Defenses of Poetry*, Yale U.P., New Haven 1983
Fumerton P., *Cultural Aesthetics. Renaissance Literature and the Practice of Social Ornament*, U. of Chicago P., Chicago 1991
Galyon L., "Puttenham's *Enargeia* and *Energeia*: New Twists for Old Terms", *Philological Quarterly* 60 (1981), pp.29-40
Gaonkar D.P., "Introduction: Contingency and Probability", in W.Jost, W.Olmsted (eds.), *A Companion to Rhetoric and Rhetorical Criticism*, Blackwell, Malden MA 2004, pp.5-21
Garin E., *L'umanesimo italiano: filosofia e vita civile nel Rinascimento*, Laterza, Bari 1952
Greville F., *Life of Sir Philip Sidney* (1652), ed. by N.Smith, Clarendon P., Oxford 1907
Gruppo μ, *Retorica generale. Le figure della comunicazione*, tr. it., Bompiani, Milano 1976
Halpern R., *The Poetics of Primitive Accumulation. English Renaissance Culture and the Genealogy of Capital*, Cornell U.P., Ithaca 1991
Hardison O.B. Jr., "The Two Voices of Sidney's *Apology for Poetry*", *English Literary Renaissance* 2 (1972), pp.83-99
Helgerson R., *Self-Crowned Laureates: Spenser, Jonson, Milton, and the Literary System*, U. of California P., Berkeley 1983
Hillman D., "Puttenham, Shakespeare, and the Abuse of Rhetoric", *SEL* 36 (1996), pp.73-90
Howell W.S., *Poetics, Rhetoric and Logic*, Cornell U.P., Ithaca 1975
Javitch D., "Poetry and Court Conduct: Puttenham's *Arte of English Poesie* in the Light of Castiglione's *Cortegiano*", *Modern Language Notes* 87 (1972), pp. 865-882
---, *Poetry and Courtliness in Renaissance England*, Princeton U.P., Princeton 1978
Jones A.R., P. Stalybrass, "Introduction: fashion, feticism, and memory in early modern England and Europe", in Idd. (eds.), *Renaissance Clothing and the Materials of Memory*, C.U.P., Cambridge 2000, pp.1-14
Kitch A., *Political Economy and the States of Literature in Early Modern England*, Ashgate, Farnham UK 2009

