

PERCORSI

Linguistica e critica letteraria



copyright © 2018 by
Società editrice il Mulino,
Bologna

alla memoria di mia madre



copyright © 2018 by
Società editrice il Mulino,
Bologna

LA LETTERATURA DAL PUNTO
DI VISTA DEGLI SCRITTORI

A CURA DI
MICHELE STANCO

copyright © 2018 by
Società editrice il Mulino,
Bologna

SOCIETÀ EDITRICE IL MULINO

Volume pubblicato con il contributo di:

- Dipartimento di Studi Umanistici (Università di Napoli Federico II)
Consiglio di Amministrazione dell'Università di Bari (contributo straordinario)
- Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne (Università di Bologna)
- Dipartimento di Lettere e Filosofia (Università di Cassino e del Lazio Meridionale)
- Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne - Fondi Fars ex 60% prof. Mariaconcetta Costantini (Università «G. d'Annunzio» di Chieti-Pescara)
- Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati (Università di Napoli «L'Orientale»)
- Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari (Università di Padova)
- Dipartimento di Studi Umanistici (Università di Salerno)

I lettori che desiderano informarsi sui libri e sull'insieme delle attività della Società editrice il Mulino possono consultare il sito Internet:
www.mulino.it

ISBN 978-88-15-27357-4

Copyright © 2017 by Società editrice il Mulino, Bologna. Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere fotocopiata, riprodotta, archiviata, memorizzata o trasmessa in qualsiasi forma o mezzo – elettronico, meccanico, reprografico, digitale – se non nei termini previsti dalla legge che tutela il Diritto d'Autore. Per altre informazioni si veda il sito **www.mulino.it/edizioni/fotocopie**

Redazione e produzione: Edimill srl - www.edimill.it

INDICE

Ringraziamenti p. 9

INTRODUZIONE

In che modo gli scrittori ci parlano di letteratura? Saggi e paratesti, disseminazioni, maschere, *di Michele Stanco* 13

Sull'estetica implicita degli scrittori. Campi, istituzioni, effetti, *di Massimo Fusillo* 31

PARTE PRIMA. SAGGI E PARATESTI

1. Versi diversi. Milton e la libertà, in poesia e nel matrimonio, *di Rocco Coronato* 49

2. Scrivere le vite. Samuel Johnson e l'arte della biografia, *di Luciana Piré* 61

3. Wilkie Collins e il mondo letterario vittoriano. Riflessioni, provocazioni, innovazioni, *di Mariaconcetta Costantini* 75

4. Note d'autore. Autobiografia e arte del romanzo nelle prefazioni di Joseph Conrad, *di Marina Lops* 91

5. T.S. Eliot. La letteratura, in epigrafi, *di Mario Martino* 105

6. «A common ground between us». L'arte del romanzo e le buone maniere nei saggi di Virginia Woolf, *di Flora de Giovanni* p. 119
7. «Welcome to the Jasper Fforde Website». L'autore, il lettore e i classici nella rete cross-mediale della cultura 2.0, *di Lucia Esposito* 133
8. Benjamin Zephaniah. Le performance di un *griot* contemporaneo, *di Alessandra Ruggiero* 147

PARTE SECONDA. DISSEMINAZIONI

9. Disseminazioni shakespeariane. La poesia tra eternità e temporalità nei *Sonnets*, *di Michele Stanco* 161
10. La tragicommedia sperimentale di Thomas Middleton, *di Tommaso Continisio* 171
11. «Like water in shadow». La rivelazione della modernità nell'opera del primo Rossetti, *di Paolo Pepe* 187
12. Lo specchio infedele, la verità necessaria. Il capitolo XVII di *Adam Bede*: George Eliot sul realismo in letteratura, *di Maria Teresa Chialant* 199
13. I.A. Richards. Teoria in versi, *di Patrizia Fusella* 213

PARTE TERZA. MASCHERE D'AUTORE

14. Pastori/poeti. Colin Clout e gli altri: le maschere autorali di Edmund Spenser, *di Michele Stanco* p. 229
15. La sottile alchimia di Tristram e Yorick. Laurence Sterne e le sue maschere di autore-performer e chierico-arlecchino, *di C. Maria Laudando* 241
16. Lord Byron e Letitia Elizabeth Landon. Maschere romantiche a confronto, *di Serena Baiesi* 253
17. *The Truth of Masks*. Oscar Wilde e le sue maschere, *di Pierpaolo Martino* 269
18. Travestimenti d'autore. George Gissing e *The Private Papers of Henry Ryecroft*, *di Maria Teresa Chialant* 281
19. jamesstephenjoyce, *di Gino Scatasta* 295
20. Joseph Anton e il tributo alla letteratura di Salman Rushdie, *di Rossella Ciocca* 311
- Indici 329

copyright © 2018 by
Società editrice il Mulino,
Bologna

INTRODUZIONE



copyright © 2018 by
Società editrice il Mulino,
Bologna

MICHELE STANCO

IN CHE MODO GLI SCRITTORI CI PARLANO
DI LETTERATURA? SAGGI E PARATESTI,
DISSEMINAZIONI, MASCHERE

La storia della critica letteraria è stata generalmente esaminata dal punto di vista degli studiosi e degli esperti di teoria. Si veda, su tutti, il classico, monumentale *A History of Modern Criticism. 1750-1950 (Storia della critica moderna)*, in otto volumi, di René Wellek [1955-92]. Manca, a tutt'oggi, un quadro d'insieme che esamini in maniera sistematica *la letteratura dal punto di vista di coloro che l'hanno prodotta, ovvero degli autori stessi*. Nonostante non siano mancati tentativi, anche pregevoli, di raccogliere il punto di vista degli scrittori sulla letteratura, si è però trattato, nella gran parte dei casi, di opere delimitate da obiettivi circoscritti, ovvero rivolte all'analisi di uno specifico genere letterario e/o di un determinato periodo storico¹.

Va da sé che la letteratura osservata attraverso l'occhio degli scrittori assume significati e funzioni specifici. Rispetto alla prospettiva dei teorici e dei critici, il punto di vista degli scrittori sulla letteratura è un punto di vista, per così dire, 'interno'. Si tratta, cioè, di uno sguardo in cui la teoria, inevitabilmente, si intreccia con la prassi, in cui la riflessione sulla parola altrui diventa riflessione sulla propria arte verbale, in cui la letteratura viene esaminata non solo in termini descrittivi, ma anche in quanto generatrice di modelli. Cosicché l'atto critico che riflette sulla tradizione

Questa introduzione mira a fornire un quadro sintetico delle questioni critiche affrontate in maniera analitica nei singoli capitoli che compongono il volume. Naturalmente, la maggior parte degli esempi inclusi nelle pagine seguenti sarà tratta dai capitoli stessi, cui si farà riferimento con l'indicazione dell'autore e del numero di capitolo.

¹ Si vedano, ad esempio, l'analisi della forma romanzo nel suo farsi, tra Sette e Ottocento, a cura di Perosa [1983; 1986], o le interessanti testimonianze di autori viventi raccolte in Locatelli e Palucci [2003].

letteraria risulta, il più delle volte, indisgiungibile dall'atto creativo che di quella tradizione si appropria.

A partire da tali considerazioni liminari, il presente studio intende, se non colmare una lacuna scientifica quale quella su descritta (il che sarebbe impossibile nello spazio di un unico volume), almeno far avanzare 'lo stato dell'arte', cercando di offrire un quadro cronologicamente più ampio e metodologicamente più sistematico. Per quanto riguarda l'aspetto cronologico, il volume abbraccia *i discorsi sulla letteratura prodotti da scrittori di lingua inglese, dalla seconda metà del Cinquecento a oggi*; sul piano metodologico, tenta di rispondere non solo alla domanda «che cosa hanno detto gli scrittori sulla letteratura?»», ma anche alla domanda «in che modo lo hanno detto?». In breve, ci si propone di ripercorrere i principali temi al centro del dibattito letterario negli ultimi cinque secoli, spiegando anche, contestualmente, in quali forme testuali il dibattito stesso si è articolato.

Per quanto riguarda, più in dettaglio, le forme testuali del dibattito letterario, la suddivisione stessa del volume in tre parti – *Saggi e paratesti*, *Disseminazioni*, *Maschere d'autore* – cerca di rispecchiare il più fedelmente possibile le principali tipologie discorsive adottate dagli scrittori per parlare di letteratura.

La prima parte, *Saggi e paratesti*, è dedicata all'analisi di quei casi in cui la riflessione degli scrittori, pur con tutte le differenze specifiche su accennate, si avvale di un (meta-)linguaggio non dissimile da quello dei critici, articolandosi in forma di discorsi espliciti sull'estetica del testo letterario, quali, appunto, i 'saggi' e i 'paratesti'.

La seconda parte, *Disseminazioni*, si concentra su quei casi in cui la riflessione degli scrittori assume tratti più impliciti, celandosi – ovvero, 'disseminandosi' – tra le pagine stesse del testo di finzione e generando fenomeni di ibridazione tra linguaggio letterario e metalinguaggio critico.

La terza parte, infine, *Maschere d'autore*, analizza quei casi in cui lo scrittore affida la propria riflessione sulla letteratura a un personaggio dell'opera che funge da suo 'alter ego' o da 'portavoce', dando luogo a un rapporto in cui arte e vita si fondono al punto tale che non solo l'autore presta

voce al personaggio, ma il personaggio stesso si riverbera, extratestualmente, nelle parole e nei gesti dell'autore.

Naturalmente – come si avrà modo di spiegare – le distinzioni fra le tre tipologie discorsive su delineate non sono sempre così nette e, dunque, in qualche caso, la linea di confine che le separa risulta alquanto fluida.

Nonostante sul piano metodologico si sia scelto di porre l'accento principale sull'aspetto *formale* del dibattito letterario, non si è però trascurato il quadro *storico*. Ogni parte, al suo interno, segue un preciso ordine cronologico; inoltre, a fine volume è stato aggiunto un indice cronologico che, nel permettere una visione sinottica dell'insieme, pone in evidenza la progressione diacronica del dibattito critico, nelle sue continuità e discontinuità. In definitiva, si è cercato di fare in modo che i contributi degli scrittori alla critica letteraria possano essere letti sia nel loro dato formale sia nella loro sequenza cronologica.

Veniamo ora a un'analisi più dettagliata delle singole parti, soffermandoci sui loro tratti specifici e sulle loro articolazioni interne. Come si è anticipato, la prima parte, *Saggi e paratesti*, si focalizza sulle teorie letterarie esposte in forma *esplicita*, ovvero più marcatamente metalinguistica. Sin dalla seconda metà del Cinquecento, e lungo tutto il Seicento, gli scrittori di lingua inglese hanno prodotto una ponderosa e ponderosa serie di *saggi* sull'oggetto letteratura, concentrandosi su temi che vanno dall'idea di mimesi letteraria al rapporto con la tradizione (soprattutto classica), al decoro, all'analisi dei generi e degli stili, dei personaggi, all'uso della rima (si vedano le considerazioni miltoniane sulla libertà del verso sciolto: cfr. Coronato, 1), alle tecniche di produzione e trasmissione dei testi. Rientrano nella forma saggio le biografie letterarie (celeberrime quelle tardo-settecentesche di un Samuel Johnson: cfr. Piré, 2) che, nel ripercorrere le vite di autori noti e meno noti, gettano una luce significativa sul rapporto autore-testo. A tali temi, nei secoli successivi, si sono aggiunti nuovi percorsi critici, suggeriti dalle continue trasformazioni del tessuto sociale e del mercato editoriale, e dallo sviluppo di una letteratura

di massa (si vedano, per esempio, i numerosi saggi di un autore mediovittoriano quale Wilkie Collins: cfr. Costantini, 3). Ne emerge un panorama ampio, frastagliato, che – com'è noto – trova poi un punto di svolta nei primi due decenni del XX secolo, con l'affermarsi dell'estetica modernista. I saggi letterari di una Virginia Woolf sottolineano l'urgenza di un nuovo tipo di scrittura, capace di contemperare il caos della condizione umana con una forma narrativa sufficientemente solida da renderlo leggibile (cfr. de Giovanni, 6). Accanto a lei, e a differenza di lei, un Eliot o un Joyce, nel prendere le distanze dal passato recente, cercano nel passato più lontano – e, in particolare nel «metodo mitico» – un faro capace, con la sua luce, di proiettare un qualche bagliore di senso sul mondo contemporaneo.

L'aspetto metalinguistico proprio della scrittura saggistica caratterizza anche i *paratesti* che, tuttavia, si distinguono dai saggi in virtù del rapporto di maggiore contiguità con i testi letterari di cui fanno parte, e di cui si propongono come necessarie integrazioni. Se, cioè, i saggi sono forme discorsive a sé stanti, i paratesti sono discorsi per così dire liminari o 'in soglia' [Genette 1987; trad. it. 1989]. Rientrano, dunque, nella definizione di 'paratesto' un insieme di testi critici non del tutto autonomi, bensì esistenti in virtù della loro funzione di complemento testuale: prefazioni, postfazioni, dediche, commenti o glosse, epigrafi. Molto in voga lungo tutto il Settecento, e associate in particolare alla forma emergente del romanzo, le prefazioni avevano il compito di illustrare e, per certi versi, di 'giustificare' la poetica dell'autore – senza rinunciare, all'occasione, a fungere contestualmente da veri e propri manifesti di una nuova estetica letteraria². Ancorché per alcuni versi illuminanti, per altri versi le prefazioni autoriali non di rado suggerivano interpretazioni fuorvianti

² Si pensi alla rivoluzione delle forme poetiche scatenata, sul finire del secolo (1798), dalle *Lyrical Ballads* di W. Wordsworth e S.T. Coleridge. La seconda edizione (1800) fu accompagnata dalla *Preface* di Wordsworth (poi ulteriormente arricchita nella successiva edizione, 1802), unanimemente considerata come il manifesto dell'estetica romantica inglese.

delle opere. Spesso, infatti, gli autori proponevano letture semplificate, riduttive, moraleggianti dei loro testi, piegandone l'inesauribile complessità semantica ai modelli etici della cultura dominante e alle regole poetiche dell'epoca. Si veda, per esempio, la prefazione di Daniel Defoe al suo romanzo *Moll Flanders* (1722), in cui l'autore si sforza di giustificare la trattazione di temi ben poco edificanti quali gli amori proibiti e i furti da parte della protagonista, presentandoli come ammonimenti ed esempi negativi, ovvero come comportamenti da evitare³. In realtà, il romanzo, lungi dal condannare l'eroina, evoca una malcelata empatia nei suoi confronti, enfatizzata anche dalla scelta di affidarle la narrazione della storia in prima persona. Prefazioni come quella di Defoe (e varie altre, anche di epoche successive), ancorché fuorvianti sul piano dell'interpretazione testuale in senso stretto, presentano nondimeno un interesse critico più generale, in quanto testimoniano lo iato che separa la teoria dalla prassi letteraria, evidenziando la ricchezza dell'estetica implicita dei testi di contro ai limiti delle norme e dei codici socio-estetici.

Naturalmente, la funzione delle prefazioni muta storicamente col mutare della società, delle convenzioni letterarie, del mercato editoriale. E diverso è, di volta in volta, il rapporto prefazione/testo. Un caso particolare è costituito da quella che Genette definisce pre- o postfazione «tardiva» [1987; trad. it. 1989, 249 ss.]: si tratta, cioè, di commenti che vanno a corredare un'opera a distanza di tempo (con tutte le possibili casistiche relative sia al rapporto testo/paratesto, sia all'arco temporale che li separa). Si vedano, per esempio, le *Note d'autore* conradiane, composte tra il 1917 e il 1920, in vista della pubblicazione dell'edizione completa delle sue opere. Note di grande interesse in relazione ai singoli romanzi rispetto ai quali fanno da prefazione, ma dotate anche di un valore aggiunto, di sintesi della poetica autorale, per il fatto stesso di essere state redatte a corredo di un'unica

³ «[T]he best use is made even of the worst story» (Defoe, *Moll Flanders* [ed. Mitchell, 1978, 29]: «si può fare buon uso anche delle storie peggiori», trad. di chi scrive).

edizione (cfr. Lops, 4). Oppure si veda la *Terminal Note* con la quale, nel 1960, E.M. Forster correda il suo romanzo *Maurice*, composto tra il 1913 e il 1914, ma pubblicato solo postumo, nel 1971, per volontà dell'autore stesso. La nota forsteriana (incidentalmente non meno fuorviante della citata prefazione di Defoe, dal momento che attribuisce un *happy ending* a un romanzo che, invece, presenta un ben più suggestivo finale aperto) trae un suo specifico motivo di interesse non solo nella distanza temporale che la separa dalla stesura del romanzo (ben quarantasei anni), ma anche nel suo carattere di commento a un testo ancora inedito. Si tratta, cioè, di una nota tardiva rispetto al manoscritto, ma in anticipo sulla sua pubblicazione. Anzi di una nota che, appunto, mira in particolare a chiarire i motivi della mancata pubblicazione dell'opera (dovuta alla legislazione del tempo in materia di omosessualità).

Va da sé che un testo letterario può essere corredato da più tipi di paratesto, ovvero da paratesti multipli che si intrecciano non solo col testo ma anche tra loro, generando un parallelo intreccio interpretativo. Si veda, ad esempio, *The Shepheardes Calender* (1579) di Edmund Spenser, in cui la dedica dell'autore si intreccia con l'ulteriore dedica (che funge, in realtà, da prefazione) e con le glosse di un misterioso commentatore che si firma con la sigla 'E.K'⁴. O ancora il poemetto *The Waste Land* (*Terra guasta*, 1922)⁵ di T.S. Eliot, spesso accostato appunto all'opera spenseriana in virtù della sua sovrabbondanza paratestuale. Infatti, i 433 versi del poemetto eliotiano sono integrati da dediche, epigrafi, note, tra loro fittamente intrecciate, che vanno a comporre un'opera articolata su più piani testuali, i cui vasti

⁴ Su *The Shepheardes Calender* si ritornerà nella parte dedicata alle *Maschere d'autore*, visto che, oltre alle strategie paratestuali, l'opera mette in campo tutta una serie di mascheramenti autorali.

⁵ Se, com'è stato suggerito da alcuni studiosi (Franco Buffoni su «Nazione indiana», 19 dicembre 2010: <https://www.nazioneindiana.com/2010/12/19/terra-desolata-o-paese-guasto/>), il titolo del poemetto eliotiano presenta un'eco del dantesco «paese guasto» (*Inferno*, XIV, 94), non è illegittimo tradurlo, anziché con *Terra desolata*, con *Terra guasta* o *Paese guasto*.

ed eruditi rimandi sono parte imprescindibile del senso (cfr. M. Martino, 5)⁶.

In tempi a noi più vicini, i rapporti fra testo e paratesto sono stati ulteriormente rafforzati dalla rivoluzione delle tecniche comunicative conseguente all'avvento del digitale. L'uso di strumenti multimediali – dalle interviste televisive ai blog, a piattaforme quali YouTube o Facebook – ha innescato mutamenti profondi nel rapporto autore/lettore, moltiplicando in maniera esponenziale l'apparato paratestuale che tradizionalmente corredeva i testi cartacei, come testimonia la produzione di autori-performer, profondamente immersi nei processi interattivi e nella dimensione partecipata della cultura 2.0. Attraverso i cosiddetti *deep media*, romanzieri e poeti come una Rowling, un Fforde o uno Zephaniah riescono a instaurare un contatto un tempo impensabile con il pubblico dei loro lettori, i quali finiscono per assumere il ruolo di veri e propri coautori dei paratesti (cfr. Esposito, 7; Ruggiero, 8).

Se nei saggi e nei paratesti gli autori affidano le loro idee letterarie a forme discorsive – più o meno – a sé stanti, convenzionalmente deputate ad accogliere il metalinguaggio della critica, in altri casi, invece, scelgono di disperderle *all'interno* della stessa letteratura creativa, ibridando il linguaggio letterario con il metalinguaggio critico, se non travalicando *tout court* qualsiasi convenzionale distinzione tra letteratura e critica letteraria, testo e metatesto. Di tale fenomeno di ibridazione linguistica si occupa la seconda parte, *Disseminazioni*, che, dunque, esamina le teorie letterarie variamente sparse, *più o meno implicitamente*, all'interno di romanzi, drammi, poesie⁷. La linea di confine che separa lo spazio esterno dallo spazio interno del testo non

⁶ Si veda, per esempio, la dedica ad Ezra Pound (celebrato con l'epiteto dantesco di «miglior fabbro»), evocativa del ruolo svolto dallo stesso Pound nella redazione finale di *The Waste Land* e, al contempo, anticipatrice dei percorsi danteschi del poemetto nel suo insieme.

⁷ Come osserva Fusillo nell'altro capitolo introduttivo, molti o tutti i testi letterari evocano l'estetica implicita degli autori, attraverso «intuizioni teoriche, inserzioni saggistiche, rispecchiamenti metalinguistici» (*Sull'estetica implicita degli scrittori*).

è, però, sempre così netta. Come non lo è la distinzione tra ‘paratesto’ e ‘disseminazione’. Ad esempio, nel *Tom Jones* (1749) di Henry Fielding le osservazioni critiche dell’autore, pur facendo da ‘prefazioni’ a ciascuno dei diciotto libri che compongono il romanzo, non sono formalmente definite tali né occupano uno spazio propriamente «in soglia», bensì coincidono con i capitoli di apertura dei rispettivi libri. Un caso parzialmente simile lo si ritrova in *Adam Bede* (1859) di George Eliot. Qui la linea che separa la parola narrativa dall’indagine critica è delimitata da uno spazio interno, quello del capitolo XVII, che racchiude le riflessioni dell’autrice sulla letteratura e che, nel titolo stesso («In Which the Story Pauses a Little»)⁸, evoca il suo carattere di pausa metalinguistica rispetto al corpus narrativo del romanzo nel suo insieme (cfr. Chialant, 12).

In altri casi, le idee letterarie dell’autore, anziché essere confinate in un preciso spazio testuale, opportunamente delimitato da appositi segnali, sono più fluidamente dislocate in varie sequenze sparse qua e là nell’opera, al punto che risulta impossibile isolarle o anche distinguere chiaramente tra parola poetica e metaparola critica. Si vedano, ad esempio, i Canzonieri elisabettiani nei quali l’espressione del sentimento amoroso si congiunge con la riflessione sul potere evocativo dell’espressione stessa. Il sonetto che fa da proemio ad *Astrophil and Stella* (*Astrophil e Stella*, 1581-82 ca.; pubbl. 1591) di Sidney mette in relazione la conquista della persona amata con la capacità di trovare parole adatte al corteggiamento; nel suo insieme, il sonetto è una riflessione a tutto tondo sulle difficoltà compositive del poeta e su ciò che oggi definiremmo ‘sindrome da pagina bianca’⁹. A loro volta, i *Sonnets* (1582-1609 ca.; pubbl. 1609) di Shakespeare sono pervasi da una serie di

⁸ Eliot, *Adam Bede* [ed. Reynolds 2008, 194] («Una breve pausa alla nostra storia» [trad. it. Sgarbossa 1968]). Il capitolo si trova all’inizio del secondo dei sei libri che compongono il romanzo.

⁹ L’autore definisce «inaridito» («sunburnt», 1.8, letteralmente «bruciato dal sole») il suo cervello e ritrae le parole presentarglisi innanzi per poi arrestarsi bruscamente («words came halting forth», 1.9: Sidney, *Astrophil and Stella* [ed. Duncan Jones 1989]).

lemmi attinenti alla sfera semantica della composizione poetica, e mettono in scena analoghi dubbi sul potere della poesia. Qui, però, il problema non è tanto escogitare parole adeguate a conquistare la persona amata (nel caso specifico, il giovane amato) quanto trovare versi adatti a eternarne la bellezza. E la raccolta, nel suo insieme, oscilla tra fiducia e sfiducia nella capacità del verso poetico di rendersi immortale e di resistere all'azione devastatrice del Tempo (cfr. Stanco, 9).

Né mancano componimenti e raccolte poetiche in cui – sulla scia dell'*Ars poetica* oraziana e di varie altre opere in versi sulla poesia – la riflessione sullo statuto della parola poetica costituisce il tema centrale, se non unico, del testo. Insomma, un ragionare sulla poesia attraverso un linguaggio intrinsecamente poetico. Si veda, per esempio, l'*Essay on Criticism* (*Saggio sulla critica*, 1711) in cui Alexander Pope affida la propria riflessione critica a un'armoniosa alternanza di distici eroici. O, nella seconda metà del Novecento, la produzione del noto critico I.A. Richards e, in particolare, la sua *Ars Poetica* (1978), vera e propria riflessione in versi sulla creazione poetica metaforicamente rappresentata come maturazione di un embrione (cfr. Fusella, 13). Senza voler assumere posizioni crociane (separazione tra 'poesia' e 'non-poesia') rimane difficile stabilire se opere del genere rientrano nella storia della 'poesia' o in quella della 'critica'¹⁰.

In senso generale, naturalmente, qualsiasi testo letterario è, almeno implicitamente, autoriflessivo. Un tema di riflessione non secondario riguarda il genere letterario in cui il testo si iscrive e a cui fa riferimento. Come accade nelle commedie e nelle tragedie shakespeariane, ricche di commenti sull'essenza del comico e del tragico, o in un dramma quale *The Witch* (*La strega*, 1615) di Thomas Middleton, a sua volta denso di riflessioni, per lo più implicite, su quel genere misto che è il tragicomico, leggibili sia nelle

¹⁰ Va da sé che se consideriamo l'*Ars Poetica* di Richards come poesia, possiamo legittimamente includerla (come abbiamo fatto) tra le 'disseminazioni'; se, invece, la consideriamo come critica dovremmo includerla tra i 'saggi'.

dinamiche dell'intreccio sia nel carattere sperimentale del linguaggio (cfr. Continisio, 10). E come accade, in maniera ancora più esplicita e pervasiva, nel citato *Tom Jones*, molte delle cui osservazioni critiche riguardano il genere dell'opera.

Una strategia critica piuttosto diffusa consiste nell'affidare l'esposizione delle proprie teorie letterarie a un personaggio più o meno autobiografico. Si tratta di un fenomeno dalle proporzioni talmente ampie da renderne impossibile una trattazione esauriente in questa sede. Un fenomeno, inoltre, che – come si tenterà di spiegare – si intreccia parzialmente con quello delle 'maschere d'autore'. Un caso di un certo interesse è dato dal personaggio di David Copperfield, protagonista dell'omonimo romanzo di Charles Dickens (1849-50): il giovane, le cui iniziali evocano per ordine inverso quelle dell'autore, dopo un lungo percorso di formazione, grazie al suo talento e alla sua severa autodisciplina, alla fine riesce ad affermarsi, diventando uno scrittore di successo. Negli stessi anni, Dante Gabriel Rossetti, a sua volta, si autorappresenta nel racconto *Hand and Soul (La mano e l'anima, 1850)*, dando voce alle proprie istanze estetiche attraverso il protagonista, l'immaginario pittore duecentesco Chiaro dell'Erma (cfr. Pepe, 11). Chiaro, non v'è dubbio, è, almeno in parte, Rossetti; Rossetti, però, non è Chiaro (così come Dickens non è David). Si tratta di una distinzione non ovvia e non irrilevante, in quanto ci permette di chiarire la differenza tra quella forma di autobiografismo, limitato all'aspetto testuale, che rientra nella categoria delle 'disseminazioni' e quel rispecchiamento reciproco tra testo e realtà extratestuale che, invece, caratterizza il fenomeno delle 'maschere d'autore'. L'effetto maschera (almeno nell'accezione in cui lo si intende nel presente lavoro) si realizza quando la corrispondenza tra personaggio e autore è biunivoca, ovvero quando l'autore non solo proietta qualcosa di sé nel personaggio ma, a sua volta, si immedesima in lui al punto da assumerne le pose – come accade nel caso di Edmund Spenser/'Colin Clout' o di Laurence Sterne/'Tristram Shandy'. Strategie, queste, di cui ci si occuperà nella parte seguente.

Il fenomeno delle *Maschere d'autore*, a cui è dedicata la terza e ultima parte del volume, è un fenomeno piuttosto complesso, anche perché – come si è anticipato – investe non solo l'aspetto testuale, ma anche quello performativo. In sintesi, la figura stessa dell'autore, nel suo rapporto con l'opera, diviene strumento privilegiato di osservazione letteraria, attraverso un complesso gioco di mascheramenti e svelamenti in cui arte e vita si intrecciano fino a con-fondersi. Nell'affidare l'esposizione delle proprie teorie letterarie a un personaggio che funge da proprio alter ego o portavoce, l'autore, dunque, non solo proietta sé stesso e le sue istanze estetiche in una delle sue creature di carta, ma, a sua volta, *ne adotta i tratti, materializzandoli nella realtà extratestuale*: dal nome alle pose, allo stile, al comportamento. Come fa, per esempio, Joyce che, in alcuni lavori, si firma col nome del suo personaggio 'Stephen Daedalus'. O Laurence Sterne, allorché assume pose chiaramente 'shandiane'. O Byron che, a sua volta, gioca a impersonare le figure letterarie da lui stesso create, proponendosi come 'eroe byroniano'¹¹. Fenomeno ben sintetizzato da Salman Rushdie allorché, nello spiegare la sua scelta di mascherarsi sotto lo pseudonimo di 'Joseph Anton' (dai nomi dei suoi autori preferiti, Joseph Conrad e Anton Čechov), evidenzia come tale scelta lo abbia «trasformato in una sorta di personaggio di finzione» – quasi un contrappasso per un autore come lui che «aveva trascorso» buona parte della sua vita «a inventare nomi e personaggi fittizi» (*Joseph Anton. A Memoir*, 2012)¹². Si tratta, in altri termini, di uno scambio reciproco, bidirezionale, tra autore e personaggio, enfatizzato dal carattere spesso 'seriale' del personaggio stesso¹³ e dalla sua capacità di sintetizzare i tratti salienti dell'estetica autorale, a partire – come si ve-

¹¹ È forse con Byron che comincia ad affermarsi la rappresentazione in chiave moderna dell'autore come *celebrity*. Si tratta di una forma di autorappresentazione e autopromozione che sarà ulteriormente rafforzata nel XXI secolo dall'avvento della cultura 2.0.

¹² Rushdie, *Joseph Anton. A Memoir* (si è qui liberamente rielaborata la trad. it. di Flabbi in *Joseph Anton. Memoir*, p. 172: cfr. Ciocca, 20).

¹³ Gran parte delle maschere, come quelle di 'Colin Clout' o di 'D(a)edalus', attraversano l'intero itinerario letterario dei rispettivi autori.

drà – dal nome. Scambio talmente profondo da stamparsi nell’immaginario collettivo e da indurre i contemporanei a sovrapporre la maschera al suo autore, ovvero a indicare l’autore col nome stesso del personaggio: come fa Spenser che, alla morte di Sidney, compone un’elegia in cui commemora l’amico attraverso il nome della sua maschera ‘Astrophil’¹⁴ o Gabriel Harvey allorché si riferisce a Spenser con i nomi di ‘Immerito’ e di ‘Colin Clout’ (nelle *Familiar Letters*).

Se nella gran parte dei casi la maschera coincide con un personaggio dell’autore, in altri ne evoca, in forma più generica, l’immaginario artistico ed esistenziale. Come accade nel binomio Oscar Wilde/‘Sebastian Melmoth’: la maschera di ‘Melmoth’, difatti, non fa riferimento a un personaggio wildiano, bensì al personaggio inventato dal prozio dell’autore, Charles Maturin (nel romanzo *Melmoth the Wanderer, Melmoth l’errante*, 1820) e alla figura di San Sebastiano, già al tempo chiara icona del desiderio omoerotico. Maschera nella quale non solo Wilde si identificava, ma con la quale veniva anche identificato – come dimostra la pubblicazione, nel 1904, a quattro anni dalla sua morte, di un volume, da parte dell’editore Humphreys, intitolato appunto *Sebastian Melmoth* (cfr. P. Martino, 17).

Che la maschera si chiami ‘Colin Clout’ (Spenser), ‘Tristram Shandy’ o ‘Yorick’ (Sterne), ‘Sebastian Melmoth’ o ‘C.3.3.’ (Wilde), ‘Da(e)dalus’ (Joyce), ‘Joseph Anton’ (Rushdie) e così via, è il nome stesso a evocare la personalità che l’autore intende inscenare e a rivelarne il tipo di proposta estetica. Il nome (e il ‘cognome’) del personaggio ‘Colin Clout’ è strettamente associato al genere umile e allo stile pastorale: ‘Colin’, infatti, evoca il latino *colere*, ovvero «coltivare», ed era già stato usato all’interno della tradizione satirico-pastorale da Clément Marot e da John

¹⁴ L’elegia di Spenser, *Astrophell* (pubbl. 1595), fa riferimento allo pseudonimo adottato da Sidney nel suo già citato Canzoniere, *Astrophil and Stella* (composto intorno al 1581-82). Va ricordato che il Canzoniere fu pubblicato postumo, nel 1591, con il titolo *Astrophel and Stella*, poi emendato in *Astrophil* dai curatori moderni (*The Poems of Sir Philip Sidney* [ed. Ringler 1962], Oxford, Oxford University Press).

Skelton, mentre ‘Clout’, in quanto «zolla», ne suggerisce la condizione campagnola (cfr. Stanco, 14). ‘Yorick’, anche per la sua associazione con il noto clown shakespeariano (e con le parole di Amleto che ne ricorda malinconicamente i lazzi ormai perduti), evoca quell’immaginario buffonesco e quel gusto della *clownerie* che costituiscono la cifra estetica della produzione sterniana (cfr. Laudando, 15). Se di ‘Sebastian Melmoth’ si è detto, ‘C.3.3.’ a sua volta ci rimanda a quella condizione di isolamento e di spersonalizzazione tipica della reclusione: dunque, a quell’etica e a quell’estetica delle carceri di cui è intrisa *The Ballad of Reading Gaol* (*La ballata del carcere di Reading*) di Oscar Wilde (cfr. P. Martino, 17). Così come ‘Stephen Daedalus’ evoca le idee dell’artista martire (‘Stephen’) e ribelle (‘Daedalus’), ovvero le idee su cui ruota l’intero progetto estetico joyciano (cfr. Scatasta, 19). Di ‘Joseph Anton’, anche, si è brevemente detto: si tratta, cioè, di una maschera che, unendo Conrad a Čechov, racchiude *in nuce* le ascendenze letterarie e, dunque, l’ideale estetico dell’autore Salman Rushdie (cfr. Ciocca, 20).

Come si può evincere da alcuni degli esempi su riportati (si veda il caso di James Joyce/‘Stephen D(a)edalus’), l’adozione di una maschera d’autore ha anche a che vedere con gli aspetti *paratestuali* dell’opera, nella misura in cui il nome che l’autore inventa per la sua maschera coincide con lo pseudonimo da lui adottato per firmare l’opera¹⁵. L’adozione di uno pseudonimo¹⁶, cioè, contiene *in nuce* un potenziale effetto-maschera. Vista l’estensione del fenomeno, soprattutto nell’età vittoriana, sarebbe impossibile trattarne in maniera

¹⁵ Si vedano, per esempio, le sigle L.E.L. (per Letitia Elizabeth Landon: cfr. Baiesi, 16) e G.G. (per George Gissing: cfr. Chialant, 18).

¹⁶ L’analisi degli pseudonimi (variamente intrecciati all’effetto maschera) meriterebbe un discorso a sé. Ci limitiamo a ricordarne un paio, particolarmente emblematici della personalità che l’autore intendeva assumere: ‘Democritus junior’, rivelatore della posizione atomistica a cui l’autore si ispirava (Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, pubblicato più volte a partire dal 1621); ‘Boz’, relativo al lessico familiare dickensiano e usato dall’autore in più pubblicazioni (la più nota delle quali, *Sketches by Boz*, 1833-36). E, naturalmente, ‘George Eliot’ (Mary Ann Evans) al cui *Adam Bede* è riservata una specifica trattazione (Chialant, 12).

approfondita in questa sede. Basti dire che dall'adozione di un pseudonimo si passa al mascheramento vero e proprio allorquando l'autore si rispecchia a tal punto nel proprio pseudonimo da trasformarlo in un vero e proprio 'io alternativo', appropriandosene anche nella prassi extratestuale.

Se l'adozione di una maschera comporta per lo più la scelta di un nome altro, non mancano i casi in cui l'autore si autorappresenta attraverso un personaggio omonimo, talvolta in quanto *auctor* o *narratore*, talaltra in quanto personaggio 'minore': dal 'Geoffrey' della *House of Fame* (*La casa della Fama*, v. 729) al 'Chaucer' dei *Canterbury Tales* (*I racconti di Canterbury*) al 'Morus' della *Utopia* (1516) fino al 'Jonathan' (nipote di 'Safran') in *Everything is Illuminated* (*Ogni cosa è illuminata*, 2002) di Jonathan Safran Foer¹⁷. Si tratta di un fenomeno che, pur rientrando a pieno titolo nella categoria delle 'maschere', presenta una serie di tratti specifici: a partire dal fatto stesso che l'autore, anziché celarsi sotto un nome fittizio (ancorché evocativo), sceglie di rivelarsi con tanto di nome e/o di cognome.

Di norma, invece, la maschera, per definizione, nasconde e rivela al tempo stesso. Che sotto la maschera del pastorello 'Colin Clout' si celi l'autore Edmund Spenser lo si evince da una serie di indizi sparsi sia nel testo che nel paratesto dello *Shepherd's Calendar*. Oltre che attraverso varie indicazioni contenute nelle dediche e nelle glosse¹⁸, l'autore, che rimane anonimo nel frontespizio dell'opera, si rivela attraverso una serie di tratti autobiografici che caratterizzano il protagonista: dal talento poetico alle ambizioni giovanili, ai rapporti con la corte. Così come i vari 'Yorick', 'Tristram Shandy', 'D(a)edalus', pur celando la persona dell'autore, ne evocano al contempo i tratti più caratteristici, ovvero quelli in cui l'autore maggiormente si identifica: dalla malinconia buffonesca ('Yorick') all'ironica logorrea ('Tristram'), a un'idea di ribellione come atteggiamento artistico ('Da(e)dalus').

¹⁷ Si pensi anche, in ambito italiano, al 'Dante' della *Comedia* o al 'Francesco' (Petrarca) delle *Rime*.

¹⁸ In particolare, nelle note e nella lettera di Dedicata firmata da E.K.

Va da sé che una delle funzioni della maschera d'autore – in linea con la funzione della maschera in quanto tale – è quella di permettere una licenza o una franchezza altrimenti impensabili. Ovvero di rendere possibile una sorta di ventriloquismo, un parlare per interposta persona, un esprimersi dell'autore attraverso la propria creatura. Come osserva Oscar Wilde in uno dei suoi più noti aforismi: «*Man is least himself when he talks in his own person. Give him a mask, and he will tell you the truth*» (*The Critic as Artist*, 1891)¹⁹. Che Wilde porti agli estremi l'utilizzo della maschera, problematizzando il concetto di identità e proponendo un'estetica dell'artificio, è ben noto. Wilde, cioè, usa la maschera come forma di difesa (e di schermo all'interno di un contesto, come quello tardovittoriano, marcatamente omofobo), ma anche di offesa, ovvero come strumento di critica nei confronti del perbenismo borghese dell'epoca. Ferme restando le funzioni generali della maschera, le sue funzioni specifiche variano, dunque, col variare degli autori e dei periodi storici – come dimostra anche il caso di Salman Rushdie, che usa la sua maschera di 'Joseph Anton' a mo' di difesa nei confronti della *fatwa* emanata contro di lui.

Pur con tutte le differenze formali su rilevate, i vari tipi di discorso critico – dai *saggi* ai *paratesti*, dalle *disseminazioni* alle *maschere* – si intrecciano fittamente tra loro, dando vita a un gioco di rimandi infinito. Spesso, infatti, gli autori – come evidenzieranno in maniera più analitica i singoli saggi loro dedicati – affidano le proprie idee e i propri commenti sulla letteratura a più di una forma discorsiva: *esplicita o implicita, testuale o extratestuale*. Come fa un Gissing, che alla riflessione saggistica unisce un insieme di commenti e di strategie di autorappresentazione variamente sparsi nell'opera più propriamente 'creativa'. O una Woolf, che, a sua volta, costruisce un percorso critico che va dai saggi

¹⁹ Wilde, *Complete Works*, ed. Holland [2003, 1142] («L'uomo è meno se stesso quando parla in prima persona. Dategli un maschera e vi dirà la verità», trad. di chi scrive).

a una serie di osservazioni opportunamente disseminate nei racconti e nei romanzi.

Va da sé che quanto osservato in relazione agli scrittori di lingua inglese dal tardo Cinquecento a oggi trova un preciso correlativo in altre letterature e in altre epoche. Come, del resto, suggeriscono indirettamente gli autori stessi di cui ci siamo espressamente occupati, con i loro rimandi ad altri autori, epoche, culture. Da Spenser che associa la sua maschera di 'Colin Clout' a quella virgiliana di 'Titiro' a Milton che, a sua volta, si ispira al modello virgiliano, a Joyce ed Eliot con il loro recupero e ri-uso dei miti classici. Dunque, anche se, per ovvi motivi di delimitazione scientifica del campo d'indagine, si è scelto di circoscrivere lo sguardo all'ambito della scrittura in lingua inglese, non si è però voluto rinunciare *tout court* ad offrire una prospettiva più ampia e un approccio comparato e transnazionale. È quanto fa il capitolo di Massimo Fusillo, in apertura del volume, con le sue serrate riflessioni sull'«estetica non sistematica» di «poeti, performer, artisti, scrittori», che anticipano «le trattazioni successive dei filosofi e dei teorici» e, spesso, le superano per complessità discorsiva e densità semantica²⁰.

Bibliografia

Testi primari

Defoe, D., *Moll Flanders*, ed. with an Introduction by J. Mitchell [1978], Harmondsworth, Penguin.

Eliot, G., *Adam Bede*, ed. M. Reynolds [2008], London, Penguin; trad. it. *Adam Bede*, a cura di M. Sgarbossa, Roma, Edizioni Paoline, 1968.

Rushdie, S. [2012], *Joseph Anton. A Memoir*, London, Cape; *Joseph Anton. Memoir*; trad. it. L. Flabbi, Milano, Mondadori, 2012.

Sidney, P., *Astrophil and Stella*, in *A Critical Edition of the Major Works*, ed. K. Duncan-Jones [1989], Oxford-New York, Oxford University Press.

²⁰ Fusillo, *Sull'estetica implicita degli scrittori*.

Wilde, O., *The Critic as Artist*, in *Complete Works*, ed. M. Holland [2003], London, Collins; trad. it. in *Opere*, a cura di M. D'Amico, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 2000.

Testi secondari

Ceserani, R. [1999], *Guida allo studio della letteratura*, Roma-Bari, Laterza; nuova ed. 2002.

Esposito, L., Piga, E. e Ruggiero, A. [2014], *Culture in transitio. Letteratura, media e tecnologie digitali*, in L. Esposito, E. Piga e A. Ruggiero (a cura di), *Tecnologia, immaginazione, forme del narrare*, in «Between», vol. IV, n. 8 (<http://www.betweenjournal.it>).

Fusillo, M. [2009], *Estetica della letteratura*, Bologna, Il Mulino.

Genette, G. [1982], *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil; trad. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.

— [1987], *Seuils*, Paris, Seuil; trad. it. *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.

Herman, D. [1995], *Autobiography, Allegory, and the Construction of Self*, in «British Journal of Aesthetics», vol. XXXV, pp. 351-360.

Lejeune, P. [1975], *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil; trad. it. *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986.

Locatelli, C. e Palusci, O. (a cura di) [2003], *Fare letteratura oggi*, Trento, Università degli Studi di Trento - Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche.

Ong, W.J. [1982], *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London, Routledge; trad. it. a cura di A. Calanchi, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986.

Perosa, S. (a cura di) [1983], *Teorie inglesi del romanzo. 1700-1900*, Milano, Bompiani.

— (a cura di) [1986], *Teorie americane del romanzo. 1800-1900*, Milano, Bompiani.