- Kristeller P.O., "Humanism and Scholasticism in the Italian Renaissance", in Id., *Renaissance Thought. The Classic, Scholastic and Humanist Strains*, Harper & Row, New York 1961, pp.92-119
- Lamb J., "A Defense of Puttenham's *Arte of English Poesy*", *English Literary Renaissance* 39 (2009), pp.24-46
- Levao R., "Sidney's Feigned *Apology*", *PMLA* 94 (1979), pp.223-233
- Locatelli A., "The 'Doubleness' of figures in Puttenham's *The Arte of English Poesie*", *Quaderni del Dipartimento di Linguistica e Letterature Comparate* 10 (1994), pp.223-233
- Lotman J.M., "Retorica", in *Enciclopedia Einaudi*, Torino 1980, vol.XI, pp.1047-1066
- Marotti A., *Manuscript, Print, and the Renaissance Lyric*, Cornell U.P., Ithaca 1995
- Matz R., "Poetry, Politics and Discursive Forms: The Case of Puttenham's *Arte of English Poesie*", *Genre* 30 (1997), pp.195-214
- , *Defending Literature in Early Modern England. Renaissance Literary Theory in Social Context*, C.U.P., Cambridge 2000
- Montrose L.A., "Of Gentlemen and Shepherds: The Politics of Elizabethan Pastoral Form", *ELH* 50 (1983), pp.415-459
- Nash W., "George Puttenham", in E.A.Malone (ed.), *British Rhetoricians and Logicians, 1500-1660*, Gale, Detroit MI 2003, pp.229-248
- Norbrook D., *Poetry and Politics in the English Renaissance*, O.U.P., Oxford 2002
- Ossola C., *Autunno del Rinascimento. Idea del "Tempio dell'arte" nell'ultimo Cinquecento*, Olschki, Firenze 1972
- Panofsky E., *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, tr. it., La Nuova Italia, Firenze 1952
- Parker P., *Literary Fat Ladies: Rhetoric, Gender, Property*, Methuen, London 1987
- Plett H.F., "Aesthetic Constituents in the Courtly Culture of Renaissance England", *New Literary History* 14 (1983), pp.597-621
- , "The Place and Function of Style in Renaissance Poetics", in J.Murphy (ed.), *Renaissance Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*, U. of California P., Berkeley 1983, pp.356-375
- Rebhorn W.A., "Outlandish Fears: Defining Decorum in Renaissance Rhetoric", *Intertexts* 4 (2000), pp.3-24
- , "His tail at commandment": George Puttenham and the Carnivalization of Rhetoric", in W.Jost, W.Olmsted (eds.), *A Companion to Rhetoric and Rhetorical Criticism*, cit. , pp.96-111
- Robinson F.G., *The Shape of Things Known: Sidney's "Apology" in Its Philosophical Tradition*, Harvard U.P., Cambridge Mass. 1972
- Spiller E., *Science, Reading, and Renaissance Literature: The Art of Making Knowledge, 1580-1670*, C.U.P., Cambridge 2004
- Stallybrass P., "The Value of Culture and the Disavowal of Things", *Early Modern Culture* 1 (2000), <http://emc.eserver.org/1-1/stallybrass.html>.
- Trinkaus C., "The Question of Truth in Renaissance Rhetoric and Anthropology", in J.Murphy (ed.), *Renaissance Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*, cit., pp.207-220
- Ulreich J.C., Jr., "The Poets Only Deliver": Sidney's Conception of *Mimesis*", in A.F.Kinney (ed.), *Essential Articles for the Study of Sir Philip Sidney*, Archon Books, Hamden Conn. 1986, pp.135-154
- Vasoli C., *La dialettica e la retorica dell'Umanesimo. "Invenzione" e "metodo" nella cultura del XV e XVI secolo*, Feltrinelli, Milano 1968
- Wall W., *The Imprint of Gender Authorship and Publication in the English Renaissance*, Cornell U.P., Ithaca 1993
- Weimann R., *Authority and Representation in Early Modern Discourse*, ed. by D.Hillman, Johns Hopkins U.P., Baltimore 1996
- Weinberg B., *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 vols., U. of Chicago P., Chicago 1961

Weiner A.D., "Moving and Teaching: Sidney's *Defense of Poesie* as a Protestant Poetic", in A.F.Kinney (ed.), *Essential Articles for the Study of Sir Philip Sidney*, cit., pp.91-112

c) Studi critici su Donne:

Armstrong A., "The Apprenticeship of John Donne: Ovid and the *Elegies*", *ELH* 44 (1977), pp.419-442

Baumlin J.S., *John Donne and the Rhetorics of Renaissance Discourse*, U. of Missouri P., Columbia 1991

Benet D.T., "Sexual Transgression in Donne's *Elegies*", *Modern Philology* 92 (1994), pp.14-35

Bryan R.A., "John Donne's Use of the Anathema", *JEGP* 61 (1962), pp.305-312

Carey J., "Donne and Coins" in Id. (ed.), *English Renaissance Studies Presented to Dame Helen Gardner in Honour of her Seventieth Birthday*, Clarendon P., Oxford 1980, pp.151-163

---, *John Donne: Life, Mind, and Art*, O.U.P., Oxford 1981

Corthell R., *Ideology and Desire in Renaissance Poetry. The Subject of Donne*, Wayne State U.P., Detroit 1997

Di Pasquale T.M., *Literature and Sacrament: The Sacred and the Secular in John Donne*, Duquesne U.P., Pittsburgh 1999

Ferry A., *The 'Inward' Language: Sonnets of Wyatt, Sidney, Shakespeare, Donne*, U. of Chicago P., Chicago 1983

Freer C., "John Donne and Elizabethan Economic Theory", *Criticism* 38 (1996), pp.497-520

Gill R., "*Musa Iocosa Mea*: Thoughts on the *Elegies*", in A.J.Smith (ed.), *John Donne. Essays in Celebration*, Methuen, London 1972, pp.47-72

Hawkes D., "Alchemical and financial values in the poetry of John Donne", in Id., *Idols of the Marketplace. Idolatry and Commodity Fetishism in English Literature, 1580-1680*, Palgrave, New York 2001, pp.143-167

Low A., *The Reinvention of Love: Poetry, Politics and Culture from Sidney to Milton*, C.U.P., Cambridge 1993

Marotti A.F., *John Donne, Coterie Poet*, U. of Wisconsin P., Madison 1986

Mazzeo J.A., "Notes on John Donne's Alchemical Imagery", in Id., *Renaissance and Seventeenth-Century Studies*, Columbia U.P., New York 1964, pp.60-89

Norbrook D., "The Monarchy of Wit and the Republic of Letters: Donne's Politics", in E.D.Harvey, K.E.Maus (eds.), *Soliciting Interpretation: Literary Theory and Seventeenth-Century English Poetry*, Chicago U.P., Chicago 1990, pp.2-36

Revard S., "Donne's 'The Bracelet': Trafficking in Gold and Love", *John Donne Journal* 18 (1999), pp.13-23

Rockett W., "Donne's Libertine Rhetoric", *English Studies* 52 (1971), pp.507-518

Rugoff M.A., *Donne's Imagery: A Study in Creative Sources*, Russell & Russell, London 1962

Serpieri A., S. Bigliuzzi, "Introduzione", in J.Donne, *Poesie*, a c. di A.Serpieri e S.Bigliuzzi, Rizzoli, Milano 2007, pp.5-88

Stone L., *The Family, Sex and Marriage in England: 1500-1800*, Penguin, Harmondsworth 1979

Walker J.M., "Donne's Words Taught in Numbers", *Studies in Philology* 84 (1987), pp.44-60

d) Studi critici su Milton:

Achinstein S., "Revolution in Print: Lilburne's Jury, *Areopagitica*, and the Conscientious Public", in Id., *Milton and the Revolutionary Reader*, Princeton U.P., Princeton 1994, pp.27-70

Aers D., Hodge B., "'Rational burning': Milton on sex and marriage", *Milton Studies* 12 (1979), pp.3-33

Armitage D., "John Milton: poet against empire" in D.Armitage, A.Himy, Q.Skinner (eds.), *Milton and Republicanism*, C.U.P., Cambridge 1995, pp.206-225