Wellek, R. [1955-92], *A History of Modern Criticism. 1750-1950*, 8 vols., New Haven, Yale University Press; trad. it. a cura di A. Lombardo et al., *Storia della critica moderna. 1750-1950*, 8 voll., Bologna, Il Mulino, 1958-69; nuova ed. 1974-96.

MASSIMO FUSILLO

SULL'ESTETICA IMPLICITA DEGLI SCRITTORI.
CAMPI, ISTITUZIONI, EFFETTI

Morte e trasfigurazione dell'autore

Poeti, performer, artisti, scrittori hanno da sempre introdotto nelle loro opere riflessioni più o meno implicite sulla loro attività, fin dai tempi di Omero: intuizioni teoriche, inserzioni saggistiche, rispecchiamenti metalinguistici. Un'autentica estetica non sistematica, che spesso anticipa le trattazioni successive dei filosofi e dei teorici. Faremo qualche esempio di questo fenomeno, ancora tutto da valorizzare, seguendo la falsariga dei quattro assi fondamentali della comunicazione letteraria: autore, testo, genere e lettore.

Iniziamo da un brano molto noto, che giunge al termine di una grandiosa architettura incompiuta:

Un essere che compariva solo quando, per una di tali identità fra il presente e il passato, gli era possibile di trovarsi nell'unico elemento in cui gli è dato vivere, e gioire dell'essenza delle cose: ossia, fuori del tempo. Questo spiegava come le mie inquietudini riguardo alla mia morte fossero cessate nello stesso momento in cui avevo riconosciuto, inconsciamente, il sapore della *madeleine*, dato che in quel momento l'essere che io ero stato era un essere extratemporale, e, quindi, incurante delle vicissitudini del futuro. Tale essere non era mai venuto fino a me, mai non mi si era manifestato, se non fuori dell'azione, dell'immediato godimento, ogni qualvolta il miracolo di un'analogia mi aveva permesso di sfuggire al presente. Solo lui aveva il potere di farmi ritrovare i giorni remoti, il tempo perduto, di fronte al quale gli sforzi della mia memoria e della mia intelligenza eran sempre falliti [Proust 1978, 201-202].

Rielaborazione di M. Fusillo, *Estetica della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 2009, cap. 4.

Nella poetica di Marcel Proust (1871-1922) la scrittura, come ogni forma di creazione artistica, non è frutto dell'io di superficie dell'autore, disperso nell'universo mondano, ma di un suo io più nascosto, profondo, che emerge solo in rari momenti di estasi e di intuizione pura, capaci di sospendere la linearità implacabile del tempo oggettivo. In questa distinzione fra io di superficie e io profondo, che Proust teorizza nel *Contre Sainte-Beuve* (*Contro Sainte-Beuve*, 1908-1909, postumo 1954), si può percepire un parallelismo con lo smontaggio dell'idea cartesiana di soggetto che Freud stava compiendo in quegli stessi anni, anche se fra i due non c'è mai stato un contatto diretto [Rivière 1985; Lavagetto 2004, 100-103].

Chiunque scrive produce un'immagine di sé come autore diversa da quella reale; ed è anche vero che l'approccio biografistico è in genere assai riduttivo, dato che fra il vissuto e l'opera si pongono mille mediazioni, e dato che la seconda tende sempre a trasfigurare, se non a fagocitare, il primo. Come tutte le formule a effetto che usano lo stilema 'morte di' (della tragedia, del romanzo, dell'arte, dell'uomo: fenomeni che ovviamente non muoiono, ma si trasformano di continuo), anche la formula barthesiana della morte dell'autore è diventata però un *passerpartout*, un comodo alibi per coprire una critica ossessivamente concentrata sui testi e sui loro meccanismi strutturali, che bandiva come poco scientifico ogni rimando alla dinamica biografica. Non a caso il poststrutturalismo ha reagito a ciò, negli ultimi anni, celebrando il ritorno dell'autore e criticando la posizione strutturalista su basi filosofiche [Jannidis *et al.* 1999; Lamarque 1990]; mentre, in parallelo, la letteratura ha prodotto un numero nutrito di romanzi e film biografici (i *biopics*), autobiografie, *autofictions*, *biographical quests* e altre forme ibride, per un pubblico sempre più affascinato dal vissuto degli artisti.

La storia della funzione-autore è assai complessa, e si concentra su alcuni periodi di forza, come l'età alessandrina nell'antichità o il Rinascimento: non si limita solo alla svolta di cui parla Foucault [1971]. Non c'è dubbio però che l'autorialismo sia un fenomeno estetico della piena moder-

nità, legato al lento dissolversi del sistema prescrittivo dei generi letterari, scardinato definitivamente dalla rivoluzione romantica, e all'espansione del mercato editoriale: si giunge così a un'epoca in cui si vendono più gli autori che i libri, in quanto per il pubblico la firma è garanzia prolettica di opere future, di serie e di continuazioni. In effetti il passaggio fra Ottocento e Novecento, che vede fiorire l'estetismo e poi il modernismo, segna il trionfo del *self-fashioning*: recuperando antiche funzioni sacrali in chiave secolarizzata, gli autori si presentano come sacerdoti, profeti, martiri, redentori, come succede con il circolo neopagano di Stefan George a Monaco di Baviera, o in Italia con D'Annunzio poeta vate. Nell'Inghilterra vittoriana, che vede uno sviluppo vertiginoso dell'industria culturale, del giornalismo e dell'editoria, si moltiplicano le strategie performative con cui gli autori modellano la propria identità pubblica, creano il proprio mito e quasi spettacolarizzano la propria figura autoriale, spesso sfidando o aggirando le rigide convenzioni sociali e sessuali, soprattutto per quanto riguarda il genere; è il caso di Vernon Lee, storica dell'arte, romanziera e femminista, figura liminale per eccellenza, che gestiva la propria immagine pubblica fra uso provocatorio dell'abito, lesbismo, tentazioni neopagane e mitologia mediterranea; o di Walter Pater, ugualmente diviso fra gli studi sul Rinascimento e i racconti-saggio dei *Ritratti immaginari* [Demoor 2004; Scotti 2007]. D'altronde questa è l'epoca in cui inizia a formarsi un'identità omosessuale, anche grazie allo scandalo del processo a Wilde e all'attività di vari scrittori, che elaborano formazioni di compromesso [Pustianaz e Villa 2004; Zanotti 2006].

Come si configura oggi l'estetica dell'autorialismo? Possiamo dire che in generale il Novecento ha elaborato varie strategie per esorcizzare l'onnipotenza dell'autore, oltre a dichiararne la morte: scritture impersonali, effetti di apocrifo, pseudonimi, ipertesti, autori doppi o collettivi, come in Italia il gruppo Luther Blisset poi diventato Wu Ming o la Babette Factory; anche l'invisibilità mediatica di alcuni scrittori (J.D. Salinger, Thomas Pynchon, Elena Ferrante) non fa che aumentarne il potere di seduzione: quello che l'attuale mondo letterario non sembra poter sostenere è la

cancellazione reale dell'autore, l'anonimato. Scrittori post-moderni, come Martin Amis e Don DeLillo, hanno invece tematizzato la mercificazione dell'autore contemporaneo, fagocitato dal mercato editoriale in cerca di firme di sicuro successo e da una critica troppo tirannica, ridotta a macchina pubblicitaria.

La cornice necessaria: generi e modi

Al momento di pubblicare *Le fils naturel* (*Il figlio naturale*, 1757), Diderot vi aggiunge una cornice narrativa e tre dialoghi in cui si discutono la messinscena e le novità dirompenti del genere proposto. Grazie alla mistione di estetica implicita ed esplicita, e allo sdoppiamento fra l'autore reale e un suo doppio, Dorval, i dialoghi sono particolarmente efficaci per introdurci a una svolta radicale nella nozione di genere letterario:

IO – Non mi resta che una domanda da farvi. È sul genere della vostra opera. Non è una tragedia. Non è una commedia. Che cos'è dunque, e che nome darle?

DORVAL – Quello che vorrete. Ma domani, se volete, cercheremo insieme quello che le si adatta.

IO – E perché non oggi?

DORVAL – Devo lasciarvi. Ho fatto avvertire due fattori dei dintorni, e forse mi aspettano a casa da un'ora. [...].

L'indomani il cielo si offuscò. Una nuvola foriera di tempesta e gravida di tuoni si fermò sulla collina, e la avvolse di tenebre. Dalla distanza in cui mi trovavo, i lampi parevano accendersi e spegnersi nell'oscurità. Le cime delle querce erano squassate. Il tuono, rombando, passava tra gli alberi. La mia immaginazione, sopraffatta da segrete associazioni, mi mostrava al centro di questa scena oscura, Dorval come l'avevo visto il giorno prima esaltato dal suo entusiasmo; e mi sembrava di udire la sua voce armoniosa alzarsi sopra i venti e il tuono [...].

DORVAL – In ogni oggetto morale si distinguono un centro e due estremi. Mi sembra dunque che, essendo ogni azione drammatica un oggetto morale, dovrebbero esserci un genere medio e due generi estremi. Questi ultimi li abbiamo; sono la commedia e la tragedia. Ma l'uomo non si trova sempre in stato di dolore

o di gioia. C'è dunque un punto intermedio tra il genere comico e il genere tragico [Diderot 1980, 121-122].

L'interruzione dello scambio dialogico, rimandato al giorno dopo, provoca una suspense sulla definizione del genere, mentre il paesaggio violentemente sublime visualizza l'impatto rivoluzionario dell'invenzione di Dorval. Non era certo la prima volta, nella storia della drammaturgia, che si cercava una forma mista fra tragedia e commedia: c'era stata la tragicommedia, fonte di innumerevoli dibattiti, e pochissimo tempo prima la commedia lacrimevole. Ma il dramma teorizzato e praticato da Diderot non è un semplice bastardo nato dall'incrocio di due specie: non è un genere misto, è un antigenere, estraneo alla logica stessa di tragico e comico. È la rivendicazione di un nuovo modo di fare teatro, non più basato su un sistema rigido di attese, per cui assistere a una tragedia implica assistere a una storia luttuosa di personaggi aristocratici, piena di passioni eccezionali e illecite, scritta in stile sublime; il nuovo teatro scaturisce invece dall'imprevedibilità e dalla polifonia del quotidiano: l'autore presenta infatti la sua novità come la riproduzione diretta di un caso reale, ma il gioco di cornici, rappresentazioni e doppi ne svela la letterarietà non risolvibile con l'etichetta troppo ampia di realismo. Diderot stesso ne propone un'altra assai interessante: il serio, la categoria che Auerbach [2000], in *Mimesis*, applica al nuovo realismo del romanzo ottocentesco.

Se guardiamo alla prassi degli scrittori, troviamo un atteggiamento cauto ed empirico nei confronti della categoria di genere letterario, che si contrappone spesso alla proliferazione di teorie e tassonomie. Dopo la svolta del pieno Settecento, in cui la logica dell'autore tende a sostituirsi a quella del genere, l'insofferenza nei confronti delle categorizzazioni aumenta progressivamente, almeno fino al postmoderno. Spesso gli scrittori moderni sembrano dare ragione a Croce, che bandiva il genere dal regno dell'estetica, o ancor più a Maurice Blanchot [1969, 202], che teorizza per la modernità la dissoluzione dei generi e il trionfo del singolo libro, sempre focalizzato sull'essenza della letteratura, e senza

più intermediari con il lettore. Senza categorizzazioni non esiste linguaggio, logica, comunicazione, e questo vale anche per un campo come la letteratura, che tende a sovvertire (ma non sempre e non necessariamente) i modelli espressivi dominanti. Nel rifiuto del genere aleggia ancora il mito romantico dell'originalità, molto lento a morire: gli scrittori rifiutano l'appartenenza alle correnti, considerate invenzioni dei critici (ad esempio: nessuno dei minimalisti americani si considera tale, a partire dal più noto, Raymond Carver); allo stesso modo non mancano romanzieri contemporanei che si ostinano ad affermare di non scrivere romanzi, come se l'etichetta potesse svilirne la creatività. Forse sarebbe meglio considerare i generi come schemi mentali che vanno tenuti presenti durante la scrittura e la lettura, per poi essere trascesi e trasformati. O, per usare un'efficace metafora visiva molto amata dalla sociologia (a partire da Simmel), dall'antropologia e da svariati ambiti della teoria culturale: cornici che servono a inquadrare l'oggetto, ma che devono essere poi continuamente spostate e riposizionate.

Il testo come modello di mondo

Attraverso la sua aspirazione a un Libro assoluto, Mallarmé (1842-98) esprime in tutta la sua opera un'idea di testo come sistema chiuso e autosufficiente, impersonale fino al punto da liberarsi della sua origine soggettiva (l'autore) e da non aver bisogno di un lettore. Ed è da questa poetica che la teoria della letteratura, nella seconda metà del Novecento, ha estrapolato la propria idea di testo come struttura chiusa, coerente, ipermotivata, che ha un rapporto solo mediato con il contesto esterno, e che contiene in sé stessa, nella sua densissima immanenza, le funzioni dell'autore e del lettore.

Già pochi decenni dopo Mallarmé, la letteratura del modernismo attacca in maniera radicale l'idea di testo come sistema autosufficiente, e ogni concezione aristotelica di chiusura organica. Leggiamo un brano che proviene da una forma ibrida, il romanzo-saggio [Ercolino 2017], e da un *milieu* culturale ricchissimo, che ha prodotto, fra

l'altro, il filosofo che nel Novecento più si è interrogato sui rapporti fra linguaggio e mondo, Ludwig Wittgenstein [Gargani 1982]:

Come uno dei pensieri apparentemente distaccati e astratti che così spesso nella sua vita acquistavano un valore immediato, gli venne in mente che la legge di questa vita a cui si aspira oppressi sognando la semplicità non è se non quella dell'ordine narrativo, quell'ordine normale che consiste nel poter dire: «Dopo che fu successo questo, accadde quest'altro». Quel che ci tranquillizza è la successione semplice, il ridurre a una dimensione, come direbbe un matematico, l'opprimente varietà della vita; infilare un filo, quel famoso filo del racconto di cui è fatto anche il filo della vita, attraverso tutto ciò che è avvenuto nel tempo e nello spazio! Beato colui che può dire: «allorché», «prima che», e «dopo che»! Avrà magari avuto tristi vicende, si sarà contorto dai dolori, ma appena gli riesce di riferire gli avvenimenti nel loro ordine di successione si sente così bene come se il sole gli riscaldasse lo stomaco. Da questo il romanzo ha tratto artisticamente vantaggio; il viandante ha un bel camminare per la strada maestra sotto una pioggia torrenziale o gemere coi piedi nella neve a venti gradi sottozero, il lettore non ne ricava che un sentimento di benessere, e sarebbe difficile capirlo se l'eterno trucco della poesia eroica, col quale persino le bambinaie calmano i loro piccoli, questo sperimentato «accorciamento prospettico dell'intelligenza», non facesse già parte della vita. Nella relazione fondamentale con sé stessi, quasi tutti gli uomini sono dei narratori. Non amano la lirica, o solo di quando in quando, e se anche nel filo della vita si annoda qualche «perché» o «affinché», essi esecrano ogni riflessione che vada più in là: a loro piace la serie ordinata dei fatti perché somiglia a una necessità, e grazie all'impressione che la vita abbia un «corso» si sentono in qualche modo protetti in mezzo al caos. E Ulrich si accorse di aver smarrito quell'epica primitiva a cui la vita privata si tien salda, benché pubblicamente tutto sia già diventato non narrativo e non segua più un «filo» ma si allarghi in una superficie sterminata [Musil 1997, § 122, 738-739].

Come gran parte dei personaggi novecenteschi, anche Ulrich, il protagonista di *Der Mann ohne Eigenschaften* (*L'uomo senza qualità*, 1943) di Musil, è un antieroe che non sente più l'unitarietà di un io frammentato e scisso, scomposto in quegli stessi anni dalla psicanalisi; non a caso,

questo passo viene subito dopo un momento di memoria involontaria, in cui ha rivisto le fotografie della sua infanzia, senza riuscire a riconoscersi in quelle immagini del passato. Anche la densissima riflessione che abbiamo citato parte all'improvviso, come un «pensiero distaccato e astratto»: Ulrich riconosce l'importanza, per la formazione dell'identità, di una narratività forte, basata sui nessi causali e temporali, sebbene ne sveli il carattere fortemente consolatorio; ma soprattutto capisce come questa «epica primitiva», in cui gli elementi riflessivi e saggistici (gli «affinché» e i «perché») sono evitati, non sia più proponibile nell'universo della metropoli contemporanea, che è un labirinto infinito, senza fili narrativi che ne regolino il caos. È la stessa metropoli che offriva già al *flâneur* di Baudelaire e di Benjamin un bombardamento di percezioni molteplici e simultanee, e che diventa, pochi anni prima che Musil scriva queste pagine, oggetto dell'epica del linguaggio e del corpo di James Joyce.

È insomma l'idea di testo chiuso e organico a entrare violentemente in crisi con la sperimentazione modernista, dopo essere già stata incrinata dall'estetica romantica. Se per Lotman [1972, 253] il testo letterario è il modello finito di un mondo infinito (una bella definizione molto aristotelica), l'Ulrich di Musil sembra dirci invece che, più il mondo appare infinito, irregolare, incontrollabile, più per l'artista diventa impossibile darne un modello finito. Anche quando è frutto delle vicende biografiche e di problemi concreti (ad esempio, in Kafka), l'incompiuto si può considerare perciò una cifra estetica del Novecento, che scaturisce direttamente dalla percezione di un'interminabilità intrinseca della scrittura letteraria (il teleologico viene sostituito dal processuale), almeno fino al postmoderno, in cui si torna spesso a una compiutezza ipertrofica. Lo ha affermato con la sua consueta radicalità un altro grandissimo scrittore austriaco della seconda metà del Novecento, Thomas Bernhard [1992, 30]: «Il piacere più grande ce lo danno i frammenti, e non a caso nella vita proviamo il più grande piacere quando la vita stessa ci appare come un frammento, e come il tutto è per noi raccapricciante, come è orribile, in fondo, la perfezione di tutto ciò che è compiuto».

Pur essendo interessata alla sperimentazione novecentesca, la teoria strutturalista della letteratura ha dunque modellato la sua nozione di testo a partire dalle forme più chiuse e classiche, fundamentalmente ottocentesche: dal romanzo borghese per quanto riguarda la narratologia e dalla poesia simbolista per quanto riguarda la neoretorica del linguaggio poetico. È stato un gioco facile, per le teorie poststrutturaliste, a partire dall'estetica della ricezione, dimostrare come in altre epoche il testo letterario si sia configurato in modi assai diversi. Sono stati riproposti quindi fenomeni come l'oralità, in cui il testo, quando c'è, è solo una traccia per un evento performativo, dove conta la pienezza del corpo e della voce, e la poesia tende a sganciarsi dai vincoli semantici e retorici; e sono state valorizzate epoche, come l'alto Medioevo, in cui dominava la fruizione aurale, e la testualità aveva caratteri più fluidi. Può essere sintomatico il capolavoro del genere epico, la *Chanson de Roland*: un caso estremo di versioni differenti, legate a una pluralità di autori anonimi, al punto da essere considerata quasi più un genere che una singola opera.

Proprio per reazione al feticismo strutturalista per il testo chiuso e autosufficiente, la critica letteraria contemporanea si sta occupando sempre più dei fenomeni in cui il testo diventa invece una nozione inevitabilmente plurale, come nel cosiddetto avantesto, nella traduzione, nella performance e nell'adattamento cinematografico, pratiche, queste ultime due, in cui il testo letterario è il punto di partenza, il materiale di costruzione per una nuova opera che utilizza altri linguaggi: visivi, gestuali, musicali. Da tessuto finito il testo diventa un «tessendo» [Taviani 2014, 72].

Vale la pena di soffermarsi brevemente sull'uso del testo letterario nelle pratiche teatrali, poiché è un ambito che gli studiosi di estetica e di letteratura tendono troppo facilmente a ignorare. Oggi il preconetto letterariocentrico che vede nella rappresentazione solo un'illustrazione del testo sembra finalmente superato (ma non ne sarei tanto sicuro...): la critica postmoderna si occupa infatti da tempo, e a pieno ritmo, della performance, considerandola un'arte autonoma; domina però sempre una dicotomia

fra testo e interpretazione, quest'ultima intesa soprattutto come visualizzazione. Si trascura troppo spesso il sapere artigianale degli attori, che reimpiegano i testi secondo esigenze e modalità assai idiosincratice. Per secoli gli attori hanno trascorso il concetto di testo chiuso e finito in due direzioni: verso il basso, smembrando il copione nelle singole parti staccate, e ignorando il resto, o addirittura aggiungendo a braccio in fase di recitazione; e verso l'alto, accumulando più parti staccate, provenienti da testi diversi, per costruire il proprio 'ruolo' nella compagnia. C'erano certo esigenze pratiche e commerciali dietro questo smontaggio e rimontaggio continuo, che sicuramente sconcerta il culto accademico del testo unico, ma anche esigenze espressive interessanti: per l'attore il punto essenziale non è interpretare, bensì dare corpo a un personaggio; scomporre quindi la logica sequenziale del testo per affiancargli una partitura comportamentale che gli dia spessore, spazialità, fisicità. Anche un regista che puntava a una rappresentazione fedele dei classici, come Stanislavskij, faceva provare gli attori su canovacci privi delle parole d'autore e faceva subentrare il testo solo in un secondo momento. Insomma, ben prima del teatro di regia, delle avanguardie, dei grandi registi creatori (Craig, Mejerhold, Grotowski), la pratica scenica ha sistematicamente superato la linearità e la chiusura del testo, dando una prova lampante di come la letteratura sia un «discorso di riuso» [Brioschi 2006], il che certo non esclude la lettura classica, ma apre a infinite altre possibilità combinatorie.

La risposta del lettore

Nell'*Odissea* Ulisse che ascolta, alla corte dei Feaci, il racconto delle proprie imprese è una sorta di scena primordiale della ricezione, in quanto rappresenta una performance orale, in un contesto di piena solidarietà fra il poeta e il suo pubblico. L'epica e l'oralità resteranno a lungo nella cultura occidentale come miti dell'originarietà, a cui la letteratura moderna e soprattutto il corrispettivo borghese dell'epica, il

romanzo, continuamente aspirano, a partire già dal romanzo ellenistico (Eliodoro).

È con il romanzo moderno che si impone un nuovo tipo di lettura basato non più sull'identificazione ammirativa prevista dalla tragedia e dall'epica, che implica sempre un margine di distanza, ma sull'abolizione del confine fra testo e contesto, tra finzione e vita: quindi su un'identificazione quasi patologica con il mondo narrato. Questo è uno dei motivi principali per cui il romanzo è stato guardato a lungo con sospetto, come un genere pericoloso dal punto di vista morale, soprattutto per il pubblico femminile, ed è diventato oggetto di censure e svariati processi [Siti 2001]. È un tipo di lettura che estremizza un tratto potenzialmente sempre presente nella comunicazione letteraria: non a caso è diventato ben presto un tema narrativo, a partire dal capolavoro che alcuni considerano addirittura il primo romanzo moderno, *Don Quixote* (*Don Chisciotte*, 1605).

Due secoli e mezzo dopo Cervantes, quando ormai il romanzo ha conosciuto uno sviluppo vertiginoso, e ha affrontato più volte il tema della lettura patologica (e a sua volta ha prodotto patologie di lettori, come nel caso della febbre di Werther che spingeva al suicidio), il modello della mediazione esterna torna in un altro capolavoro epocale, che è stato anche oggetto di un famoso processo. In *Madame Bovary* (1857) non c'è più traccia di oralità e di racconti collettivi: la lettura è diventata un'esperienza privata e solipsistica, che ha tratti morbosi e disforici, ben lontani dall'euforicità di Cervantes (a sua volta non priva, però, di un sottofondo tragico). La sfida di Flaubert consiste nell'identificazione con un mondo lontanissimo da lui, come quello della provincia francese incolta e arretrata; un'identificazione innanzitutto linguistica, che conosce vari gradi di distanza: nello straordinario stile indiretto libero ascoltiamo tutte le voci della letteratura sentimentale di cui si è nutrita Emma, ben ibridate e impreziosite talvolta dalla voce del narratore; in questa scrittura curata fino alla maniacalità assaporiamo fino all'ultimo quel sapore d'inchiostro che, come il testo precisa, si avvertiva nel veleno con cui l'eroina si suicida. Nonostante ciò, viene comunque valorizzata la

capacità mitopoietica della lettura: il suo potere di evocare interi mondi immaginari e vite alternative.

Sia come fenomeno sociale, sia come tema letterario la lettura patologica si attenua nel Novecento, lasciando questo spazio soprattutto al cinema (indimenticabile *La rosa purpurea del Cairo* di Woody Allen, 1985). Nel frattempo, il lettore delle opere moderniste e postmoderne è chiamato a sfide sempre più ardue, sia per i percorsi simultanei attraverso generi, linguaggi e narrazioni multidimensionali; sia per gli spazi enigmatici che la letteratura lascia sempre più aperti. Il rapporto fra autore e lettore si configura sempre più come una collaborazione alla pari: lo dimostrano i vari metaromanzi, che, seguendo il modello indiscusso di Sterne, coinvolgono esplicitamente il pubblico nel gioco testuale. Nella fase attuale di ritorno alla narratività forte e al realismo si può ritrovare comunque il tema della lettura in una versione più esistenziale e meno intellettualistica, anche nella variante bovaristica di un'alternativa a una vita vuota e oppressiva. Dopo aver affrontato il romanzo-saga familiare nello splendido *Flesh and Blood* (*Carne e sangue*, 1995), Michael Cunningham ha intrecciato in *The Hours* (*Le ore*, 1999), in un continuo montaggio alternato, tre storie che ruotano intorno a un capolavoro del modernismo, *Mrs Dalloway*, affiancando al personaggio dell'autrice, Virginia Woolf, una lettrice casalinga della California degli anni Cinquanta (che nella bella versione cinematografica di Stephen Daldry – USA-UK 2002 – è impersonata da un'eccellente Julianne Moore), e una editor della New York contemporanea; in tutta la storia di Laura Brown, domina una visione della lettura come fuga in un mondo parallelo, come seconda vita alternativa, scaturita da un abbandono passivo al flusso del racconto.

Questo piacere quasi masochistico della passività è una componente essenziale soprattutto della prima lettura, che resta però sempre presente anche a ogni successiva ripresa del testo. Il fenomeno della rilettura non ha ricevuto, infatti, nella massa di studi sulla ricezione, l'attenzione dovuta, almeno fino a un bel libro di Matei Calinescu [1993], che, partendo da un paradosso di Nabokov (non si legge mai un libro per

la prima volta, lo si rilegge sempre), ha dimostrato come quella fra lettura e riletture sia una tensione ineliminabile e intrinseca a ogni atto di ricezione; una tensione fra il fluire ipnotico verso il finale, derivante dalla forma canonica del realismo ottocentesco, e lo straniamento defamiliarizzante che rallenta il processo e mette in evidenza i procedimenti. Chi rilegge anche parzialmente, per esigenze critiche o per il puro piacere di ripetere un gioco, incarna al massimo grado l'idea della lettura come performance, riempiendo i vuoti del testo e facendolo proprio; come è stato detto più volte, il lettore di un romanzo diventa a sua volta un romanziere [Lubbock 1984, 17] per il lavoro di raccordo, inferenza, valorizzazione che deve fare.

Sulla risposta creativa del lettore vorrei concludere con un testo che proviene dallo stesso finale della grande opera incompiuta del Novecento con cui siamo partiti. In *Le Temps retrouvé* (*Il tempo ritrovato*, postumo 1927) una gran fetta della narrazione è occupata dalla *matinée* Guermantes, in cui il narratore rivede tantissimi personaggi del suo passato trasfigurati dal tempo, in un caleidoscopio di immagini memoriali ben visualizzato nella versione cinematografica di Raúl Ruiz (Francia-Italia-Portogallo 1999). Questo lo induce a una serie di riflessioni teoriche (una vera e propria estetica), ben calate però nel contesto e nel flusso di pensieri (per Proust un'opera che contenga la propria teoria è come un regalo a cui si sia lasciato il cartellino del prezzo: non avrebbe accettato il saggismo estremo di Musil). Fra queste spicca un brano che, vari decenni prima delle innumerevoli discussioni teoriche sulla creatività del lettore (e non è certo un caso che Jauss [2003] abbia iniziato il suo percorso scientifico proprio da Proust), mette a fuoco splendidamente la questione, anche grazie a una potente metafora visiva, in una forma radicale che non approda però a un annientamento del testo:

In realtà ogni lettore, quando legge, è soltanto il lettore di sé stesso. L'opera dello scrittore è soltanto uno strumento ottico ch'esso offre al lettore per permettergli di scorgere ciò che forse, senza il libro, non avrebbe veduto in sé stesso. Il riconoscimento

entro di sé, da parte del lettore, di quel che il libro dice è la prova della verità di questo, e viceversa, almeno in una certa misura, giacché più di una volta la discordanza fra i due testi può essere imputata non all'autore, bensì al lettore. Inoltre, il libro può essere troppo dotto, troppo oscuro per il lettore semplice, e offrirgli così solo una lente offuscata con la quale non potrà leggere. Ma altre particolarità, come l'inversione, possono far sì che il lettore abbia bisogno di leggere in un determinato modo per leggere in un modo a lui comprensibile; l'autore non deve offendersene, anzi deve lasciare la massima libertà al lettore, dicendogli: «Provate un po' voi stesso se vedete meglio con questa lente, o con quest'altra, o con quest'altra ancora» [Proust 1978, 244].

Bibliografia

Testi primari

- Bernhard, T. [1992], *Antichi maestri* (1985); trad. it. di A. Ruchat, Milano, Adelphi.
- Diderot, D. [1980], *Teatro e scritti sul teatro*, Commedie e teorie teatrali presentate, tradotte e annotate da M. Grilli, Firenze, La Nuova Italia.
- Musil, R. [1997], *L'uomo senza qualità*, nuova edizione italiana a cura di A. Frisé, introduzione di B. Cetti Marinoni, Torino, Einaudi.
- Proust, M. [1978], *Il tempo ritrovato*; trad. it. di G. Caproni (1951), Torino, Einaudi.

Testi secondari

- Auerbach, E. [2000 (1948)], *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi.
- Blanchot, M. [1969 (1959)], *Il libro a venire*, Torino, Einaudi.
- Brioschi, F. [2006 (1983)], *La mappa dell'impero*, Milano, Il Saggiatore.
- Calinescu, M. [1993], *Rereading*, New Haven-London, Yale University Press.
- Demoor, M. (ed.) [2004], *Marketing the Author. Authorial Personae, Narrative Selves and Self-Fashioning, 1880-1930*, Houndmills-New York, Palgrave Macmillan.

- Ercolino, S. [2017], *Il romanzo saggio*, Milano, Bompiani.
- Foucault, M. [1971], *Che cos'è un autore?*, in Id., *Scritti letterari*, a cura di C. Milanese, Milano, Feltrinelli, pp. 1-21.
- Gargani, A.G. [1982], *Freud, Wittgenstein, Musil*, Milano, Shakespeare and Company.
- Jannidis, F., Lauer, G., Martínez, M. e Winko, S. (hrsg.) [1999], *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen, Niemeyer.
- Jauss, H.R. [2003], *Tempo e ricordo nella «Recherche» di Proust*, Firenze, Le Lettere.
- Lamarque, P. [1990], *The Death of the Author. An Analytical Autopsy*, in «British Journal of Aesthetics», XXX, pp. 319-331, poi in W. Irwin (ed.), *The Death and Resurrection of the Author?*, Westport (CT)-London, Greenwood Press, 2002, pp. 79-91.
- Lavagetto, M. [2004], *Freud, la letteratura e altro* (1985), nuova edizione riveduta e aggiornata, Torino, Einaudi.
- Lotman, J. [1972 (1970)], *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia.
- Lubbock, P. [1984 (1965)], *Il mestiere della narrativa*, Firenze, Sansoni.
- Pustianaz, M. e Villa, L. (a cura di) [2004], *Maschilità decadenti. La lunga fin de siècle*, Bergamo, Bergamo University Press.
- Scotti, M. [2007], *Gotico mediterraneo*, Reggio Emilia, Diabasis.
- Siti, W. [2001], *Il romanzo sotto accusa*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo*, vol. I, *La cultura del romanzo*, Torino, Einaudi, pp. 129-194.
- Taviani, F. [2014], *La letteratura nelle pratiche del teatro*, in P. Boitani e M. Fusillo (a cura di), *Letteratura europea*, vol. V, *Letteratura, arti, scienze*, Torino, UTET, pp. 57-77.
- Zanotti, P. [2006], *Il gay*, Roma, Fazi.

copyright © 2018 by
 Società editrice il Mulino,
 Bologna

PARTE PRIMA

SAGGI E PARATESTI



copyright © 2018 by
Società editrice il Mulino,
Bologna

1. VERSI DIVERSI. MILTON E LA LIBERTÀ,
IN POESIA E NEL MATRIMONIO

Repubblicano tollerato dalla monarchia solo in virtù della sua età, cecità e fama, per farsi volere ancora più bene, Milton rispose per le rime a proposito della rima, o meglio della sua mancanza, in *Paradise Lost* (*Paradiso perduto*, 1667). Nel 1668, in apertura della quarta ristampa della prima edizione, inserì un attacco, intitolato «THE VERSE», contro la rima, definendola l'invenzione di un'età barbara che alcuni moderni riprendono per abitudine, con il risultato di trovarsi obbligati a inserire molte cose che non avrebbero voluto, e sempre peggio di come avrebbero potuto. La rima non sortisce alcun vero piacere musicale ed è solo un suono cantilenante di parole che finiscono allo stesso modo («jingling sound of like endings»)¹. La vera poesia consiste nel giusto numero di sillabe e accenti, e nel significato estratto con varietà da un verso all'altro, «the sense variously drawn out from one Verse into another» [Milton 1997, 54-55] – viene il sospetto che Milton alluda sì ai suoi prediletti *enjambements*, ma anche a una più generale e antica libertà nell'interpretazione.

In sua difesa, tuttavia, si udirono solo l'ammiratore e poeta Marvell, secondo il quale Milton non aveva alcun bisogno della rima per essere un poeta, e il nipote Edward Phillips, che nel 1675 alluse al poema quale esempio di come il ritmo potesse essere sufficiente di per sé e fornisse molto più spazio e libertà allo stile e all'immaginazione. Le reazioni critiche furono per lo più negative [von Maltzahn 1996]. Dryden, classicista, monarchico e difensore della rima (trio sintomatico), affermò che quest'uomo tagliava

¹ Le citazioni dai 12 libri del *Paradise Lost* sono tratte dalla traduzione di Sanesi [1990]. Sono mie le altre traduzioni, ivi inclusa la nota introduttiva al *Paradise Lost*.

fuori tutti loro, e anche gli antichi. Milton era solo uno che trasferiva tutto in prosa, un «transproser», secondo un anonimo (forse Samuel Butler). Nel 1678 il neoclassico Thomas Rymer promise di distruggere in un'opera successiva (cosa che, tuttavia, non fece) quello che alcuni si compiacevano di definire un poema e di ribadire la necessità della rima contro la «magra sofistica» di Milton. Nel 1692 ancora si discuteva del perché *Paradise Lost* suonasse così grandioso («great of sound»), pur assomigliando alla prosa [Leonard 2013, 3, 8-9]. Oltre al rifiuto della rima, Milton confondeva il suo lettore con l'estrema variazione del verso e le innumerevoli deviazioni dalla norma giambica, secondo un ritmo caratterizzato dal rifluire di ogni singolo verso oltre la misura [Creaser 2002, 41-44].

Milton non era certo il primo a scagliarsi contro la rima. Lo avevano preceduto i trattatisti elisabettiani. In *A Discourse of English Poetry* (1586) William Webbe aveva chiamato la rima un'usanza barbara («barbarous custome» [Smith, ed., 1904, I.278]); in *Observations on the Art of English Poetry* (1602) Thomas Campion l'aveva definita «a vulgar and easie kind of poetry» [ivi, II.378]². Milton conosceva inoltre i poemi in versi sciolti di Rucellai, Trissino e Tasso, e forse aveva in mente un passo dell'*Arte Poetica* di Minturno in cui sono elogiate le «rime, che Sciolte, e ignude si chiamano con molto diletto udire [...] senza i legami, e senza gli ornamenti delle consonanze» [Minturno 1564, 356]. Vista la predilezione di Milton per la pratica dell'allusione nascosta [Walker 1997], tuttavia, l'avviso del 1668 non è solo una nota di orgoglio o una mossa pubblicitaria; e che Milton stia alludendo alla religione e alla politica traspare anche dalla sua conclusione repentina. Con antico gergo rivoluzionario, Milton annuncia *Paradise Lost* come il primo esempio inglese di un'antica libertà recuperata al poema eroico dalla «troublesome and modern bondage of rhyming» [Milton 1997, 55]³. Il breve avviso contro la rima allude ad ambiguità culturali e letterarie già apparse nelle

² «Un genere di poesia volgare e semplice».

³ «Schiavitù gravosa e moderna della rima».

sue opere, in particolare in *A Tract on the Doctrine and Discipline of Divorce* (*Trattato sulla dottrina e sulla disciplina del divorzio*, 1643) e nel trattato sulla libertà di stampa, *Areopagitica* (1644), nonché nello stesso *Paradise Lost*. Lo rivelano due termini, in apparenza contrapposti: il legame (*bondage*), proprio della rima, e la varietà del verso sciolto.

I due concetti, legame e varietà, sono spesso appaiati in Milton. Il *bondage* esprime visivamente il legame e il contorcimento tipici dell'errore, soprattutto quello teologico. L'errore è per Milton un corpo cieco e serpentino acefalo («a blind and Serpentine body without a head» (*A Tract on the Doctrine and Discipline of Divorce* [Milton 1959, II.223]), secondo un'immagine che richiama l'Error e il drago di Spenser (*The Faerie Queene* I.i.13-24, 1.7.31), il quale a sua volta ricorda quello biblico (Apocalissi 12.3-4) e la sua «folded tail» («coda avvolta»), poi citata in *On the Morning of Christs Nativity* [Milton 1986, XVIII.172]. Come osserva Frye [1956, 227], il riferimento è anche alla dottrina medievale dell'interpretazione allegorica: *tail* (coda) allude al *tale*, alla narrazione avvolta e oscura, tipica della Scolastica secondo Milton. E *folding* è un termine tecnico dell'ermeneutica: traduce l'antica *complicatio*, usata già da Cicerone in *De divinatione* per riferirsi alla spiegazione delle favole mitologiche, secondo un'immagine poi ripresa da Cusano e da vari autori del Rinascimento per indicare i nodi intricati della poesia e dell'esegesi allegorica. L'interpretazione richiede due tempi [Wind 1958, 168]: il ripiegamento (*complicatio* o *infolding*) del significato nell'allegoria, a cui segue la spiegazione (*explicatio* o *unfolding*).

Questi concetti si erano già incrociati negli scritti in prosa di Milton. Nel citato *Tract on the Doctrine and Discipline of Divorce* (1643), Milton, in notorio conflitto di interessi, si scontra con un'asserzione sul matrimonio proveniente da un'autorità non proprio secondaria, la Bibbia. Cercando di aggirare il divieto di ripudio della moglie se non in caso di fornicazione (Deuteronomio 24, 1-4, Matteo 19, 8-9, 1 Corinzi 7, 15), Milton adotta un espediente rimarcato più in generale da Fish [2012, 65-67]: distingue cioè tra la legge scritta, esposta alle incertezze della tradizione e

dell'interpretazione, e una, più profonda legge interiore, in cui invece si manifesta lo Spirito Santo. Sappiamo che per Paolo la lettera della legge uccide, lo spirito dà la vita (2 Corinzi 3, 6): Milton trasforma questa distinzione in una regola generale che favorisce ogni lettura divergente dal testo quale la rivelazione della vera legge interiore.

Nel caso del matrimonio Milton sfrutta l'esortazione paolina al vincolo della perfezione (Colossesi 3, 14) e la chiamata divina all'amore e non alla schiavitù (1 Corinzi 7, 15). Questo primato dell'amore gli serve per rivendicare la mancanza di un'unione profonda tra gli sposi come motivo per scioglierne l'unione. Milton [1959, II, 229] descrive il matrimonio tra persone inadatte (dove, casualmente, è sempre la donna a esserlo) come un vincolo indegno («unworthy bondage») da cui è lecito ricercare onesta libertà. Fioccano le immagini di vincolo e costrizione, quali i nodi da sciogliere e il giogo della prudente disciplina [ivi, 230]. Tali costrizioni provocano, a loro volta, «rooted and knotty sorrowes» («dolori radicati e annodati» [ivi, 241]). Per scioglierli, Milton mutua dalla detestata dottrina cattolica gli impedimenti provocati dal corpo e li trasla sulla mente. La Bibbia afferma che l'uomo e la donna saranno una carne sola (Genesi 2, 24; Matteo 19, 6); Milton risponde che, qualora non ci sia corrispondenza delle menti, i due sposi, invece di una carne sola, diventano due carcasse legate tra loro, ovvero un cadavere, la donna, legato a un'anima vivente, l'uomo [ivi, 326-327]. La vera nullità discende dalla «unconversing inability of mind» [ivi, 248]⁴, l'incapacità di provenire cioè da versi diversi e volgere in un unico senso in una sorta di *enjambement* matrimoniale.

La conversazione nella varietà è l'autentica unione tra uomo e donna. Il presupposto di Milton è, ovviamente, patriarcale e biblico (Genesi 2, 18; Colossesi 4, 76-79): Eva fu creata come rimedio alla solitudine di Adamo, e non il contrario. Prima ancora che la procreazione, argomenta Milton in una delle sue numerose forzature, il bene del matrimonio è «the apt and cheerful conversation of

⁴ «Incapacità di una adeguata conversazione delle menti».

man with woman» [ivi, 235]⁵. La vera unione coniugale è quella che lega l'uomo a un'anima capace di conversare in una confluenza di diversità. L'impianto è tradizionalmente orientato a beneficio dell'uomo, libero anche di decidere quando il connubio è divenuto solo un inutile vincolo contro lo spirito. Milton, tuttavia, vi affianca un'intuizione più profonda: la conversazione avviene nella diversità. Come scrive in *Tetrachordon* (1645), la donna offre rimedio e sollievo alla meditazione dell'uomo perché insieme simile e diversa a lui, «most resembling unlikeness, and most unlike resemblance» [Milton 1966, IV, 86]⁶.

All'immagine del vincolo e del legame Milton sostituisce così quella della corrispondenza e dell'analogia. Il vero legame del matrimonio cristiano è la trasmissione dell'immagine divina, diretta in Adamo e indiretta in Eva, che è immagine e compagna dell'uomo; e come Cristo è il capo dell'uomo, così l'uomo lo è della donna; in questa «golden dependence of headship and subjection» [ivi, 79]⁷ risiede il vero legame del matrimonio cristiano. Nel trattato sul divorzio Milton conclude che è l'unione di due persone diverse a dissolvere il nodo interiore del matrimonio, composto di pace e amore, e non il divorzio: in questo stato infelice l'anima (del marito, ovviamente) «wanders» («vaga») in cerca di quella soddisfazione che manca a casa [Milton 1959, II, 269].

I temi della conversazione nella diversità e della corrispondenza in luogo del legame ritornano anche in *Areopagitica* (1644), lo scritto sulla libertà di stampa. Smentendo il futuro fondamento dottrinale di *Paradise Lost*, Milton afferma che bene e male, in realtà, non sono separati ma mescolati tra loro, e che la conoscenza del bene è «involv'd and interwoven» («implicata e mescolata») con quella del male; inoltre, immagina, quasi per scherzo, che questa conoscenza sia derivata dalla mela assaggiata e che da essa si sia diffusa nel mondo come due parti gemelle reciprocamente aderenti [ivi, 514]. Il precetto dell'armoniosa conversazione

⁵ «L'idonea e lieta conversazione dell'uomo con la donna».