- Biberman M., "Milton, Marriage, and a Woman's Right to Divorce", *SEL* 39 (1999), pp.131-153
- Blum A., "The author's authority: *Areopagitica* and the labour of licensing" in M.Nyquist, M.W.Ferguson (eds.), *Re-membering Milton: Essays on the texts and traditions*, Methuen, London 1987, pp.74-96
- Corns T.N., "Milton and the characteristics of a free commonwealth", in D.Armitage, A.Himy, Q.Skinner (eds.), *Milton and Republicanism*, cit., pp.25-42
- Delzainis M., "Milton's classical republicanism", in D.Armitage, A.Himy, Q.Skinner (eds.), *Milton and Republicanism*, cit., pp.3-24
- Dunn K., "Milton among the monopolists: *Areopagitica*, intellectual property and the Hartlib circle", in M.Greengrass, M.Leslie, T.Raylor (eds.), *Samuel Hartlib and Universal Reformation. Studies in intellectual communication*, C.U.P., Cambridge 1994, pp.177-192
- Evans J.M., *Milton's Imperial Epic. Paradise Lost and the Discourse of Colonialism*, Cornell U.P., Ithaca 1996
- Fallon S.M., "The metaphysics of Milton's divorce tracts", in D.Loewenstein, J.G.Turner (eds.), *Politics, poetics, and hermeneutics in Milton's prose*, C.U.P., Cambridge 1990, pp.69-83
- Fallon R.T., "Cromwell, Milton and Western Design", in B.Rajan, E.Sauer (eds.), *Milton and the Imperial Vision*, Duquesne U.P., Pittsburgh 1999, pp.133-154
- Fish S., *Self-Consuming Artifacts. The Experience of Seventeenth-Century Literature*, U. of California P., Berkeley 1972
- , "Driving from the Letter: Truth and Indeterminacy in Milton's *Areopagitica*", in M.Nyquist, M.W.Ferguson (eds.), *Re-membering Milton*, cit., pp.234-254
- , "Wanting a supplement: the question of interpretation in Milton's early prose", in D.Loewenstein, J.G.Turner (eds.), *Politics, poetics, and hermeneutics in Milton's prose*, cit., pp.41-68
- , "Problem Solving in *Comus*", in Id., *How Milton Works*, Harvard U.P., Cambridge Mass. 2001, pp.140-160
- Gimelli Martins C., "Self-raised Sinners and the Spirit of Capitalism: *Paradise Lost* and the Critique of Protestant Meliorism", *Milton Studies* 30 (1993), pp.109-134
- , *Milton among the Puritans. The Case for Historical Revision*, Ashgate, Farnham UK 2010
- Halkett J.G., *Milton and the idea of Matrimony. A Study of the Divorce Tracts and Paradise Lost*, Yale U.P., New Haven 1970
- Hatten C., "The Politics of Marital Reform and the Rationalization of Romance in *The Doctrine and Discipline of Divorce*", *Milton Studies* 27 (1991), pp.95-113
- Hawkes D., "The Politics of Character in Milton's Divorce Tracts", in Id. *Idols of the Marketplace*, cit., pp.169-190
- Hill C., *Milton and the English Revolution*, Faber & Faber, London 1977
- Hoxby B., *Mammon's Music. Literature and Economics in the Age of Milton*, Yale U.P., New Haven 2002
- Kahn V., "The metaphorical contract in Milton's *Tenure of Kings and Magistrates*", in D.Armitage, A.Himy, Q.Skinner (eds.), *Milton and Republicanism*, cit., pp.82-105
- Kendrick C., *Milton: a study in ideology and form*, Methuen, London 1986
- , "Milton and Sexuality: A Symptomatic Reading of *Comus*", in M.Nyquist, M.W.Ferguson (eds.), *Re-membering Milton*, cit., pp.43-73
- Kim J.H., "The Lady's Unladylike Struggle: Redefining Patriarchal Boundaries in Milton's *Comus*", *Milton Studies* 35 (1997), pp.1-20
- Lewalski B., "Milton's *Comus* and the Politics of Masquing" in D.Bevington, P.Holbrook (eds.), *The Politics of the Stuart Court Masque*, C.U.P., Cambridge 1998, pp.296-320
- Loewenstein D., *Milton and the Drama of History. Historical Vision, Iconoclasm, and the Literary Imagination*, C.U.P., Cambridge 1990
- Manley L., "The utmost prospect of reformation": personhood and place in *Paradise Lost*", in Id., *Literature and Culture in Early Modern London*, C.U.P., Cambridge 1995, pp.566-582

Markley R., ““The destin’d Walls / Of Cambalu”: Milton, China, and the Ambiguities of the East”, in B.Rajan, E.Sauer (eds.), *Milton and the Imperial Vision*, cit., pp.191-213

McColley D.K., “Ecology and Empire”, in B.Rajan, E.Sauer (eds.), *Milton and the Imperial Vision*, cit., pp.112-129

McKeon M., *Politics and Poetry in Restoration England. The Case of Dryden’s Annus Mirabilis*, Harvard U.P., Cambridge Mass. 1975

McLeod B., “The “Lordly eye”: Milton and the Strategic Geography of Empire”, in B.Rajan, E.Sauer (eds.), *Milton and the Imperial Vision*, cit., pp.48-66

Mueller J., “Dominion as Domesticity. Milton’s Imperial God and the Experience of History”, in B.Rajan, E.Sauer (eds.), *Milton and the Imperial Vision*, cit., pp.25-47

Norbrook D., “The Reformation of the Masque”, in D.Lindley (ed.), *The Court Masque*, Manchester U.P., Manchester 1984, pp.94-110