⁶ «Dissimiglianza somigliante e somiglianza dissimile».

⁷ «Aurea corrispondenza di guida e sottomissione».

dai progenitori biblici si estende ora all'intera società. Dio ci ha donato una profusione di cose desiderabili e ci ha dato menti a cui è concessa la giusta erranza, «wander beyond all limit and satiety» [ivi, 528]⁸, dice Milton con un'immagine di devianza poi riproposta tragicamente in *Paradise Lost*. Non è impedendo la pubblicazione, ma confrontando i testi, facendoli conversare, che si arriva alla verità. Milton anticipa qui anche l'immagine biblica del *locus amoenus* dove si compirà la separazione tra Adamo ed Eva. In *Paradise Lost* (IV, 205-285), osserva Lewalski [1985, 179-181], il *locus amoenus* è un paesaggio munito di profondità spaziale presentato da un singolo angolo di visione, dove la visuale inquadra prima la natura selvaggia, quindi conduce un giro attorno per notare la flora e la fauna lussureggiante, e infine osserva gli abitanti e le loro occupazioni; l'immagine contenuta in *Aeropagitica*, pur tratta dai Salmi (Salmi 85, 11), tradisce echi dell'Eden. Milton paragona la verità a una fontana che deve scorrere in perpetua progressione affinché le sue acque non diventino «a muddy pool of conformity and tradition» [Milton 1959, II, 543]⁹. Un'altra immagine biblica, il Tempio di Salomone, serve come modello diverso di perfezione, e di perfezione nella diversità. La sua costruzione avvenne non in base alla continuità o al fatto che tutti i pezzi fossero dotati della stessa forma: la perfezione consisteva invece nella loro contiguità e nella capacità di creare una simmetria bella e aggraziata a partire dalle «many moderate varieties and brotherly dissimilitudes that are not vastly disproportionall» [ivi, 555]¹⁰.

Al vincolo, alla legge ferrea e alla sua lettera, Milton contrappone dunque un'idea di giusta erranza che è la misura della libertà dell'anima. Il vagare liberamente, nella conversazione, anche interiore, ritorna in *Paradise Lost* allorché compagno Adamo, formato per la contemplazione e il valore, ed Eva, creata per la dolce, attraente grazia: lui

⁸ «Vagare oltre il limite e la sazietà».

⁹ «Una pozza fangosa di conformismo e tradizione».

¹⁰ «Numerose, moderate varietà e dissimiglianze non eccessivamente sproporzionate».

per Dio in sé, lei per Dio in lui [Milton 1997, IV, 297-299]. E si tratta anche di una differenza di genere, in tutti i sensi: Eva è associata al genere del *romance* e della poesia ovidiana e ai suoi pericolosi piaceri nella *varietas*, nel capriccio e nei motivi dell'erranza, del ritardo e della sospensione, Adamo invece all'epica [James 1993, 121]. Adamo ed Eva sono una coppia di coltivatori che curano la rigogliosa natura, in un idillio pastorale che richiama Virgilio (*Georgiche*, 2, 458-542).

L'immagine del legame viene estesa anche alle chiome dei due progenitori. Il potere assoluto di Adamo si legge nella sua ampia fronte e nello sguardo sublime, ma anche nell'intreccio dei suoi riccioli, simbolo di virilità, bellezza, forza, raggruppati tra loro [Milton 1997, IV, 303]. I capelli lunghi sono un simbolo classico e biblico di potenza; nell'epoca di Milton contraddistinguevano anche i seguaci del re ed erano associati alla guerra [Dobranski 2015]. Il fatto che i capelli di Adamo non superino le spalle, oltre a rispondere a quanto prescrive Paolo (1 Corinzi 11, 14), li distingue sia dalla moda aristocratica dei capelli lunghi, sia dal taglio corto in uso presso i Puritani. Anche Eva ostenta la sua chioma, simile a un lungo velo, fatta di un'onda di trecce dorate e disadorne e di ricci capricciosi, «[d]ishevell'd, but in wanton ringlets wav'd / As the Vine curls her tendrils» [Milton 1997, IV, 306-307]¹¹. Con un'allusione alla figura della *explicatio*, la lettura allegorica del passo, Milton spiega che quelle trecce implicano («impli'd», 307) la sottomissione di Eva. Non è chiaro se davvero questi ricci implicino sottomissione, o piuttosto evochino il richiamo petrarchesco alla chioma di Laura come trappola (Sonetto 198, 9); inoltre, dal momento che i capelli lunghi della donna vantano poteri magici nel folklore e nelle leggende popolari, potrebbero essere anche un riferimento alla sessualità di Eva e un adombramento degli eventi futuri [Dobranski 2015, 168]. Di certo, prima della Caduta, il legame della soggezione matrimoniale è una composizione armonica delle diversità, in vista di quello

¹¹ «Sebbene arruffate / Ondeggiavano in riccioli ribelli / Come la vite che incurva i suoi viticci».

«sweet reluctant amorous delay» [Milton 1997, IV, 311]¹² che quasi traduce la *prolicienda mora* suggerita agli amanti da Ovidio (*Ars amandi*, 2, 717-718) come espediente per arrivare insieme all'orgasmo.

Ma l'erranza figura nell'Eden già prima della Caduta. Il nettare, simbolo della verità, scorre in un bel labirinto di «curious knots», gli «intrichi curiosi» profusi in abbondanza dalla natura [Milton 1997, IV, 242]. La tortuosità dell'intreccio era inoltre antico simbolo di sapienza [Mundkur 1983], collegato alla figura del serpente, il più astuto degli animali (Genesi 3.1). Dopo essersi aggrovigliato in un dibattito interiore, «irresolute / Of thoughts revolvd» (IX, 87-88)¹³, Satana sceglie quel labirinto avvolto su sé stesso che ne nasconde la testa, «[i]n Labyrinth of many a round self-rowld, / His head the midst, well stor'd with subtle wiles» (IX, 183-184)¹⁴, munito di quell'unica capacità di attorcigliarsi intorno ai rami dell'albero proibito che ne giustifica la conoscenza dei frutti. L'infido serpente si insinua, ondeggiando con un intreccio gordiano (IV, 347-348); una volta posseduto da Satana, si avvicina eretto a Eva, tortuoso come dei ricci («[c]url'd», IX, 517) e sempre cangiante: «so varied hee» («procedeva svariando», IX, 516).

Nel trattato sul divorzio Milton aveva argomentato che era giusto, ed evangelico, sciogliere il vincolo tra due persone le cui menti non riuscivano a conversare. In *Paradise Lost*, partendo da queste immagini di vincolo, Milton descrive una rottura, che è però soprattutto quella tra l'uomo e Dio, la «breach / Disloyal» («sleale violazione», IX, 6-7). Eva propone ad Adamo la divisione del lavoro, motivata con un'immagine vegetale di intreccio, il lavoro gravoso da svolgere nella vegetazione lussureggiante dell'Eden che cresce tumultuosa e irride se i due giardinieri omettono di potare, sostenere, legare (IX, 209). Come osserva Green [2009, 120-121], torna qui un'altra allusione classica, stavolta al mito

¹² «Indugio amoroso riluttante e tenero».

¹³ «Oscillando in un turbine / Di irresoluti pensieri».

¹⁴ «Attorcigliato / In un labirinto di spire, e la sua testa al centro, / Perfettamente dotato di stratagemmi sottili».

di Pomona, dea degli alberi da frutto (citata da Milton, IX, 388-395), e Vertumnus, che la invita ad avere frutto anche in sé mediante la dipendenza reciproca, in un movimento verso la maturità più piena (*Metamorfosi*, XIV, 661-668). Vertumnus era figura antica di mobilità, secondo Properzio (*Elegie*, 4, 2, 47) espressione della capacità di volgere in numerose forme. A questa mobilità fruttuosa Vertumnus chiama Pomona; Adamo stesso, nel suo controllo sulla natura, sembra chiedere a Eva una simile conversazione, il «much converse» («lungo conversare» [Milton 1997, IX, 247]), come un volgersi contemporaneamente nella stessa direzione e raggiungere la maturità.

L'effetto della separazione nella conversazione è quello di avvertire per la prima volta il vincolo e il suo gravame: in assenza di Adamo, Eva prova il primo dolore e Adamo riconosce il peso del vincolo di natura, il «Bond of Nature» («vincolo della natura», IX, 956). Sembrerebbe il riconoscimento di quella profonda discordia che per Milton giustificava il divorzio, il giogo che unisce due esseri in realtà separati. Ma esattamente quando Adamo ed Eva si sono separati? Nell'Eden non è ancora iniziata la lunga catena di errori, vincoli e costrizioni che è spesso la religione per Milton: Dio ha parlato chiaramente, tramite l'angelo, ad Adamo. La separazione che Eva propone ad Adamo, e quella poi proposta dal serpente, presentano un modello di spiegazione diverso da quello impartito dall'arcangelo Raffaele ad Adamo, ordinato e intrecciato, la contemplazione graduale del Creato che ascende a Dio «by steps» («gradino per gradino», V, 512). Il confronto interiore all'essere umano, la *psychomachia* nel momento della prova, diventa soprattutto un evento retorico a cui Eva soccombe, giacché l'obbedienza resta un atto di fede, e non di ragione [Pallister 2008, 198]. Tuttavia, se per Milton era la diversità di natura a ostacolare la conversazione nella varietà, nell'Eden lo stesso comando di Dio viene spiegato con un'analogia assoluta e priva di autorità mediante cui Eva si affranca dalla rima del vincolo coniugale, dalla sottomissione all'uomo e, attraverso di lui, a Dio.

L'avviso contro la rima, e a favore della libertà, rimanda forse allusivamente a questa libertà dell'interpretazione anche

nel dominio più rilevante di tutti: la fede e la sua spiegazione, in ricordo di quando Milton si arrogava il diritto di interpretare la Bibbia mediante l'analogia. I versi sciolti di *Paradise Lost* tradiscono inoltre una sotterranea vicinanza non tanto ad Adamo, che intreccia e modera e procede per piccoli passi sotto l'autorità di Dio e dei suoi interpreti angelici, ma ad Eva, figura della divergenza che, come il suo poeta, vaga in cerca di un significato sempre vario e ragiona in prosa. Proprio l'analogia, l'applicazione del dettato divino alla scrittura interiore, rende Eva insieme dannabile e moderna nella sua ricerca della varietà e della corrispondenza dentro di sé. Quando Milton difendeva la sua scelta del verso sciolto, probabilmente difendeva anche una spiegazione che non cerca sempre il vincolo del simile e che non si occupa solo di svolgere il simbolo nascosto nell'Eden e nel testo e di trovare gli ornamenti delle consonanze, ma che invece erra fruttuosamente in una conversazione dell'umano con un sé mutevole, «variously drawn out from one Verse into another».

Bibliografia

Testi primari

- Smith, G.G. (ed.) [1904], *Elizabethan Critical Essays*, Oxford, Clarendon, 2 vols.
- Milton, J., *The Complete Prose Works of John Milton*, gen. ed. Don M. Wolfe [1959], New Haven-London, Yale University Press-Oxford University Press, vol. II.
- *The Complete Prose Works of John Milton*, gen. ed. Don M. Wolfe [1966], New Haven-London, Yale University Press-Oxford University Press, vol. IV.
- *The Complete Poems*, ed. B.A. Wright [1986], London-Melbourne, Dent.
- *Paradise Lost*, ed. A. Fowler [1997], Harlow, Pearson Longman.
- *Paradiso perduto*, a cura di R. Sanesi [1990], Milano, Mondadori.
- Minturno, A. [1564], *L'arte poetica del Sig. Antonio Minturno*, Venezia.

Testi secondari

- Creaser, J. [2002], *Prosody and Liberty in Milton and Marvell*, in G. Parry and J. Raymond (eds.), *Milton and the Terms of Liberty*, Cambridge, D.S. Brewer, pp. 39-55.
- Dobranski, S. [2015], *Milton's Visual Imagination. Imagery in «Paradise Lost»*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Fish, S. [2012], *Versions of Antihumanism. Milton and Others*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Frye, N. [1956], *The Typology of «Paradise Regained»*, in «Modern Philology», LIII, n. 4, pp. 227-238.
- Green, M. [2009], *Milton's Ovidian Eve*, Aldershot, Ashgate.
- James, H. [1993], *Milton's Eve, the Romance Genre, and Ovid*, in «Comparative Literature», XLV, n. 2, pp. 121-145.
- Leonard, J. [2013], *Faithful Labourers. A Reception History of «Paradise Lost», 1667-1970*, Oxford, Oxford University Press.
- Lewalski, B. [1985], *«Paradise Lost» and the Rhetoric of Literary Forms*, Princeton, Princeton University Press.
- Mundkur, B. [1983], *The Cult of the Serpent. An Interdisciplinary Study of Its Manifestations and Origins*, Albany, State University of New York Press.
- Pallister, W. [2008], *Between Worlds. The Rhetorical Universe of «Paradise Lost»*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press.
- von Maltzahn, N. [1996], *The First Reception of «Paradise Lost» (1667)*, in «The Review of English Studies», XLVII, n. 188, pp. 479-499.
- Walker, J.M. [1997], *The Poetics of Antitext and the Politics of Milton's Allusions*, in «Studies in English Literature, 1500-1900», XXXVII, n. 1, pp. 151-171.
- Wind, E. [1958], *Pagan Mysteries in the Renaissance*, New Haven, Yale University Press.

copyright © 2018 by
Società editrice il Mulino,
Bologna

2. SCRIVERE LE VITE. SAMUEL JOHNSON E L'ARTE DELLA BIOGRAFIA

In un giorno di marzo del 1777 Samuel Johnson (1709-84) riceve la visita di tre rispettabili *booksellers*¹ londinesi. Intendono coinvolgerlo nel progetto di un'antologia di poeti inglesi, e non c'è tempo da perdere se si vuol battere la concorrenza di uno spregiudicato editore di Edimburgo che ha annunciato la pubblicazione di un'analogo raccolta poetica. L'edizione inglese, «più elegante e accurata», è pubblicizzata come imminente: sarebbe stata preceduta dal «resoconto conciso della vita di ciascun autore» a firma di Johnson, «un contributo di inestimabile valore» che ne avrebbe assicurato la «superiorità rispetto a ogni altra edizione precedente» [Middendorf 2010]. Le *Lives of the Most Eminent English Poets (Vite dei più insigni poeti inglesi, 1779-81)* sono il prodotto di una battaglia commerciale; Johnson ne è l'arma.

Indubbiamente Johnson, il provinciale impacciato venuto da Lichfield, ha alle spalle la più ricca carriera di intellettuale pubblico che si sia mai registrata². È famoso per il suo

¹ Nel Settecento i *booksellers* (librai-editori) commissionavano e finanziavano le pubblicazioni, che stampavano e vendevano in proprie librerie: in grado di assecondare le innovazioni e i gusti dei lettori, organizzare circuiti di vendite capillari, fare un uso accorto delle recensioni e delle inserzioni pubblicitarie, essi furono decisivi nell'affermazione di nuovi generi letterari e nella formazione di un canone nazionale. Johnson definiva i *booksellers* i veri «patroni della letteratura» [Boswell 1982, 240].

² A causa della bancarotta del padre, Johnson è costretto ad abbandonare gli studi senza laurearsi. Studia da autodidatta. Grazie all'incremento straordinario dei periodici, per molto tempo si guadagna da vivere con il giornalismo: «Rambler», 1750-52; «Adventurer», 1752-54; «Literary Magazine», 1756-58; «Universal Visiter», 1756; e «Idler», 1758-60. Nel 1762 gli è assegnata una pensione governativa, oltre a una laurea *honoris causa* dall'università di Oxford. I riferimenti ai periodici sono tratti da

Dictionary of the English Language (Dizionario della lingua inglese, 1755), un'impresa imponente che ha portato a termine con le sue sole forze; e il suo nome ha oltrepassato i confini nazionali quando è apparsa l'edizione delle opere di Shakespeare (1765), con quella sua prefazione rimasta un caposaldo della critica shakespeareiana. E poi c'era stata la famosa *Lettera* a Lord Chesterfield, una vera e propria «dichiarazione d'indipendenza» dell'autore moderno³. Johnson accetterà di scrivere le *Lives*, in bilico tra biografia e critica, ma non si limiterà a «piccole prefazioni»⁴: eserciterà il suo misurato giudizio critico e parlerà con la sua sola voce. Nel percorso di emancipazione della letteratura⁵, la biografia

The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson, vols. III-V, eds. W.J. Bate and A.B. Strauss, New Haven, Yale University Press, 1969. Le traduzioni sono mie.

³ Allorché Lord Chesterfield caldeggia pubblicamente i meriti del *Dictionary*, senza averlo in realtà finanziato, Johnson manifesta il suo risentimento in una lettera in cui scrive: «Durante questi anni ho portato avanti il mio lavoro attraverso difficoltà delle quali è ormai inutile lamentarsi e sono giunto alla vigilia della pubblicazione dell'opera senza ricevere un aiuto [...]. Che mecenate è, mio Signore, colui che guarda con indifferenza un uomo che lotta per sopravvivere fra i flutti e quando poi questi ha raggiunto la riva lo imbarazza con la sua ormai inutile offerta di aiuto? Il piacere da voi espresso per il mio lavoro sarebbe stato ben accetto solo se fosse stato formulato in tempo: ma è giunto tardivo». Johnson si vanta del fatto che «Nessuno che si sia guadagnato la vita col mestiere delle lettere fu mai più indipendente di me» [Boswell 1982, 348].

⁴ Nel maggio del 1777, Johnson annuncia che avrebbe scritto «piccole vite e piccole prefazioni per una piccola edizione dei poeti inglesi». Le vite, però, sarebbero diventate ben altro. Johnson, infatti, sfiora nella lunghezza dei testi e nella data di consegna, tant'è che gli editori pubblicano prima le opere dei poeti e poi, separatamente, le 52 prefazioni, tra marzo 1779 e maggio 1781, con il titolo *The Lives of the Most Eminent English Poets; With Critical Observations on Their Works* (Vite dei più insigni poeti inglesi con osservazioni critiche sulle loro opere). La selezione copre il periodo che va dal 1660 al 1770 e non sono inclusi poeti viventi. Gli editori si riservano la scelta dei poeti e Johnson si limita ad aggiungerne cinque (Blackmore, Pomfret, Thomson, Watts, Yalden).

⁵ Nella nuova disciplina settecentesca che si è chiamata *estetica* si è costruita l'idea moderna di letteratura. Il filosofo tedesco Alexander Baumgarten, nel suo trattato *Aesthetica* (1750), usa per primo il termine nell'accezione moderna per definire una disciplina indipendente dedicata

letteraria moderna, che colma lo spazio tra l'autore e l'opera, nasce con Johnson.

Tuttavia, il 'dittatore letterario' è insoddisfatto dell'instabilità del genere biografico, schiacciato, per «cieca riverenza», sotto il peso di panegirici tutti uguali o di giudizi pontificali⁶, o, peggio, impastoiato in polemiche faziose o malignità scandalistiche. Insomma, sostiene Johnson, in Inghilterra «non si è ancora scritta una vita ben fatta» [Boswell 1982, 746]. C'è ancora molto lavoro da fare e molto da cambiare. Se il riconoscimento della proprietà intellettuale⁷ equivale al riconoscimento del talento, allora che si spieghi cos'è il talento, cosa è creativo e cosa non lo è, a cosa deve essere fedele il poeta. Assumendosi la responsabilità dell'*interprete* (etimologicamente, colui che negozia), Johnson si fa intermediario fra la tradizionale élite colta e la nuova comunità di lettori che reclamano il libero accesso alla conoscenza, e media tra passato e presente, senza «alcuna credula fiducia nella superiore saggezza dell'età passata, o la tetra persuasione che l'umanità vada degenerando» [*Prefazione a Shakespeare*, 42]. A questo doppio impegno tiene fede legittimando la prassi del genere biografico, di cui è un autentico appassionato⁸.

allo studio della conoscenza propriamente 'sensibile', non inferiore alla conoscenza scientifica. Johnson intendeva scrivere una storia della critica del XIX secolo, che non realizzerà mai.

⁶ «La critica [...] ha conosciuto finora soltanto l'anarchia dell'ignoranza, i capricci della fantasia e la tirannia dei precetti» («Rambler», 92); e ancora: «le regole fin qui ricevute [sono] gli arbitrari editti di legislatori, autorizzati solo da sé stessi» («Rambler», 158).

⁷ L'*Act* promulgato in Inghilterra nel 1710 dalla regina Anna Stuart, noto come legge sul *copyright*, trasferisce il concetto di proprietà da un bene patrimoniale a un bene immateriale come il lavoro creativo. Tuttavia, benché l'autore fosse riconosciuto come il *proprietario* originario della sua opera, gli interessi commerciali dei *booksellers* continuarono a prevalere.

⁸ Johnson aveva scritto nove biografie per il «Gentleman's Magazine» e aveva contribuito alle biografie di un dizionario medico. Inoltre, per un'eccezionale circolarità, Johnson scrive le *Vite dei poeti* mentre altri erano già pronti a scrivere la sua vita: ci si riferisce alla biografia di Boswell, agli aneddoti pubblicati da Hesther Piozzi sugli ultimi anni di Johnson, e alle biografie di suoi illustri contemporanei quali John Hawkins e Arthur Murphy.

Nel celebre saggio su «Rambler», 60 (13 ottobre 1750) Johnson aveva elaborato una filosofia della biografia, piuttosto che una inossidabile teoria, proclamandola una branca particolare della letteratura. Si è già dedicato alle biografie che, per quanto labili nella memoria, vorrebbe tenere distinte dalle cronache storiche⁹ e più vicine «alla scrittura narrativa» («Idler», 84). Le narrazioni sono più efficaci, evitano il tedio e le pedanterie dei teorici che invano aspirano a definizioni rigorose¹⁰. Chiunque ha una vita che merita un racconto, e il biografo la cattura prima che se ne perdano le tracce: ma bisogna saperla narrare, la storia di una vita. Nella loro forma migliore, le *Lives* di Johnson sono narrazioni; meglio, sono narrazioni di esperienze poetiche.

La «triste narrazione» della *Life of Savage* (*Vita di Savage*)¹¹ è la prima biografia letteraria moderna a proporsi come il contro-esempio di tutti i modelli di perfezione realizzata: l'ideale eroico non può più essere autenticamente vissuto¹²; ma esibire una vita che comincia con una nascita incerta e finisce in prigione è veramente un'audacia. A quanti gli contestano la scelta di Savage, un personaggio discutibile, Johnson replica che è dovere di un biografo rappresentare «la vita qual è», persino nelle colpe e deviazioni di un amico; un dovere per lui tanto più vincolante quando

⁹ Nella traduzione delle *Plutarch's Lives* (*Vite di Plutarco*, 1683), John Dryden usa il termine «biografia» come sottogenere della storia; più tardi, l'autorevole retore scozzese Hugh Blair (*Lectures on Rhetoric and Belle Lettres*, 1783) inserisce ancora la biografia tra i generi 'inferiori' della storia.

¹⁰ «Chi circoscrive la poesia entro una definizione mostra solo la propria limitatezza» (*Life of Pope*).

¹¹ *The Life of Savage* riprende, con minime variazioni, una versione pubblicata nel 1744. Savage era stato amico di Johnson negli anni giovanili, quando, senza un alloggio, vagavano di notte per le vie di Londra. L'amicizia di un intellettuale giudizioso e rinomato con un riprovevole poeta minore suscitò non poche reazioni.

¹² Johnson ha appreso la lezione di Shakespeare che «non ha eroi; le sue scene sono occupate solo da uomini che agiscono e parlano come il lettore pensa che egli stesso agirebbe o parlerebbe in quella occasione» [*Prefazione a Shakespeare*, 45]. Più volte ripete che i tratti eroici, con cui i biografi spesso celebrano i loro soggetti, in realtà ne occultano l'umanità allontanandoli dalla familiarità con il lettore.

dovrà trattare scrittori illustri, poiché più estesa è la loro influenza.

Nella *Life of Savage*, Johnson sembra lasciarsi andare al gusto del melodramma: un figlio illegittimo, una madre fredda e crudele che lo disconosce e lo riduce «alla povertà e all'oscurità», una vita dissoluta e un probabile omicidio. Per «bisogno» Savage divenne scrittore, e pubblicò poesie e opere teatrali, ma dissipò le proprie energie in taverne e case dalla dubbia reputazione. Eppure, i difetti di uno scrittore maledetto non sono imputabili alla mancanza di ingegno quanto piuttosto «alla conseguenza delle sue disgrazie», che ne affrettarono la morte. Le attenuanti sono invocate tutte. Il difensore non vuole pronunciare una condanna, ma concedere a un «leone in trappola» il beneficio della compassione, o almeno una sospensione del giudizio, che Johnson abilmente incoraggia con l'uso retorico delle forme dubitative e l'attenuazione delle litoti, troppo linguistico dell'indeterminatezza che non garantisce la veridicità delle accuse.

Le vicissitudini di Savage non possono ispirare ammirazione, ma identificazione sì. Johnson ha condiviso la miseria di Savage e i lavori malpagati, coltivato lo stesso orgoglio con la consapevolezza dei propri meriti e la paura di fallire. Il suo coinvolgimento è tanto evidente da rivendicare l'arbitrio di seguire, d'ora in poi, un percorso del tutto personale. La presenza del biografo non potrà essere cancellata, dal momento che, prima di altri, Johnson ci ha persuaso che non può mai esserci critica credibilmente neutrale.

Nelle *Lives*, Johnson fa valere la parzialità del critico, selettiva piuttosto che esaustiva. Non ha steso un piano dell'opera; mai troppo accurato nelle ricerche, non ha consultato nuove fonti limitandosi a ricalcare resoconti precedenti; talvolta è ricorso alle memorie della sua cerchia sociale e familiare, e persino alle proprie. Per arrivare a confessare che forse alcune date sono sbagliate, che delle vite di Butler e Denham sa molto poco, e che di Congreve non ha riletto le commedie da anni. La critica è un'attività umana e, quindi, imperfetta e spesso «intemperante» (*Life of Addison*). Per la sequenza evolutiva della storia e della società, o per un

semplice cambiamento del gusto¹³, i pareri altrui devono essere sottoposti a revisione o smentite. Per Johnson, a valere deve essere la propria capacità di valutazione, mettendo in campo le proprie idiosincrasie, i pregiudizi più radicati, e talvolta asserzioni contraddittorie.

Ed eccolo liquidare la poesia pastorale, «facile» e «dozzinale» (*Life of Milton*); spazientirsi con i poeti devozionali che si appropriano della religione, un soggetto «temibile» per la poesia (*Life of Waller*); o sbarazzarsi dei luoghi comuni che hanno elevato la vita di Milton a un'agiografia. Ai critici encomiastici¹⁴ ribatte che una cosa è il poeta sublime dell'immenso *Paradise Lost* (*Paradiso perduto*) e altra cosa è il despota in famiglia che maltratta le figlie. In realtà, il moderato Johnson non ce la fa a tacere – e a non condannare – la foga repubblicana di Milton e la sua giustificazione del regicidio, sorda alla morale cristiana¹⁵. Certo, gli autori che azzardano progetti grandiosi sono più degni di coloro che ornano o rifiniscono, ma «l'assenza di un interesse umano» e «la gigantesca superbia» sono pecche che non riscattano un poeta «nato per osare»¹⁶. Deplorando le qualità umane di Milton, Johnson esprime un puro giudizio morale, al di fuori del quale la sua ermeneutica non è pensabile.

Del resto, la genialità – Johnson lo ribadisce di frequente – non è un dono segreto né una grazia divina; più simile

¹³ Secondo il criterio del divenire storico, Johnson, da lessicografo, aveva indicato l'età elisabettiana come il periodo d'oro della lingua inglese; in base allo stesso criterio, il «linguaggio di un autore è parte caratteristica della sua opera, e anche dell'epoca in cui scrive» [Boswell 1982, 1398].

¹⁴ Johnson fu accusato di scarso patriottismo per aver svilito, anziché esaltato, gli scrittori nazionali. In una recensione del 1925, Woolf difende la *Life of Milton*, «citata frequentemente come esempio di perversione del grande critico piuttosto che di grazia e fluidità stilistica» (in *The Essays of Virginia Woolf*, ed. A. McNeillie, vol. IV, London, The Hogarth Press, 1994).

¹⁵ John Milton (1608-74) accettò la carica di segretario di Oliver Cromwell e giustificò la legittimità della decapitazione di Carlo I Stuart.

¹⁶ «Il *Paradise Lost* è uno di quei libri che il lettore ammira e mette da parte, dimenticandosi di prenderlo di nuovo. La sua lettura è più un dovere che un piacere» (*Life of Milton*).

a un artigiano («labourer»), il genio combina le facoltà naturali dell'intelletto con lo studio e la tenace perseveranza, e si definisce per i suoi risultati. Johnson paragona un autore a un carpentiere e la grande poesia a solide costruzioni, erette con materiali destinati a durare. Non usa mai l'attributo *godlike*. Così, kantianamente, la critica si fa pratica, si rafforza nel concreto esercizio sui testi, che sono la reale proprietà degli autori, ciò che distingue il potere creativo di quella singola mente. Johnson naturalizza, non canonizza, i suoi poeti, collocandoli nella prassi, nel loro fare compositivo, «nell'ingrata fatica di costruire frasi», per quello che hanno cercato, conquistato o perduto nei peculiari processi della scrittura, con le proprietà stilistiche e i caratteri interni dell'esecuzione. Scrittura come azione, o meglio «performance», termine preferenziale nelle *Lives*.

Per tenere congiunti il riconoscimento razionale del merito e il responso del moralista il biografo gioca sui due tavoli dell'estetica e dell'etica. Nella serie delle antitesi in cui iscrive le sue preferenze, ciò che fermamente vuole praticare è la «gradualità e la comparazione» (*Life of Cowley*), lasciandosi libero di includere anche i generi non poetici e di ridurre il proprio racconto a poche pagine oppure estenderlo, in una versatilità disordinata; ma libero, più di ogni altra cosa, di valutare empiricamente il legame tra letteratura e vita, ogni volta diverso a seconda delle circostanze specifiche e delle singole personalità. Se la forza dell'empirismo sta nell'ammettere che ogni conclusione sia temporanea, ebbene l'empirico Johnson non ha mai redatto trattati sistematici, quanto piuttosto saggi, prologhi, prefazioni: cioè, forme brevi in cui l'autorità è provvisoria. Il giudizio, sostiene nella *Prefazione a Shakespeare*¹⁷, non può mai approdare a certezze a causa della sua necessaria natura comparativa. Alle *Lives* non è davvero possibile chiedere una coerenza omogenea; ma

¹⁷ Come è noto, nella *Preface to Shakespeare* (1765), Johnson assolve «la varietà licenziosa» di Shakespeare che, violando le regole, ha accordato «vita e natura».

rifiutare uno schema impersonale ha spalancato al biografo un'incredibile pluralità di prospettive¹⁸.

La convergenza dei contrari in queste pagine diventa lo strumento concettuale del pensiero critico. Johnson è cresciuto con i classici e tutto rivela la presenza di una tradizione letteraria che riserva l'egemonia alla ragione; eppure non nega l'alleanza con l'immaginazione, quella facoltà che, pur «vaga» e «impaziente», può contribuire alla vivacità poetica. «La poesia è l'arte di unire il piacere alla verità, chiamando l'immaginazione in aiuto della ragione» (*Life of Milton*): è questo il più proficuo compromesso che Johnson elabora, raccomandando di non scambiare la novità per originalità. Non più subordinata all'imitazione, la poesia di *The Seasons* (*Le stagioni*, 1730) di James Thomson è «nuova», ma «riempie l'orecchio più della mente». Inseguire affannosamente il nuovo, come fanno gli «assurdi» poeti metafisici, sa di stranezza e «le cose strane non resistono a lungo»¹⁹. Tocca al critico discriminare e custodire ciò che avrà la durata e la stima nel tempo. In un giusto equilibrio, la poesia eccellente dovrebbe scavare nei «tesori» della memoria per ancorarsi al presente.

La severità con cui, ad esempio, Johnson presenta il rancoroso Swift rivela quanto il biografo sia distante dall'eccentricità dell'autore di *Gulliver* (1726) che «si diverte a rovesciare idee da cui qualsiasi altra mente si ritrarrebbe con disgusto». La satira «schizzinosa» di uno scrittore che inveisce contro il mondo a lui alieno della carta stampata²⁰

¹⁸ «La mente, lasciata libera di indagare e di operare senza restrizioni, necessariamente dev'essere verso opinioni particolari e vaga lungo nuovi percorsi dove talvolta si perde in un labirinto senza ritorno e a malapena sa come procedere; eppure, talvolta fa scoperte utili o trova sentieri più vicini alla conoscenza» [in D.J. Greene, ed. 1977].

¹⁹ *Tristram Shandy* di Laurence Sterne «non ha resistito», Johnson concluderà incautamente altrove, in uno dei suoi più idiosincratici commenti [Boswell 1982, 748].

²⁰ Jonathan Swift sbeffeggiava gli *scribblers* (scribacchini) che guadagnavano con il giornalismo e l'editoria commerciale, bollandoli come «prostituti della propria reputazione» (*A Tale of a Tub; Favola della botte*, a cura di G. Celati, Torino, Einaudi, 1990, p. 7). Al contrario, il pragmatico Johnson salutava così la nuova era: «Oggi la cultura è commercio. Vai dal libraio e prendi ciò che vuoi».

gli appare anacronistica. Figlio di un libraio, Johnson non è a disagio con il proprio passato quando era uno degli «umili autori di giornali e gazzette [...] dispensatori liberali di un sapere benefico» («Rambler», 145). Mai rinnegando la sua erudizione classicista, Johnson ha abbandonato senza nostalgie l'empireo della «Repubblica delle lettere»; non trova indegno scrivere per denaro, se si nasce «niente e nessuno»; e gli è naturale la complicità con gli «scribacchini» ai quali, benché disprezzati da molti, bisognerà fare spazio: sono loro a essere realmente integrati nel circuito della cultura commerciale urbana, promossa dagli editori e consumata da lettori sempre più numerosi; e, in ogni caso, la sopravvivenza – e soprattutto l'indipendenza intellettuale – dello scrittore di professione sono adesso alla mercé dei lettori.

Sorprende la fiducia, la confidenza addirittura, che Johnson accorda al lettore, alla sua curiosità per gli aneddoti e alla sua percezione immediata, capace di apprezzare ciò che gli dà piacere. Il «lettore comune»²¹, non «viziato dai pregiudizi» né dai sofismi dell'erudizione (*Life of Gray*), non è altro che la figura creata dal commercio della stampa; ma, vulnerabile com'è, ha bisogno di un'educazione all'uso corretto del buon senso e degli strumenti della ragione. Lo richiede il programma classico di una pedagogia che per Johnson non ha perso il suo valore. L'obiettivo ultimo è l'educazione morale, senza per questo sentirsi obbligato a rinunciare alla varietà del reale, la massima ricchezza della vita: «La grande fonte di piacere è la varietà. L'uniformità, anche là dove è eccellente, finisce per stancare» (*Life of Butler*).

Più la biografia è in grado di restituire l'infinita molteplicità degli avvenimenti umani nelle loro inattese manifestazioni, più è moralmente utile e, al tempo stesso, piacevole, poiché «incatena i cuori per un irresistibile interesse» e «istruisce alla diversità delle condizioni umane». Nel percorso di una vita altrui i lettori si riconoscono e

²¹ Il *common reader*, la felice espressione che compare per la prima volta nel suo *Plan of Dictionary* (1747), in Johnson mantiene il doppio valore semantico di ordinario-normale e generale-diffuso.

condividono l'universale umanità, «mossa dalle medesime motivazioni, ingannata dalle stesse falsità, animata dalle speranze, ostacolata dai pericoli, attanagliata dai desideri e sedotta dai piaceri» («Rambler», 60). Si chiama empatia e, con le corrispondenze giornalistiche, Johnson ne ha esplorato ampiamente le possibilità, per incontrare i lettori e conversare con loro, sotto il segno della narrazione.

Nell'età secolare dell'Illuminismo, che ha consegnato all'individuo i suoi diritti e moltiplicato le opzioni accessibili ai più, la vita che si sceglie, come direbbe *Rasselas*²², dà senso alla realizzazione (o al fallimento) di un potenziale umano. Soprattutto nei grandi scrittori a Johnson interessa il processo di costruzione di un *character*, ovvero di un personaggio inserito in un tessuto *fictional*, avviluppato in tante vicende e ben distinto nei suoi tratti psicologici: la tendenza alla depressione in *Gay* o ai vizi in *Otway*; la «voracità della fama» di *Pope*, o il «servilismo» dell'adulatore *Dryden*, che pure incorona come «il padre della critica inglese». Più grande è l'autore, più fragile è il suo io. Non ritiene che un buon poeta sia necessariamente una brava persona. Schiavi delle passioni che pesano sulla volontà, gli scrittori mostrano qui la loro vera essenza, che Johnson cerca «nell'intimità domestica [...] quando si dismettono gli orpelli esteriori» («Rambler», 60)²³. È il privato che conta, nascosto dietro le porte di casa, porte che il biografo è autorizzato ad aprire per cogliere le «circostanze invisibili», giacché l'onore non si disperde in «questa discesa dai pinnacoli dell'arte» («Rambler», 137). Consapevolmente Johnson viola la *privacy* nelle sue *Lives* e in molti deplorarono il suo «ungentle gossip».

²² *The Choice of Life* era il titolo cui Johnson aveva originariamente pensato per *Rasselas* (1759), il racconto del principe d'Abissinia che, annoiato dell'esistenza paradisiaca nella Valle Felice, parte per osservare lo spettacolo della vita, arrivando a concludere che la natura umana è dovunque la medesima.

²³ «Assai meglio si potrà conoscere la vera fisionomia d'un uomo attraverso una breve conversazione con uno dei suoi servi che non da un racconto formale e studiato, che inizia con la sua genealogia e termina col suo funerale» [Boswell 1982, 18].

Con l'espansione dell'individuo, i *novels*, i romanzi realistici settecenteschi, hanno appagato i lettori nella loro richiesta di normalità. Allo stesso modo, lo *story-teller*²⁴ delle *Lives* si serve dei «minuti dettagli del quotidiano» per far rivivere «il movimento» della vita che produce «tutti gli affanni e il fervore della folla brulicante sulla terra» («Adventurer», 95). Non c'è dubbio, la biografia è il tributo di Johnson alla modernità, alla saggezza collettiva della nuova classe media, la corte d'appello che egli convoca per il verdetto finale e alla quale destina le sue *Lives*, ricordando al suo pubblico che la letteratura è una forza seria che può ri-dirigere la condotta umana.

Che poi il critico non pervenga sempre a «verità inalterabili e incontestabili» («Rambler», 5) è una riserva che Johnson ha ben presente. È la sfida potente che la cultura dei Lumi lancia a sé stessa, quella di avvalorare la continuità tra i principi universali e la dimensione sensibile e privata degli esseri umani. Ma, come Johnson aveva fatto dire a Imlac, il poeta [*Rasselas*, 271], la ragione ha il destino di essere tormentata da dubbi che non può evitare, e da domande cui la scienza non può rispondere²⁵. Nelle *Lives* Johnson non può spingersi oltre: nel più johnsoniano dei suoi lavori è giunto a far coesistere la conservazione dei valori umanistici e un nuovo ordine della critica.

²⁴ Ancorché diffidente nei confronti dei romanzi realistici – finzioni destinate ai «giovani, gli ignoranti, i pigri» («Rambler», 4) – Johnson concede che «c'è sempre una base di verità nella menzogna» [Boswell, 738]. Gli piacevano i romanzi epistolari di Samuel Richardson e «amava esageratamente la lettura dei romanzi cavallereschi, e continuò ad amarli per tutta la vita» [ivi, 30]. Del resto, i finti dibattiti parlamentari nel «Gentleman's Magazine», le vignette in «Rambler», ampliate in narrazioni autonome, e *Rasselas*, un racconto orientale, provano la sua ambivalente considerazione della *fiction*.

²⁵ «La vita non è oggetto della scienza: ne sappiamo poco, molto poco, e ciò che è oltre possiamo solo congetturarlo» («Adventurer», 107).

Bibliografia

Testi primari

- Johnson, S., *Introduction to The Harleian Miscellany*, ed. D.J. Greene [1977], in *The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson*, 23 vols., 1958-, vol. X, New Haven, Yale University Press.
- *The Lives of the Poets*, ed. J.H. Middendorf [2010], in *The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson*, voll. XXI-XXIII, New Haven, Yale University Press.
- *Vita di Richard Savage*, a cura di E. Artese [1991], Palermo, Sellerio.
- *Prefazione a Shakespeare*, in *La fortuna di Shakespeare*, a cura di G. Baldini [1965], Milano, Il Saggiatore.
- *Rasselas, principe d'Abissinia*, a cura di G. Sertoli [2005], Venezia, Marsilio.
- Boswell J., *Vita di Samuel Johnson*, a cura di A. Prospero [1982], 2 voll., Milano, Garzanti.

Testi secondari

- Clark, J.C.D. and Erskine-Hill, H. (eds.) [2002], *Samuel Johnson in Historical Context*, Basingstoke, Palgrave.
- (eds.) [2012], *The Interpretation of Samuel Johnson*, Basingstoke, Palgrave.
- Clingham, G. (ed.) [1997], *The Cambridge Companion to Samuel Johnson*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Damrosch, L. [1976], *The Uses of Johnson's Criticism*, Charlottesville, University of Virginia Press.
- DeMaria, R. Jr. [1997], *Samuel Johnson and the Life of Reading*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Folkenflik, R. [1978], *Samuel Johnson Biographer*, Ithaca, Cornell University Press.
- Hinnant, C.H. [1994], «Steel for the Mind». *Samuel Johnson and Critical Discourse*, Newark, University of Delaware Press.
- Lee, A.W. [2011], *Dead Masters. Mentoring and Intertextuality in Samuel Johnson*, Bethlehem, Lehigh University Press.
- Lipking, L. [1998], *Samuel Johnson. The Life of an Author*, Cambridge, Harvard University Press.

- Lonsdale, R. [2006], *Introduction to Samuel Johnson, The Lives of the Most Eminent English Poets*, 4 vols., Oxford, Clarendon Press.
- Lynch, J. [2000], *A Bibliography of Johnsonian Studies. 1986-1998*, New York, AMS Press.
- (ed.) [2012], *Samuel Johnson in Context*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Maner, M. [1988], *The Philosophical Biographer. Doubt and Dialectic in Johnson's «Lives of the Poets»*, Athens, University of Georgia Press.
- Martin, P. [2008], *Samuel Johnson. A Biography*, Cambridge, Harvard University Press.
- Mullan, J. [2009], *Introduction to Samuel Johnson, The Lives of the Most Eminent English Poets: A Selection*, Oxford, Oxford University Press.
- Sherbo, A. [1995], *Samuel Johnson's Critical Opinions*, Newark, University of Delaware Press.
- Smallwood, P. (ed.) [2001], *Johnson Re-Visioned. Looking Before and After*, Lewisburg, Bucknell University Press.
- [2004], *Johnson's Critical Presence. Image, History, Judgment*, Aldershot, Ashgate.
- Wechselblatt, M. [1998], *Bad Behavior. Samuel Johnson and Modern Cultural Authority*, Lewisburg, Bucknell University Press.
- Weinbrot, H.D. [2005], *Aspects of Samuel Johnson. Essays on His Arts, Mind, Afterlife, and Politics*, Newark, University of Delaware Press.
- Wheeler, D. (ed.) [1987], *Domestick Privacies. Samuel Johnson and the Art of Biography*, Lexington, University Press of Kentucky.

copyright © 2018 by
Società editrice il Mulino,
Bologna

3. WILKIE COLLINS E IL MONDO LETTERARIO VITTORIANO. RIFLESSIONI, PROVOCAZIONI, INNOVAZIONI

L'età mediovittoriana è segnata da un intensificarsi della teorizzazione sul romanzo. Avviato già nel secolo precedente, il dibattito sull'arte narrativa coinvolge, assieme a critici e recensori, anche numerosi romanzieri che, attorno agli anni Cinquanta dell'Ottocento, ambiscono a definire lo status ancora incerto del loro mezzo espressivo. Si tratta, in molti casi, di enunciazioni estemporanee, attraverso cui gli scrittori giustificano di volta in volta le loro scelte compositive, promuovendo le loro opere in un mercato editoriale profondamente instabile e difendendole dagli attacchi spesso virulenti dei critici.