Nyquist M., “The Genesis of Gendered Subjectivity in the divorce tracts and in *Paradise Lost*”, in M.Nyquist, M.W.Ferguson (eds.), *Re-membering Milton* cit., pp.99-127

Price A.F., “Incidental Imagery in *Areopagitica*”, *Modern Philology* 49 (1952), pp.217-222

Quint D., *Epic and Empire. Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, Princeton U.P., Princeton 1993

Sherman S., “Printing the Mind: The Economies of Authorship in *Areopagitica*”, *ELH* 60 (1993), pp.323-347

Sirluck E., “Introduction”, in *Complete Prose Works of John Milton*, vol.II 1643-1648, ed. by E.Sirluck, Yale U.P., New Haven 1959, pp.1-216

---, “Milton’s Political Thought: The First Cycle”, *Modern Philology* 61 (1964), pp.209-224

Smith N., “*Areopagitica*: voicing contexts, 1643-5”, in D.Loewenstein, J.G.Turner (eds.), *Politics, poetics, and hermeneutics in Milton’s prose*, cit., pp.103-122

Snider A., *Origin and Authority in Seventeenth-Century England: Bacon, Milton, Butler*, U. of Toronto P., Toronto 1994

Stevens P., “*Paradise Lost* and the Colonial Imperative”, *Milton Studies* 34 (1996), pp.3-21

Turner J.G., *One Flesh: Paradisal Marriage and Sexual Relations in the Age of Milton*, Clarendon P., Oxford 1987

Zwicker S.N., “Milton, Dryden, and the politics of literary controversy”, in G.MacLean (ed.), *Culture and Society in the Stuart Restoration. Literature, Drama, History*, C.U.P., Cambridge 1995, pp.137-158

e) Studi critici su Defoe e Coetzee:

Albertazzi S., *Lo sguardo dell’Altro. Le letterature postcoloniali*, Carocci, Roma 2000

Attridge D., *J.M.Coetzee and the Ethics of Reading*, U. of Chicago P., Chicago 2004

Attwell D., *J.M.Coetzee: South Africa and the Politics of Writing*, U. of California P., Berkeley 1993

Barthes R., “De l’œuvre au texte”, in Id., *Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris 1984, pp.69-77

Begam R., “Silence and Mut(e)ilation: White Writing in J.M.Coetzee’s *Foe*”, *South Atlantic Quarterly* 93 (1994), pp.111-129

Bell I.A., “King Crusoe: Locke’s Political Theory in *Robinson Crusoe*”, *English Studies* 69 (1988), pp.27-36

Bhabha H.K., “The Postcolonial and the Postmodern. The question of agency”, in Id., *The Location of Culture*, Routledge, London 1994, pp.171-197

Coetzee J.M., *Spiagge straniera. Saggi 1993-1999*, a c. di P.Splendore, tr. it., Einaudi, Torino 2006

---, “”, *Doubling the Point: J.M.Coetzee, Essays and Interviews*, ed. by D.Atwell, Harvard U.P., Cambridge Mass. 1992

Colella S., “Cittadinanze discontinue. Appunti su femminismo e postcolonialismo”, *Nuova Corrente* XL (1993), pp.379-402