La provvisorietà di molte teorizzazioni non impedisce, tuttavia, di individuare alcune idee ricorrenti. Una questione cogente è l'affermarsi di una letteratura di massa che, mirando a soddisfare un pubblico eterogeneo, solleva pressanti interrogativi intorno al concetto di gusto estetico e allo status dei professionisti della penna, sempre più divisi tra mercenarismo e missione artistica. Sono diversi gli scrittori che, a partire dalla metà del secolo, si mostrano perplessi di fronte alla necessità di attrarre un numero sempre più ampio di lettori poco istruiti e raffinati. Basti pensare ai dubbi sul ruolo di «autore molto popolare» espressi da Thomas De Quincey che, nel 1848, rifiuta con snobismo la prospettiva di «degradarsi all'adulazione servile delle menti più volgari» per «scopi mercenari», o alle riserve manifestate tre decenni dopo da Anthony Trollope, il quale definisce l'imperante moda sensazionale «un peccato imperdonabile di ruffianeria da parte dello scrittore» [Perosa 1983, 239-240, 272].

Un'altra questione centrale è la valorizzazione del realismo come modalità narrativa che, in Inghilterra, tende a svilupparsi in forme naturalizzate, se non addirittura in aperta polemica con la tradizione francese. Molti romanzieri

si allontanano consapevolmente dalla tradizione del *romance*, che riprenderà vigore solo a fine secolo, preferendole un *novel* basato sulla ricerca di verosimiglianza. È però attorno ai modi in cui condurre tale ricerca che la posizione degli autori si differenzia. Denigrato da Edward Bulwer-Lytton come meschina imitazione della vita a cui preferire una modellizzazione artistica idealizzante, il realismo è perseguito come impegno sociale da Elizabeth Gaskell, si arricchisce di venature sentimentali nella scrittura dickensiana, diventa indagine psicosociale nell'opera di George Eliot che, in parte sotto l'influsso del positivismo, connota eticamente la rappresentazione fedele del quotidiano.

Sono due, in particolare, i nodi concettuali intorno ai quali si articola il confronto vittoriano sul realismo: la funzione morale della letteratura, che a tanti appare minacciata da una raffigurazione cruda del vizio *alla francese*, e la ricerca di effetti sensazionalistici ritenuti poco verosimili. Affrontati con esiti diversi e con notevole *vis polemica*, questi due nodi restano perlopiù irrisolti durante il secolo, generando accese discussioni tra gli intellettuali. Una soluzione interessante è quella proposta da Ouida¹ in *Romance and Realism* (*Romance e realismo*, 1883), dove la rivalutazione estetica del realismo francese si coniuga con il riconoscimento dello strano come plausibile. «I romanzi realistici francesi sono molto belli nel loro genere perché non temono di misurarsi con il vizio [...]; ma il romanzo realistico inglese o di scrittori in lingua inglese non è più reale dei dagherrotipi sbiaditi delle nostre nonne», osserva la scrittrice, giustificando subito dopo l'uso letterario di coincidenze sorprendenti e misteri singolari in quanto aspetti costitutivi della «vita reale» [Perosa 1983, 283].

La posizione di Ouida dimostra il lento evolversi dei principi letterari all'interno di una comunità tendenzialmente propensa al moralismo e al rifiuto di influenze allogene. È tuttavia nell'opera della «cosiddetta scuola sensazionale» [Oliphant 1867, 258] degli anni Sessanta che vanno ricercate

¹ Pseudonimo della romanziera Marie Louise de La Ramée (1839-1908).

le radici di un tale, innovativo approccio. L'esponente di spicco di questa «scuola», Wilkie Collins (1824-89), offre nella sua scrittura esempi significativi del fermento di idee che caratterizza il mondo letterario mediovittoriano – un mondo segnato da crescenti tensioni verso il *novum* a cui si oppone un conservatorismo ancora molto radicato. Oltre a compiere importanti esperimenti di ibridazione narrativa che favoriscono lo sviluppo di nuovi sottogeneri popolari (il *sensation novel* e il *detective novel*), Collins contribuisce a trasformare il romanzo inglese con acute riflessioni teoriche condotte in opere non finzionali, che meritano attenzione per la loro carica innovativa e spesso provocatoria. Si tratta, nella fattispecie, di considerazioni sulla forma romanzesca, sul mestiere dello scrittore e sull'identità del pubblico, che compaiono in numerose prefazioni apposte ai romanzi e in alcuni saggi composti negli anni Cinquanta. Quest'ultimo gruppo di scritti comprende quattro articoli inizialmente pubblicati sulle riviste dickensiane e poi raccolti nel volume *My Miscellanies* (*I miei scritti miscellanei*, 1863): *A Petition to the Novel-Writers* (*Una petizione ai romanzieri*, 1856), *The Unknown Public* (*Il pubblico sconosciuto*, 1858), *Dramatic Grub Street* (*La Grub Street teatrale*, 1858) e *Portrait of an Author, Painted by His Publisher* (*Ritratto di un autore, dipinto dall'editore*, 1859).

Analizzando i due gruppi di opere (vale a dire, prefazioni e saggi), questo capitolo si propone di investigare la rilevante funzione svolta da Collins all'interno del dibattito vittoriano sul romanzo. Tale funzione è inestricabilmente connessa con la polemica suscitata dalla moda sensazionalistica di cui Collins fu visto come un pericoloso iniziatore. Gli anni Sessanta furono infatti segnati da un acceso dibattito sul *sensation novel* tra i critici conservatori, che lo censurarono per motivi sia estetici che etici, e i romanzieri che lo praticarono riscuotendo un enorme successo di pubblico. Alquanto variegati nella loro tipologia, gli attacchi al sensazionalismo apparvero in molte recensioni a firma dell'élite ortodossa che definì i best-seller dell'epoca come scandalosi, offensivi del gusto e della decenza, potenzialmente destabilizzanti dell'ordine sociale, privi di valore artistico e assimilabili alla volgarità

del mercato manifatturiero: «A commercial atmosphere floats around works of this class, redolent of the manufactory and the shop»². Sul piano metaletterario, inoltre, i critici non mancarono di sottolineare i limiti di questa forma romanzesca, rinvenuti – in modo spesso confuso e contraddittorio – nell’interesse quasi naturalistico per i dettagli più crudi dell’esistenza, nella debolezza della caratterizzazione, nella scarsità di motivi filosofici e scopi didattici, nell’impiego di strategie melodrammatiche, e nella strutturazione del *plot* fondata su misteri e coincidenze inverosimili.

Collins stesso fu ripetutamente accusato di indulgere a tali debolezze compositive. Ne è un esempio la ricezione critica di *Basil* (1852), un suo romanzo giovanile che contiene elementi successivamente etichettati come «sensazionali». Pubblicato dopo *Antonina* (1850), in cui l’autore si era cimentato con il sottogenere dello *historical romance*, *Basil* suscitò risposte violente e contrastanti nei lettori colti dell’epoca. Sebbene fosse lodato da un recensore anonimo per la sua misura, e benché lo stesso Dickens dichiarasse di apprezzarne le «many clear evidences of a very delicate discrimination of character», il testo fu denigrato da altri per l’improbabilità di alcuni eventi narrati, per la drammatizzazione di «domestic horrors» tipici del realismo francese e per la caratterizzazione di un’eroina viziosa – tutti elementi che, nella visione dei critici, impedivano a Collins di svolgere «a high and holy mission»³. Quel che emerge da simili attacchi è la predilezione di molti recensori dell’epoca per una visione didattica dell’arte, e la loro tendenza a confondere valori estetici e morali. Profondamente radicata in Inghilterra, tale propensione spiega anche l’ampio rifiuto del realismo d’Oltremania, associato a nozioni di eccesso, ripugnanza e volgarità⁴.

² Mansel [1863, 483] («Un’atmosfera commerciale fluttua attorno alle opere di questa classe, che odorano di fabbrica e negozio»). Ove non altrimenti indicato, le traduzioni sono mie.

³ Page [1974, 45-53] («molte chiare prove di una estrema delicatezza nel ritrarre sfumature di personalità»; «orrori domestici»; «una elevata e santa missione»).

⁴ Si consideri il tono denigratorio usato da D.O. Maddy in una recensione a *Basil* apparsa su «Athenaeum» (1852): «we warned him against

Contro il gusto dominante, molti *sensation novelists* imitano la lezione dei francesi, giustificando la loro attenzione naturalistica per il dettaglio in termini di onestà intellettuale e promozione di valori ideali. È in questo desiderio di sviluppare un realismo osteggiato dal loro *milieu* culturale che va rinvenuta la vera spinta innovativa dell'opera di Collins e altri sensazionalisti. L'importanza della loro sperimentazione è attestata da un estratto paratestuale di *Basil*, la «Letter of Dedication to Charles James Ward, Esq.» («Lettera di dedica all'Illustre Sig. Charles James Ward»), in cui l'autore dichiara: «My idea was that the more of the Actual I could garner up as a text to speak from, the more certain I might feel of the genuineness and value of the Ideal which was sure to spring out of it». Nella stessa lettera, Collins spiega che un ritratto fedele della vita umana implica inevitabilmente la descrizione di «scenes of misery and crime» e preannuncia una «prurient misinterpretation» del suo testo da parte dei moralisti. Degne di nota sono anche la sua osservazione sulla necessità di violare le convenzioni del romanzo sentimentale, e la difesa della componente drammatica della propria narrativa che, analogamente alla scrittura teatrale, dovrebbe stimolare «strong and deep emotions», poiché «the Novel and the Play are twin-sisters in the family of Fiction»⁷.

Pur nella loro provvisorietà, questi enunciati teorici formano una sorta di manifesto *ante litteram* del sensazionalismo, che impone un ripensamento del ruolo svolto da Collins e da altri rappresentanti della *sensational school*. Contro molti stereotipi risalenti al periodo vittoriano e ancora resistenti nel Novecento, va riconosciuto il percorso

the exaggeration of the French school and “its accumulated horrors” [Page 1974, 47] («l'abbiamo messo in guardia contro l'esagerazione della scuola francese e il “suo cumulo di orrori”»).

⁷ W. Collins, *Basil* [ed. Goldman 1990, XXXIX-XLIII] («La mia idea era che maggiore fosse la base di Realtà che potessi garantire a un testo, più certo sarei stato della genuinità e del valore dell'Ideale che sicuramente ne sarebbe sprigionato»; «scene di squallore e crimine»; «interpretazione falsata da oscenità»; «intense e profonde emozioni»; «il Romanzo e il Dramma sono fratelli gemelli nella famiglia della Narrativa»).

sperimentale di questi autori, il cui realismo non può essere più letto sbrigativamente come «mezzo o pretesto, più che sistema e fine» [Perosa 1983, 33]. Se è vero che Collins appare inflessibile nello svelare passioni e vizi dei vittoriani, è altrettanto vero che la sua denuncia del torbido che si annida nel profondo della società non è una strategia volta a creare meri effetti melodrammatici. Facendo leva sulla plasticità del romanzo, «l'unico genere letterario in divenire e ancora incompiuto» [Bachtin 1979, 445], Collins realizza un progetto narrativo consapevole che mira a decostruire una serie di convenzioni ricorrenti in alcuni sottogeneri (come quello sentimentale, domestico o di formazione) che trasmettono immagini edulcorate del mondo. Il suo progetto comporta un processo di ibridazione della tradizione inglese, nel cui solido corpo vengono innestati modelli stranieri e forme native eterodosse sviluppatasi all'interno di una *lowbrow literature* destinata alle classi popolari (il *Newgate novel*, il *penny dreadful*)⁶. Il romanzo sensazionale che ne deriva non è solo il prodotto di un'astuta operazione di mercato, ma è anche – e soprattutto – un contributo alla ricerca letteraria di una tecnica realistica in grado di transcodificare tensioni etiche e l'aspirazione a un «Ideale» che, come si legge nella Lettera di dedica, è inestricabilmente connessa allo svelamento del «Reale» («Actual»).

La rilevanza della sperimentazione collinsiana trova conferma nella teoria dei generi elaborata nella seconda metà del Novecento dal formalista russo Jurij Tynjanov il quale, nel descrivere le trasformazioni letterarie, spiega che le nuove forme tendono a occupare una posizione centrale dopo essere emerse «dalle inezie della produzione letteraria, dagli angoli più nascosti, dalle pieghe» [Tynjanov 1968, 27]. Nonostante la perifericità di alcuni modelli utilizzati, la tipologia romanzesca sviluppata da Collins acquista in effetti dignità letteraria col passare degli anni, come testimoniano

⁶ Il *Newgate novel* (dal nome della prigione) era una forma di romanzo criminale; il *penny dreadful* era una narrazione a puntate, a basso costo, incentrata su temi horror o sensazionali.

alcune celebrazioni postume della sua opera⁷. In quest'ottica, appare utile esaminare le teorie narrative elaborate dall'autore che, come si vedrà, delineano un percorso di sperimentazione tutt'altro che casuale.

Il primo gruppo di scritti comprende le prefazioni e altri elementi paratestuali che fanno da contorno alla narrativa collinsiana, come la Lettera sopra analizzata. Benché possano apparire come semplici anticipazioni o repliche agli attacchi dei recensori, questi documenti, nel loro complesso, offrono una sistematizzazione delle idee che Collins sviluppò in un periodo di circa quarant'anni, interrogandosi sulle potenzialità del realismo, sulle componenti essenziali della *fiction* e sui rapporti con un pubblico in continua evoluzione. Come suggerisce Norman Page, le prefazioni collinsiane meritano attenzione poiché «nel loro insieme costituiscono un corpus di documenti molto più interessante della maggior parte di quello prodotto dai romanzieri pre-jamesiani» [Page 1974, 3]. La pertinenza del confronto con Henry James (1843-1916) è confermata dalla descrizione dell'esperimento inedito che Collins annuncia di aver condotto in *The Woman in White* (*La donna in bianco*). Nella *Preface* apposta alla prima edizione del romanzo (1860), l'autore spiega di aver intenzionalmente strutturato la narrazione a più voci, affidandola a vari personaggi che, nel raccontare la propria esperienza dei fatti da un'angolazione individuale, contribuiscono tutti insieme a creare la catena evenemenziale [Collins 1860, I v]. Tale esperimento segna un primo rifiuto dell'onniscienza autorale vittoriana e un'apertura verso quella «fenomenologia dell'ambiguità» che, alcuni decenni più tardi, contraddistinguerà l'esplorazione jamesiana della coscienza attraverso il «punto di vista circoscritto» del personaggio che, «grazie alla sua sensibilità, percepisce molto, sì, ma non percepisce ogni cosa, e soprattutto *percepisce in modo imperfetto*» [Marroni 1999-2000, 53, corsivi dell'Autore].

⁷ Un anno dopo la sua scomparsa, Collins fu ricordato da Edmund Yates come uno dei grandi romanzieri che avevano reso la metà del secolo un periodo memorabile nella storia della narrativa [Page 1974, 273].

Assieme alla novità di questo esperimento multifocale, Collins introduce nel paratesto di *The Woman in White* questioni metanarrative di rilievo. La *Preface* alla seconda edizione del 1860 include una riflessione sulla possibilità di combinare una buona storia con un'efficace caratterizzazione dei personaggi. Benché possa apparire semplicistica, l'affermazione «it is not possible to tell a story successfully without presenting characters: their existence, as recognizable realities, being the sole condition on which the story can be effectively told»⁸ costituisce una vera e propria svolta rispetto a diffuse tassonomie che negano la plasticità del genere romanzesco. La tendenza ossificante di molti discorsi dell'epoca è evidente in *The Gay Science* (*La gaia scienza*, 1866) di E.S. Dallas, il quale differenzia nettamente il romanzo di caratteri da quello sensazionale, individuando nel secondo tipo un'inevitabile subordinazione dei personaggi alle esigenze dell'intreccio. In modo analogo, una recensione anonima apparsa sul «Quarterly Review» nel 1863 denigra i personaggi dei *sensation novels* definendoli «manichini su cui esibire il drappeggio delle vicende» [Perosa 1983, 260].

Contro una tale stereotipizzazione, Collins rivendica a più riprese la capacità di ritrarre figure dotate di profondità psicologica. Oltre ad affermare provocatoriamente l'esistenza di un nesso inscindibile tra storia e caratterizzazione, Collins fornisce indicazioni sui suoi metodi compositivi, sottolineando la sua attenzione programmatica per le complessità etiche e psicologiche dei personaggi. Notevoli, in tal senso, sono alcune osservazioni contenute nelle note prefatorie a tre romanzi composti dopo *The Woman in White* che, anticipando in parte le teorie novecentesche, rivelano una netta predilezione per personaggi chiaroscurali e a tutto tondo. Introducendo *No Name* (*Senza nome*, 1862), ad esempio, Collins spiega che questo romanzo si propone di suscitare interesse per la lotta interiore della protagonista,

⁸ W. Collins, *The Woman in White* [ed. Symons 1974, 32] («non è possibile raccontare una buona storia senza rappresentare dei personaggi: la loro esistenza, come realtà riconoscibili, è l'unica condizione per narrare efficacemente una storia»).

una figura drammatica e moralmente ambigua, il cui ritratto è eseguito con una «resolute adherence, throughout, to the truth as it is in Nature»⁹. Nel porre l'accento sulla propensione trasgressiva dell'eroina, la cui figura attirò numerosi commenti censori, l'autore non solo rivendica la propria libertà compositiva nei confronti del moralismo imperante, ma suggerisce anche il valore di un'arte mirante a rappresentare fedelmente la natura umana che, contrariamente a quanto asserito dai conservatori, è ricca di zone d'ombra e non facilmente tipizzabile. La modernità di una tale visione emerge dal confronto con il giudizio mordace espresso da Alexander Smith che, come molti altri, deplora la condotta immorale dell'eroina di *No Name*, rovesciando proprio l'assunto realistico collinsiano: «Such people have no representatives in the living world»¹⁰. Prevedendo simili obiezioni, e quasi anticipando le perplessità di un Forster sulla tipizzazione del personaggio (*Aspects of the Novel*, 1927 [Forster 1985, 73-81]), la prefazione collinsiana solleva invece dubbi su una caratterizzazione tradizionale che, nel proporre modelli imitabili piattamente costruiti, cancella le molte ambiguità dell'agire umano.

Con uguale convinzione, Collins insiste sull'aderenza al vero e sulla complessità etico-comportamentale dei personaggi di *The Moonstone* (*La pietra di luna*). Nella *Preface* alla prima edizione (1868) dichiara: «Their course of thought and action under the circumstances which surround them, is shown to be (what it would most probably have been in real life) sometimes right, and sometimes wrong»¹¹. La curiosità per le incoerenze umane è ribadita, con valenza programmatica, nella *Dedica* a Mrs Elliot apposta a *Poor Miss Finch* (*Povera signorina Finch*, 1872), in cui l'autore

⁹ W. Collins, *No Name* [ed. Ford 1994, XXI] («convinta aderenza, in ogni parte, alla verità così come questa esiste in Natura»).

¹⁰ Smith [1863, 184] («Non vi sono rappresentanti di simili persone nel mondo reale»).

¹¹ W. Collins, *The Moonstone* [ed. Stewart 1966, 27] («Il corso dei loro pensieri e delle loro azioni, nelle circostanze in cui si trovano, si rivela essere (così come sarebbe con molta probabilità accaduto nella vita reale) a volte giusto, a volte sbagliato»).

spiega di aver voluto presentare la «human nature in its inherent inconsistencies and self-contradictions – in its intricate mixture of good and evil, of great and small – as I see it in the world about me»¹². Quel che affiora da tali asserzioni è una valorizzazione della qualità chiaroscurale del personaggio – una qualità che, come si nota nella teorizzazione del *testo con l'ombra* di Roland Barthes [1999, 98], acquista connotazioni di fecondità e produttività, garantendo una certa libertà dall'ideologia dominante. A una tipizzazione consolidata nel romanzo inglese, volta a rafforzare il conformismo della società, Collins oppone l'autonomia di figure ambivalenti ma non prive di fascino che, come la protagonista di *No Name* o il Conte Fosco in *The Woman in White*, combinano in modo provocatorio pathos e razionalità, bieco opportunismo e autentici slanci ideali.

L'urgenza di revisionare la caratterizzazione tradizionale trova già espressione in un saggio collinsiano apparso sulla rivista «Household Words» nel 1856: *A Petition to the Novel-Writers*. Alternando l'ironia con la tecnica della preterizione, Collins lamenta qui lo stigma posto sul genere romanzesco da un gruppo di noiosi benpensanti e, nello stilare un elenco di trite formule e peculiarità sclerotizzate del personaggio, suggerisce alcune modifiche rivitalizzanti. «Although I know to be against all precedent, I want to revolutionize our favourite two sisters»¹³ dichiara nel saggio, contestando la consuetudine di ritrarre coppie sororaliformate da una bruna malinconica e un'allegria bionda civettuola. Non è un caso che, qualche anno più tardi, nel concepire le sorellastre protagoniste di *The Woman in White*, Collins eviti di riproporre una simile tipologia, operando invece una decostruzione e anomala ricomposizione delle caratteristiche abituali delle «due sorelle».

¹² W. Collins, *Poor Miss Finch* [ed. Peters 1995, XXXIII] («la natura umana nella sua innata incoerenza e contraddittorietà, nella sua intricata combinazione di buono e cattivo, grande e infimo – così come la percepisco nel mondo intorno a me»).

¹³ W. Collins, *A Petition to the Novel-Writers*, in *My Miscellanies* [1875, 65] («Benché sappia di andare contro ogni consuetudine, voglio rivoluzionare le nostre due sorelle preferite»).

Ugualmente pungenti sono le sue osservazioni sulla stereotipicità dell'eroe, deriso per taluni gesti e pose ricorrenti come quelli di «drawing himself up to his full height» o «standing with folded arms»¹⁴. Nello svelare la formulaicità di espedienti narrativi largamente adottati da romanzieri del calibro di Charles Dickens, Walter Scott e le sorelle Brontë¹⁵, Collins prepara il terreno per un più ampio ripensamento della funzione del personaggio, mirante a incrinare l'idea tradizionale dell'eroe come «centro prospettico entro il quale convogliare e in base al quale ordinare il senso del reale» [Agosti 1989, 10]. Suggerendo l'irrealità di una serie di figure portatrici di un'ideologia conformista e insistendo sulla necessità di raffigurare la vita nelle sue aporie, Collins giustifica sul piano teorico la sua creazione di personaggi chiaroscurali, capaci di suscitare un interesse per la psiche umana che diventerà centrale nel romanzo tardovittoriano.

Un altro motivo ricorrente nelle prefazioni collinsiane riguarda il rapporto tra autore e pubblico che, durante l'Ottocento, acquista complessità imponendo ai romanzieri scelte non facili. È soprattutto la commercializzazione di massa del romanzo a sollevare pressanti interrogativi, in quanto la crescente eterogeneità dei lettori pone il problema di una volgarizzazione dei temi e di una conseguente perdita di valore estetico. Se i conservatori disdegnano l'idea di soddisfare le richieste della componente poco alfabetizzata del pubblico vittoriano, generalmente attratta da storie piccanti e criminali, un crescente gruppo di professionisti, ivi inclusi i

¹⁴ [Ivi, 63-64] («ergersi in tutta la sua statura», «stare in piedi a braccia conserte»).

¹⁵ Una ricerca delle occorrenze testuali di queste formule ci aiuta a individuare i principali bersagli dell'ironia collinsiana che si appunta su una tradizione narrativa affermata nella prima metà del secolo. Variazioni dell'espressione «standing with folded arms» sono rintracciabili in romanzi di successo come *Talisman (Il talismano)*, 1825), *Sketches by Boz (Bozzetti di Boz)*, 1836), *Great Expectations (Grandi speranze)*, 1861) e *Wuthering Heights (Cime tempestose)*, 1847), mentre immagini di un eroe che «si erge in tutta la sua statura» occorrono, tra gli altri, in *The Betrothed (Il contestabile di Chester, ovvero i fidanzati)*, 1825), *Oliver Twist* (1838), *Dombey and Son (Dombey e figlio)*, 1848) e *The Tenant of Wildfell Hall (La signora di Wildfell Hall)*, 1848).

sensation novelists, accetta di produrre narrazioni ibride che attraggono lettori sia raffinati che popolari [Costantini 2015]. Costretti a difendere la propria arte da ripetute accuse di mercificazione, questi scrittori del compromesso esplorano con maggior consapevolezza di altri l'identità mutevole del pubblico, giungendo a considerazioni importanti. Esempi significativi sono rintracciabili nei paratesti dei romanzi collinsiani, i quali testimoniano il costante interesse autorale nei confronti dei fruitori della sua opera. Due prefazioni, in particolare, dimostrano come, a distanza di anni, Collins continui la sua riflessione. Nella nota prefatoria ad *Armadale* (1866), l'autore traccia una netta distinzione tra «Readers in general» e «Readers in particular». Egli identifica i primi con un pubblico composito, capace di apprezzare onestamente i pregi dell'opera, ma prevede l'ostilità dei secondi, individuati come benpensanti facili al pregiudizio, che giudicheranno il testo «by the Clap-trap morality of the present day»¹⁶. Con un'efficace operazione, inoltre, Collins censura l'ostilità dei «Lettori in particolare», accusandoli di rappresentare un moralismo astratto, incapace di cogliere la realtà dell'esistenza.

Un'analogha distinzione tra tipologie di pubblico è riproposta, vent'anni dopo, nell'articolata *Prefazione a Heart and Science* (*Scienza e cuore*, 1883), in cui Collins rivolge specifiche richieste ai due gruppi. Ai «Readers in general», tra i quali include anche i lettori statunitensi, egli spiega di aver privilegiato in questo romanzo la caratterizzazione dei personaggi, l'umorismo e la denuncia di un problema scottante come la vivisezione, invitandoli a giudicare il valore del suo prodotto narrativo. Più controverso appare l'appello ai «Readers in particular». Nel rivolgersi a chi si avvicina a un certo tipo di romanzo con «a mind soured by distrust»¹⁷, Collins fornisce dettagli sulla serietà delle sue revisioni e sulle varie fonti medico-scientifiche da lui consultate. Dopo

¹⁶ W. Collins, *Armadale* [ed. Peters 1989, 4] («Lettori in generale»; «Lettori in particolare»; «in base al futile moralismo dei nostri giorni»).

¹⁷ W. Collins, *Heart and Science* [ed. Farmer 1996, 37-40] («una mente inasprita dalla sfiducia»).

aver ironizzato sull'ossessione censoria di questi lettori, li esorta a separarsi da buoni amici, implicando in tal modo l'esistenza di un divario tra le loro rispettive posizioni. Nel provocare deliberatamente i suoi detrattori, Collins in questi scritti offre anche una valida analisi dell'identità composita del pubblico vittoriano, suggerendo il ridursi dell'influenza di lettori esperti dominati dal pregiudizio e sottolineando, per converso, la centralità acquisita da una *readership* non qualificata, le cui opinioni esercitano una crescente influenza sulle scelte tematico-strutturali, sull'orientamento ideologico e sulla tensione sperimentatrice dei romanzieri.

Assieme ad altre questioni metaletterarie, quella del pubblico è affrontata anche nella seconda tipologia di scritti collinsiani, costituita dai quattro saggi raccolti in *My Miscellanies*. Se, come si è visto, *A Petition to the Novel-Writers* si incentra sulla caratterizzazione del personaggio, altrove è il ruolo del destinatario a fungere da perno discorsivo. In *Dramatic Grub Street*, infatti, Collins investiga alcune cause socio-economiche del declino qualitativo del teatro inglese, differenziando il pubblico qualificato da quello di massa. Strutturato come uno scambio epistolare tra un «Reader» e un «Author», il saggio pone l'accento sulla funzione svolta dalle due anonime figure che, grazie a un confronto con la drammaturgia francese coeva, fanno emergere i limiti di una produzione inglese di bassa lega e finalizzata al mero consumo [Collins 1875, 350-362].

Più interessante, per quanto attiene al romanzo, è l'esplorazione del pubblico dei *penny-novel readers* condotta in *The Unknown Public*. Con divertita ironia non disgiunta da un autentico interesse per l'oggetto analizzato, Collins rivela l'esistenza di un'enorme *readership* popolare che si diletta a leggere riviste economiche di dubbio gusto. Si tratta di periodici venduti in piccole botteghe assieme ad altre merci di poco costo, nelle cui pagine si alternano racconti sensazionali, pubblicità e volgari rubriche di corrispondenza. Nonostante i tocchi umoristici, il saggio fornisce un'attenta disamina dell'identità dei fruitori di tali prodotti editoriali. Presumibilmente formato da tre milioni di persone, l'«Unknown Public» è raffigurato come un potenziale bacino di utenti

per i romanzieri inglesi che, nel loro snobistico isolamento, continuano a rivolgersi solo a una piccola minoranza. Sugerendo che «the future of English fiction may rest with this Unknown Public, which is now waiting to be taught the difference between a good book and a bad»¹⁸, Collins promuove una diversa concezione dell'impresa letteraria. Oltre a giustificare gli esperimenti dei *sensation novelists*, che combinano forme alte e popolari per attrarre un'ampia varietà di lettori, egli preannuncia l'avvento della cultura di massa del Novecento – una cultura che, benché fondata sull'educazione degli strati sociali più bassi, presuppone anche un ampliamento del concetto di valore artistico non più applicabile solo a prodotti elitari.

Nel riconsiderare la funzione del pubblico, Collins riflette anche sul ruolo del romanziere mediovittoriano, alle prese con una pluralità di sfide estetiche e professionali. Il saggio *Portrait of an Author, Painted by His Publisher*, apparso nel 1859 su «All the Year Round» come tributo alla figura di Honoré de Balzac, fornisce rilevanti indizi sull'idea collinsiana della funzione che lo scrittore è chiamato a svolgere in un mondo letterario in rapida trasformazione. Nel rievocare la tribolata biografia di Balzac, Collins non solo elabora una difesa del realismo francese (insistendo sulla delicatezza e sui più nobili intenti morali di alcuni romanzi balzachiani percepiti come offensivi in Inghilterra [ivi, 156]), ma delinea anche il nuovo profilo del romanziere ottocentesco che, pur conservando qualche eccentricità romantica, deve adottare con convinzione l'etica del lavoro borghese. L'idea di corrotto bohémien spesso associata a Balzac è controbilanciata, nel saggio, da una sua presentazione come professionista serio e instancabile («indefatigable»), capace di condurre con incredibile zelo

¹⁸ W. Collins, *The Unknown Public*, in *My Miscellanies* [1875, 141] («è probabile che il futuro della narrativa inglese dipenda da questo Pubblico Sconosciuto, che attende di essere educato a riconoscere la differenza tra un libro buono e uno scadente»). Su *The Unknown Public*, in relazione alle forme di intrattenimento vittoriano e alla nascente cultura di massa, cfr. de Giovanni [2014].

l'auto-revisione dei propri scritti [ivi, 172]. Pur senza negare i pericoli della vita disordinata che finisce per distruggere lo scrittore francese, Collins evidenzia gli aspetti più nobili e costruttivi della sua personalità artistica, con la quale si identifica. Osservando come questi aspetti connotino positivamente l'opera balzachiana e si conservino nel tempo, egli compie in modo implicito anche una valorizzazione della propria scrittura contro le accuse di frettolosità, sciattezza e mercenarismo mosse dai suoi detrattori.

Le idee collinsiane esposte negli scritti sopra esaminati offrono, nel loro insieme, una franca analisi del processo evolutivo in atto. Pur nell'estemporaneità dei vari commenti, il percorso teorico che ne viene delineato chiarisce alcune diatribe dell'epoca e, soprattutto, testimonia la funzione centrale svolta da Collins nel trasformare il genere romanzesco, confermando la visione ormai consolidata del XIX secolo come un periodo estremamente prolifico di sperimentazione narrativa – un periodo in cui il romanzo, in particolare, subisce infinite modulazioni estendendo la sua influenza anche ad altre tipologie letterarie [Fowler 1985, 206].

Bibliografia

Testi primari

- Collins, W. [1860], *The Woman in White*, London, Sampson Low, Sons and Co., 3 vols.
— [1875 (1863)] *My Miscellanies*, London, Chatto and Windus.
— *The Moonstone*, ed. J.I.M. Stewart [1966], Harmondsworth, Penguin.
— *The Woman in White*, ed. J. Symons [1974], Harmondsworth, Penguin.
— *Armada*, ed. C. Peters [1989], Oxford-New York, Oxford University Press.
— *Basil*, ed. D. Goldman [1990], Oxford-New York, Oxford University Press.
— *No Name*, ed. M. Ford [1994], Harmondsworth, Penguin.
— *Poor Miss Finch*, ed. C. Peters [1995], Oxford-New York, Oxford University Press.

- *Heart and Science*, ed. S. Farmer [1996], Peterborough, Broadview Press.
- Dallas, E.S., *The Gay Science* [1866], London, Chapman and Hall, 2 vols.
- Mansel, H.L. [1863], *Sensation Novels*, in «Quarterly Review», 226, n. 113, pp. 481-514.
- Oliphant, M. [1867], *Novels (No. II)*, in «Blackwood's Edinburgh Magazine», 623, n. 102, pp. 257-280.
- Smith, A. [1863], *Novels and Novelists of the Day*, in «North British Review», n. 38, pp. 183-185.

Testi secondari

- Agosti, S. [1999], *Enunciazione e racconto. Per una semiologia della voce narrativa*, Bologna, Il Mulino.
- Bachtin, M. [1979], *Estetica e romanzo*, a cura di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi.
- Barthes, R. [1999], *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo*, a cura di C. Ossola, Torino, Einaudi.
- Costantini, M. [2015], *Sensation and Professionalism in the Victorian Novel*, Bern-Berlin, Peter Lang.
- de Giovanni, F. [2014], «Recreations for leisure hours». *Popular Entertainment in Collins's «Hide and Seek»*, in «Nordic Journal of English Studies», XIII, n. 4, pp. 20-37.
- Forster, E.M. [1985], *Aspects of the Novel* (1927), ed. O. Stallybrass, Harmondsworth, Penguin.
- Fowler, A. [1985], *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford-New York, Oxford University Press.
- Marroni, F. [1999-2000], «A great grey void». *Henry James, le «Prefaces» e i sentieri della critica*, in «Letterature d'America», XIX-XX, n. 83-84, pp. 31-58.
- Page, N. [1974], *Wilkie Collins. The Critical Heritage*, London-Boston, Routledge.
- Perosa, S. (a cura di) [1983], *Teorie inglesi del romanzo. 1700-1900*, Milano, Bompiani.
- Tynjanov, J. [1968], *Il fatto letterario*, in Id., *Avanguardia e tradizione*, introduzione di V. Šklovskij, Bari, Dedalo, pp. 23-44.

4. NOTE D'AUTORE.
AUTOBIOGRAFIA E ARTE DEL ROMANZO
NELLE PREFAZIONI DI JOSEPH CONRAD

Nell'estate del 1916 l'editore americano Doubleday propone a Joseph Conrad di pubblicare un'edizione completa delle sue opere. L'offerta ha il valore di un riconoscimento prestigioso e sancisce un successo che, a lungo inseguito nel corso di quasi vent'anni di carriera, lo scrittore aveva infine raggiunto solo nel 1913, con la pubblicazione del romanzo *Chance* (*Il caso*).

Sospeso a causa della guerra, il progetto sarà ripreso tra il 1918 e il 1919, ma già a partire dal 1917 Conrad inizia a redigere le *Author's Notes* (*Note d'autore*), destinate a corredare l'edizione voluta da Doubleday¹.

Le prefazioni conradiane – con l'eccezione di quelle a *Almayer's Folly* (*La follia di Almayer*, 1895) e a *The Nigger of the «Narcissus»* (*Il negro del «Narciso»*, 1897)², scritte contestualmente ai romanzi ma rimaste inedite in occasione della loro prima uscita in volume – costituiscono un perfetto esempio di «prefazioni tardive», per riprendere la definizione di Genette. Nel caso di Conrad l'aggettivo «tardivo» non solo sottolinea il carattere di «*second thought* sereno e imparziale, risultato di una rilettura *dopo la dimenticanza*» di tali interventi autoriali [Genette 1987; trad. it. 1989, 250], ma ben descrive l'atteggiamento dello scrittore, che rivolge uno sguardo retrospettivo al *corpus* complessivo della propria opera e nel far questo ricostruisce le circostanze che ne avevano accompagnato la composizione e la ricezione; lascia affiorare dai depositi della memoria tracce

¹ Si tratta della *Sun Dial Edition* apparsa nel 1921 per i tipi di Doubleday negli Stati Uniti e presso l'editore W. Heineman di Londra [Stauffer 1922, 95].

² La data riportata dopo il titolo di ciascuna opera indica l'anno della prima edizione in volume e non coincide, naturalmente, con quella della relativa *Author's Note*, redatta successivamente.

dello spunto creativo, del «germe», per dirla con James, a partire dal quale romanzi e racconti avevano preso forma; ripercorre le tappe del suo apprendistato e, in tal modo, offre al lettore un personalissimo (auto)ritratto d'artista³.

Un assunto critico ampiamente condiviso lamenta un sostanziale appannamento delle facoltà immaginative e della vena sperimentale dell'ultimo Conrad, che avrebbe «esaurito ogni velleità d'invenzione narratologica per trasformarsi in un temperato artigiano del *lisibile*» [Ciompi 2012, 13]. All'interno del cono d'ombra proiettato da una simile valutazione cadrebbero anche le *Author's Notes*, a lungo ritenute di «scarsa utilità» [Hewitt 1952, 4] in quanto frutto avvizzito di questa fase tarda e involutiva. Su di esse però grava anche il peso del più generale pregiudizio che ha accompagnato la considerazione del lavoro critico di Conrad: un pregiudizio inaugurato dalle letture di Forster e di Virginia Woolf e che largo seguito avrà nel corso del Novecento. Se ad autori come Henry James o Joyce, o anche gli stessi Forster e Woolf, viene comunemente riconosciuto il merito di aver «introdotto i termini critici che hanno plasmato la nozione stessa del romanzo moderno» [Ambrosini 1991b, 1], la presunta mancata elaborazione da parte di Conrad di un lessico critico altrettanto rigoroso è stata vista come una conferma della dubbia consistenza teorica del suo pensiero: pensiero che, per ammissione dell'autore stesso, tende a diffidare delle formulazioni astratte e generalizzanti («One does one's work first and theorizes about it afterwards» [Conrad 1988a, 62])⁴ per privilegiare una diversa modalità espressiva, obliqua e

³ Tutte le prefazioni – compresa *To My Readers in America* (*Ai miei lettori in America*), che nel 1914 aveva presentato *The Nigger* al pubblico statunitense – saranno raccolte nel volume *Notes on my Books* (*Note ai miei libri*, 1921). Fa eccezione la *Author's Note a The Shorter Tales*, che introduce la raccolta pubblicata nel 1924. Per la storia editoriale di questi testi si fa riferimento alla ricostruzione proposta da Marialuisa Bignami nell'edizione delle *Author's Notes* da lei curata [Conrad 1988a]. Da tale edizione saranno tratte tutte le citazioni, che verranno seguite dalla sola indicazione del numero di pagina.

⁴ «Si fa il lavoro prima e poi vi si torna su a formulare teorie» [Conrad 1967, 1218].

indiretta, volta a lasciare che le idee prendano corpo nelle forme della parola narrativa, della memoria autobiografica o della riflessione generata da un'occasione concreta come la lettura o rilettura di un testo, proprio o altrui, o la necessità di far chiarezza sulle ragioni di una precisa scelta estetica.

Poste tali premesse, non sorprende che, in un saggio degli anni Sessanta dedicato alla teoria del romanzo in Conrad, Friederick Karl liquidasse le *Author's Notes* come un esercizio frivolo «per un romanziere intento a riflettere con serietà sulla propria arte» [Karl 1960, 317] e ad esse contrapponesse il Conrad della cosiddetta «fase maggiore», quella che si inaugura nel 1897 con la *Preface (Prefazione)* a *The Nigger*, convenzionalmente considerata il suo unico vero manifesto di poetica, e continua con gli anni della collaborazione con Ford (1898-1907), per concludersi nel 1917 con *The Shadow Line (La linea d'ombra)*. Si tratta di un parere alquanto ingeneroso, che da un lato disconosce l'ideale unitarietà di temi e motivi ravvisabile all'interno dell'apparato paratestuale costituito dall'insieme delle prefazioni; dall'altro manca di valutare nella giusta prospettiva la qualità peculiare del discorso critico conradiano.

Il riflesso profondo. La «Preface» a «The Nigger of the "Narcissus"»

It is the book by which, not as a novelist perhaps, but as an artist striving for the utmost sincerity of expression, I am willing to stand or fall. [...] After writing the last words of that book, [...] I understood that I had done with the sea, and that henceforth I had to be a writer [p. 54]⁵.

Così scrive Conrad rivolgendosi ai lettori americani del *Nigger* nel 1914. La scelta della citazione non è casuale:

⁵ «È il libro dal quale, non come romanziere forse, ma come artista che ambisce alla più assoluta sincerità espressiva, sono disposto a far dipendere il mio successo. [...] Dopo aver scritto le ultime parole del libro, [...] compresi che avevo chiuso col mare e che da quel momento in poi dovevo essere uno scrittore» (traduzione mia).

oltre a registrare il momento della definitiva, compiuta maturazione della consapevolezza di un nuovo destino, il passo riprende due dei concetti-cardine intorno ai quali si era sviluppata la *Preface* del '97. In primo luogo l'idea del romanzo come forma d'arte e poi, non meno importante, la necessità, per un autore, di fondare il proprio credo artistico e la propria prassi di scrittura sulla sincerità espressiva: una sincerità intesa come condizione imprescindibile per poter pervenire a una resa quanto più *veritiera* possibile dell'elusiva, insondabile natura dell'esperienza umana e del mutevole spettacolo del mondo. Sincerità e verità, dunque, come pietre angolari di una poetica che nella *Preface* trova la sua iniziale e più ampia formulazione, nonché il suo tratto distintivo: la scelta di un lessico critico che sovrappone strategicamente categorie morali e valori estetici⁶. Se è vero che Conrad, nel proclamare l'artisticità del romanzo⁷, si richiama alla lezione di Turgenev e dei venerati maestri francesi – Flaubert e Maupassant su tutti – e recupera nel contempo la parte migliore dell'esperienza dell'estetismo *fin de siècle*, è altrettanto vero che egli respinge in maniera netta il principio dell'autotelìa dell'arte su cui si fondava la dottrina decadente dell'*art for art's sake* per conferire al romanzo una fondamentale valenza conoscitiva e rivendicare l'intrinseca moralità. Il grido dell'arte per l'arte per-

⁶ Su questo aspetto si rimanda in particolare ad Ambrosini [1991b].

⁷ Per evidenti ragioni biografiche Conrad è tra i protagonisti di quel processo di sprovvincializzazione che investe la cultura inglese negli ultimi anni dell'Ottocento. La nuova apertura alle influenze d'Oltremarica è testimoniata dalla centralità che il tema del romanzo come forma d'arte assume nel dibattito letterario dell'epoca. Inaugurata dal saggio-conferenza di Walter Besant *The Art of Fiction (L'arte del romanzo)* nel 1884, la discussione coinvolge alcuni tra i maggiori critici e romanzieri del tempo: da Andrew Lang a R.L. Stevenson, da George Gissing a George Moore, a Henry James. Le idee di quest'ultimo, espresse prima in *The Art of Fiction (L'arte del romanzo)*, 1884, poi, in maniera più compiuta, nelle *Prefazioni* alla New York Edition (1907-09), presentano elementi di consonanza con le posizioni di Conrad, che in lui riconoscerà un indiscusso maestro. In particolare, la concezione del romanzo come «impressione personale e diretta della vita» richiama evidentemente le successive riflessioni di Conrad e Ford Madox Ford, non a caso identificati insieme con James come padri dell'impressionismo letterario.

de così «the exciting ring of its apparent immorality» [p. 58]⁸, ed è la solitudine dell'artista a divenire titolo unico e imprescindibile affinché egli possa assecondare la propria vocazione rifuggendo dalle comode scappatoie offerte da formule precostituite⁹. Certo, ciò implica imboccare una via tortuosa e accidentata, significa affidare ai «balbettamenti» della propria coscienza la ricerca della potenza e pienezza espressiva, nel convincimento che allo scrittore, così come al pensatore e allo scienziato, secondo le parole di Conrad, spetti il compito di conoscere e interpretare il mondo. Oggetto dell'arte narrativa è dunque la verità: non però una verità intellettuale o meramente fattuale, cui poter attingere immergendosi nelle idee o indagando la natura dei fenomeni, ma una verità più complessa e sfuggente, che l'artista può sperare di cogliere solo calandosi nelle profondità del proprio essere. È questo un passaggio cruciale della *Preface*, in cui Conrad, nel far luce sulle motivazioni più radicate della propria vocazione, attribuisce al romanziere un'attitudine conoscitiva del tutto peculiare, la cui matrice risiede nella capacità di reagire con scetticismo intriso di pietà e stupore agli stimoli segreti della vita.

Convinto che lo scetticismo sia il tonico delle menti, la via dell'arte e della salvezza, come scrive in una lettera a Galsworthy [Conrad 1966, 154], Conrad ancora il proprio credo estetico e la propria pratica di scrittura a una visione del tutto personale, ma in cui ben evidenti risultano gli echi di quella cultura che con Nietzsche aveva proclamato la «fine della totalità» e la crisi della metafisica e di ogni trascendenza¹⁰.

⁸ «[L]a sua eccitante risonanza di apparente immorality» [Conrad 1967, 1217].

⁹ «Realism, Romanticism, Naturalism, even the unofficial sentimentalism [...], all these gods must, after a short period of fellowship, abandon him [...] to the stammerings of his conscience and to the outspoken consciousness of the difficulties of his work» [p. 58] («realismo, romanticismo, naturalismo, persino il non ufficiale sentimentalismo [...], tutti questi dèi, dopo essergli stati compagni per un breve periodo, debbono abbandonarlo [...] ai balbettamenti della sua coscienza ed alla esplicita consapevolezza delle difficoltà del suo compito» [*ibidem*]).

¹⁰ Su questo aspetto cfr. in particolare Ciompi [2012].

L'intrinseca moralità dell'arte scaturirebbe allora dalla sua capacità di restituire visioni che sono in sé un fine morale, «a moral end in themselves» [Conrad 1988b, 92], e di fare appello al sentimento di solidarietà e fratellanza che lega gli uomini in un comune destino dinanzi alle tragiche, inconciliabili aporie cui dà luogo l'insondabile *spettacolo* dell'universo¹¹. La verità dell'artista, l'unica possibile, consiste nel tener fede al proprio impegno: sottrarre al fluire del tempo «a passing phase of life» [p. 58]¹² e, sollecitando il potere dell'immaginazione, restituire la vibrazione, il colore, la forma, fino a coglierne l'essenza più intima. La parola narrativa deve dunque indurre il lettore ad ascoltare, a provare sensazioni, ma soprattutto a vedere. Tradurre in segno verbale la molteplicità degli stimoli sensoriali attraverso un linguaggio sinestesicamente capace di evocare «the plasticity of sculpture, [...] the colour of painting, [...] the magic suggestiveness of music»¹³ [p. 57]: è questo l'altro principio intorno al quale Conrad articola la propria poetica nelle pagine della *Preface*. A tale concezione della scrittura, che palesa in modo evidente le proprie ascendenze pateriane e il debito nei confronti della lezione dell'estetismo, negli anni della collaborazione con Ford Madox Ford fu attribuito il nome di impressionismo letterario, un'etichetta che, come ricorda lo stesso Ford nel ritratto dedicato all'amico da poco scomparso, entrambi accettarono «senza protestare troppo»:

¹¹ Lo scrittore dovrà dunque rivolgersi «to our capacity for delight and wonder, to the sense of mystery surrounding our lives; to our sense of pity, and beauty, and pain; to the latent feeling of fellowship with all creation – and to the subtle but invincible conviction of solidarity that knits together the loneliness of innumerable hearts, to the solidarity [...] which binds men to each other, which binds together all humanity – the dead to the living and the living to the unborn» [p. 56] («alla nostra facoltà di gioia e di meraviglia, al senso del mistero che circonda le nostre vite; al senso della pietà, della bellezza, e del dolore; al sentimento latente di comunanza col resto del creato – e all'elusiva ma invincibile fede in una solidarietà che unisce la solitudine di cuori innumerevoli, a quella solidarietà [...] che lega gli uomini l'uno all'altro, che lega tutta insieme l'umanità – i morti ai vivi ed i vivi a coloro che verranno» [Conrad 1967, 1216]).

¹² «[U]na fugace fase di vita» [Conrad 1967, 1216].

¹³ «[La] plasticità della scultura, [il] colore della pittura, [la] magica capacità di suggestione della musica» [Conrad 1967, 1216].

noi accettammo quel nome perché [...] vedevamo che la Vita non narrava, ma che lasciava delle impressioni nel nostro cervello. Noi, a nostra volta, se volevamo riprodurre in voi l'impressione della vita non dovevamo narrare, ma rendere delle impressioni [Ford 2014, 135].

Il compagno segreto

Quel marchio di «impressionista» ha il merito di cogliere l'essenza di una poetica e di un metodo di lavoro che nelle *Author's Notes* Conrad illustra non più nei termini di una teorizzazione di ordine generale, come era stato nella *Preface*, ma disponendo sul tavolo la propria cassetta degli attrezzi, invitando il lettore a ripercorrere con lui, in un viaggio a ritroso nel tempo, il misterioso processo di gestazione delle singole opere, a cominciare dalla individuazione del nucleo immaginativo da cui avrebbe preso le mosse l'invenzione di una storia.

La scelta del titolo, non prefazioni, ma più modeste «note» d'autore, è coerente con la qualità dello stile e del tono, confidenziale e venato di sottile ironia, che lo scrittore utilizza per rivolgersi al proprio pubblico, come in una conversazione tra amici¹⁴. Una colloquialità che però non deve trarre in inganno circa il valore e la rilevanza di questi testi: letti in sequenza, essi non soltanto disegnano un singolare ritratto o autoritratto d'artista, ma consentono allo scrittore di precisare e ribadire concetti e assunti teorici che costituiscono le direttrici lungo cui scorre la sua attività di romanziere, a cominciare dall'enunciazione del primato dell'impressione soggettiva come matrice generativa del processo creativo. All'istanza mimetica propria del realismo ottocentesco, fondata sull'idea di una oggettiva rappresentabilità del reale, Conrad (e con lui Ford, come si è detto) oppone, aprendo così la strada alla sperimentazione modernista, la visione di

¹⁴ Su questo aspetto si è soffermata in particolare Vivienne Rundle [1995, 79], sottolineando come «le prefazioni costruiscono un sistema narrativo volto a incoraggiare il pluralismo interpretativo, conferendo al lettore libertà e responsabilità».

una narrativa al cui centro si colloca l'autenticità soggettiva della percezione individuale – in cui confluiscono, come si è detto, esperienza, ricordo, elaborazione sensoriale –, una percezione che sola può garantire la verità della rappresentazione, con la sua continua traslazione dal piccolo al grande, dal particolare all'universale: l'assoluto archetipico del frammento di percezione. Se dunque a livello testuale assistiamo all'adozione di tecniche narrative volte a produrre un'immagine multiprospettica della realtà (scomparsa del narratore onnisciente, giustapposizione delle situazioni e dei piani temporali, e così via), sul piano extratestuale dell'invenzione narrativa la resa «onesta» delle proprie impressioni costituisce il presupposto ineludibile affinché l'arte dello scrittore possa definirsi «sincera» e, in quanto tale, possa identificare e comunicare quella «verità» di cui aveva parlato nella *Preface*. Così, nella nota che introduce *Typhoon and Other Stories* (*Tifone e altri racconti*, 1903), l'autore precisa come i racconti siano stati scritti con coscienzioso rispetto per la verità delle proprie sensazioni [p. 80], mentre nella prefazione a *The Shorter Tales* (*Racconti brevi*, 1924) affermerà di essersi riconosciuto, in quanto scrittore, nel semplice proposito di restituire in modo sincero «his own deeper and more sympathetic emotions in the face of his belief in men and things» [p. 194]¹⁵. A tale riguardo, colpisce il modo in cui lo scrittore, nel rievocare le circostanze che danno origine a un testo, crei un modello, una sorta di «scena primaria» legata a un'emozione o a una percezione sensoriale: un'immagine che si imprime sulla retina o il suono di una voce che riferisce un aneddoto o una storia. È il meccanismo, per esempio, che sembra presiedere alla composizione di *Lord Jim* (*Lord Jim*, 1900): affinché l'episodio, realmente accaduto, di una nave di pellegrini finita in avaria e abbandonata dall'equipaggio sia trasfigurato in finzione narrativa è necessario che lo sguardo del narratore si posi quasi per caso sulla sagoma di Jim che gli passa davanti: «One sunny morning in the commonplace surroundings of

¹⁵ «Le emozioni più profonde e solidali provate in virtù della fiducia riposta negli uomini e nelle cose» (traduzione mia).

an Eastern roadstead, I saw his form pass by – appealing – significant – under a cloud – perfectly silent. [...] It was for me, with all the sympathy of which I was capable, to seek fit words for his meaning. He was ‘one of us’» [p. 70]¹⁶. Poco importa che l’incontro sia effettivamente accaduto, perché, come vedremo, anche nelle pagine poste sulla soglia dei suoi testi Conrad costantemente confonde e sovrappone il piano dell’esperienza vissuta e quello della realtà immaginata in un gioco di rispecchiamenti e rimandi che conferisce una coloritura del tutto peculiare al *leitmotiv* della dimensione autobiografica della scrittura.

In modo complementare, nella *Note a Typhoon and Other Stories*, è invece il motivo dell’oralità a porsi quale matrice della narrazione, ribadito nella definizione stessa del racconto che dà il titolo alla raccolta come «a sea yarn» [p. 79], una delle tante storie che i marinai amano riferire, in tutto simile a quelle affidate alla voce di Marlow nei romanzi che lo vedono protagonista¹⁷. Marialuisa Bignami osserva come sia proprio la tradizione dello «spinning the yarn» marinaresco, «quel ‘filare una storia’ che sta per il procedimento di tirar fuori una sequenza coerente di eventi

¹⁶ «Fu una mattina di sole, nell’ambiente banale d’una rada orientale, che vidi passare, commovente e significativa, ravvolta in una nube, la sua figura perfettamente silenziosa. [...] Toccava a me, con tutta la comprensione di cui ero capace, cercar le parole adatte per esprimerne il significato. Era “uno di noi”» [Conrad 2001, 431]. Analogamente, ricostruendo la genesi del racconto *The Idiots* (*Gli idioti*), incluso nel volume *Tales of Unrest* (*I racconti dell’inquietudine*, 1898), lo scrittore, pur ammettendo il carattere «derivato» della narrazione, palesemente ispirata a Maupassant, tiene a precisare che lo spunto iniziale non era stato di natura mentale ma visiva: l’immagine delle figure di due idioti colta per caso sullo sfondo di un paesaggio campestre [p. 64].

¹⁷ Una variazione di tale motivo è proposta nella nota introduttiva a *A Set of Six* (*Un gruppo di sei*, 1908), lì dove il racconto *The Brute* (*La Bestiaccia*) viene presentato come «based on a suggestion gathered on warm human lips» [p. 110] e *Il Conde* (*Il Conde*) come «an almost verbatim transcript of the tale told me by a very charming old gentleman whom I met in Italy» [p. 108] («qualcosa che ho udito dalla viva voce di una persona» [Conrad 2015, 62]; «la trascrizione quasi letterale di una storia che mi ha raccontato un vecchio e affascinante signore conosciuto in Italia» [ivi, 60]).

da un bioccolo indistinto di ricordi», a costituire «il nesso di congiunzione tra il Conrad uomo di mare e il Conrad romanziere» [Conrad 1988a, 11], ovvero tra esperienza e finzione narrativa. Tale nesso rappresenta il *fil rouge* che tiene insieme le pagine delle *Author's Notes*, il motivo intorno al quale Conrad intreccia i fili di una trama in cui, come si diceva, la relazione tra referenzialità e finzionalità è oggetto di strategie discorsive volte a produrre un simultaneo effetto di rivelazione e occultamento. A un primo livello, in particolare lì dove l'opera rinvia a episodi specifici della vita dell'autore, il rapporto tra esperienza e scrittura sembra configurarsi nei termini di una presunta specularità. Così *Youth (Giovinezza)* viene definito «a record of experience» [p. 74]¹⁸ – affermazione che riecheggia anche nelle parole che introducono *The Shadow Line* («From my statement that I thought of this story for a long time under the title of First Command the reader may guess that it is concerned with my personal experience», p. 170)¹⁹. Il richiamo esplicito al proprio passato filtra in molte delle prefazioni, secondo modulazioni che riflettono le forme attraverso cui di volta in volta lo scrittore attinge ai propri ricordi. Ancora, a proposito di *Typhoon and Other Stories*, Conrad tiene a chiarire che nessuno dei racconti può dirsi mero resoconto di una vera e propria esperienza personale, e che in essi l'esperienza è piuttosto «the canvas of the attempted picture» [p. 80]: la tela su cui lasciare che l'immaginazione disegni le proprie creature a partire dal lavoro di selezione della memoria. Ecco allora che il capitano MacWhirr, destinato a sconfiggere la furia del mare al comando del *Nan-Shan*, non è il ritratto di un individuo realmente conosciuto, quanto «the product of twenty years of life» [p. 79]²⁰. E tuttavia MacWhirr è «autentico» perché nella sua figura si coagulano e distillano innumerevoli impressioni ricevute nel corso di un'intera vita

¹⁸ «[R]elazione di un'esperienza vissuta» [Conrad 1967, 1221].

¹⁹ «Avendo io affermato di aver a lungo pensato di intitolare questa storia Primo Comando, il lettore si sarà forse fatto l'idea che essa abbia a che fare con la mia esperienza personale» (traduzione mia).

²⁰ «[F]rutto di vent'anni di vita» [Conrad 1967, 1223].

per effetto di un processo che, nella *Note* a *The Secret Agent* (*L'agente segreto*, 1910), Conrad descriverà paragonandolo alla reazione chimica della cristallizzazione.

Nelle note introduttive, tuttavia, agisce anche una forza di segno contrario, che parallelamente tende a oscurare quella sorta di specularità, a rendere cioè incerto e instabile il confine tra il piano della rievocazione autobiografica e quello della invenzione narrativa, tra eventi reali ed eventi fittizi, quasi a voler creare un effetto di ironico contrappunto rispetto a quanto esse stesse all'apparenza affermano, fornendo di fatto un'implicita indicazione di lettura. Così, le pagine che concludono la presentazione di *An Outcast of the Islands* (*Il reietto delle isole*, 1896) avvicinano il lettore alla materia romanzesca mimandone già timbro e tono e offrendo delle figure reali di Willems e Almayer²¹, cui sono ispirati due dei protagonisti del testo, una caratterizzazione che è già quella dei personaggi del romanzo. Specularmente, in altri casi, sono i caratteri romanzeschi a essere presentati come se si trattasse di individui realmente incontrati: accade nella *Note* a *Nostromo* (1904), ad esempio, o nella prima delle due prefazioni all'edizione originale di *The Arrow of Gold* (*La freccia d'oro*, 1919), concepita come vero e proprio prologo alle vicende raccontate nel testo.

È però nella *Note* alla raccolta *Youth, A Narrative and Two Other Stories* (*Giovinanza e altri due racconti*, 1902) che tale procedimento si carica di ulteriori e più complesse valenze metanarrative. Intorno al motivo del doppio, introdotto ricordando come la critica avesse variamente definito Marlow «a clever screen, a mere device, a “personator”, a familiar spirit, a whispering “daemon”» [p. 73]²², Conrad costruisce, «in un gioco di ammiccamenti, di cui il lettore è invitato a farsi complice» [Conrad 1988a, 19], il ritratto fittizio di un uomo in carne e ossa, un uomo di mare, incontrato per caso in una località termale e divenuto poi amico inseparabile.

²¹ Anglicizzazione di Olmeijer, il cognome del mercante di origine olandese conosciuto da Conrad durante i viaggi nel Borneo.

²² «[I]ngegnoso paravento, mero espediente, “interposta persona”, folletto domestico, “demone” sussurrante» [Conrad 1967, 1220].

«A most discreet, understanding man» [p. 73]²³, «compagno segreto» delle ore solitarie trascorse a inventare storie. Nella natura di quel compagno segreto si nasconde il codice che decrittava la scrittura conradiana, che l'avventura personale – esperita, immaginata, reinterpretata – trasfigura sempre in una vicenda esemplare dalle risonanze simboliche, capace di trascendere il piano della mera referenzialità autobiografica e autoriale. Narrazioni: racconti ininterrotti di una verità colta oltre il limine dell'umana linea d'ombra.

Bibliografia

Testi primari

- Conrad, J. [1966], *Epistolario*, a cura di A. Serpieri, Milano, Bompiani.
- [1967], *Tutti i racconti e i romanzi brevi*, a cura di U. Mursia, introd. di E. Chinol, Milano, Mursia.
- [1980], *Romanzi occidentali*, a cura di U. Mursia, introduzione di F. Marengo, Milano, Mursia.
- [1982], *Opere varie. Autobiografia, saggi, teatro e cinema*, a cura di U. Mursia, introduzione di R. Prinzhofer, Milano, Mursia.
- [1988a], *Author's Notes*, a cura di M. Bignami, Bari, Adriatica.
- [1988b], *The Mirror of the Sea & A Personal Record*, ed. by Z. Najder, Oxford, Oxford University Press.
- [2001], *Opere. Racconti e romanzi 1895-1903*, a cura di M. Curreli, Milano, Bompiani.
- [2015], *Note ai miei libri*, trad. it. S. Vischi, Roma, Elliot.
- James, H. [1986], *Le Prefazioni*, a cura di A. Lombardo, Roma, Editori Riuniti.

Testi secondari

- Ambrosini, R. [1991a], *Introduzione a Conrad*, Roma-Bari, Laterza.
- [1991b], *Conrad's Fiction as Critical Discourse*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Bignami, M. [2013], *Joseph Conrad e l'arte del narrare*, Saarbrücken, EAI.

²³ «Un uomo molto discreto, comprensivo» [Conrad 1967, 1221].

- Ciampi, F. [2012], *Conrad. Nichilismo e alterità*, Pisa, ETS.
- Ford, M.F. [2014], *Conrad*, Roma, Castelveccchi.
- Genette, G. [1987], *Seuils*, Paris, Seuil; trad. it. *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.
- Hewitt, D. [1952], *Conrad. A Reassessment*, London, Bowes & Bowes.
- Karl, F.R. [1960], *Conrad's Literary Theory*, in «Criticism», II, n. 4, pp. 317-335.
- Lothe, J., Hawthorn, J. and Phelan, J. (eds.) [2008], *Joseph Conrad. Voice, Sequence, History, Genre*, Columbus, The Ohio State University Press.
- Pagetti, C. [1977], *La nuova battaglia dei libri*, Bari, Adriatica.
- Perosa, S. (a cura di) [1983], *Teorie inglesi del romanzo. 1700-1900*, Milano, Bompiani.
- Rundle, V. [1995], *Defining Frames. The Prefaces of Henry James and Joseph Conrad*, in «The Henry James Review», XVI, n. 1, pp. 66-92.
- Starosta, A. [2007], *Conrad's «Author's Notes». Between Text and Reader*, in «Yearbook of Conrad Studies», n. 3, pp. 31-40.
- Stauffer, R.M. [1922], *Joseph Conrad. His Romantic-Realism*, Boston, The Four Seas Company.
- Watt, I. [1979], *Conrad in the Nineteenth Century*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press.

copyright © 2018 by
Società editrice il Mulino,
Bologna

5. T.S. ELIOT. LA LETTERATURA, IN EPIGRAFI

Da oltre un secolo T.S. Eliot (1888-1965) è al centro del dibattito letterario, tanto per la sua statura di poeta, quanto per la portata innovativa della sua visione teorico-critica, nonché per quella stretta connessione tra i due aspetti che lo porta a definire i suoi scritti sulla letteratura e sui poeti epifenomeno del proprio gusto¹.

Nelle pagine seguenti riprenderemo brevemente le formule e i concetti più influenti del lavoro teorico-critico eliotiano concentrandoci in particolare sulle epigrafi, di cui i suoi testi poetici sono caratteristicamente disseminati. Le epigrafi eliotiane si staccano dalle precedenti convenzioni d'uso, facendosi annuncio dello stesso metodo costruttivo del testo, basato sul frammento, e dispiegando al contempo un'articolata visione della letteratura. Nel loro porsi al margine del testo, le epigrafi corrispondono anche al negarsi del poeta, al carattere schivo di chi, in tipica iconografia, sceglie di indossare le vesti di un borghese, con tanto di gilet e catenina d'orologio. «L'unico ruolo che rifiuta di assumere è quello del Poeta», afferma di lui Kenner [1965, X], sottolineando invece tutti gli altri ruoli in cui l'autore, «maestro dell'anonimo», amava autoironicamente calarsi. Infatti, «He Do the Police in Different Voices»², suonava il dickensiano, provvisorio titolo per *The Waste Land* (*La terra desolata*, 1922).

Le epigrafi rinviano alla formazione stessa di Eliot, in quanto manifestazioni cruciali di quell'passionato diletto

¹ In tale ottica, e nel contesto di questa pubblicazione, va ricordato che Eliot avviò, presso Faber, la collana «*The Poets on the Poets*» («I poeti sui poeti») con significativi articoli determinativi (corsivi miei).

² «Adopera voci diverse per imitare i poliziotti» [trad. it. Lamberti 1982, 218].

con cui aveva assimilato i suoi autori ben prima che potesse pensare di scrivere su di loro. Le letture di appassionato diletto sono quelle che Eliot fa a Harvard, come studente prima di inglese e poi di filosofia, nel conforto e nella protezione delle mura ideali della cittadella universitaria, ancora poco permeabili alle tensioni del mondo contemporaneo.

Accanto agli autori americani, è la letteratura europea a sollecitarne interessi selettivi: innanzitutto Dante (a cui Eliot fu avviato da George Santayana), letto in traduzione e avvicinato senza una conoscenza completa dell'italiano, ma contando su quella *auditory imagination*, immaginazione uditiva, da lui stesso definita (nel saggio *The Use of Poetry and the Use of Criticism / L'uso della poesia e l'uso della critica*, 1933) «the feeling for syllable and rhythm, penetrating far below the conscious levels of thought and feeling [...] sinking to the most primitive and forgotten»³ [Eliot 1933, 118-119].

Poi, il nucleo di letture che già concorrono a disegnare il suo profilo di critico: i drammaturghi giacomiani e soprattutto i poeti metafisici, sotto l'influenza sia delle lezioni universitarie di Robert Briggs, sia della pubblicazione dell'edizione critica di sir Herbert Grierson (1912) – prima, significativa rivalutazione della poetica metafisica.

Infine, l'incontro con il simbolismo francese, attraverso *The Symbolist Movement in Literature (Il movimento simbolista in letteratura*, 1899) di Arthur Symons. Con Mallarmé, Verlaine e Rimbaud, Eliot muove da una visione decadente dell'arte a un rapporto diretto con la realtà del mondo contemporaneo; il che avviene a partire dalla lettura di un poeta che, nel novero, era tra i meno famosi e celebrati: quel Laforgue da cui Eliot assimila il tono ironico, il linguaggio colloquiale, il sapore della realtà urbana [Lombardo 1950, 60], nonché il rapporto difficile e vitale con la tradizione

³ «È la capacità di sentire la sillaba e il ritmo, penetra molto al di sotto dei livelli consci di pensiero e di sentimento [...] calandosi nel profondo di ciò che è primitivo e dimenticato». Le traduzioni dai testi eliotiani sono tratte dalle edizioni a cura di Sanesi, Donini e Rosati [1961], di Sanesi [1974; 1994] e di Di Giuro e Obertello [1967].

che si esprime nei rifacimenti dell'*Amleto* in chiave moderna. Tramite Laforgue, Eliot trova la sua propria voce, da cui scaturiscono le prime importanti poesie intorno al 1910; non è un caso che, su un diverso e genialmente nuovo Amleto, Eliot, appena ventiduenne, costruirà *Prufrock*.

Dal punto di vista della visione critica, va ricordato il cortocircuito che Eliot produce dei tre momenti letterari suddetti – da Dante a Donne, ai simbolisti – e come a ciò si associ l'originalità con cui rielabora l'atteggiamento classicista e antiromantico. Qualsiasi cosa 'classicismo' significhi in senso lato (ivi inclusa la vitale contraddittorietà con cui Eliot se ne appropria [Praz 1967, 282 e 285]), più proficuo sembra richiamarne quell'accezione specifica che lo accosta ai principi di impersonalità e oggettività: un'alleanza con qualcosa di esterno al sé.

Strutturata la sua visione, Eliot inizia a pubblicare saggi fondamentali in concomitanza con l'uscita della prima raccolta poetica, nel 1917; saggi a volte brevi, ma di straordinario impatto. Se ne è talvolta ricavata l'impressione di un *corpus* limitato, come per la poesia. Ma, è stato poi osservato, ed è ormai ampiamente noto, la produzione critica eliotiana è stata invece ricca e continua, spesso associata all'attività di recensore di «innumerevoli libri, sia perché gli venivano inviati, sia perché, per molti anni, ebbe bisogno di guadagnare» [Kermode 1975, X]. L'attesa *Complete Prose. The Critical Edition* – che fa seguito all'apertura di archivi a lungo gelosamente custoditi –, recentemente avviata sotto la direzione di Schuchard [2014 ss.]⁴, consentirà di abbracciarla per intero e magari volgerla a nuove prospettive. Nella vastità del *corpus*, emerge comunque uno spartiacque netto, quando si allenta il più stretto rapporto tra critica e poesia, ovvero quando, dopo i *Four Quartets* (*Quattro quartetti*, 1941-42), Eliot si dedica essenzialmente al teatro e alla prosa. Due fasi, perciò: o che il discrimine sia rappresentato dal secondo conflitto mondiale; o che si distinguano gli scritti per la pubblicazione da quelli letti a un pubblico; oppure,

⁴ Per felice contrasto, ora disponibile su internet: <https://muse.jhu.edu/>.

ancora, secondo che vi prevalga il criterio estetico su quello etico-religioso.

Sin dall'inizio, Eliot entra nel vivo del dibattito teorico, con due saggi di profetica lucidità, *Reflections on «Vers Libre»* (*Riflessioni sul verso libero*, 1917) e *Ezra Pound. His Metric and Poetry* (*Ezra Pound. Metrica e poesia*, 1917)⁵. Nel primo avversa un'idea romantica del moderno, stigmatizzando la ricerca di originalità assoluta. Più che ambire a fare *tabula rasa* del passato per promuovere la nuova logica del discorso poetico e letterario, Eliot chiarisce la necessità di relazione con la tradizione, in un disegno che è, però, tutt'altro che di moderazione. Pur riconoscendo, in sostanza, la necessità del verso libero, nega validità al concetto, giacché è sempre sullo sfondo di una tradizione, di un'alterità, che il verso libero può avere effetto. Pound, che è implicito in questo discorso, concorderà prontamente; Eliot, dal canto suo, scrive sul proprio mentore il saggio citato per eleggerlo a personaggio-chiave del modernismo.

Quanto vale in riferimento alla tecnica del verso si amplia nel saggio più importante e controverso di Eliot, *Tradition and the Individual Talent* (*Tradizione e talento individuale*, 1919), in cui il moderno si fonda sul passato e sul senso storico, e la letteratura è concepita come «ordine simultaneo». Rivoluzionaria l'idea che la tradizione sia intesa come un organismo vivente e che, come simultaneità, annulli la concezione lineare, sequenziale del passato culturale. Il nuovo poeta agisce quindi a ritroso, inserendosi con la sua opera in quell'ordine simultaneo e alterandone l'equilibrio, ridisegnandone i rapporti complessivi. Ed è impossibile leggersi l'avallo di una fissa canonicità, di un ordine autoritario, di una gerarchia – derivate ideologiche, magari, dell'Eliot più tardo.

Una tale ricerca di impersonalità vive più chiaramente nella celebre immagine metafisica del filo di platino attraverso cui s'illustra il compito del poeta. In presenza di

⁵ A Pound, oltre al citato *Metric and Poetry* (pubbl. per la prima volta nel 1917, anonimo), Eliot dedica anche *The Method of Mr. Pound* (*Il metodo di Ezra Pound*, 1919).

due gas che restano tra loro inerti, un filo di platino è in grado di determinare una reazione chimica, la quale tuttavia lascia inalterato il filamento, e di questo nessuna traccia si trova nel nuovo composto. Il poeta, analogamente, fa da tramite, da catalizzatore, e tanto più è perfetto l'artista, tanto più in lui saranno separati l'uomo che soffre e la mente che crea. Il poeta deve conoscere i sentimenti, ma per poterli proiettare sulla pagina deve astrarre dal suo io privato e la poesia essere dunque una fuga dalle emozioni («escape from emotion»). Del resto, «only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things»⁶.

All'oggettivarsi dell'io si collega il concetto di correlativo oggettivo («objective correlative»), formula di grande fortuna, a partire da *Hamlet and Its Problems* (*Amleto e i suoi problemi*, 1920). Eliot interpreta *Hamlet* alla luce del rapporto madre-figlio, e considera la tragedia non riuscita, giacché Shakespeare non avrebbe trovato un correlativo oggettivo adeguato alle passioni di Amleto. Da lì, il concetto acquista una suggestività e ampiezza di applicazione indipendente, venendo definito come: «a set of objects, a situation, a chain of events, which shall be the formula of that *particular* emotion»⁷. Esso si raccorda dunque alla non liricità del dettato poetico: si proietta verso una visione drammatica che tende a separare il poeta dal suo prodotto o il romanziere dal suo romanzo (sono i dettati estetici precisati da Flaubert), com'è per il drammaturgo rispetto al dramma.

Il saggio su *The Metaphysical Poets* (*I poeti metafisici*, 1921), nel congiungere Seicento e Novecento, ha reso di nuovo consapevoli dell'esistenza di quel gruppo di poeti e, sovvertendo autorevoli assunti critici – quali quelli di John Dryden e di Samuel Johnson –, ha evidenziato quanto quella poetica sia rilevante per il XX secolo. In effetti, le tensioni

⁶ [Kermode (ed.) 1975, 43] («Solo chi ha emozioni sa come fuggire da queste cose. Solo chi le conosce sa distaccarle da sé»).

⁷ [Ivi, 48] («Una serie di oggetti, una situazione, una catena di eventi che saranno la formula di quella emozione *particolare*»).

che in essa si dispiegano provengono da una crisi storica, dal collasso di un ordine preesistente e dall'insorgere di un nuovo incerto e inquieto; e si manifestano in una *diction* aperta, in metafore attinenti al campo scientifico, economico, religioso e politico. Tuttavia, nel saggio Eliot precisa ancora il lavoro del poeta, riprendendo quanto esposto in *Tradition*. Il poeta amalgama ciò che è disparato, coerentemente con l'immagine del filamento di platino sopra citata: «A thought to Donne was an experience; it modified his sensibility. When a poet's mind is perfectly equipped for his work, it is constantly amalgamating disparate experience»⁸. Si tratta di un passo famoso, in cui Eliot riafferma la necessità di un linguaggio poetico inclusivo, di una poesia totale, che unisca pensiero e senso⁹. Milton ne è già incapace¹⁰, così come i poeti del Sette- e dell'Ottocento, secondo la nota teoria della dissociazione della sensibilità («dissociation of sensibility»), per cui, ad esempio, i grandi poeti vittoriani «do not feel their thought as immediately as the odour of a rose»¹¹.

Solo dopo la *Waste Land* Eliot scrive *Ulysses, Order and Myth* (L'«Ulisse», l'ordine e il mito, 1923) per render merito a Joyce del *metodo mitico*, ma, già a partire dal 1917, attraverso *The Egoist*, aveva letto i capitoli iniziali dell'*Ulysses*. Pur temendo un'ombra sulla sua analoga ricerca, e confessando il paradossale desiderio di non averli letti¹², attribuisce a Joyce quella che definisce una scoperta scientifica. Ma è proprio sul piano di questa lucidità critica che Eliot si appropria della scoperta, simultaneamente sviluppata secondo linee originali. La strada indicata dall'irlandese consentiva di narrare il caos, non semplicemente esplici-

⁸ [Ivi, 64] («Un'idea era per Donne un'esperienza: e modificava la sensibilità. Quando la mente di un poeta è perfettamente attrezzata per il suo lavoro, amalgama continuamente le esperienze più disparate»).

⁹ Analoga implicazione si dà nella teoria poundiana dell'immagine [Matthiessen 1976 (1935), 61].

¹⁰ Come già osservava Pound [1970 (1910), 105].

¹¹ [Kermode (ed.) 1975, 64] («Non percepiscono il pensiero con la stessa immediatezza del profumo di una rosa»).

¹² Lettera a Joyce sull'*Ulysses*, del 21/5/1921.

tando l'«immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history»¹³, bensì imitando quel caos nella forma stessa, facendolo esperire direttamente; consentiva di percorrere il mondo in tutta la sua ampiezza, valicandone i confini spazio-temporali, affrancandosi da strutture narrative lineari, procedenti per legami di contiguità fisica, al punto da mettere in discussione persino lo stesso romanzo in quanto genere. Eliot, tuttavia, affondando lo sguardo in un passato davvero remoto, risale al mito dei miti: quello della terra desolata, dell'attesa e della rinascita, desumendolo dall'antropologia. La letteratura propaga e irradia il mito, analogamente a quanto aveva indicato J.L. Weston nel suo studio sul romanzo cavalleresco medievale (*From Ritual to Romance / Dal rito al romance*, 1920), dove il *Parsifal* diventava l'anello di congiunzione tra mito precristiano e cristiano. Si apre così la strada all'individuazione dei passaggi tra il mito cristiano e le sue successive laicizzazioni letterarie sicché, a strutturare la *Waste Land*, c'è anche la *Tempest* shakespeariana, disseminata nel testo e condensata nei versi della canzone di Ariele. Va tuttavia ricordato che il germe dell'interesse antropologico si era già sviluppato nei primi anni di studio universitario, come testimonia la relazione giovanile sull'interpretazione dei riti primitivi¹⁴. Lì il rito era concepito come interpretazione: anziché esser volto alla conoscenza della verità, condivideva con la critica la condizione interpretativa [Spears and Bentley 1990, 48-49; Mitrano 2017, 9].

Attraverso le epigrafi – atto interpretativo e possente investimento semantico [Praz 1962, 339] – i miti letterari eliotiani assumono la loro funzione ordinatrice. Il primo mito letterario, e forse il più importante, è costituito dalla *Divina Commedia*. A Dante Eliot dedica uno scritto breve, confluito in *The Sacred Wood (Il bosco sacro)*, 1920), quindi il saggio del 1929 e, infine, la conferenza *What Dante*

¹³ [Kermode (ed.) 1975, 177] («L'immenso panorama di futilità ed anarchia che è il mondo moderno»).

¹⁴ *The Perfect Critic, 1919-1926*, in Schuchard [2014, 66-71]. Per una discussione del saggio cfr. anche Gray [1982].

*Means to Me (Cosa significa Dante per me)*¹⁵. In essi afferma che il poeta italiano (ma «europeo», e «universale») gli ha insegnato a guardare «a complete scale of the *depths* and *heights* of human emotion»¹⁶, a rendere concreto l'astratto e il remoto, e a trarre poesia dal non-poetico.

Proprio in virtù dello stretto rapporto tra critica e poesia già sottolineato, si è circolarmente ricondotti ad accennare alla poesia di Eliot; e, sì, limitatamente alle epigrafi – quelle dantesche –, ma in quanto esse circoscrivono luoghi poetici privilegiati, di particolare densità semantica. Non a caso, Eliot ne fa un uso quasi sistematico. Qui, in effetti, il moderno si annuncia: le epigrafi, in quanto frammenti, sono un segno tangibile della caotica e disordinata realtà contemporanea; nel riutilizzo della letteratura passata, sono prove dello scacco dello scrittore, della difficoltà a scrivere; sono manifestazioni di un problematico rapporto col passato, per cui il moderno è anche necessariamente ri-uso, *collage*, *found poetry*; danno il senso dell'insufficienza del poeta di fronte ai precursori. Eliot legittima il metodo, precisando che «immature poets imitate; mature poets steal» (*Philip Massinger*, in *The Sacred Wood*)¹⁷.

Nelle epigrafi, tratte da contesti storici e culturali diversi, si invera una tradizione sovranazionale, multilingue, europea, occidentale (o mondiale, se l'allontanarsi anche verso l'oriente indiano sanscrito non è che il riandare a un'origine ancor più profonda); vi si invera una tradizione che è organismo vivente, ordine simultaneo, storiografia cubista [Kermode 1967, 236]; esse sono la forma dell'impersonalità, del drammatico; sono nuclei imagisti e correlativi oggettivi.

L'epigrafe, insomma, è l'essenza del metodo costruttivo eliotiano, un ambiguo paratesto perché, come si mostra in *The Waste Land*, il testo altro non è, a sua volta, che un contenitore di citazioni epigrafiche. La citazione di primo

¹⁵ Rispettivamente: recensione su «Athenaeum», 2 aprile 1920; pubblicato a sé, presso Faber; pubblicato in *To Criticize the Critic* (1965).

¹⁶ [Kermode (ed.) 1975, 230] («La gamma completa di altezze e di abissi delle emozioni umane»).

¹⁷ [Ivi, 153] («I poeti immaturi imitano; i maturi rubano»).

livello ingloba la totalità del testo, e questo, a sua volta, rimanda alla lapidaria, a volte oscura, immobilità della prima, conferendo nuove prospettive di senso [Worthington 1949, 1], in una poetica dell'imperfezione piuttosto che di apoteosi della forma. Ogni specifica citazione, apparentemente staccata, disarticolata, dislocabile, si presterebbe a una prospettiva sull'intero; ciascuna potrebbe ambire a un *quantum* epigrafico (si vedano i versi finali della *Waste Land*: «Poi s'ascose», «Quando fiam», «O swallow», «Le Prince», «Why then», «Datta»)¹⁸. Ed è rilevante che, quasi a cercare una posizione simmetrica rispetto all'inizio, le citazioni infittiscano verso la conclusione del poemetto, in un'esperienza della poesia simile a quella della musica jazz.

Le epigrafi a *Prufrock* – raccolta e poesia¹⁹ – e a *The Waste Land*, con Dante immediatamente al centro del discorso sul moderno, rivestono una particolare importanza, nel loro riassumere il valore assegnato all'arte e alla letteratura. Ma anche la dedica alla raccolta, «For Jean Verdenal, 1889-1915 / mort aux Dardanelles» [CPP 11] («Per Jean Verdenal / morto ai Dardanelli»), è importante: è un atto di memoria biografica per un amico e intellettuale, la cui data di morte rimanda al conflitto mondiale; ed è anche un'elegia prosastica e minimalista, un *Lycidas* nella modernità, oltreché un'introduzione al mondo delle anime, prolessi alle parole-chiave della citazione (dal *Purgatorio*, XXI, 133-136), *amor, ombre, vanitate*:

Or puoi la quantitate
Comprender dell'amor ch'a te mi scalda,
Quando dismento nostra vanitate,
Trattando l'ombre come cosa calda [CPP 11].

Evocando il poeta, Eliot colloca *Prufrock* e sé stesso in un dialogo con la tradizione letteraria alta, e complica il gioco dei rapporti disegnando una situazione dialogica a tre. Nel

¹⁸ Eliot [1969, 75]. D'ora in avanti, CPP.

¹⁹ *Prufrock and Other Observations* e *The Love Song of J. Alfred Prufrock* (*Prufrock e altre osservazioni* e *Il canto d'amore di J. Alfred Prufrock*).

confronto tra grandi del passato è oggettivata l'espressione di amore di un poeta nei confronti del suo precursore e modello, e l'ammirazione di Stazio nei confronti di Virgilio (evocativa dell'ammirazione di Dante per Virgilio) non è che la cifra del sentire di Eliot nei confronti di Dante; dove però il dialogo è drammatico anche perché l'espressione di amore si accompagna a un'azione. Le parole di Stazio al suo maestro ricordano il gesto appena tentato di abbracciarne le ginocchia, sottolineando l'illusorietà e l'impossibilità che «ombre» e «cosa salda» si tocchino. Il che rimanda al presente eliotiano, al mondo dei vivi che si confronta con il mondo dei morti, al «great labour» con cui soltanto si abbraccia la tradizione.

Le due epigrafi dantesche di *Prufrock* rinviano a quella di *The Waste Land*, in cui l'ispirazione dantesca, proiettando immediatamente sulla moderna terra desolata il sentimento di una condizione purgatoriale, è ripresa nell'unità più intima di dedica e citazione. «For Ezra Pound / il miglior fabbro» ribadisce il valore della letteratura, rendendolo concreto attraverso il dialogo tra poeti; ma la situazione dialogica suggerita è più articolata della precedente, dal momento che coinvolge lo stilnovista Guinizelli, il provenzale Daniel, e Dante. È Guinizelli che, nel *Purgatorio* (XXVI, 117), definisce Arnaut «il miglior fabbro», sicché, con la ripresa eliotiana, prende forma una complessa dinamica di relazioni tra cinque poeti, centrata da un lato sul rapporto tra i moderni e i medievali, dall'altro sulla gratitudine di Eliot a Pound, virgiliana guida agli stessi provenzali e stilnovisti con *The Spirit of Romance* (*Lo spirito romanzo*, 1910). Quei poeti sono il cardine tra mondo classico e contemporaneo, i protagonisti di una rifondazione della cultura occidentale e delle letterature nazionali; danno corpo a quella «mente europea» ambita in special modo dagli espatriati americani, e anzi solo ad essi aperta.

I capisaldi della poesia e della critica a cui si è accennato sono stati oggetto di ampia controversia. Sul piano estetico, la tradizione di Eliot è stata considerata conservatrice, focalizzata sull'ordine e sulla gerarchia; lui stesso è stato ritenuto corresponsabile dell'istituzione della scuola

critica di *close reading* funzionale alla sua poesia o anche – in quanto associato a I.A. Richards e a F.R. Leavis – dell'accademismo degli *English Studies*. Il suo linguaggio, più che inclusivo e aperto al quotidiano e all'ordinario, è parso elitario [Davie 1952]; il suo metodo, sovraccarico di riferimenti e rimandi, al limite del plagio. Sul piano ideologico, sono stati stigmatizzati il suo disimpegno, l'integralismo e il poco moderno ruolo degli intellettuali-mandarini («mandarin») [Cooper 1995, 28], in un disegno di società fortemente illiberale; sono state censurate le sue simpatie giovanili per la destra francese di Charles Maurras e le sue posizioni antisemite, puntando l'indice su testi quali *The Idea of a Christian Society* (*L'idea di una società cristiana*, 1939) o il non successivamente ripubblicato *Under Strange Gods* (*Sotto strani dei*, 1934).

Aspetti, questi, che devono essere debitamente considerati, come pure i limiti entro i quali tiene la distinzione tra un Eliot rivoluzionario in poesia e conservatore in politica. Potremmo ben riferire a lui quanto W.H. Auden scrive nel suo *In Memory of W.B. Yeats* (1940), segnalando un'analogia discrepanza a proposito del poeta irlandese: «You were silly like us» («eri, come noi, sciocco»). Ciò che importa è che un *gift* poetico possa riscattare le scorie ideologiche. E quasi contemporaneamente, nei *Four Quartets*, lo stesso Eliot sembra volersi separare da questo suo io 'privato', in purgatoriale e ventriloqua ammenda, con versi suggestivi: «I am not eager to rehearse / My thoughts and theory, which you have forgotten»²⁰.