- Curtis L.A., *The Elusive Daniel Defoe*, Barnes & Noble, London 1984
- Damrosch L. Jr., "Myth and Fiction in *Robinson Crusoe*", in H.Bloom (ed.), *Daniel Defoe's Robinson Crusoe. Modern Critical Interpretations*, Chelsea House, New York 1988, pp.81-109
- Darby P., *The Fiction of Imperialism: Reading between International Relations and Postcolonialism*, Cassell, London 1998
- Davis L.J., *Factual Fictions. The Origins of the English Novel*, Columbia U.P., New York 1983
- Di Michele L., "Identity and Alterity in J.M.Coetzee's *Foe*", in I.Chambers, L.Curti (eds.), *The Post-Colonial Question: Common Skies, Divided Horizons*, Routledge, London 1996, pp.157-168
- Dragunoiu D., "Existential Doubt and Political Responsibility in J.M.Coetzee's *Foe*", *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 42 (2001), pp.309-326
- Gräbe I., "Postmodern Narrative Strategies in *Foe*", *Journal of Literary Studies* 5 (1989), pp.145-182
- Hunter J.P., *The Reluctant Pilgrim. Defoe's Emblematic Method and Quest for Form in Robinson Crusoe*, Johns Hopkins U.P., Baltimore 1966
- Hutcheon L., *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, London 1988
- Hymer S., "Robinson Crusoe and the Secret of Primitive Accumulation", *Monthly Review* 23 (1971), pp.11-36
- Jameson F., *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke U.P., Durham 1991
- , "Culture and Finance Capital", *Critical Inquiry* 24 (1997), pp.246-265
- Jones R., "Father-Born: Mediating the Classics in J.M.Coetzee's *Foe*", *Digital Defoe* 1 (2009), pp.45-69
- Iacono A.M., *Il borghese e il selvaggio. L'immagine dell'uomo isolato nei paradigmi di Defoe, Turgot e Adam Smith*, ETS, Pisa 2003
- Iannaccaro G., *J.M.Coetzee*, Le Lettere, Firenze 2009
- Marshall B.K., "Critique of Representation and J.M.Coetzee's *Foe*", in Id., *Teaching the Postmodern: Fiction and Theory*, Routledge, London 1992, pp.49-79
- Marshall D., "Autobiographical Acts in *Robinson Crusoe*", *ELH* 71 (2004), pp.899-920
- McInelly B.C., "Expanding Empires, Expanding Selves: Colonialism, the Novel, and *Robinson Crusoe*", *Studies in the Novel* 35 (2003), pp.1-21
- Novak M.E., *Economics and the Fiction of Daniel Defoe*, U. of California P., Berkeley 1962
- Parry B., "Speech and Silence in the Fictions of J.M.Coetzee", in G.Huggan, S.Watson (eds.), *Critical Perspectives on J.M.Coetzee*, Macmillan, London 1996, pp.37-65
- Ray W., *Story and History. Narrative Authority and Social Identity in the Eighteenth-Century French and English Novel*, Blackwell, Oxford 1990
- Reiss T.J., "Crusoe Rights His Story", in Id., *The Discourse of Modernism*, Cornell U.P., Ithaca 1982, pp.294-327
- Rella F., "Introduzione", in Id. (a c. di), *La critica freudiana*, Feltrinelli, Milano 1977, pp.9-57
- Said E.S., *Culture and Imperialism*, Chatto & Windus, London 1993
- Schinagel M., *Daniel Defoe and Middle-Class Gentility*, Harvard U.P., Cambridge Mass. 1968
- Schmidgen W., "*Robinson Crusoe*, Enumeration, and the Mercantile Fetish", *Eighteenth-Century Studies* 35 (2001), pp.19-39
- Sertoli G., *I due Robinson e altri saggi sulla letteratura inglese del Settecento*, Ecig, Genova 2014
- Spivak G.C., "Theory in the Margin: Coetzee's *Foe* Reading Defoe's *Crusoe/Roxana*", in *English in Africa* 17 (1990), pp.1-23
- Splendore P., "J.M.Coetzee's *Foe*: Intertextual and Metafictional Resonances", *Commonwealth Essays and Studies* 11 (1988), pp.55-60
- Starr G.A., *Defoe and Casuistry*, Princeton U.P., Princeton 1965
- Thieme J., *Postcolonial Con-Texts. Writing Back to the Canon*, Continuum, London 2001
- Tiffin H., "Post-Colonialism, Post-Modernism and the Rehabilitation of Post-Colonial History", *Journal of Commonwealth Literature* 23 (1988), pp.169-181
- Todorov T., *La conquista dell'America*, tr. it., Einaudi, Torino 1992

Trinh Minh-ha, *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender, and Cultural Politics*, Routledge, London 1992
Vickers I., *Defoe and the New Sciences*, C.U.P., Cambridge 1996
Watt I., *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Penguin, Harmondsworth 1963
---, *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, C.U.P., Cambridge 1997