È comprensibile che, nel prevalere di una reazione «postmoderna», i concetti di autorità, gerarchia, patriarcato, associati al modernismo, abbiano fatto di Eliot il principale imputato e che si sia concesso il 'perdono' ad altri (Woolf, Joyce, Pound, Lewis), mentre a lui, «principale esponente e simbolo di tutto ciò contro cui il post-moderno si definiva, non sia stata concessa» alcuna amnistia [Asher 1995, 1]. A ciò, tuttavia, controbattono, più recentemente, i *New Mod-*

²⁰ CPP 194 («Ed egli: "Io non intendo ricapitolare / Le mie teorie, le mie idee che hai dimenticato"»).

ernist Studies, riconfigurando la presenza eliotiana sulla base della non-analogia tra estetica e politica o del riconoscimento che «i valori che il post-moderno o la critica culturalista ha trovato assenti nel modernismo – apertura, mobilità, consapevolezza sociale, opposizione all’ordine stabilito, vicinanza alla cultura popolare e partecipazione in un decentramento culturale rispetto a un Occidente egemonico» [Liska 2013, 80-81] – erano, in qualche misura, già lì.

Bibliografia

Testi primari

- Eliot, T.S. [1929] *Dante*, London, Faber.
— [1933], *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, London, Faber.
— [1969], *The Complete Poems and Plays*, London, Faber.
— *Selected Prose*, ed. F. Kermode [1975], London, Faber.
— *The Complete Prose of T.S. Eliot. The Critical Edition*, ed. R. Schuchard [2014 ss.], Baltimore, Johns Hopkins University Press, 8 vols.
— *Opere*, a cura di R. Sanesi, F. Donini e S. Rosati [1961], Milano, Bompiani.
— *Il bosco sacro*, a cura di V. Di Giuro e A. Obertello [1967], Milano, Bompiani.
— *L'uso della poesia e l'uso della critica e altri saggi*, a cura di R. Sanesi [1974], Milano, Bompiani.
— *Scritti su Dante*, a cura di R. Sanesi [1994], Milano, Bompiani.
Pound, E. [1970 (1910)], *The Spirit of Romance*, London, Peter Owen.
Dickens, C., *Our Mutual Friend*, ed. M. Cotsell [1989], Oxford, Oxford University Press; *Il nostro comune amico*, a cura di C. Pagetti, trad. it. L. Lamberti, Torino, Einaudi, 2006.

Testi secondari

- Asher, K. [1995], *T.S. Eliot and Ideology*, Cambridge, Cambridge University Press.

- Cooper, J.X. [1995], *T.S. Eliot and the Ideology of Four Quartets*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Davie, D. [1952], *Purity of Diction in English Verse and Articulate Energy*, London, Chatto & Windus.
- Gray, P. [1982], *The Interpretation of Primitive Ritual*, in Id., *T.S. Eliot's Intellectual and Poetic Development 1909-1922*, Brighton, Harvester.
- Kenner, H. [1965 (1959)], *The Invisible Poet. T.S. Eliot*, London, Methuen.
- Kermode, F. [1967], *A Babilonish Dialect*, in Tate [1967, 231-243].
- Liska, V. [2013], *Kafka, Modernism, and Literary Theory*, in J.-M. Rabaté (ed.), *A Handbook of Modernism Studies*, Oxford, Wiley-Blackwell, pp. 75-86.
- Lombardo, A. [1950], *La poesia inglese dall'estetismo al simbolismo*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura.
- Matthiessen, O.P. [1976 (1935)], *The Achievement of T.S. Eliot*, Oxford, Oxford University Press.
- Mitrano, M. [2017], *The Mirror of Alienation. T.S. Eliot and the Other Modernity*, in V. Bavaro, G. Fusco, S. Fusco and D. Izzo (eds.), *Harbors. Flows and Migrations of People, Cultures and Ideas: The U.S.A. in/and the World*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing.
- Praz, M. [1962], *Machiavelli in Inghilterra e altri saggi*, Firenze, Sansoni.
- [1967], *T.S. Eliot as a Critic*, in Tate [1967, 262-287].
- Spears, J. and Bentley, J. [1990], *Reading «The Waste Land». Modernism and the Limits of Interpretation*, Amherst, University of Massachusetts Press.
- Tate, A. (ed.) [1967], *T.S. Eliot. The Man and His Work*, London, Chatto & Windus.
- Warren, A. [1967], *Eliot's Literary Criticism*, in Tate [1967, 278-298].
- Worthington, J. [1949], *The Epigraphs to the Poetry of T.S. Eliot*, in «American Literature», 21, n. 1, pp. 1-17.

Copyright © Mulino
 Società editrice il Mulino,
 Bologna

6. «A COMMON GROUND BETWEEN US».
L'ARTE DEL ROMANZO E LE BUONE MANIERE
NEI SAGGI DI VIRGINIA WOOLF

Gli anni Venti segnano un punto di svolta nella carriera di Virginia Woolf. Sono infatti gli anni in cui l'autrice si propone sulla scena letteraria come protagonista dotata di una voce propria, grazie alla pubblicazione di romanzi quali *Jacob's Room* (*La stanza di Jacob*, 1922), *Mrs Dalloway* (*La signora Dalloway*, 1925) e *To the Lighthouse* (*Al faro*, 1927), che si differenziano dai precedenti *The Voyage Out* (*La crociera*, 1915) e *Night and Day* (*Giorno e notte*, 1919) per la scrittura francamente innovativa. Sebbene di recente la critica abbia riconosciuto anche alle opere degli esordi tratti fortemente personali, esito dell'infrazione delle norme ottocentesche, Woolf definisce la sua prima narrativa un esercizio convenzionale e si concede, come premio e diversivo mentre scrive *Night and Day*, la composizione di brevi racconti privi di intreccio, incentrati su impressioni e sensazioni [Woolf 1978, 231]. Poi, all'atto di figurarsi *Jacob's Room*, immagina di estendere l'esperimento a un testo di duecento pagine, nel quale, per così dire, i racconti degli anni Dieci vanno a innestarsi l'uno sull'altro:

Suppose one thing should open out of another [...] – doesn't that give the looseness and lightness I want: doesn't that get closer & yet keep form & speed, & enclose everything, everything? [...] no scaffolding; scarcely a brick to be seen; all crepuscular, but the heart, the passion, humour, everything as bright as fire in the mist [Woolf 1988, 13-14]¹.

¹ «Se per esempio un pensiero scaturisse dall'altro [...], non mi darebbe questo la scioltezza e la leggerezza che voglio? Non stringerebbe più da vicino la materia, serbandò tuttavia forma e velocità, e racchiudendo tutto, tutto? [...] niente impalcature; a malapena si vedrà un mattone; tutto crepuscolare, ma il cuore, la passione, l'umore, tutto dovrà ardere come fuoco dentro la nebbia» [Woolf 2009, 48].

Il progetto che Woolf va mettendo a punto è immagine tutto sommato fedele della trasformazione che imprimerà al romanzo negli anni a venire, e le questioni fondamentali che dovrà affrontare sono già chiaramente individuate. Il problema è rifondare la narrativa, sottraendola alla rigida impalcatura predisposta da quegli scrittori ancora legati alla tradizione del romanzo realistico e *ben fatto*, così che diventi leggera e impalpabile, solo apparentemente svincolata da ogni regola, ma in realtà sostenuta da un dispositivo solido e, al tempo stesso, invisibile. La questione non è esclusivamente formale, come indica l'allusione a un contenuto che si annuncia prevalentemente interiore, in netta contrapposizione con l'enfasi che l'Ottocento e i suoi epigoni edoardiani hanno invece posto sull'esteriorità: anzi, è proprio il contenuto diverso a richiedere una forma che gli si adatti, anche se al momento gli scrittori soffrono dell'assenza di convenzioni ben definite che rendano il loro lavoro più agevole e la loro opera più immediatamente accessibile a un pubblico disorientato dal rinnovamento.

Questi i nodi cruciali su cui Woolf continua a insistere nei saggi che negli anni Venti dedica al romanzo e con cui accompagna la sua pratica di scrittura, mostrando quella vocazione autoriflessiva e quella lucida consapevolezza della radicale novità del presente che caratterizzano in buona misura il movimento modernista [Parsons 2008, 12]. In *Modern Fiction* (*Il romanzo moderno*, 1919)² e *Mr Bennett and Mrs Brown* (*Il signor Bennett e la signora Brown*, 1924), giustamente considerati i manifesti della nuova narrativa, Woolf divide la scena letteraria contemporanea in due campi contrapposti, rispettivamente caratterizzati dalla deferenza per le soluzioni narrative canoniche e dall'ansia di rinnovamento: da un lato, gli scrittori edoardiani o «materialisti» come Bennett, Galsworthy e Wells; dall'altro, gli scrittori georgiani o «spirituali» come T.S. Eliot e Joyce³. Concentrati sul corpo, sul

² Il saggio fu pubblicato nel 1919 sul «Times Literary Supplement» con il titolo *Modern Novels*, per essere poi incluso nel '25 nella raccolta *The Common Reader* con il nuovo nome di *Modern Fiction*.

³ Le definizioni 'edoardiano' e 'georgiano' si riferiscono, rispettivamente, ai regni di Edoardo VII (1901-10) e di Giorgio V (1910-36).

dettaglio concreto, sul fatto esteriore, i primi sono i custodi della tradizione realistica e producono, imperturbabili, opere in trentadue capitoli provviste d'intreccio e di storia d'amore, come vogliono le consuetudini vittoriane. I loro romanzi sono pervasi da un'aria di verosimiglianza ottenuta tramite l'impiego scrupoloso dello strumento della descrizione, che Woolf reputa goffo, incongruo e superficiale, inadatto a servire i propositi della letteratura del suo tempo. I secondi, invece, non si occupano del corpo, ma dell'anima; di conseguenza, inseguono un dato impalpabile – che lo si chiami spirito, vita o realtà – sforzandosi di coglierlo e restituirlo senza stravolgerlo. Due versioni del romanzo, dunque: l'una caratterizzata da sequenzialità logico-cronologica, personaggi radicati nell'universo sociale, voce narrante autorevole che governa saldamente la storia e con essa il lettore; l'altra, viceversa, incentrata non sui fatti ma sui moti interiori, capace di tollerare incoerenza e frammentarietà nel tentativo di duplicare il fluire incessante e caotico delle impressioni che colpiscono la mente, un fluire che lo scrittore deve registrare così come si manifesta, senza ordine alcuno:

Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display, with as little mixture of the alien and external as possible? [Woolf 1972, 106]⁴.

Se questa, dunque, è la materia del romanzo, sarà necessario dotare il genere di una forma adatta a esprimerla. Ma, a ben vedere, si tratta di misurarsi, ancor prima che con questioni estetiche, con gli interrogativi epistemologici sottesi alla narrativa modernista: di che natura sia la realtà, se sia

⁴ «La vita non è una serie di lampioncini disposti in ordine simmetrico; la vita è un alone luminoso, un involucro semitrasparente che ci racchiude dall'alba della coscienza fino alla fine. Non è forse compito del romanziere esprimere questo spirito mutevole, misterioso e indefinito, per quanto possa mostrarsi complesso e aberrante, con una miscela possibilmente priva di elementi esterni ed estranei?» [Woolf 2011, 192].

conoscibile, come sia comunicabile – se, in una parola, la vita sia *questo* oppure *quello*, come direbbe Woolf. A essere drasticamente mutata, insomma, è la visione del reale, che si rifiuta di darsi un senso immediatamente intellegibile, di svelare il principio oggettivo che la tiene insieme – un senso e un principio evidenti invece all'uomo dell'Ottocento – manifestandosi piuttosto alla singola coscienza attraverso vibrazioni tenui e mutevoli, attraverso echi indistinti che impediscono di percepire con chiarezza, se non in un occasionale momento epifanico, il disegno che si nasconde dietro l'apparenza [Woolf 1985a, 73].

Il declino del realismo ottocentesco, che gli edoardiani si sforzano di tenere caparbiamente in vita con la complicità di un pubblico abitudinario e restio ai cambiamenti, sospinge inevitabilmente la giovane generazione che ancora voglia esprimersi tramite il romanzo verso la sua trasformazione, che altrove Woolf immaginerà così radicale da meritare al genere un nome nuovo. Infatti, per far luce sui «luoghi oscuri della psicologia», che sono al centro dei loro interessi, i georgiani s'impegnano in tentativi coraggiosi e sinceri, svincolandosi dalle consuetudini costrittive e oramai inutili di chi li ha preceduti. *Modern Fiction* si conclude quindi con una formidabile perorazione in favore della libertà dello scrittore:

Nothing – no 'method', no experiment, even of the wildest – is forbidden but only falsity and pretence. 'The proper stuff of fiction' does not exist; everything is the proper stuff of fiction, every feeling, every thought; every quality of brain and spirit is drawn upon; no perception comes amiss [Woolf 1972, 110]⁵.

Tutto lascerebbe credere, dunque, che Woolf collochi sé stessa tra i georgiani, sebbene in *Mr Bennett and Mrs Brown* non si annoveri esplicitamente tra di loro facendo, secondo alcuni, opportuna mostra di modestia. Ma le cose

⁵ «Nessun 'metodo', nessun esperimento, neanche il più spregiudicato – è vietato, tranne la falsità e la presunzione. Non esiste una 'materia adatta al romanzo'; qualsiasi cosa è adatta al romanzo, ogni sensazione; ogni pensiero; ogni qualità della mente e dello spirito vi possono rientrare; nessuna percezione è fuori luogo» [Woolf 2011, 195].

non stanno esattamente così. Perché, pur elogiando l'audacia e l'onestà della loro sperimentazione, non la condivide fino in fondo: Eliot è oscuro, dice, e Joyce indecente. Intolleranti delle usanze civili e del decoro – «they do not know which to use, a fork or their fingers» [Woolf 1968, 334]⁶ – tengono il pubblico sulla corda, costringendolo a volteggiare pericolosamente a mezz'aria come un acrobata, invece di farlo accomodare in poltrona. Woolf, insomma, si mette nei panni di chi legge, immedesimandosi nel suo disagio per la violazione del codice sintattico-grammaticale che sembra necessariamente accompagnarsi al rinnovamento, e lancia un grido d'allarme contro l'incondizionata libertà che ha appena sostenuto, rivendicando la necessità di nuove convenzioni, sufficientemente fondate e convincenti, che si sostituiscano alle vecchie. Formula, quindi, i vincoli cui la narrativa modernista deve sottostare per non rinunciare a comunicare con il lettore servendosi di una metafora domestica, che le permette di paragonare le convenzioni letterarie alle buone maniere e lo scrittore a una padrona di casa – una scelta, come vedremo, non priva di significato.

Ma cosa hanno in comune le convenzioni letterarie e le buone maniere? Sono codici che favoriscono il dialogo, che accorciano le distanze tra sconosciuti, che predispongono all'amicizia:

The hostess bethinks her of the weather [...]. She begins by saying that we are having a wretched May, and, having thus got into touch with her unknown guest, proceeds to matters of greater interest. So it is in literature. The writer must get into touch with his reader by putting before him something which he recognizes, which therefore stimulates his imagination, and makes him willing to cooperate in the far more difficult business of intimacy. And it is of the highest importance that this common meeting-place should be reached easily, almost instinctively, in the dark, with one's eyes shut [ivi, 330-331]⁷.

⁶ «È solo che non sanno che cosa usare, se la forchetta o le dita» [Woolf 2011, 133].

⁷ «La padrona di casa si affida al tempo [...]. Cominci[a] dicendo che questo maggio è disastroso, e stabilito così un contatto con l'ospite sconosciuto, pass[a] a questioni di maggiore interesse. La stessa cosa in

Woolf, dunque, vuole accogliere il lettore, dargli il benvenuto, metterlo a suo agio. E non è un caso, forse, che proprio negli stessi anni crei due figure di padrone di casa capaci di amalgamare sapientemente i loro ospiti, la signora Dalloway e la signora Ramsay, ugualmente convinte che una festa sia un dono disinteressato, un'offerta rituale, un supremo contributo alla civiltà. Che l'abilità di mettere in contatto gli individui partecipi della natura dell'arte, Woolf lo afferma in *To the Lighthouse*, dove Lily Briscoe, pittrice e suo alter ego, riconosce alla signora Ramsay la straordinaria capacità di rendere l'attimo permanente, svelando così la forma che si cela dietro il caos:

Mrs Ramsay bringing them together; Mrs Ramsay saying 'Life stand still here'; Mrs Ramsay making of the moment something permanent (as in another sphere Lily herself tried to make of the moment something permanent) – this was of the nature of a revelation. In the midst of chaos there was shape; this external passing and flowing [...] was stuck into stability. Life stand still here, Mrs Ramsay said. 'Mrs Ramsay! Mrs Ramsay!' she repeated. She owed this revelation to her [Woolf 1983, 150-151]⁸.

La festa e l'opera d'arte, esito della maestria nel connettere rispettivamente le persone e le parole, sono cerchi magici, in cui l'insensatezza della vita è ugualmente tenuta a bada [Minow-Pinkney 2010, 237-238]: la padrona di casa e l'artista, sollecitando e armonizzando le emozioni, realizzano

letteratura. Lo scrittore deve stabilire un contatto col suo lettore mettendogli di fronte qualcosa che quello riconosca, che perciò stimoli la sua immaginazione, e lo renda disponibile a cooperare nella faccenda molto più difficile dell'intimità. È della massima importanza che questo punto d'incontro comune venga raggiunto facilmente, quasi istintivamente, al buio, a occhi chiusi» [Woolf 2011, 130-131].

⁸ «La signora Ramsay che li univa; la signora Ramsay che diceva 'la vita qui si arresta'; la signora Ramsay che trasformava il momento fugace in qualcosa di permanente (in un'altra sfera Lily tentava anche lei di trasformare il momento fugace in qualcosa di permanente) – tutto ciò partecipava della natura di una rivelazione. In mezzo al caos c'era la forma; l'eterno passare e fluire [...] erano riportati alla stabilità. Qui la vita s'arresta, diceva la signora Ramsay. 'Signora Ramsay! Signora Ramsay!' ripeté Lily. A lei doveva quella rivelazione» [Woolf 1998, 562].

un insieme estetico capace di alleviare le pressioni della vita quotidiana, di recare sollievo e piacere e, così facendo, contribuiscono, ciascuna a suo modo, al buon andamento della civiltà [Blair 2007, 61-62].

L'immagine dello scrittore come padrona di casa si situa quindi al crocevia della nuova narrativa woolfiana, prestandosi a far luce sulla posizione che la scrittrice assume nel dibattito estetico del suo tempo, ma anche sulla specificità femminile della sua scrittura e sul suo rapporto con il lettore, al quale, nonostante la duratura reputazione di autrice d'élite – di regina degli *highbrows*, secondo Arnold Bennett e Wyndham Lewis – accorda invece grande attenzione [Cuddy-Keane 2003].

In *Professions for Women* (*Professioni per le donne*, 1931) Woolf disegna l'immagine dell'angelo del focolare, che condivide con la signora Ramsay (e con sua madre Julia Jackson, sulla quale il personaggio è esemplato) i tratti sostanzialmente accoglienti della femminilità tradizionale: comprensiva, accattivante, altruista, insincera quanto basta, la donna possiede la capacità di accogliere, di ospitare, di mettere a proprio agio [Woolf 1972, 285]. È, insomma, sempre e comunque padrona di casa. Consapevole di quanto tale attitudine femminile ostacoli l'espressione artistica, che richiede invece sincerità e coraggio, nel saggio Woolf mette in scena l'omicidio dell'angelo del focolare, necessario a far spazio alla sua identità di scrittrice – un conflitto tra due modelli femminili, questo, che ricalca la contrapposizione in *To the Lighthouse* tra la signora Ramsay e Lily Briscoe, l'artista poco incline ai compromessi. Tuttavia, sorprendentemente, in *Mr Bennett and Mrs Brown* chi scrive è chiamato a temperare la propria sincerità e il proprio coraggio con l'esercizio delle buone maniere, attenendosi al principio fondamentale della civiltà che, nell'ottica di Mrs Ramsay, consiste nel mostrare considerazione per l'altro [Woolf 1983, 34]. Tale considerazione, tratto distintivo del femminile, è il motivo per cui Woolf paragona lo scrittore alla *padrona* e non al *padrone* di casa, come a enfatizzare massimamente il riguardo dovuto al lettore, di cui non si può fare a meno pena l'incomunicabilità – un riguardo di cui gli edoardiani,

a differenza dei georgiani, hanno ripetutamente dato prova, mostrandosi sempre rispettosi della sensibilità del pubblico, al quale consegnano verità crude in termini che crudi non sono mai [Di Battista 2009, 45].

Verso la fine della sua vita, in *A Sketch of the Past (Immagini del passato)*, 1939), Woolf ritorna sul rapporto che intercorre tra la scrittura e le buone maniere, profondamente radicate in lei grazie all'educazione materna: se l'etichetta vittoriana ha una sua utilità e una sua bellezza, è pur vero che può rappresentare uno svantaggio nello scrivere, perché porta con sé un tono eccessivamente compito e un approccio obliquo alle questioni. Tuttavia, conclude, «the surface manner allows one, as I have found, to slip in things that would be inaudible if one marched straight up and spoke out loud» [Woolf 1985a, 150]⁹, riproponendo, di fatto, la differenza tra il suo modo di scrivere e quello dei georgiani. Significativamente lo stesso Pound, il portavoce del modernismo più estremo, spesso associato a Eliot e Joyce, aveva a sua volta fatto ricorso alla nozione di buone maniere per dichiararsene arcistufo – «We are sick to death [...] of the general acquiescence of artists, of their agreement to have perfect manners, and to mention absolutely nothing unpleasant» [Pound 1914, 68]¹⁰ – segnalando così il nuovo atteggiamento battagliero dell'artista, che, consapevole di essere impegnato in una costante lotta con il mondo, si rifiuta di consegnare al pubblico risposte rassicuranti e preconfezionate come chi lo ha preceduto. Pound, insomma, ridisegna il rapporto tra l'artista e il pubblico nei termini antagonisti e aggressivi tipici dell'avanguardia, preannunciando l'avvento di un'aristocrazia delle arti che prevedibilmente avrà poco in comune con «l'umanità dal cervello da coniglio» che la civiltà moderna ha generato. L'immagine della padrona di casa, invece, rivela quanto Woolf abbia a cuore la familiari-

⁹ «Queste maniere di superficie consentono di fare passare, ho constatato, cose che sarebbero inaccettabili da parte di chi volesse andare dritto al punto e parlare chiaro e forte» [Woolf 1985b, 192].

¹⁰ «Siamo arcistufi dell'acquiescenza generale degli artisti, del patto secondo il quale si impegnano ad avere sempre maniere impeccabili e a evitare ogni accenno a cose sgradevoli» (trad. mia).

tà, la condivisione, l'intimità con il lettore: l'attenzione alle sue esigenze sembra insomma distinguere «la sua posizione estetica nel campo della scrittura», facendone l'alternativa femminile alle forme esclusive ed elitarie di certo modernismo maschile [Blair 2007, 43].

Variamente definito «amico», «assistente», «complice» nelle pagine della sua saggistica, il lettore – osserva Woolf in *Phases of Fiction (Le fasi della narrativa, 1929)* – condivide con l'autore «il desiderio di creare» [Woolf 1960, 94]. Non deve quindi stupire se *Mr Bennett and Mrs Brown* si conclude con un appello a chi legge, alla sua pazienza, alla sua disponibilità, affinché incoraggi l'autore a scendere dal piedistallo e a condividere pubblicamente la sua visione: gli scrittori, Woolf insiste, sono fatti della stessa pasta dei loro lettori – una concezione democratica e inclusiva, ben diversa da quell'aristocrazia dell'intelletto orgogliosamente evocata da Pound. Il nuovo romanzo sarà dunque il risultato di una più equilibrata alleanza tra l'autore e il pubblico, ugualmente interessati alla vita, all'animo umano. È da qui che i due procederanno alla volta dell'intimità, di quell'intimità che le convenzioni ottocentesche sapevano sollecitare tramite l'attenzione condivisa alle proprietà immobiliari o alla posizione sociale del personaggio e che oggi, invece, si gioca tutta sulla dimensione interiore ed emotiva. Oggetto primario del romanzo è dunque l'interesse per la persona umana, un interesse coltivato da chiunque viva nel mondo (necessario a *sopravvivere* nel mondo, Woolf precisa), che trova nella narrativa la sua massima manifestazione; anzi, aggiunge l'autrice, la prosa, che è goffa e prolissa ma anche elastica e adattabile, sembra essersi sviluppata con lo scopo precipuo di rendere il personaggio. Il quale personaggio, se non può più prendere forma grazie ai vecchi procedimenti della caratterizzazione realistica, quali la descrizione del suo aspetto fisico o la ricostruzione del suo passato, rischia di risultare esangue ed elusivo come Woolf stessa sa bene, visto che Jacob, l'eroe eponimo del suo primo romanzo sperimentale, è stato giudicato da molti poco più che un fantasma. Percepito attraverso gli occhi di chi lo circonda, faticosamente suggerito tramite l'avvicinarsi e

il giustapporsi delle frammentarie, talvolta contraddittorie, opinioni degli altri – mentre la narrazione tematizza quella che sembra essere la questione fondamentale che Woolf si pone all'epoca: «It is no use trying to sum people up. One must follow hints, not exactly what is said, nor yet entirely what is done» [Woolf 1992, 24]¹¹ – Jacob costituisce un primo, incerto tentativo di caratterizzazione alternativa, che si perfeziona e si stabilizza successivamente, all'altezza della composizione di *Mrs Dalloway*, in quella che Woolf chiama la scoperta del suo metodo, il cosiddetto *tunnelling process* o processo di scavo: «How I dig out beautiful caves behind my characters; I think that gives exactly what I want; humanity, humour, depth. The idea is that the caves shall connect, & each comes to daylight at the present moment» [Woolf 1988, 263]¹². Si tratta di un modo di dare spessore al personaggio, di veicolare la variegata e ambivalente umanità, lasciando fuori quanto più possibile il dato esteriore, di dotarlo di una storia sommersa, che emerge a tratti solo per frammenti significativi, spie di una identità articolata e sotterranea di cui chi legge non prenderà mai visione nella sua interezza (proprio come se avesse di fronte un altro essere umano).

L'interesse per la psicologia è dunque il terreno d'incontro tra lo scrittore e il lettore, una figura, questa, su cui Woolf, in sostanziale continuità con la tradizione ottocentesca che vuole l'artista e il pubblico legati da un rapporto di condivisione e rispecchiamento, fa affidamento per scongiurare il rischio dell'incomunicabilità e traghettare la letteratura oltre le secche di una sperimentazione pericolosamente autoreferenziale. Ciò non significa però che l'autrice ceda indiscriminatamente ai gusti della platea dei lettori – a cui, come dichiarerà polemicamente la sua detrattrice Q.D. Leavis, non garantisce invece nessuna delle soddisfazioni

¹¹ «È inutile pretendere di riassumere una persona in blocco. Bisogna lavorare su accenni, non proprio su quello che si dice e non del tutto su quello che si fa» [Woolf 1998, 32].

¹² «Come io scavi bellissime caverne dietro i miei personaggi; questo mi sembra dia proprio ciò che voglio: umanità, profondità, umorismo. L'idea è che le caverne siano comunicanti e ognuna venga alla luce al momento giusto» [Woolf 2009, 94].

solitamente assicurate dalla narrativa [Leavis 1939, 60-61] – né che punti a duplicare la relazione di ottusa fiducia che lega il pubblico suggestionabile e consuetudinario allo scrittore edoardiano, come afferma in *Mr Bennett and Mrs Brown* [Woolf 1968, 332]. Si tratta, insomma, di negoziare una nuova relazione di reciprocità tra chi legge e chi scrive, più aperta e stimolante, nella quale l'opera narrativa – lo spazio che entrambi contribuiscono a creare – si qualifichi per i suoi meriti artistici e non esclusivamente per il suo contenuto. La scrittrice, infatti, è consapevole che le qualità che fanno del romanzo un prodotto immediatamente fruibile e immensamente popolare – l'assenza di artificiosità, lo straordinario potere di imitazione, la capacità di suscitare affetti in chi legge – rischiano, se mal gestite, di diventare i suoi peggiori difetti, perché lo rendono, nella ricezione, del tutto sovrapponibile alla vita, privandolo della sua specificità artistica. Affinché tale sovrapposizione non si verifichi, affinché l'emozione sollecitata dal testo non sia ordinaria e quotidiana bensì estetica, generata quindi principalmente dall'elaborazione formale cui i materiali dell'opera sono sottoposti (come avrebbero detto Roger Fry e Clive Bell, i teorici del post-impressionismo, che esercitano una notevole influenza sulla concezione di letteratura che Woolf va sviluppando), lo scrittore deve tenersi a distanza di sicurezza dalla vita e non deve cedere alle pressioni del pubblico, che, confondendo ingenuamente l'arte con la realtà, pretende dal libro un pieno di emozioni. Anzi, come scrive in *Phases of Fiction*, l'autore deve controllare chi legge, tenendolo a bada, perché il primo, inequivocabile segno della qualità della sua scrittura è la capacità di innalzare una barriera tra il libro e il lettore che costringa quest'ultimo a prendere atto della natura artificiosa del romanzo, del suo statuto di opera d'arte: «It is the gift of style, arrangement, construction, to put us at a distance from the special life and to obliterate its features; while it is the gift of the novel to bring us into close touch with life» [Woolf 1960, 143-144]¹³. Il vero romanziere è

¹³ «È il dono dello stile, della disposizione, della costruzione, a metterci a distanza dalla vita speciale e a cancellarne i tratti; mentre

dunque colui che riesce a tenere i due poteri in equilibrio, filtrando la vita attraverso la sua maestria d'artista, senza spegnerne il richiamo né raggelarne la vivacità.

Licenziando *Mr Bennett and Mrs Brown*, Woolf profetizza l'avvento di una grande stagione per il romanzo inglese, perché – come spiegherà poi in *The Narrow Bridge of Art* (*Lo stretto ponte dell'arte*, 1927) – lo ritiene l'unico genere capace di farsi carico della complessità e della contraddittorietà del presente, così come il dramma elisabettiano aveva saputo farsi carico della complessità e della contraddittorietà del passato: la sua estrema adattabilità, la sua elasticità, gli permettono infatti di replicare, di rispecchiare fedelmente la forma della mente moderna, che è uno strano agglomerato di incongruenze [Woolf 1960, 19-20]. Woolf, dunque, immagina un romanzo cannibale e ibrido, in quanto vi confluiscono caratteristiche della poesia, del dramma, della prosa, mescolandosi e modificandosi a vicenda: «It will have something of the exaltation of poetry, but much of the ordinariness of prose. It will be dramatic, and yet not a play, it will be read, not acted» [Woolf 1960, 18]¹⁴. Il nuovo romanzo, allora, sarà povero di eventi e di notazioni sociologiche e saprà utilizzare la prosa con una leggerezza nuova, perché l'avrà liberata dall'insopportabile peso dei fatti che è sempre stato suo ingrato compito comunicare. Inoltre, si avvicinerà alla poesia, perché si concentrerà sul contorno generale invece che sul dettaglio particolare e darà ampio spazio ai soliloqui della mente che si confronta con le grandi idee, piuttosto che focalizzarsi esclusivamente sui rapporti interpersonali, primo tra tutti l'amore. «We long for ideas, for dreams, for imagination, for poetry» [Woolf 1960, 19]¹⁵ conclude, tratteggiando l'immagine di un romanzo che, pur essendo ampiamente

è il dono del romanzo editrice il Mulino, di portarci in contatto ravvicinato con la vita» [Woolf 2011, 341].

¹⁴ «Avrà un po' dell'aulicità poetica, ma molto dell'ordinarietà della prosa. Sarà drammatico senza essere un pezzo teatrale. Verrà letto, non recitato» [Woolf 2011, 256].

¹⁵ «Vorremmo idee, sogni, fantasie da poter tradurre in poesia» [Woolf 2011, 256].

diverso da quello che siamo soliti identificare con questo nome, descrive con singolare puntualità la sua evoluzione di scrittrice, le cui opere più tarde – *The Waves* (*Le onde*, 1932), *The Years* (*Gli anni*, 1937) e *Between the Acts* (*Tra un atto e l'altro*, 1941) – miste e composite, si configurano come il risultato dell'incontro auspicato tra la narrativa e la poesia, il saggio, il teatro.

Bibliografia

Testi primari

- Pound, E. [1914], *The New Sculpture*, in «The Egoist», I, n. 4, pp. 67-68.
- Woolf, V., *A Writer's Diary*, ed. L. Woolf [1953], London, The Hogarth Press.
- *Granite and Rainbow* [1960 (1958)], London, The Hogarth Press.
- *Collected Essays*, ed. L. Woolf [1968], London, Chatto & Windus, vol I.
- *Collected Essays*, ed. L. Woolf [1972], London, Chatto & Windus, vol II.
- *The Reflection of the Other Person. The Letters of Virginia Woolf 1929-1931*, ed. N. Nicolson [1978], London, The Hogarth Press.
- *To the Lighthouse* [1983], London, Granada.
- *Moments of Being*, ed. J. Schulkind [1985a], San Diego-New York-London, Harcourt Brace.
- *Momenti di essere*, a cura di G. Spindel, trad. A. Bottini [1985b], Milano, La Tartaruga.
- *The Diary, 1920-24*, ed. A.O. Bell [1988], London, Penguin.
- *Jacob's Room*, ed. Sue Roe [1992], London, Penguin.
- *I romanzi*, a cura di N. Fusini [1998], Milano, Mondadori.
- *Diario di una scrittrice* [2009], prefazione A. Smith, trad. it. G. De Carlo, Roma, Minimum Fax.
- *Voltando pagina. Saggi 1904-1941*, a cura di L. Rampello [2011], Milano, Il Saggiatore.

Testi secondari

- Blair, E. [2007], *Virginia Woolf and the Nineteenth-Century Domestic Novel*, Albany, State University of New York Press.
- Cuddy-Keane, M. [2003], *Virginia Woolf, the Intellectual and the Public Sphere*, Cambridge-New York, Cambridge University Press.
- Di Battista, M. [2009], *Realism and Rebellion in Edwardian and Georgian Fiction*, in R.L. Caserio (ed.), *The Cambridge Companion to the Twentieth-Century English Novel*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, pp. 40-55.
- Leavis, Q.D. [1939 (1932)], *Fiction and the Reading Public*, London, Chatto & Windus.
- Minow-Pinkney, M. [2010], *Virginia Woolf and Entertaining*, in M. Humm (ed.), *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and the Arts*, Edinburgh, Edinburgh University Press, pp. 227-244.
- Parsons, D. [2008], *Theorists of the Modernist Novel*, London-New York, Routledge.

copyright © 2018 by
Società editrice il Mulino,
Bologna

7. «WELCOME TO THE JASPER FFORDE WEBSITE». L'AUTORE, IL LETTORE E I CLASSICI NELLA RETE CROSS-MEDIALE DELLA CULTURA 2.0

Cultura convergente e nuovi valori culturali

In un recente lavoro sui cambiamenti in atto nel mondo della narrazione, Frank Rose ha proposto una definizione delle dinamiche dominanti nell'odierno panorama mediale:

Allo stato attuale due differenti aspetti della *popular culture*¹ competono per la supremazia: da un lato la passività, dall'altro la partecipazione. Mass media contro *deep media*. I prodotti dei mass media sono industriali, creati da qualcun altro e consumati da noi. L'esperienza dei *deep media* è quella digitale; ci offre un modo per partecipare [Rose 2011, 98]².

Con l'espressione *deep media* lo studioso sottolinea il carattere immersivo dei nuovi «mondi narrativi»³: grazie alla qualità interattiva e partecipativa dei media digitali, oggi il pubblico può soddisfare con maggiore concretezza il desiderio di sentirsi *profondamente* coinvolto in una storia, al punto da modellare un proprio ruolo in essa e da appropriarsi attivamente dei suoi significati, co-producendoli.

La netta divisione tracciata tra passività (associata ai mass media) ed *agency* (associata ai nuovi media) appare, tuttavia, eccessiva. A differenza di quanto espresso altrove nel testo [ivi, 287], qui l'autore sembra non tenere troppo

¹ Si preferisce mantenere il termine *popular culture* perché l'italiano *cultura popolare* continua ad avere un'accezione diversa, riferendosi in parte ancora al mondo delle tradizioni folkloristiche o locali.

² La traduzione delle citazioni è mia, tranne quando diversamente indicato, e a eccezione dei testi letterari primari, di cui si è utilizzata la traduzione esistente (cfr. *infra*).

³ Il carattere stratificato e cross-mediale di molti testi narrativi odierni fa sempre più parlare di «storyworlds» piuttosto che di semplici storie [Ryan and Thon 2014].

conto delle tensioni sempre in atto nella *popular culture*, ovvero dei sempre diversi e molteplici modi in cui il pubblico decodifica, rinegozia e fa propri i significati veicolati da qualsiasi tipo di comunicazione mediale⁴.

Ciononostante, il campo di forze delineato nella citazione ha il merito di farci comprendere come sia potente lo slittamento dei valori nell'era delle piattaforme digitali. L'attenzione di quelle che Kate Rumbold [2010, 320 ss.] chiama le nuove «narrazioni del valore culturale» si sta infatti sempre più trasferendo dal valore estetico, intrinseco all'artefatto, alla valorizzazione implicita nell'*esperienza* del pubblico, ovvero alla qualità dell'interazione e partecipazione di quest'ultimo rispetto a un prodotto culturale che va sempre più configurandosi come un evento, processuale e collaborativo, anziché come un oggetto preconfezionato. Certo, un autore oggi può ancora scrivere e parlare a milioni di persone, ma la comunicazione non va più in un unico senso. Il sistema di «comando-e-controllo» dominante nei mass media è stato sostituito, secondo Rose, da un sistema di «percezione-e-risposta». E percezione e risposta vuol dire «dialogo» [Rose 2011, 83].

Il dialogo favorito dai media digitali – in particolare dalle caratteristiche di socialità e condivisione del Web 2.0 – ha apparentemente ristabilito quel rapporto intimo e relazionale che esisteva un tempo tra performer e pubblico (quando la cultura era ancora solo o soprattutto orale), inaugurando lo scenario (potenzialmente) più democratico che Henry Jenkins vede associato alla «cultura convergente»: «dove i vecchi e i nuovi media collidono, [...] dove il potere dei produttori dei media e quello dei consumatori interagiscono in modi imprevedibili» [Jenkins 2006; trad. it. 2007, XXV]. La parola «convergenza», precisa ancora Jenkins, tenta di descrivere non solo la più aperta circolazione e condivisione di contenuti su più piattaforme e il migrare del pubblico

⁴ La visione della *popular culture* come terreno di contesa di significati è alla base dei *popular culture studies* sviluppatasi nel segno di studiosi come Stuart Hall (forse soprattutto a partire dallo studio *Encoding/Decoding* [1980] dedicato alla televisione) o John Fiske [1989].

in cerca di più ampie e profonde forme di intrattenimento, ma anche «i cambiamenti sociali, culturali, industriali e tecnologici portati da chi comunica e da ciò che pensa di quello di cui parla» [*ibidem*].

Le osservazioni fatte finora portano in primo piano l'attuale, complessiva riconfigurazione tanto delle modalità di comunicazione della conoscenza quanto del paradigma autore-testo-lettore. L'enfasi sulla collaborazione dei lettori nel processo (ri)creativo sta di fatto portando a compimento l'opera di demolizione della monumentalità dell'autore (delle nozioni di unicità, autenticità e autorità associate a quest'ultimo) già avviata dalla letteratura postmoderna e dalla teoria poststrutturalista – a cominciare dal noto saggio di Roland Barthes che ne decretava la morte già nel 1967. Ma come viene gestita questa nuova e più potente «crisi autorale» [Rose 2011, 83] dagli scrittori contemporanei? Dato lo sbiadirsi sempre più insistito del confine che li divide dal pubblico, come pensano di accomodare le aspirazioni comunicative e co-produttive di quest'ultimo? Michel de Certeau ha scritto che le tattiche di appropriazione (o «bracconaggio») dei significati che tutti i lettori mettono in atto durante la lettura rendono il testo letterario «abitabile come un appartamento in affitto» [de Certeau 1980; trad. it. 2001, 18-19]. Ma che succede se la generazione di lettori 2.0 comincia a reclamare diritti di proprietà su quell'appartamento, se non addirittura sui padroni di casa, ovvero sugli autori stessi? Anche questa, dopotutto, potrebbe essere una rivendicazione legittima, visto che il desiderio dei fan di stabilire una connessione più profonda con gli autori, creando e condividendo online contenuti che li riguardano, aiuta gli scrittori in maniera sostanziosa a costruirsi una reputazione, o visibilità, che nulla ha da invidiare a quella delle celebrità del cinema⁵.

⁵ Parlando di celebrità in generale, Leo Braudy ha affermato: «L'essenza del contratto tra il performer e il pubblico è che il performer non può in alcun modo lasciar intendere di avercela fatta da solo. [...] Il pubblico vuole che gli si riconosca un ruolo diretto nel processo di costruzione delle star» [Geddes 2005, 81].

La risposta a questo scenario da parte di uno scrittore di grande popolarità e modernità come Jasper Fforde può essere di grande aiuto per capire le dinamiche in atto nel nuovo sistema della comunicazione letteraria.

La lettura e la risposta del pubblico sono da tempo al centro dell'interesse di Fforde, costituendo in gran parte il fulcro di una delle sue saghe più famose: quella dedicata alla detective letteraria Thursday Next⁶. Il mondo delle storie fantastiche e parodiche della serie è quello di una società in cui i classici letterari non solo sono idolatrati da tutta la popolazione, ma anche considerati di così grande valore da giustificare l'esistenza di un intero reparto di polizia a salvaguardia della loro integrità e sopravvivenza. Nella loro leggerezza, le avventure semi-comiche di Thursday – alle prese con rapitori di personaggi popolarissimi come Jane Eyre o con dispute per la paternità delle opere di Shakespeare, come quella tra baconiani e marlowiani – forniscono materiale per una riflessione più elevata («high-pop», direbbe Jim Collins [2002]) sul capitale culturale inglese, sul funzionamento e sul futuro della letteratura – ora che essa appare così insidiata dagli altri media e dalla pervasività del mercato – nonché sulla legittimità delle appropriazioni implicite in ogni atto di lettura e interpretazione.

In riferimento a quest'ultima questione, in particolare, l'autore adotta un espediente narrativo davvero originale. L'eroina della saga si trova a «reificare», ovvero a rendere tangibile «l'interazione testo-lettore solitamente immateriale e astratta» [Berninger and Thomas 2007, 190], quando per le sue indagini è costretta a entrare fisicamente all'interno dei classici della letteratura inglese, interagendo con i personaggi o la trama. Nel primo volume della serie, *The Eyre Affair* (Il

⁶ Allo stato attuale, la serie comprende: *The Eyre Affair* (Il caso Jane Eyre, 2001), *Lost in a Good Book* (Persi in un buon libro, 2002), *The Well of Lost Plots* (Il pozzo delle trame perdute, 2003), *Something Rotten* (C'è del marcio, 2004), *First Among Sequels* (Primo tra i sequel, 2007), *One of Our Thursdays is Missing* (Una delle nostre Thursday è scomparsa, 2010), *The Woman Who Died a Lot* (La donna che moriva continuamente, 2012).

caso *Jane Eyre*, 2001), non solo la sua incursione in *Jane Eyre* fa sì che le sue azioni vadano a sostituirsi a quelle della rapita eroina brontiana fino alla finale ricomparsa di quest'ultima, ma il suo coinvolgimento con la storia la induce a compiere ella stessa un crimine letterario: l'autore immagina che, per accontentare Rochester, sia lei a far sì che Jane torni da lui invece di seguire Saint John Rivers in India, cambiando dunque il finale deludente con il quale, nel mondo immaginario di Fforde, terminava il romanzo di Charlotte Brontë.

Condannato dalle istituzioni puriste e dall'accademia, ma acclamato dal popolo di lettori, il gesto della detective fornisce all'autore l'espedito per raggiungere due scopi. Il primo è svelare e legittimare i meccanismi di immersione e identificazione che inducono i lettori più appassionati a desiderare di cambiare o aggiungere, in un testo amato, fatti, personaggi o eventi (la risposta cognitiva/emotiva che gli psicologi chiamano *re-plotting* e che oggi trova espressione compiuta nella *fan fiction*); il secondo è suggerire all'establishment che la strada per far continuare a vivere la letteratura è riscoprirne la vocazione popolare: riattivarne l'energia comunicativa abbattendo il piedistallo che la allontana dalla gente e restituendola a un dialogo più aperto con il pubblico, soprattutto con quello più giovane [Esposito 2009].

Siccome nei romanzi di Fforde il dispositivo futuristico che consente di entrare fisicamente nei classici letterari e dialogare con essi è un portale (della prosa) del tutto simile a un computer, e siccome il suo funzionamento dipende dall'attività febbrile di microscopici «bookworms» («IperTarli bibliofili» che, metaforicamente, sono una versione avanzata di lettori ossessivi), non stupisce che l'autore stesso si sia dotato di un portale (elettronico) per consentire ai *suoi* lettori un accesso più libero, diretto e soprattutto interlocutorio ai suoi testi e alla sua persona. Grazie ad esso, rintracciabile alla pagina web www.jasperfforde.com, gli utenti possono connettersi a una serie di altre pagine interne o esterne al sito, nonché ai *social* all'interno dei quali l'attività di Fforde è più vivace (Facebook, Twitter, Instagram, YouTube), per immergersi più a fondo nello *storyworld* legato alla sua eroina, il cosiddetto «Nextian Universe». Come molti altri

autori suoi contemporanei, dunque, Fforde continua assiduamente a pubblicare libri cartacei, ma stabilisce una sua presenza rilevante all'interno della vasta e condivisa rete di collegamenti della cultura convergente.

Questa posizione nomadica o intermedia(le) tra due mondi – tra l'industria culturale classica e i *deep media* – può offrire una serie di vantaggi ad autori (soprattutto di *popular fiction*) così attenti alle retoriche del momento. Uno di essi, e forse il più rilevante, è proprio quello di poter utilizzare il sito web come un «paratesto in cui articolare il valore di ciò che fanno» (come, secondo Rumbold [2010, 314], fanno oggi molte istituzioni culturali), ma invitando esplicitamente i lettori a dividerlo e co-crearlo. In questo modo, la «prima performance» dell'autore, quella che si attua nella scrittura del testo, trova riflesso in una «seconda performance» [English and Frow 2006, 52] tesa a produrre, con l'ausilio dei *followers* o dei fan, il mito o culto che, nonostante tutto, resta legato alla sua figura.

Nel caso di Fforde, in particolare, questo ponte gettato tra i due sistemi comunicativi e tra l'attività dell'autore e quella dei suoi fan lo aiuta a costruire un sofisticato meccanismo di amplificazione e rispecchiamenti⁷ che dà al suo mondo la qualità di una realtà aumentata, «sin-mediale» o «sin-estetica», direbbe Giuseppe Martella [2007, 230], con immagini e video «sullo stesso livello ontologico» della scrittura. Come l'autore stesso ci spiega nel *booktrailer* di uno dei libri della serie – che egli stesso ha girato e pubblicato su YouTube⁸ – il mondo immaginario e in gran parte

⁷ Anche a livello terminologico l'autore stabilisce richiami serrati tra le due realtà. Tutto il Mondo dei libri – l'opificio delle storie esplorato nel terzo libro della saga – è descritto come una versione parodica di quello delle tecnologie digitali. Tra le tante cose, la sua «Text Grand Central» («Centrale testi») si chiama esattamente come la homepage del sito, ma con la parola «testo» in più; il tradizionale sistema di scrittura è definito «book operating system» («sistema operativo librario»), mentre per le comunicazioni aggiuntive esistono le «footnote-rphones» (chiamate, o segnali «notofonici»).

⁸ Consultabile all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=ChpKfEVXqNE> (ultimo accesso 13/03/2017).

assurdo delle sue storie ha trovato nel web uno strumento di illustrazione perfettamente complementare, grazie alle sue sterminate potenzialità multimediali e grazie, non ultimo, a strumenti di manipolazione dell'immagine quali Photoshop.

Nel sito – anch'esso creato e gestito totalmente da Fforde – l'autore espande le trame e i personaggi dei suoi romanzi, costruendo una narrazione a più strati di tipo scritturale, audiovisivo e ipertestuale che può continuamente aprirsi a nuovi sviluppi e approfondimenti⁹, al di là dei limiti imposti dal testo cartaceo, fisso e concluso. La possibilità offerta dal digitale di eseguire sempre nuove versioni di un documento (il «versioning» che trasforma il testo in un processo perpetuo [Fitzpatrick 2011, 9]), serve all'autore per eliminare qualsiasi soluzione di continuità tra i suoi romanzi e le loro estensioni virtuali. E ciò avviene soprattutto nella sezione dei «Book Upgrades» («aggiornamenti dei libri»), nella quale Fforde revisiona continuamente le sue storie in seguito alle segnalazioni di errori tipografici o imprecisioni riguardanti luoghi, oggetti o eventi ricevute dai lettori¹⁰, stabilendo un'«interazione estesa tra autore e pubblico» [Berninger and Thomas 2007, 83] che rispecchia quella tematizzata all'interno dei romanzi.

Nella stessa direzione lavorano anche gli «Special Features», spesso annunciati, a livello paratestuale, già nelle prime pagine dei suoi libri. Come ad esempio nel terzo episodio della saga, *The Well of Lost Plots* (*Il pozzo delle trame perdute*, 2003), in cui è scritto che il libro è stato arricchito

⁹ In un'intervista l'autore ha detto di considerare il sito «uno strumento utilissimo» perché, con i suoi libri che escono una volta l'anno, è contento di poter offrire alla gente una specie di «servizio post-vendita» [Arthur 2004]. Spesso infatti egli fornisce notizie relative alla vita dei personaggi *tra* i romanzi, nel probabile intento di colmare le frustranti attese dei fan tra un episodio e l'altro (il nome della protagonista, infatti, se fosse stato tradotto in italiano, sarebbe stato *Giovedì Prossimo*).

¹⁰ Rivolgendosi ai lettori, Fforde scrive: «Pensavo che sarebbe stato divertente se aveste potuto 'aggiornare' la vostra copia di *The Eyre Affair* alla versione migliorata 1.1 – facendo qualcosa di molto simile a quello che facciamo con i computer voraci a cui oggi lasciamo condurre le nostre vite», <http://www.jasperfforde.com/sfhub.php#make> (ultimo accesso 15/02/2017).

da contenuti speciali che includono un «wordamentary» («parolamentario») sul processo di creazione del romanzo, alcune scene cancellate dai primi tre libri, e altro ancora, e che per accedere a tali bonus gratuiti occorre connettersi al sito e inserire la password (la risposta a un quesito relativo al testo). Gli «Special Features» contengono una serie di estensioni che, avvalendosi dello spazio e del tempo extra del virtuale, consentono a Fforde di assecondare il suo desiderio di offrire al pubblico un assaggio di ciò che accade «dietro le quinte» delle sue storie [Matheson 2002]. Anche in questo caso, perciò, egli riproduce quanto già fatto all'interno dei suoi romanzi allorché accompagna il lettore nella fabbrica stessa della scrittura (il «Bookworld»), o in classici come *Jane Eyre* o *Hamlet*.

Tanto per fare un esempio di ciò che i «parolamentari» rivelano a proposito della genesi delle sue storie, in quello dedicato a *The Well of Lost Plots*¹¹ Fforde spiega che, siccome la terza avventura della sua eroina si sarebbe svolta non in un particolare libro ma nel luogo stesso all'interno del quale tutti i libri prendono vita (la «fonte da cui sgorga la narrazione», descritta come una costruzione sotterranea a più piani), egli avrebbe avuto finalmente modo di esporre una serie di concetti che sono «gli strumenti del mestiere di uno scrittore» e di spiegare come vengono creati i testi – con idee, trame e personaggi che non aspettano che di essere tradotti dal grande «pozzo» in cui sono immersi al mondo fisico della letteratura per il tramite dell'autore. Di fatto, egli spiega, lo stesso «copione» del romanzo è venuto su come «un patchwork» dal suo computer; dunque, il compito dell'autore è stato, semplicemente, quello di cercare di imbastire le cuciture nella sua trama paradossale, in attesa che poi fossero i lettori stessi a determinarne il senso. Profondamente in sintonia con le teorie della ricezione di Iser [1978], Fforde crede, infatti, che in fondo siano i lettori a «colmare i vuoti» del testo con i propri significati [Hennessey-De Rose 2002], ed è per questo che non esita

¹¹ Consultabile all'indirizzo: <http://www.jasperfforde.com/sfhub.php#make> (ultimo accesso 15/02/2017).

a incoraggiarli e a riconoscerne il merito, come accade ad esempio quando – sempre in *The Well of Lost Plots* – un abitante della fabbrica delle storie afferma: «reading is arguably a far more creative and imaginative process than writing; [... readers] should reserve as much praise for themselves as they do for the writer – perhaps more»¹².

È tuttavia all'interno del sito web che Fforde ha l'occasione concreta di lasciar spazio alla creatività dei lettori: un forum li invita a esprimere e condividere la propria opinione sulle sue storie; due sezioni definite «Reader's Contributions» e «Readers Nuggets» accolgono esempi di *fan fiction*, come scene alternative e spin-off, oppure guide *competenti* ai fitti riferimenti intertestuali presenti nei suoi romanzi; e poi ci sono lettere, fotografie o video inviati da fan particolarmente accaniti o fantasiosi. Ma non è tutto. Fforde ha abbracciato con fervore persino il più recente valore dell'*esperienza* (fisica e affettiva) del pubblico. Dal suo portale, infatti, è possibile accedere alle pagine dedicate a un festival che si svolge ogni anno nella città di Swindon (città natale di Thursday e location di alcune avventure) in cui l'autore tiene *readings* e organizza gare e giochi di ogni genere, al punto da farla diventare per qualche giorno una specie di turistico parco a tema. Al festival, che egli ha umoristicamente denominato «Fforde Fiesta», accorre sempre un gran numero di accoliti, impazienti di entrare in un contatto più intimo con l'autore e di partecipare anche in questo modo alla costruzione dei significati del suo mondo e della sua persona.

Scrittori popolari come Fforde non costruiscono più, dunque, soltanto storie (o storie su storie, come nel suo caso), ma un'esperienza di immersione molto più ampia che «cancella le linee di demarcazione non solo tra narrazione e gioco, ma tra narrazione e marketing, narratore e pubblico,

¹² F. Fforde, *The Well of Lost Plots*, p. 50. La presente citazione e tutte le seguenti dal testo originale sono tratte dall'edizione Hodder & Stoughton del 2003. La traduzione che segue e tutte le successive sono tratte da *Il pozzo delle trame perdute*, Milano, Marcos y Marcos, 2007: «leggere è un procedimento molto più creativo e fantasioso che scrivere; [... il lettore] dovrebbe elogiare sé stesso quanto lo scrittore, o forse di più», p. 62.

illusione e realtà» [Rose 2011, 15]. E questa esperienza, fatta di valori tangibili e intangibili al tempo stesso, contribuisce alla creazione della *brand identity* dell'autore: un profilo basato sul successo commerciale e cross-mediale che anche nel mondo della letteratura sta guadagnando sempre più terreno, andando a complementare, con le sue logiche e le sue retoriche promozionali, la vecchia identità basata ancora sulla «firma» [English and Frow 2007, 52], cioè sull'autorità e originalità dello scrittore come fonte di valore artistico.

Il nostro autore si mostra perfettamente consapevole di tali dinamiche e in maniera ingegnosa cerca di far dialogare le sue due identità e i due «concorrenti regimi di valore» [*ibidem*], muovendosi con grande ironia (postmoderna) tra cose come, da un lato, il festival e il *merchandising* online – che, pur presente sul suo sito, è attribuito alla gestione dell'immaginaria Goliath Corporation, la malefica megamultinazionale che nelle sue storie tenta di ridurre tutto a puro valore di merce – e, dall'altro, i discorsi inter-, meta- e para-testuali tesi a rinsaldare il valore del capitale culturale letterario nella società odierna, di cui egli infarcisce tanto i suoi romanzi quanto i commenti ipermediali. Per la stessa ragione, nonostante la stessa qualità *seriale* dei suoi libri assomigli ai suoi lettori a consumatori di un bene riproducibile, Fforde ci tiene a sottolinearne il ruolo attivo di co-produttori.

Per concludere, ci sembra particolarmente significativo non solo che l'autore si sia rifiutato a suo tempo di lasciare che fosse la casa editrice a gestire il suo sito web o i suoi video promozionali – perché «si sarebbe insinuata una distanza di tipo aziendalistico» tra lui e i lettori¹³ – ma anche che, nonostante l'entusiasmo con cui ha abbracciato le retoriche del digitale, egli utilizzi il morso caustico della parodia per metterci in guardia da un uso troppo invasivo e troppo commerciale della tecnologia; un uso che sarebbe annichilente delle facoltà creative tanto dell'autore quanto dei lettori. Esempio ne è la veemenza con cui, in *The Well of Lost Plots*, egli fa scagliare i sostenitori del *sistema opera-*

¹³ È quanto afferma l'autore sul suo sito web: <http://www.jasperfforde.com/grey/grey1.html> (ultimo accesso 15/02/2017).

tivo librario – con il suo perfetto meccanismo di «Imagino Transference [...] that translates odd inky squiggles into pictures inside your head»¹⁴ – contro gli inventori di un sistema di generazione automatizzata delle storie chiamato UltraWord™. Questo sistema – un misto tra un kindle e un sito web bombardato di cookies e banner – è osannato dai suoi fautori come il meglio «artistically and financially», o «fartinancially», con una crasi¹⁵. In realtà – questo è il messaggio finale del romanzo – nel produrre «the Smiley Burger of the storytelling world»¹⁶, esso decreterebbe, se la vincesses sul libro, il trionfo del capitale *tout court* sul capitale culturale che sta tanto a cuore all'autore. Un capitale per la salvaguardia del quale, come Fforde afferma a conclusione del già citato «parlamentario», egli spera e crede che scriverà, e i lettori leggeranno, «per molti anni a venire»¹⁷.

Bibliografia

Testi primari

- Fforde, J. [2001], *The Eyre Affair*, London, Hodder and Stoughton; trad. it. *Il caso Jane Eyre*, prefazione di L. Crovi, traduzione di E. Bussolo e D.A. Gewurz, Milano, Marcos y Marcos, 2006.
- [2003], *The Well of Lost Plots*, London, Hodder and Stoughton; trad. it. *Il pozzo delle trame perdute*, traduzione di D.A. Gewurz, Milano, Marcos y Marcos, 2007.
- Welcome to the Jasper Fforde Website*, www.jasperfforde.com, sito web ufficiale (ultimo accesso 15/01/2017).

¹⁴ F. Fforde, *The Well of Lost Plots*, p. 49 («Plasmaimmagini, che traduce buffi ghirigori di inchiostro in immagini che si formano dentro la testa», p. 61).

¹⁵ Ivi, p. 350 («artisticamente ed economicamente» o «arteconomicamente», p. 389).

¹⁶ Ivi, p. 348 («lo SmileyBurger del mondo della narrazione», p. 386).

¹⁷ Consultabile all'indirizzo: <http://www.jasperfforde.com/sfhub.php#make> (ultimo accesso 12/02/2017).

Testi secondari

- Arthur, C. [2004], *Greetings from Swindon. Interview with Jasper Fforde*, <http://www.independent.co.uk/news/science/greetings-from-swindon-553846.html> (ultimo accesso 15/01/2017).
- Barthes, R. [1967], *The Death of the Author*, in «Aspen», 5+6, <http://www.ubu.com/aspens/aspens5and6/index.html> (ultimo accesso 02/01/2015); trad. it. *La morte dell'autore*, in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 51-56.
- Berninger, M. and Thomas, K. [2007], *A Parallelquel of a Classic Text and Reification of the Fictional – the Playful Parody of «Jane Eyre» in Jasper Fforde's «The Eyre Affair»*, in M. Rubik and E. Mettinger-Schartmann (eds.), *A Breath of Fresh Eyre: Intertextual and Intermedial Reworkings of «Jane Eyre»*, Amsterdam, Rodopi, pp. 181-196.
- Collins, J. [2002], *High Pop. An Introduction*, in Id. (ed.), *High-Pop. Making Culture into Popular Entertainment*, Blackwell, Oxford, pp. 1-31.
- de Certeau, M. [1980], *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard; trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni del lavoro, 2001.
- English, J.F. and Frow, J. [2006], *Literary Authorship and Celebrity Culture*, in J.F. English (ed.), *A Concise Companion to Contemporary British Fiction*, Malden-Oxford, Blackwell, pp. 39-57.
- Esposito, L. [2012], *Un «caso» di indagine letteraria. La Jane Eyre di Jasper Fforde*, in L. Di Michele (a cura di), «Jane Eyre», *ancora*, Napoli, Liguori, pp. 41-68.
- Fitzpatrick, K. [2011], *The Digital Future of Authorship. Rethinking Originality*, in «Culture Machine», n. 12, pp. 1-26.
- Fiske, J. [1989], *Understanding Popular Culture*, Boston, Unwin Hyman.
- Geddes, J.L. [2005], *An Interview with Leo Braudy*, in «Hedgehog Review», vol. 7, n. 1, pp. 78-81.
- Hall, S. [1980], *Encoding/Decoding*, in S. Hall, D. Hobson, A. Lowe and P. Willis (eds.), *Culture, Media Language*, London, Hutchinson, pp. 128-138.
- Hennessey-De Rose, C. [2002], *Thursday After Next. Interview to Jasper Fforde*, <http://www.zone-sf.com/jasperfforde.html> (ultimo accesso 02/01/2017).

- Iser, W. [1978], *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, London, Routledge and Kegan Paul.
- Jenkins, H. [2006], *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York-London, New York University Press; trad. it. *Cultura convergente*, Milano, Apogeo, 2007.
- Martella, G. [2007], *Internet, E-Learning and Critical Distance*, in M. Pennacchia Punzi (ed.), *Literary Intermediality. The Transit of Literature through the Media Circuit*, Bern-New York, Peter Lang, pp. 219-240.
- Matheson, W. [2002], «*The Eyre Affair*» is fanciful fun, in «USA Today», <http://www.usatoday.com/life/books/2002/2002-02-21-eyre-affair.htm> (ultimo accesso 15/01/2017).
- Rose, F. [2011], *The Art of Immersion*, New York-London, Norton & Company.
- Rumbold, K. [2010], *From 'Access' to 'Creativity'. Shakespeare Institutions, New Media, and the Language of Cultural Value*, in «Shakespeare Quarterly», vol. 61, n. 3, pp. 313-336.
- Ryan, M.-L. and Thon, J.N. [2014] (eds.), *Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology*, Lincoln, University of Nebraska Press.

copyright © 2018 by
Società editrice il Mulino,
Bologna

8. BENJAMIN ZEPHANIAH. LE PERFORMANCE DI UN *GRIOT* CONTEMPORANEO

Benjamin Zephaniah è un poeta, scrittore e performer rasta inglese, di origine giamaicana. La sua produzione artistica spazia dalla musica reggae alla poesia *dub*, ai racconti per bambini ma, soprattutto, mette al centro della scena il potere della parola viva, recitata in performance spesso accompagnate dalla musica delle sue origini. Zephaniah, che sul sito web da lui gestito in prima persona si definisce «Poet, writer, lyricist, musician and naughty boy» [Zephaniah 2017], scrive e lavora per la radio, il teatro, il cinema, la televisione, ed è costantemente presente sulla scena pubblica britannica, anche grazie ai suoi numerosi incarichi istituzionali, tra cui quello di ambasciatore della letteratura inglese nel mondo per il British Council.

È in tale contesto che saranno analizzate le sue riflessioni sulla letteratura, prendendo in considerazione i contributi affidati a vari tipi di (para)testi – in particolare, a interviste e altre forme di comunicazione contemporanea di cui l'autore fa ampio uso – oltre che disseminati in diverse opere, poetiche e non.

La poesia performativa e la sua funzione politica

Zephaniah inizia la sua attività artistica affermandosi come DJ sulla scena locale del *sound system* e diventa molto popolare per la straordinaria capacità di interessare i suoi *toasts* con commenti sarcastici sulla situazione sociale e politica del momento¹.

¹ Nel contesto del reggae, da cui la poesia *dub* trae origine, il *sound system* è quel complesso di sonorizzazione che consente al DJ di manipolare i dischi per creare le basi musicali (*dubbing*) sulle quali parlare o cantare (*toasting*), dando libero sfogo alla propria creatività verbale.

In un'intervista del 2006 in cui gli viene chiesto di esplorare la relazione tra performance, politica e poesia per ragazzi, Zephaniah spiega quale significato abbia avuto per lui da adolescente la poesia – qualcosa di vecchio e noioso, scritto per lo più da uomini morti e sepolti – e come sia poi riuscito a realizzare il sogno di fare nella vita qualcosa di inedito, cioè quello che davvero desiderava: «Poetry in performance, poetry on television and on the radio, poetry that was political and funny at the same time» [Saguisag 2007, 18]². A causa delle connotazioni negative che per lui e per i suoi amici di allora il termine *poesia* portava con sé, Zephaniah racconta che quando erano giovani preferivano utilizzare parole diverse, come ad esempio *toasting* o *rapping*, per parlare delle loro performance, e che per loro non esistevano semplici poeti, ma solo poeti *dub*, o poeti *rap*, fino a quando non sono riusciti a scendere a patti con il significato di quella parola (e di quell'arte):

There was loads of other words we used, like 'toasting'. We also used the word 'rapping', although it wasn't rap as we now know it. For years I was called a rap poet, but it wasn't hip-hop, it was just a kind of fast talking. If we did use the word 'poet', it was as dub poet, reggae poet, rap poet. Or MC or mikeman or wordsmith. Anything but poet or poetry on its own, because it conjured up this image of the white dead man. Later on we kind of said, "Hey, we can't let a few elite people colonize the word 'poetry' – we got to reclaim it". So then we had the confidence to say we are poets, that's it, full stop [ivi, 17-18]³.

² «Poesia in performance, poesia in televisione e in radio, poesia che fosse politica e divertente allo stesso tempo». La traduzione delle citazioni è mia, ove non altrimenti specificato.

³ «C'erano decine di altre parole che preferivamo usare, come ad esempio 'toasting'. E usavamo anche la parola 'rapping', sebbene non fosse il rap che conosciamo oggi. Mi hanno definito per anni poeta rap, ma il mio non era hip-hop, bensì un modo di parlare molto veloce. Se usavamo la parola 'poeta', doveva essere poeta dub, poeta reggae, poeta rap. Oppure MC [Master of Ceremonies, Maestro di cerimonie], o mago del microfono, o ancora artigiano della parola. Tutto ma non poeta o poesia, perché questi termini evocavano l'immagine dell'uomo bianco morto e sepolto. Più tardi ci siamo però detti qualcosa tipo: "Ehi, non possiamo permettere che un manipolo ristretto di persone colonizzi la

La poesia *dub* è un genere nato in Giamaica agli inizi degli anni Settanta, nel periodo immediatamente successivo all'indipendenza dal potere coloniale britannico, e si è affermata come forma d'arte impegnata, capace di coniugare il linguaggio della musica popolare – in particolare il reggae – con commenti di carattere politico e sociale. L'uso delle pause, l'allungamento o l'accorciamento delle sillabe – come avviene nella musica rap o, più in generale, nei testi delle canzoni – e l'ausilio della gestualità, oltre che l'uso della voce, fanno di ogni performance di poesia *dub* un *unicum*. Come ha sottolineato Griffin nella sua recensione al volume di Christian Habekost *Verbal Riddim: The Politics and Aesthetics of African-Caribbean Dub Poetry* [1993], che esplora il ruolo della poesia *dub* nel contesto del dibattito sulla lingua postcoloniale, il genere combina «il valore della poesia, le qualità della voce in quanto strumento, e il potere del vernacolo prodotto in un contesto di resistenza politica e di rivendicazione identitaria» [Griffin 1995, 60]. Secondo la definizione di 'Dub poetry' riportata in *The Oxford Companion to Black British History*, questa infatti trova il suo fondamento teorico «nell'affermazione di Kamau Brathwaite in *Nation Language* (1984) che "l'uragano non ruggisce in pentametri"» [Dabydeen, Gilmore and Jones 2007, 134]; e la poesia performativa rappresenta «una forma artistica giamaicana che un tempo avrebbe potuto reggere tranquillamente il confronto con la poetica jazz di Eliot o di Auden e con il sonoro verso sciolto di Milton, poiché questi autori possono essere tutti letti in performance, e tutti allo stesso modo hanno dato vita a una nuova voce, in risposta a circostanze storiche specifiche» [ivi, 135]⁴.

parola 'poesia' – dobbiamo riprendercela". E così ci siamo finalmente sentiti in diritto di dire che siamo poeti, semplicemente poeti, punto e basta».

⁴ La musica e la cultura delle popolazioni caraibiche sono ampiamente trattate da Dick Hebdige in *Cut 'n' Mix. Culture, Identity and Caribbean Music* [1987]. Per un'analisi della poesia *dub*, e delle pratiche del *toasting* e del *talk over* si rimanda in particolare al capitolo 10, pp. 82-89. Sulla musica giamaicana, cfr. anche G. Lapassade e P. Rousselot [2009], in particolare pp. 13-37.

La centralità dell'elemento politico e il valore di resistenza espresso dalla poesia performativa sono caratteristiche fondamentali che contribuiscono a delineare quelli che per Zephaniah sono il ruolo del poeta e, di conseguenza, la funzione della poesia. Vale a dire, la questione della relazione con la cultura dominante. In *Rapid Rapping*, pubblicato nella raccolta *City Psalms* [Zephaniah 1992], l'autore descrive le intenzioni politiche della poesia orale e del *rap*, e sottolinea quanto sia importante per il poeta poter mettere in discussione con la propria opera la cultura dominante. Dopo aver introdotto la grande rivoluzione in atto nella poesia («Intellectuals an sociologists mus come an see / What is happening now orally, / It is really meking history bringing poetry alive / To a dub or funky reggae, to jazz music, rock an jive»)⁵ e aver passato in rassegna la schiera di poeti afro-caraibici approdati in Inghilterra a partire dal secondo dopoguerra – da Linton Kwesi Johnson a Mickey Smith, da John Agard a Grace Nichols – Zephaniah rivendica la funzione sociopolitica della tradizione orale, capace di arrivare a tutti con facilità, ma soprattutto di opporsi a qualsiasi forma di prepotenza da parte del potere:

Long time agu before de book existed
 Poetry was oral an not playing mystic
 Poetry was something dat people understood
 Poetry was living in every neighbourhood
 Story telling was compelling listening, an entertaining
 Done without the ego trip an nu special training
 Found in many forms it was de oral tradition
 When governments said quiet, poets said no submission
 [ivi, 39]⁶.

⁵ «Intellettuali e sociologi devono venire a vedere / Cosa sta succedendo ora, nell'oralità, / Stiamo davvero facendo la storia perché diamo vita alla poesia / Con il dub o il funky reggae, la musica jazz, rock e jive». Nella traduzione dei versi si è cercato di rendere quanto più fedelmente possibile il senso del testo, tralasciando il rispetto del metro e dell'eventuale rima dell'originale.

⁶ «Tanto tempo fa prima che il libro esistesse / La poesia era orale e non giocava con la mistica / La poesia era qualcosa che la gente capiva / La poesia era viva in ogni vicinato / I cantastorie si facevano ascoltare

In più di un'occasione Zephaniah ha dichiarato che la figura a cui si ispira nel praticare la poesia è quella del *griot*, facendo così risalire la propria arte alla tradizione orale dei cantastorie dell'Africa occidentale che conservavano e tramandavano la memoria della loro comunità di appartenenza. «There's this West African word called *griot*, which I think is a beautiful word» afferma nell'intervista a Lara Saguisag, spiegando poi che: «It's a great word, because it just says, "Here's a human being who's artistic, and he'll use whatever means necessary to express himself"» [Saguisag 2007, 19]⁷. Che la caratteristica più importante del *griot* sia il ruolo da lui rivestito all'interno della società cui appartiene lo aveva già sottolineato, qualche anno prima, nella lettera *A Griot Writes* inclusa nella raccolta di poesie per bambini intitolata *Wicked World!* [Zephaniah 2000b]. In quell'occasione, dopo aver chiarito che i *griot* stanno ormai portando la loro tradizione in tutto il mondo, uscendo dai confini delle tribù dell'Africa occidentale da cui provengono, ne descrive il ruolo di cantastorie – dal momento che il loro compito è di mantenere vivi i racconti della tradizione, oltre che di crearne di nuovi per affrontare argomenti insoliti – e quello di poeti – poiché devono anche mantenere viva la lingua, creando giochi di parole e prestando attenzione alla bellezza e al ritmo della lingua che adoperano.

Per Zephaniah l'attività dei *griot* non si limita a un periodo di tempo circoscritto nella storia; la loro funzione è quella di trovarsi sempre in prima linea per rivendicare la giustizia politica e sociale, visto che possono utilizzare quel «potere magico» che, secondo Walter Ong, nelle culture africane – o, più in generale, nelle culture orali – viene attribuito alla parola «necessariamente parlata, [...] alle parole come suono, cioè come eventi, e dunque come do-

e intrattenevano / Senza esibizionismo né studi particolari / Nelle sue varie forme era la tradizione orale / Quando i governi dicevano state buoni, i poeti rispondevano neanche a parlarne».

⁷ «C'è questo termine che viene usato nell'Africa occidentale, *griot*, e io penso che sia una parola bellissima. È una grande parola, perché dice semplicemente: "Qui c'è un essere umano che è un artista e che adopererà qualsiasi mezzo a sua disposizione per esprimersi"».

tate di potere» [Ong 1982; trad. it. 1986, 60-61]. E ancora, nella lettera *A Griot Writes* Zephaniah sottolinea le qualità che i *griot* condividono con i poeti della tradizione orale e accenna al loro ruolo di *storici*, impegnati nell'importante compito di tener viva la memoria, oltre che di continuare a dire sempre la verità al proprio pubblico, nonostante le frequenti bugie dei potenti:

You can be a griot and even sing Rock 'n' Roll, Soul, Reggae or Jazz, as long as it is done in the right spirit and with respect to the people. Many griots mix these styles with our local African music. We are historians, keeping alive memories from the past; we are prophets, looking forward into the future; we are dancers at weddings and other great ceremonies; we are actors on the stage of reality and we are newscasters. If our rulers are not being completely honest, [...] we are the ones who tell people what is really happening in the world.

So you see, people, we griots are many things, we are not just poets, or singers, dancers, or actors, we are all-round commentators, who work for the good of our community and not just for money. We are the oral tradition [Zephaniah 2000a, 58-59]⁸.

Nel rivendicare il ruolo della «tradizione orale» che gli spetta in quanto *griot*, Zephaniah sottolinea l'importanza di quella «memoria incarnata», che è il frutto di una produzione culturale collettiva e condivisa, a cui fa riferimento Diana Taylor quando esamina la possibilità di archiviare le performance come «atti di trasmissione» [Taylor 2003, 20]. Considerando la questione nel quadro dei *performance studies*,

⁸ «Puoi essere un *griot* e cantare persino il rock 'n' roll, il soul, il reggae o il jazz, purché tu lo faccia con lo spirito giusto e mostrando rispetto per le persone. Molti *griot* mescolano questi stili con la nostra musica locale africana. Noi siamo storici, che mantengono viva la memoria del passato; siamo profeti, che predicano il futuro; siamo ballerini ai matrimoni e in altre grandi cerimonie; siamo attori sul palcoscenico della realtà e siamo commentatori di notizie. Se chi ci governa non è del tutto onesto, [...] noi siamo quelli che dicono alla gente cosa sta realmente accadendo nel mondo. Perciò vedete, gente, noi *griot* siamo molte cose, non siamo semplicemente poeti o cantanti, ballerini o attori, siamo commentatori a tutto tondo, che lavorano per il bene della comunità a cui appartengono, e non solo per denaro. Noi siamo la tradizione orale».

Taylor suggerisce che l'opposizione binaria da considerare non sia quella tra la parola scritta e la parola pronunciata oralmente, quanto quella tra l'*archivio* e il *repertorio*, e descrive chiaramente i diversi ruoli che questi giocano nel dar forma alla conoscenza culturale. L'archivio, caratterizzato dalla sua forte relazione con oggetti e tracce materiali che perdurano nel tempo – quali mappe, testi, monumenti e resti archeologici, per citarne solo alcuni – separa «la fonte della 'conoscenza' da chi conosce»; al contrario il repertorio, che comprende oggetti di una «conoscenza effimera, che non può essere riprodotta» – quali performance, movimenti e canti – mette in scena una «memoria incarnata» e richiede necessariamente una *presenza*, dal momento che «le persone partecipano alla produzione e riproduzione della conoscenza semplicemente 'stando lì', essendo parte della trasmissione» [*ibidem*].

La poesia orale e il canone britannico

La connessione con la tradizione orale è alla base della poesia performativa di Zephaniah, che reclama la necessità di non considerare la poesia orale come un sottogenere. Questa convinzione emerge in particolare in un'intervista del 1998 con Errol Lloyd, nel corso della quale la poesia viene da lui paragonata a un grande albero dalle molte ramificazioni; è possibile arrampicarsi sull'albero scegliendo da quale dei suoi rami partire, ma questo non significa che il resto della pianta non rimanga disponibile per esplorazioni successive: «I came on to that tree through oral poetry» dichiara Zephaniah, «but through that I have come to love classical poetry, limericks, nonsense verse – all kinds of poetry equally and that's the important thing. A lot of people bring a snobbish approach and classify written poetry above the oral, forgetting that the oral came first» [Lloyd 1998]⁹.

⁹ «Sono salito su quell'albero grazie alla poesia orale, ma attraverso quest'ultima mi sono ritrovato ad apprezzare la poesia classica, i *limerick* e il *nonsense* – tutti i generi di poesia allo stesso modo, e questa è la cosa importante. Molte persone hanno un atteggiamento snobistico e

Christian Habekost, nel suo interessante volume sulla poesia *dub* afro-caraibica, sottolinea come l'idea «della parola combinata al suono della voce (e al ritmo musicale) evochi l'atto della performance, l'esigenza di pronunciare una parola – di farla risuonare – per renderla viva, per trasformarla in un'esperienza vitale» [Habekost 1993, 79]. Come per Zephaniah, per lui la parola scritta manca di qualcosa, di quell'incantamento che può esserle regalato solo dalla voce e dai gesti: «la parola senza suono, cioè la parola scritta, è morta, mentre la parola stregata dalla dinamica della voce, del suono e del ritmo riesce a smuovere sia il corpo che la mente di chi ascolta» [*ibidem*].

Zephaniah affronta questa stessa questione nella poesia, contenuta nella raccolta *City Psalms* [1992], *Dis poetry*, che potrebbe essere considerata il manifesto della sua poetica, dal momento che è qui che egli traccia la linea che mette in relazione la sua opera con quella dei performer della musica *dancehall*, da un lato, e, dall'altro, con quella dei poeti canonici britannici, tra cui Shakespeare, dai quali in verità più spesso tende a prendere le distanze. Dopo aver affermato, infatti, che questa poesia – la *sua* poesia – è fatta per essere declamata nello stile della *dancehall*, Zephaniah racconta che essa si insinua nei suoi *dreadlock* e lo accompagna in ogni momento della sua giornata, da quando pedala in bici a quando se ne va a dormire. E non ha nulla a che vedere con la poesia di Shakespeare:

I've tried Shakespeare, Respect due dere
 But dis is de stuff I like.
 Dis poetry is not afraid of going ina book
 Still dis poetry need ears fe hear an eyes fe hav a look
 Dis poetry is Verbal Riddim, no big words involved
 An if I hav a problem de riddim gets it solved,
 I've tried to be more Romantic, it does nu good for me
 So I tek a Reggae Riddim an build me poetry
 [ivi, 12]¹⁰.

considerano la poesia scritta di qualità superiore rispetto a quella orale, e così facendo dimenticano che la prima forma di poesia è stata orale».

¹⁰ «Ho provato con Shakespeare ma, con tutto il Rispetto / È questa

Il rapporto con gli autori inglesi canonici, oltre che più in generale con la Gran Bretagna, si è andato però modificando nel corso degli anni e lo ha portato ad affermare, in un post pubblicato sul suo blog, che il suo ideale è Shelley, perché se visse oggi non se ne starebbe rintanato in una torre d'avorio, ma scenderebbe in piazza per far sentire la sua voce *contro*, che si tratti della guerra o dello sfruttamento dei paesi del terzo mondo; e se proprio gli venisse in mente di partecipare a un festival, diserterebbe quelli letterari e se ne andrebbe piuttosto a Glastonbury. Il suo impegno politico ne fa per Zephaniah l'equivalente di un poeta *dub*:

I used to think of Shelley as just another one of those dead white poets who wrote difficult poetry for difficult people, but then I learnt how dedicated he was to justice and the liberation of the poor. [...] His ability to connect poetry to the concerns of everyday people was central to his poetic purpose, and those everyday people *overstood* that he did not simply do arts for art's sake, this was arts that was uncompromisingly revolutionary, he wrote for the masses. No TV, no radio, no Internet, but his poetry was being quoted on the streets and chanted at demonstration, not only did Shelley know the power of poetry, more importantly he knew the power of the people. I think of him as the 'Dub' poet of his time [Zephaniah 2017, corsivo mio]¹¹.

la roba che mi piace. / Questa poesia non ha paura di finire in un libro / Eppure ha bisogno di orecchie per sentire e di occhi per guardare / Questa poesia è Ritmo Verbale, non grandi parole / E se ho un problema è il ritmo che lo risolve, / Ho provato a essere più Romantico, ma non fa per me / Così prendo un Ritmo Reggae e creo la mia poesia».

¹¹ «Io ero solito pensare a Shelley come a un altro dei tanti poeti bianchi morti e sepolti che hanno scritto poesia difficile per un pubblico difficile, ma poi ho scoperto quanto si è impegnato per la giustizia e per l'affrancamento dei poveri. [...] La sua capacità di collegare la poesia alle preoccupazioni della gente comune era l'obiettivo principale quando faceva poesia, e quella gente comune ha compreso appieno che nel suo caso non si trattava di arte fine a se stessa, ma di arte che era rivoluzionaria, e che lo era senza compromessi, perché lui scriveva per le masse. Non c'erano TV, radio, Internet, eppure la sua poesia veniva citata per le strade e cantata nelle dimostrazioni di protesta. Non solo Shelley era consapevole del potere della poesia ma, cosa ancor più importante, era consapevole del potere della gente. Perciò io penso a

La scelta di Shelley come riferimento letterario Zephaniah l'aveva già compiuta nel 2010, quando era stato invitato da Colin Firth a partecipare alla versione britannica dello spettacolo *The People Speak*, andato in scena nel mese di settembre al Prince of Wales Theatre di Londra. Lo spettacolo, poi tradotto in un documentario prodotto da History Channel, consiste in una versione inedita della storia britannica raccontata attraverso le voci di personaggi dimenticati, ribelli, visionari, idealisti, sia del passato che del presente. Alcuni artisti, tra cui Zephaniah, hanno scelto e letto dei testi, o cantato delle canzoni, che erano per loro particolarmente rappresentativi di alcuni momenti cruciali della storia britannica, per sottolineare, e ricordare al pubblico, il potere della parola. In quella occasione, il testo scelto da Zephaniah è stato *The Mask of Anarchy* (1819), di Shelley; autore che nel suo blog il poeta definisce un vero, grande cittadino britannico, perché aveva a cuore le genti inglesi tanto quanto quelle italiane o africane, e perché condivideva la sua idea di poesia: «He knew the role poetry and the arts could play in opening minds, and he has left us beautiful, angry, powerful, lyrical, revolutionary poetry» [*ibidem*]¹². Un tipo di poesia, insomma, che riflette appieno l'ideale di Zephaniah: smuovere gli animi, protestare, se necessario, ed esprimere indignazione senza mai, tuttavia, tralasciare la bellezza della parola, che può stregare gli animi, come accade a chi assiste alle sue performance.

lui come al poeta 'dub' della sua epoca». Per quanto riguarda l'utilizzo del termine *overstanding*, si tratta di un esempio perfetto di quel gioco linguistico rasta che consiste nel modificare i prefissi delle parole per dar loro un senso più accettabile. In particolare, per il linguaggio rasta il verbo *to understand* porta con sé connotazioni negative, implica la sottomissione ereditata da secoli di schiavitù, mentre il prefisso *over* capovolge la narrazione tradizionale e conferisce al soggetto, un tempo asservito, il controllo sul proprio destino.

¹² «Conosceva bene il ruolo che la poesia e le arti potevano giocare nell'aprire le menti, e ci ha lasciato una poesia bella, arrabbiata, potente, lirica e rivoluzionaria».

Bibliografia

Testi primari

- Zephaniah, B. [1992], *City Psalms*, Tarsset, Bloodaxe.
— [1996], *Propa Propaganda*, Tarsset, Bloodaxe.
— [2000a], *A Griot Writes*, in Id., *Wicked World!*, illustrated by S. Symonds, London, Puffin, pp. 57-59.
— [2000b], *Wicked World!*, illustrated by S. Symonds, London, Puffin.
— [2001], *Too Black, Too Strong*, Tarsset, Bloodaxe.
— [2003], *Me? I thought, OBE me? Up yours, I thought*, in «Guardian Unlimited», 27 November, <http://arts.guardian.co.uk/features/story/0,,1094011,00.html> (ultimo accesso 08/05/2017).
— [2004], *Stop this obscenity*, in «Guardian Unlimited», 12 March, <http://arts.guardian.co.uk/fridayreview/story/0,,1167042,00.html> (ultimo accesso 08/05/2017).
— [2011], *Benjamin Zephaniah. My Story*, illustrated by V. Ambrus, London, Collins.
— [2017], *Benjamin Zephaniah. Poet, writer, lyricist, musician and naughty boy*, sito web, <http://www.benjaminzephaniah.com> (ultimo accesso 08/05/2017).
Lloyd, E. [1998], *Benjamin Zephaniah interviewed by Errol Lloyd*, in «Authorgraph», 111, <http://booksforkeeps.co.uk/issue/111/childrens-books/articles/authorgraph/authorgraph-no111-benjamin-zephaniah> (ultimo accesso 08/05/2017).
Robertson-Pearce, P. [2013], *Benjamin Zephaniah. To Do Wid Me*, DVD-book, Tarsset, Bloodaxe.
Saguisag, L. [2007], *Performance, Politics, and Poetry for Children: Interviews with Michael Rosen and Benjamin Zephaniah*, in «Children's Literature Association Quarterly», XXXII, n. 1, pp. 3-28.

Testi secondari

- Dabydeen, D., Gilmore, J. and Jones, C. (eds.) [2007], *The Oxford Companion to Black British History*, Oxford, Oxford University Press.
Dawes, K. [2005], *Black British Poetry. Some Considerations*, in Sesay [2005, 282-299].

- Doumerc, E. [2005], *Benjamin Zephaniah, the Black British Griot*, in Sesay [2005, 193-205].
- Griffin, G.A.E. [1995], *Word Bullets. Dub in the Postcolonial Language Debate*, in «Transition», LXVI, pp. 57-65.
- Habekost, C. [1993], *Verbal Riddim. The Politics and Aesthetics of African-Caribbean Dub Poetry*, Amsterdam, Rodopi.
- Hebdige, D. [1987], *Cut 'n' Mix. Culture, Identity and Caribbean Music*, London-New York, Routledge.
- King, B. [2004], *The Oxford English Literary History, XIII: 1948-2000. The Internationalization of English Literature*, Oxford, Oxford University Press.
- Lapassade, G. et Rousselot, P. [2009], *Le rap, ou la fureur de dire*, Paris, Editions Talmart; trad. it di T. D'Onofrio, *RAP il furor del dire*, Lecce, Bepress, 2009.
- Low, G. and Wynne-Davies, M. (eds.) [2006], *A Black British Canon?*, Basingstoke-New York, Palgrave Macmillan.
- Ong, W. [1982], *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London-New York, Routledge; trad. it. *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, il Mulino, 1986.
- Procter, J. [2003], *Dwelling Places. Postwar Black British Writing*, Manchester-New York, Manchester University Press.
- Ramnarine, T.K. [2007], *Beautiful Cosmos. Performance and Belonging in the Caribbean Diaspora*, London-Ann Arbor, Pluto Press.
- Sesay, K. (ed.) [2005], *Write Black, Write British. From Post Colonial to Black British Literature*, Hertford, Hansib.
- Taylor, D. [2003], *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham-London, Duke University Press.

copyright © 2018 by
 Società editrice il Mulino,
 Bologna

PARTE SECONDA
DISSEMINAZIONI



copyright © 2018 by
Società editrice il Mulino,
Bologna

9. DISSEMINAZIONI SHAKESPEARIANE.
LA POESIA TRA ETERNITÀ E TEMPORALITÀ
NEI SONNETS

Come si è osservato nell'Introduzione, la riflessione critica di un autore può essere affidata a testi in tutto o in parte a sé stanti rispetto alla scrittura propriamente creativa (quali, rispettivamente, i *saggi* e i *paratesti*), oppure dispiegarsi tra le pagine stesse dell'opera letteraria. All'analisi di quest'ultimo fenomeno, e della sua caratteristica commistione tra linguaggio letterario e metalinguaggio critico, al quale abbiamo attribuito il nome di *disseminazione*, è dedicata la presente nota, che verterà sulle riflessioni critiche variamente sparse all'interno dei *Sonnets* (1609) di William Shakespeare¹.

Le osservazioni che seguono, è opportuno precisarlo, non intendono proporre un'analisi a tutto tondo del Canzoniere shakespeariano, bensì semplicemente fornire una breve premessa a quattro sonetti (18, 32, 55, 71), opportunamente scelti, nei quali sarà l'autore stesso, attraverso il suo io lirico, a declinare la sua visione della poesia, in relazione, in particolare, al tema del Tempo².

Se nei drammi è possibile trovare svariate osservazioni sulla poesia (ivi inclusa, naturalmente, l'arte teatrale) [Muir 1970] è nei *Sonnets* che l'idea shakespeariana di poesia si dispiega in maniera più ampia e articolata, al punto che non c'è sonetto il cui oggetto non sia, anche e soprattutto, una riflessione sullo statuto della parola poetica: in relazione allo stile, alla mimesi, al rapporto tra significato e referente, ai

¹ I sonetti furono pubblicati nel 1609. Il primo riferimento alla loro esistenza è nella *Palladis Tamia* di Francis Meres (1598).

² Si tratta, è opportuno precisarlo, di semplici considerazioni prodotte a commento di una lettura dei *Sonnets* da parte di Lucia Marinelli e Francesco Sansone, in occasione del Convegno, a cura del sottoscritto, *La letteratura dal punto di vista degli scrittori*, Napoli, Biblioteca Nazionale, 11-12 maggio 2017. Per il testo dei *Sonnets* si è utilizzata l'edizione di Duncan-Jones [2010]; la traduzione è di chi scrive, liberamente ispirata a Serpieri [1995].

legami con la tradizione, alla rivalità tra poeti, alla ricezione/ trasmissione del testo, e così via.

Analogamente agli altri canzonieri elisabettiani, anche i *Sonnets* evidenziano un disegno marcatamente metaletterario, capace di coniugare le infinite sfumature del sentimento amoroso con una riflessione sulla parola poetica che lo esprime. Vi si ritrovano, in particolare, una serie di lemmi attinenti alla sfera poetica o alla sfera gemella dell'arte pittorica: da *line* («ruga», «verso») a *verse* («verso»), *rhyme* («rima»), *pen* («penna»), *ink* («inchiostro»), *invention* («invenzione»), *image* («immagine»), *paint-ing, -ed, -er* («dipinto», «dipingere», «pittore», ...). In alcuni casi, i lemmi si riferiscono alle caratteristiche generali dell'arte poetica; in altri, allo specifico *hic et nunc* dell'atto compositivo che dà loro vita: si veda, per esempio, l'uso dei deittici *this, these* («questo», «questi», relativi a singoli versi o all'intero componimento), il riferimento alla *hand* («mano») che verga il foglio, e così via. Alcuni lemmi, naturalmente, si riferiscono contemporaneamente a più ambiti semantici: da *birth* («parto» sia biologico che poetico) ai citati *image, paint-*, e vari altri, che abbracciano l'ambito poetico, pittorico, psicologico³.

Come generalmente accade nei fenomeni di 'disseminazione', la riflessione metaletteraria racchiusa all'interno dei *Sonnets* è tanto pervasiva quanto asistematica⁴. Da un lato, la raccolta nasce dal desiderio di eternare la bellezza del giovane (il cosiddetto «fair youth»)⁵ a cui è dedicata, dall'altro si scontra con la difficoltà, o l'impossibilità, di realizzare tale obiettivo. Da un lato, la sfida che il poeta lancia al Tempo – con l'appello rivolto ai lettori delle generazioni future –

³ L'«immagine», per esempio, è immagine psicologica (la presenza del giovane amato nel cuore dell'amante), pittorica (con riferimento all'arte del dipingere/ritrarre) e, naturalmente, poetica. Si veda, ad esempio, il sonetto 24: «Mine eye hath played the painter, and hath steeled / Thy beauty's form in table of my heart» («Il mio occhio si è fatto pittore e ha tracciato / la forma della tua bellezza nella tavolozza del mio cuore», vv. 1-2).

⁴ Sul carattere asistemático dell'estetica implicita degli scrittori, cfr. il capitolo di Fusillo, *Sull'estetica implicita degli scrittori*.

⁵ Utile ricordare che nei *Sonnets* non ricorre mai né l'espressione «fair youth» («grazioso giovane»), né «dark lady» («dama bruna»), essendo l'una e l'altra mere invenzioni della critica shakespeariana.

conferisce alla raccolta un valore monumentale, dall'altro la scrittura si fa più personale, e dunque (almeno in apparenza) meno letteraria, presentandosi come una confessione intima tra l'«io» e il «tu». In sintesi, la parola poetica si manifesta, al tempo stesso, come *eterna e contingente, pubblica e privata*. Ne emerge una visione dialettica della poesia, in cui gli opposti convivono senza fondersi e senza contraddirsi.

Per quanto riguarda la riflessione sul rapporto dei sonetti con il Tempo, essa è in gran parte riconducibile a quella matrice platonica da cui i sonetti derivano e a cui almeno implicitamente fanno riferimento. Vale a dire, i *Sonnets* ripropongono l'idea platonica, ampiamente diffusa nel Rinascimento europeo, che l'amore spirituale tra un uomo adulto e un giovane sia capace di sconfiggere il Tempo, stimolando un «parto nell'anima» da cui nascono opere d'arte immortali⁶. Anzi, il corpus stesso dei sonetti rappresenta il «parto» poetico stimolato dall'amore del maturo io lirico per il suo giovane dedicatario. All'interno di una concezione del genere, l'uomo appare come una creatura mortale immersa in un orizzonte temporale – almeno virtualmente – immutabile. E le grandi creazioni dell'intelletto umano fanno da ponte per l'eternità, attraversando un tempo infinito⁷, sempre uguale a sé stesso. Su tale concezione di base si innestano poi ulteriori suggestioni eternanti, derivate dalle *Odi* oraziane, dalle *Metamorfosi* ovidiane, nonché da un fitto intertesto impossibile da ricostruire⁸.

Come suggerisce il sonetto 55, la poesia è, metaforicamente, monumentale, ma al tempo stesso è superiore agli

⁶ Nel *Simposio*, Platone attribuisce all'eros la capacità di rendere permanenti le grandi creazioni dell'intelletto umano. Alla sopravvivenza biologica della specie, legata a un amore di tipo fisico e generatore di un «parto nel corpo», Platone associa e contrappone la sopravvivenza della cultura, legata a un amore di tipo spirituale, generatore di un «parto nell'anima». La tesi è esposta in coda al dialogo ed è affidata alle parole di Socrate, a sua volta ispirato dalla sacerdotessa Diotima (sulla presenza di tale tema nei *Sonnets*, Stanco [2009]).

⁷ Tempo infinito o tempo terreno concluso dal Giudizio universale: in Shakespeare l'idea classica di tempo si carica, inevitabilmente, di suggestioni cristiane (come peraltro si evince dallo stesso sonetto 55).

⁸ Si vedano le *Odi* di Orazio, libro III, ode 30 e la conclusione delle *Metamorfosi* di Ovidio (libro XV, 871-879) [Serpieri 1995, 511-512].

aurei monumenti («gilded monuments», v. 1) nella sua maggiore capacità di resistere all'azione devastatrice del Tempo (secondo la visione oraziana della poesia come «monumentum aere perennius»). Se le opere murarie («work of masonry», v. 6) saranno prima o poi spazzate dal ferro e dalle fiamme, la poesia potrà trovare spazio «in the eyes of all posterity» («agli occhi di tutte le età future», v. 11), fino al Giudizio finale («ending doom», v. 12). Sottesa a tale fiducia nell'immortalità del verso poetico è l'idea, non esplicitata ma chiaramente intuibile, che la poesia, a differenza dei «monumenti» e delle «statue» che costituiscono un unicum irripetibile, sia tecnicamente riproducibile *ad infinitum*. Idea, peraltro, indirettamente avvalorata dalla sorte stessa dell'opera shakespeariana, pervenutaci – com'è noto – non attraverso i manoscritti, totalmente smarriti (o quasi), ma attraverso la mediazione delle varie edizioni a stampa⁹. I versi dei *Sonnets* sono, dunque, eterni, come suggerisce una lunga serie di sonetti, a partire dal sonetto 18 («eternal lines», 18.12; «eternal numbers», 38.12, «immortal», 81.5, e così via). Così come è eterna la bellezza del giovane ivi celebrato¹⁰. Sonetti, in sintesi, «dell'immortalità» [Serpieri 1975].

A dispetto, però, di quanto emerge dalla maggior parte dei sonetti che compongono il Canzoniere, la fiducia nell'immortalità del verso non costituisce una costante.

⁹ Di Shakespeare ci sono pervenuti vari manoscritti, soprattutto di tipo legale (tra cui il famoso testamento), ma nessun manoscritto letterario ad eccezione, forse, di tre pagine del dramma, a più mani, *Sir Thomas More* (la cosiddetta *band D* del manoscritto sembrerebbe riconducibile a Shakespeare). La maggior parte delle opere, è noto, ci è dunque pervenuta attraverso edizioni a stampa, la più importante delle quali è l'edizione postuma del First Folio (1623). I sonetti furono pubblicati in un'edizione in quarto del 1609.

¹⁰ Com'è noto, i primi 17 sonetti sono dedicati al tema dell'«increase», all'idea, cioè, che il giovane possa, e debba, rendere immortale la propria bellezza attraverso la procreazione. Segue poi una serie di sonetti (variamente sparsi) nei quali l'autore affida a sé stesso il compito di eternare la bellezza del giovane attraverso i propri versi – va da sé, immortali. Per la precisione, il tema del potere eternante della poesia, pur sviluppandosi diffusamente dal sonetto 18 in poi, trova già un breve accenno nel distico che chiude il sonetto 15.

Alla celebrazione del potere eternante della parola poetica si contrappone, infatti, un atteggiamento meno fiducioso in altri sonetti (32, 71, e così via). Alla visione *atemporale* della poesia (ovvero a quell'idea di un Tempo senza tempo che permette la permanenza dei versi fino alla fine del mondo) si oppone una visione *storica* del tempo¹¹ e, quindi, della poesia, la cui fortuna è oscillante e transitoria, agganciata com'è alle mode e alle trasformazioni del gusto (sonetto 32). La constatazione della storicità degli stili e delle forme letterarie porta il poeta a immaginare che i suoi successori saranno capaci di produrre «un parto migliore» («A dearer birth than this», v. 11) dei «poveri, rozzi versi» («poor rude lines», v. 4) che animano la sua raccolta¹². Il dedicatario, dunque, più che per lo stile, potrà leggerli come testimonianza d'amore del defunto autore nei suoi confronti («But since he died and poets better prove, / Theirs for their style I'll read, his for his love»: «ma, giacché egli è morto e i poeti ora scrivon meglio, leggerò loro per lo stile, lui per il suo amore», vv. 13-14). Viene qui meno non solo la dimensione atemporale della poesia, a favore di una visione storico-culturale, ma anche la dimensione *pubblica* del verso, sostituita da un'idea di scrittura come atto *privato*, *intimo* [Zamir 2012]. I *Sonnets*, dunque, vengono presentati come una sequenza poetica tutt'altro che monumentale: una sequenza non solo da non divulgare, ma anche da tenere gelosamente custodita nell'archivio della memoria individuale del destinatario. Temi che tornano, radicalizzandosi, nel sonetto 71, imperniato su un'analogia fantasia funebre. Anche qui il poeta immagina che i propri versi possano essere letti, *post mortem*, dall'amato. E quello stesso poeta che nel sonetto 55 aspirava a rimanere quale monumento eterno nella memoria delle generazioni future, ora chiede di essere

¹¹ Impossibile, in questa sede, soffermarsi sulle varie concezioni del tempo che emergono nei *Sonnets*. Basti ricordare che alcuni sonetti (come lo stesso sonetto 32) propongono l'idea di un tempo in continua evoluzione, altri avanzano l'idea di un tempo ciclico, altri ancora suggeriscono l'idea di un inevitabile declino.

¹² Si noti il contrasto tra i «poor rude lines» (32.4) e la «powerful rhyme» (55.2).

consegnato all'oblio, invocando addirittura la soppressione del proprio nome: «remember not / The hand that writ it»: «non ricordare la mano che li scrisse», vv. 5-6). In superficie, un appello inteso a preservare la serenità dell'amato, tutelandolo dal dolore del ricordo («I love you so / That I in your sweet thoughts would be forgot, / If thinking on me then should make you woe»: «ti amo tanto / che dai tuoi dolci pensieri vorrei esser cancellato / se pensare a me dovesse addolorarti», vv. 6-8); nel profondo, una fantasia nichilistica e una pulsione di annullamento. Appello genialmente paradossale, all'interno di una sequenza dedicata alla celebrazione del potere eternante della poesia.

18

Shall I compare thee to a summer's day?
Thou art more lovely and more temperate:
Rough winds do shake the darling buds of May,
And summer's lease hath all too short a date:
Sometime too hot the eye of heaven shines,
And often is his gold complexion dimmed;
And every fair from fair sometime declines,
By chance, or nature's changing course, untrimmed:
But thy eternal summer shall not fade,
Nor lose possession of that fair thou ow'st,
Nor shall death brag thou wander'st in his shade
When in eternal lines to time thou grow'st;
So long as men can breathe or eyes can see,
So long lives this, and this gives life to thee.

32

If thou survive my well-contented day,
When that churl death my bones with dust shall cover,
And shalt by fortune once more re-survey
These poor rude lines of thy deceased lover:
Compare them with the bett'ring of the time,
And though they be outstripped by every pen,
Reserve them for my love, not for their rhyme,
Exceeded by the height of happier men.
O, then vouchsafe me but this loving thought:
'Had my friend's Muse grown with this growing age,
A dearer birth than this his love had brought,
To march in ranks of better equipage:
But since he died and poets better prove,
Theirs for their style I'll read, his for his love.'

166

55

Not marble, nor the gilded monuments
Of princes, shall outlive this powerful rhyme;
But you shall shine more bright in these contents
Than unswept stone, besmeared with sluttish time.
When wasteful war shall statues overturn
And broils root out the work of masonry,
Nor Mars his sword, nor war's quick fire, shall burn
The living record of your memory:
'Gainst death, and all oblivious enmity,
Shall you pace forth; your praise shall still find room
Even in the eyes of all posterity
That wear this world out to the ending doom.
So, till the judgment that yourself arise,
You live in this, and dwell in lovers' eyes.

71

No longer mourn for me when I am dead
Than you shall hear the surly sullen bell
Give warning to the world that I am fled
From this vile world, with vilest worms to dwell:
Nay, if you read this line, remember not
The hand that writ it, for I love you so
That I in your sweet thoughts would be forgot,
If thinking on me then should make you woe.
O, if (I say) you look upon this verse,
When I, perhaps, compounded am with clay,
Do not so much as my poor name rehearse,
But let your love even with my life decay;
Lest the wise world should look into your moan,
And mock you with me after I am gone.

18

Devo paragonarti a un giorno d'estate?
Tu sei più amabile e più temperato:
rudi venti scuotono i diletti boccioli del maggio
e l'affitto dell'estate ha durata troppo breve;
talvolta troppo caldo l'occhio del cielo splende
e spesso l'oro del suo volto è offuscato;
e ogni bellezza dalla bellezza prima o poi declina,
spogliata dal caso o dal mutevole corso della natura.
Ma la tua eterna estate non svanirà,
né perderà possesso di quella bellezza che è tua,
né la morte potrà vantarsi che tu vaghi nella sua ombra,
quando in versi eterni tu crescerai nel tempo.
Finché uomini respireranno e occhi vedranno,
fin tanto vivrà questa poesia, e darà vita a te.

32

Se vivrai oltre la fine dei miei giorni,
quando l'avara morte avrà sepolto le mie ossa,
e ti capiterà di guardare una volta ancora
questi poveri versi del tuo defunto amico,
paragonali ai migliori di quell'epoca evoluta
e, anche se saranno superati da altre penne,
conservali per amor mio, non per le loro rime,
superate in altezza da uomini più raffinati.
Concedimi allor soltanto questo pensiero d'amore:
'Fosse il mio Poeta vissuto in sì fiorente età,
il suo amore avrebbe partorito versi ben più preziosi,
tali da stare al passo dei ranghi meglio equipaggiati:
ma, giacché egli è morto e i poeti ora scrivon meglio,
leggerò loro per lo stile, lui per il suo amore'.

55

Né il marmo né i dorati monumenti
dei principi sopravvivranno a questa possente rima,
mentre tu, qui racchiuso, splenderai più luminoso
che pietra non spazzata, insozzata dal lurido tempo.
Quando la guerra devastatrice rovescerà le statue
e i tumulti sradicheranno le muraglie,
né la spada di Marte né il convulso fuoco della guerra
bruceranno la vivente testimonianza della tua memoria.
Contro la morte ed ogni nemica dimenticanza
tu incederai. La tua lode troverà sempre spazio
agli occhi di tutte le età future
che consumeranno questo mondo fino all'estrema sorte.
Così fino al Giudizio, quando risorgerai,
vivrai in questa poesia e abiterai negli occhi degli amanti.

71

Più a lungo non piangermi, quando sarò morto,
del tempo che tu udrai la tetra, lugubre campana
avvertire il mondo che sono fuggito
da questo vile mondo, ad abitare coi più vili vermi.
Anzi, se leggerai questi versi, non ricordare
la mano che li scrisse, perché ti amo tanto
che dai tuoi dolci pensieri vorrei esser cancellato
se pensare a me dovesse addolorarti.
Oh, se il tuo sguardo cadrà su questi versi,
quando io sarò mescolato con la creta,
non pronunciar nemmeno il mio povero nome,
ma lascia che il tuo amore finisca con la mia stessa vita,
perché il saggio mondo non guardi dentro il tuo lamento
né per me ti schernisca quando non più sarò al mondo.

168

Bibliografia

Testi primari

- Shakespeare, W. [2010], *Sonnets*, ed. K. Duncan-Jones, London, Bloomsbury («Arden», I ed. 1997).
- *The Sonnets and a Lover's Complaint*, ed. J. Kerrigan [1986], London, Penguin.
- *Sonetti*, a cura di A. Serpieri, Milano, Rizzoli, 1995.

Testi secondari

- Martino, M. [1985], *Il problema del tempo nei «Sonetti» di Shakespeare*, Roma, Bulzoni.
- Muir, K. [1970], *Shakespeare's Poets*, in «Shakespeare Survey», XXIII, pp. 91-100.
- Serpieri, A. [1975], *I Sonetti dell'immortalità*, Milano, Bompiani (III ed. 1983).
- [1995], *Introduzione*, in W. Shakespeare, *Sonetti*, pp. 7-56 (*Commento*, pp. 377-811).
- Stanco, M. [2009], *Omosessualità e gravidanza poetica. Figure dell'amor platonico da Shakespeare a Forster*, in S. Manferlotti (a cura di), *La retorica dell'eros. Figure del discorso amoroso nella letteratura europea moderna*, Roma, Carocci, pp. 35-61.
- [2013], *Il poeta, i processi compositivi. Dal cuore alla pagina*, in *Rinascimento inglese. Lessico della cultura e tecnologie della comunicazione*, Napoli, Liguori, pp. 83-96.
- Zamir, T. [2012], *Philosophy*, in A.F. Kinney, *The Oxford Book of Shakespeare*, Oxford, Oxford University Press, pp. 623-640.

copyright © 2018 by
Società editrice il Mulino,
Bologna

10. LA TRAGICOMMEDIA SPERIMENTALE
DI THOMAS MIDDLETON

Definire le tragicommedie di Thomas Middleton (1580-1627) è compito arduo, dal momento che esse invitano a un confronto con alcune norme estetiche codificate dai contemporanei Beaumont e Fletcher. È soprattutto il caso di *The Witch* (*La strega*, 1615), che suggerisce a vari livelli testuali una nuova estetica della tragicommedia e una piena consapevolezza metadrammatica dell'autore.

La tragicommedia, il favoloso «Ermafrodito», nell'accezione metaforica che ne dà Guarini [1914, 224], si muove dalle sue prime istanze nella letteratura latina fino all'approdo in Italia, quella del Rinascimento, che si nutre del lavoro di traduzione ed esegesi dei classici. La commedia italiana rimescola non solo la lezione degli autori classici considerati canonicamente 'comici', come Terenzio e Plauto, ma si spinge fino a inglobare movimenti tipici della tragedia a seguito della *querelle* estetica successiva alla riscoperta della *Poetica* di Aristotele. Personalità come Giambattista Giraldi Cinzio (importante per aver sperimentato una nuova tipologia di tragedia mista, irregolare, densa di una componente orrificica ma molto spesso con scioglimento comico) o Battista Guarini, autore de *Il Pastor fido* (1590) e del *Compendio della poesia tragicomica* (1601), superano la dicotomia comico/tragico per dar vita al 'terzo' genere.

Tragedie miste, o tragedie a lieto fine, dunque, che derivano formalmente la propria natura *mongrel* dal 'doppio' finale aristotelico¹ ma che propongono protagonisti di alto rango, scrutati nelle loro azioni private; un intreccio drammatico fittizio, che non deriva, quindi, dalla realtà storica, come avviene per lo più nelle tragedie; uno scioglimento

¹ L'aggettivo denota una tragedia il cui finale è doppio, vale a dire lieto per i protagonisti 'virtuosi' e tragico per i *villains*.

lieto, che risveglia nel pubblico una certa premura e preoccupazione nei confronti delle vicissitudini dei personaggi, senza tuttavia causare alcun disagio emotivo, e che suscita un riso controllato. Nella nuova estetica tragicomica non vi è spazio per la paura e il terrore aristotelici: è il logorio dell'anima che spaventa, non la morte fisica; sono il senso di colpa e il sospetto, il ragno nella coppa di Leonte, ad annientare il personaggio, non un pugnale o un calice di vino avvelenato.

Undici anni separano la pubblicazione a Venezia del *Pastor fido* dalla sua prima traduzione inglese ad opera di Taillboys Dymocke [Donno 1993, XIX-XXVII], iscritta nello Stationers' Register il 16 settembre 1601. È vero che la tragicommedia pastorale guariniana era conosciuta in Inghilterra già a partire dal 1591 [Henke 1997, 47], ma è con *The Faithful Shepherdess* (*La pastora fedele*, 1608) di John Fletcher – soprattutto con la prefazione aggiunta alla seconda edizione del *play* (1609-10) dopo l'insuccesso al Blackfriars nel 1608-09 – che si definiscono i principi che giustificerebbero quella forma *mongrel* tanto vituperata da Sidney nella sua *Defence of Poesy*. Come primo elemento appartenente al *corpus* tragicomico di Beaumont e Fletcher, il teorico del genere Waith [1952] identifica una particolare tendenza dei loro drammi alla verosimiglianza e alla naturalezza con cui vengono riprodotti «i tempi e le movenze del linguaggio aristocratico» [Sanna 2004, 154]. Le tragicommedie fletcheriane descrivono mondi lontani dalla realtà, dimensioni la cui distanza dalla superficie dell'esistenza è riconoscibile grazie all'uso di un linguaggio retorico, molto più stilizzato e formale rispetto a quello del mondo familiare a noi noto. Comune a tutte le tragicommedie, e già visibile in *The Faithful Shepherdess*, è la complessità dell'intreccio drammatico (spesso vi è più di un *plot*, e in quello secondario si assiste il più delle volte al ribaltamento comico-farsesco di un tema pregnante che domina nel primario); a questa qualità ne segue direttamente un'altra, quella della sorpresa: l'azione è intessuta di simmetrie, antinomie e di inaspettati e irrealizzabili *coups de théâtre*. Sanna [ivi, 155] ci informa che l'intreccio drammatico, oltre

a essere complesso, è capace di sorprendere il pubblico, e proprio questo elemento, che si aggiunge a una struttura drammaturgica costituita da parallelismi e contrasti, distorce la plausibilità degli eventi. La *suspense* è alla base del genere tragicomico, in quanto è nel *dénouement* a sorpresa che si garantisce il lieto fine. A questo, Waith aggiunge un altro dettaglio: le situazioni narrative che compongono l'intreccio delle tragicommedie sono tanto insolite quanto sensazionali; probabilmente è questa loro mancanza di verosimiglianza a rendere ciascuna situazione così sbalorditiva. Il perturbante aggredisce lo spettatore, attirandolo in un «mondo di ipotesi» in cui hanno spazio ed espressione le emozioni più violente. Un'atmosfera di orrore, che Waith individua come altra isotopia del *pattern*, pervade la scena tragicomica. Questa nasce dalle passioni esasperate di alcuni personaggi, dai tormenti che consumano e avvelenano ma che alla fine svaniscono senza lasciare traccia alcuna; un'irresistibile pulsione al male, al peccato, alla distruzione di sé e degli altri. Una caratteristica fondamentale del *pattern* è la presenza di personaggi imprevedibili, mutevoli, «proteiformi», come li definisce Waith [1952, 38], che si fronteggiano in coppie di opposti dando corpo e voce alle più insolite passioni e ai sentimenti più furienti. Come Proteo, i protagonisti delle tragicommedie cambiano spesso forma, e queste loro continue mutazioni sono portate in scena attraverso l'uso del *disguise*, della falsa apparenza, del pretesto, e, infine, di un'alterazione nella vicenda drammatica che non sempre è giustificata.

Agli inizi del XVII secolo, solo o in collaborazione, Thomas Middleton compone quattro tragicommedie – *The Phoenix* (*La fenice*, 1603), *The Witch*, *A Fair Quarrel* (*Questione d'onore*, 1617) e *The Old Law* (*La legge dei vecchi*, 1618) – modellate sul *pattern* del genere. Lawrence B. Wallis [1947, 159-160] ritiene che il drammaturgo abbia contribuito in qualche modo alla definizione di questo modello con le sue *city comedies* di inizio secolo; tuttavia, non vi è dubbio che – tranne che per *The Phoenix*, leggibile come una tragicommedia *ante litteram* – il rapporto sia in realtà rovesciato, rendendo Middleton debitore di una tradizione

in voga in quegli anni. Così, le circostanze estremamente improbabili, l'atteggiamento sontuosamente romantico dei protagonisti e la retorica esornativa sembrano una chiara eco di Fletcher e suggerirebbero come Middleton, una volta esaurite le possibilità offerte dal genere della *city comedy*², tendesse ad adattare il suo talento ai nuovi modi drammatici in voga, nello sforzo di sopravvivere come drammaturgo in un teatro estremamente competitivo [Barker 1958, 13].

Quello di cui alcuni hanno dubitato, in verità, è il valore di questa nuova impresa. Riguardo alla forma fletcheriana come del tutto aliena al temperamento antiromantico di Middleton, molta parte della critica [ivi, 92; Schoenbaum 1955, 56-58; 1966, 7] ha guardato alle tragicommedie come a banali lavori improvvisati, saltuariamente illuminati da sprazzi di trovate ironiche, fugaci esplosioni di valore altamente poetico e, raramente, realistico. Dunque, il valore delle tragicommedie consisterebbe non già nella loro complessità strutturale e nella difficoltà di definizione, ma in questi momenti che rimanderebbero a temi, situazioni e al realismo tipicamente middletoniano che caratterizza le due grandi tragedie, *Women Beware Women* (*Donne attente alle donne*, ca. 1621) e *The Changeling* (*I lunatici*, 1622). Invece, la decostruzione feroce dell'elaborata impalcatura di queste tragicommedie viene licenziata come un momento di irrilevanza artistica, mal riuscita e da ignorare.

In quest'ottica, le tragicommedie di Middleton sarebbero veri e propri fallimenti: mancando da un lato della coerenza delle *city comedies* e dall'altro della potenza drammatica delle grandi tragedie, esse si inserirebbero in una sorta di limbo poco creativo tra le due fasi principali della produzione artistica del drammaturgo. Al contrario, l'apparente aderenza alla struttura e alle convenzioni fletcheriane sviscera il

² Nonostante tra la *Chaste Maid in Cheapside* (*La casta vergine del Cheapside*, 1613) e il *Changeling* (*I lunatici*, 1622) Middleton abbia provato a riproporre alcuni elementi dal sapore tipico delle commedie cittadine in *Wit at Several Weapons* (*Guerra di ingegni*, 1612) e *Anything for a Quiet Life* (*Qualunque cosa per una vita tranquilla*, 1621), secondo alcuni critici i risultati non sono del tutto soddisfacenti [Hoy 1969, 103].

tessuto e le implicazioni di queste tragicommedie, che sono regolarmente *un-Fletcherian*: è proprio la coerenza con cui Middleton mina consapevolmente le convenzioni teatrali di Fletcher e scoraggia le aspettative tipiche del genere a rendere discutibile l'approccio critico citato e la persuasività delle sue motivazioni.

Per dimostrare come questi 'difetti' di composizione siano in realtà connessi alla «grande consapevolezza artistica» [Gossett 2011, 12]³ che caratterizza l'intera drammaturgia middletoniana, all'atteggiamento caustico con cui Middleton manipola e dissacra la tradizione, tra tutte le tragicommedie, *The Witch* si allontana dalla stilizzazione del canone innanzitutto per l'uso eterodosso del *setting* e il trattamento distorto dell'esotico, che sono centrali nel pensiero tragicomico e che qui acquistano una valenza tecnicamente remota ma senza alcuna pretesa romantica: borghesi nello spirito e prosaiche nell'atmosfera, rappresentano volutamente alternative bizzarre, che superano i limiti imposti dal genere fino a violarne il *decorum*. Lo stesso atteggiamento centrifugo e dissimulatore può essere rintracciato nel disegno dei personaggi, perfettamente convenzionali in apparenza e, al tempo stesso, decisamente insoliti nella sostanza. Così i protagonisti, spesso di alto rango, ricordano i tipi fletcheriani – come il tiranno caritatevole, il *villain* di nobili origini, il virtuoso che scivola pericolosamente verso l'impudicizia, la ragazza desolata, il vendicatore coscienzioso –, ma le loro qualità vengono invertite fino al limite dell'exasperazione ed essi si tingono di note comiche o sono collocati in situazioni poco lusinghiere che servono a rivelarne la totale vacuità. Tale procedura sortisce l'effetto paradossale di rendere pienamente convincenti i personaggi proteiformi di stampo fletcheriano: quando indossano la maschera della frustrazione e mostrano inclinazione per una retorica del tutto ornamentale, essi rivelano o una innata stupidità o, come avviene nella maggioranza dei casi, un'ipocrisia inconscia. Se da un lato tendono a pensare a se stessi come vittime

³ La traduzione delle citazioni è di chi scrive, tranne quando diversamente indicato.

passive della ruota della fortuna, l'autore mostra chiaramente come si tratti di narcisisti al limite dell'egotismo, lontanissimi dagli stereotipi di Fletcher. Come per Fletcher, anche in Middleton un motivo ricorrente che spinge alla trasgressione delle regole è l'amore, nella sua veste più carnale, erotica: il tono usato, più che incoraggiarne l'intimità, ne mette in mostra il distacco. Mancando la falsa modestia e l'erotismo voyeuristico tipico delle opere di Fletcher, in Middleton le emozioni sessuali diventano oggetto di riso, e non di *libido*, in un gioco caricaturale della convenzione erotica.

Che sia stata composta prima o dopo *More Dissemblers Besides Women* (*Non solo le donne sono ipocrite*, ca. 1615), con cui condivide il nodo tematico relativo all'onore, *The Witch* ci offre, attraverso la manipolazione delle convenzioni romantiche del tempo, un punto di vista interessante e mordace sulla follia umana e sulla caducità delle scelte terrene. Più che mostrare l'assurdità delle idee beaumont-fletcheriane tese a rilevare l'ipocrisia e l'egoismo sottesi al codice dell'onore, in questa tragicommedia Middleton tende soprattutto ad attaccare la cornice strutturale della tragicommedia, creata appositamente per giustificare tali ideali. Si tratta di un dramma caratterizzato da intrecci multipli, omicidi, raggiri a sfondo amoroso, allusioni sessuali e persino da streghe volanti, materia verosimilmente apprezzata dal pubblico tardo-giacomiano, particolarmente interessato alla messinscena della spettacolarità.

Oltre che per la sua valenza sociale e politica⁴, *The Witch* incuriosisce anche per la complessità della sua struttura. Viridis [2004, 52] sostiene che la tragicommedia è una «accumulazione di continui intrighi e contro-intrighi»; resta tuttavia da indagare se la complicazione e l'annodarsi degli schemi elisabettiani, più lineari, sia una scelta meditata dell'autore, una caratteristica tipica del genere della tragicommedia o un segnale di decadenza dello stesso ge-

⁴ Futuro autore dell'ampiamente contestato *Game at Chess* (*Una partita a scacchi*, 1624), Middleton fa riferimento allo scandalo conseguente all'annullamento del matrimonio dei conti di Essex nel 1613; motivo, probabilmente, alla base della censura di *The Witch*.

nere, se non del teatro giacomiano nella sua interezza. Una struttura simile coinvolge anche un numero cospicuo di personaggi, le cui peripezie si avvitano attorno all'azione, di per sé già complicata. La problematicità di *The Witch* è racchiusa anche nel titolo stesso: personaggio di per sé ambiguo, ibrido e trasgressivo per eccellenza – come lo è il genere della tragicommedia –, la strega offre un chiaro spunto di riflessione sull'immagine che della donna – o delle donne⁵ – vuole offrirci il drammaturgo, secondo «soltanto a Shakespeare» in questo, come ricorda T.S. Eliot [1932, 89]. La complessità di questa tragicommedia va ricercata, infine, anche nell'eterogeneità delle fonti da cui Middleton trae ispirazione [Kapitaniak 2015] e nell'ambientazione, tutta italiana (la corte signorile di Ravenna), che tradisce l'assunto fletcheriano e sposa, invece, l'idea elisabettiana di città-schermo, priva di qualsivoglia verosimiglianza.

Secondo i precetti canonici del genere tragicomico, il pubblico viene posto di fronte al primo motore dell'azione di *The Witch*, tutta tragica: proprio il giorno in cui Sebastian torna dalla guerra, Isabella, sua promessa sposa, convola a nozze con Antonio. Sebastian e Isabella erano legati da un contratto *per verba de futuro*, come accade ai due protagonisti di *Measure for Measure* (*Misura per misura*, 1603-04); dunque, Sebastian si rivolge alle streghe, le quali rispondono favorevolmente alla sua richiesta e rendono Antonio selettivamente impotente: ovvero, incapace di consumare il matrimonio con Isabella ma non impotente verso l'amante Florida. Gli sposi sembrano uniti, a dispetto del maleficio scagliato da Hecate; per questa ragione Sebastian indossa la maschera del servitore, assunto al servizio di Isabella e Antonio, per sorvegliarla. In un tentativo disperato di persuasione, Sebastian attira Isabella in casa di Fernando, fingendo di condurla da Florida e Antonio, mentre quest'ultimo, in un continuo intrecciarsi di vicende tese all'inverosimile, dice di dover trascorrere due settimane lontano da Ravenna ma

⁵ Lancashire [1983, 173] ci informa che la strega non è solamente Hecate, ma anche «i vari personaggi degli intrecci che si lanciano a vicenda incantesimi sessuali, usando mezzi sia leciti che illeciti».

resta nascosto in casa per sorprendere Isabella tra le braccia di Gaspero, suo servitore personale. Come accadrà nel *Changeling*, allo stesso modo di Beatrice-Joanna Isabella qui promette di ricompensare Sebastian-Celio, senza rendersi conto che quello a cui egli è interessato è ben altro premio.

Lo sfondo delle celebrazioni del matrimonio tra Isabella e Antonio nella prima scena fa nascere il secondo intreccio, basato sulla vendetta della Duchessa nei confronti del marito, il Duca di Ravenna. Con forte richiamo alla vicenda di Rosmunda e Alboino⁶, il Duca propone un brindisi in onore di Isabella porgendole una coppa ricavata dal teschio del padre di lei; feticcio già esperito da Middleton nella *Revenger's Tragedy* (*La tragedia del vendicatore*, 1606) e nel *Bloody Banquet* (*Il banchetto di sangue*, 1608-09), che darà il via all'azione propulsiva di questo secondo *plot*. La Duchessa si serve della dama Amoretta per ingannare Almachildes, che si appresta a innestare su questo intreccio una nuova concatenazione di eventi, quando richiede un incantesimo d'amore – sotto forma di nastro – con il quale spera di soddisfare il suo desiderio per Amoretta. Promettendo di concedersi ad Almachildes, Amoretta lo conduce nelle sue stanze e consuma, con lui bendato, un rapporto sessuale. Secondo lo stratagemma elisabettiano del *bed-trick*, la Duchessa confessa ad Almachildes che in realtà è stata lei, e non Amoretta, ad aver ceduto al gesto lussurioso; la soluzione più immediata a questa *impasse* è quella di uccidere il Duca. La trama, naturalmente, segue una parabola che va sempre più distorcendosi. Anche alla Duchessa, e alla storia di cui è stata il centro, è dedicato il lieto fine: Almachildes sopravvive (inspiegabilmente, proprio come voleva Fletcher) al maleficio delle streghe e accusa la Duchessa di aver assassinato il Duca, dopo aver commesso adulterio. La protagonista di questa storia, dai tratti sempre più improbabili, confessa addolorata il misfatto, ma nega

⁶ Si tratta di una chiara eco della storia di Rosmunda, Alboino ed Elmichi narrata da Paolo Diacono nella *Historia Langobardorum* (787-789), prima ancora che nelle *Istorie fiorentine* (pubbl. postuma, 1532) di Machiavelli.

la sua implicazione nel gioco sessuale, come peraltro farà la Beatrice-Joanna del *Changeling*; ammette che a giacere con Almachildes è stata in realtà una prostituta. Solo dopo questa sua confessione, il marito, ritenuto morto ma in realtà ancora in vita, si alza e perdona la moglie per aver tentato di ucciderlo, rincuorato dalla indubbia castità della Duchessa.

A una prima lettura si ha la sensazione che *The Witch* rientri nei parametri della tragicommedia canonica, con i suoi annodamenti e rovesciamenti fortunosi, lo scioglimento lieto, gli artifici metateatrali e la complessità degli intrecci. La distorsione più evidente risiede nella volontà di Middleton di esasperare le istanze strutturali della tragicommedia fletcheriana per minarne la veridicità: avvicinarsi alla struttura di *The Witch*, dunque, significa riconoscere che le due storie raccontate sono connesse tra loro non da un procedimento narrativo sequenziale, bensì dalla loro contrapposizione e da un gran numero di echi sottili che nulla hanno a che fare con la relazione di causa ed effetto. Più interessante, qui, è indagare non sull'adesione al principio della «forma spaziale» [Waith 1952, 35], bensì sulla sua ardita e consapevole estensione, che scivola fino a coprire due intrecci completamente separati, offrendo così un'occasione per convertire, attraverso giustapposizioni geniali e confronti inaspettati, due prototipi indipendenti di stravaganza romantica che confluiscono in una singola visione del tutto antiromantica. L'unità della tragicommedia va ricercata, pertanto, nelle analogie e reduplicazioni, nelle corrispondenze ironiche e nei riferimenti incrociati che operano a un livello sottostante, impercettibile, modificando e intensificando le implicazioni dell'azione; e mettendola, in tal modo, in discussione.

Nonostante la presenza di due intrecci principali che pur viaggiano parallelamente⁷, questi due personaggi e i

⁷ Sebastian e la Duchessa sono uniti, a livello di trama, dal fatto che entrambi fanno visita alle streghe, ricorrono ai loro stratagemmi per scopi personali, e si trovano *on stage*, ancora assieme, nel momento dell'agnizione; tuttavia, l'unico collegamento esplicito tra i due – e tra le storie da loro animate – va ricercato nella scena del brindisi (I.1.110 ss.).

motivi delle loro azioni sono tenuti assieme dall'analogia. Seppur distinti, i ruoli, le situazioni e le sensibilità morali, uniti alle convenzioni che governano gli intrecci, sono quasi sistematicamente contrapposti, e questi elementi esprimono una visione parodica unica, singola, dell'assurdità umana e della modalità letteraria che si nutre di essa.

Vittime della slealtà e dell'egoismo degli altri (di Antonio per Sebastian, e del Duca per la Duchessa), entrambi fanno ingresso sulla scena interpretando il convenzionale ruolo tragicomico che è stato loro attribuito. Come i loro prototipi in Beaumont e Fletcher, essi si fanno carico del dilemma cruciale: se sia più opportuno rimanere passivi, o – come vuole l'eco amletica – imbracciare le armi per affrontare il caos. Sposare la prima idea significherebbe tollerare il male compromettendo la propria integrità morale; adottare la seconda significherebbe arrendersi totalmente alla moralità. Sebastian e la Duchessa risolvono il dilemma spostandosi su un secondo livello di narrazione e indossando la maschera del *revenger*. Con questa soluzione metateatrale, essi portano avanti intrighi dettati da appetiti sessuali; entrambe le macchinazioni, inoltre, prevedono la manipolazione spietata dei personaggi comici bassi – Florida e Almachildes –, che sovvertono le vicende e, ironicamente, risolvono i conflitti principali di *The Witch*: Florida, quando manda involontariamente Antonio a morte certa, e Almachildes⁸, quando manipola le convenzioni dell'amor cortese e disobbedisce all'ordine della Duchessa di uccidere suo marito⁹.

⁸ Come prova dell'ulteriore inclinazione comica e antiromantica di *The Witch*, basti notare come Almachildes sia una parodia manifesta del nobile prototipo da cui trae ispirazione, nella fonte delle *Istorie fiorentine* di Machiavelli.

⁹ È possibile notare, in questi due personaggi, una parodia intenzionale della propensione, tipica di Beaumont e Fletcher, per eroi drammaturgicamente inefficaci, che risolvono per magia i propri problemi grazie a figure a loro sottoposte (come Bellario). La grande differenza sta nel fatto che mentre simili personaggi, in Beaumont e Fletcher, non disturbano il tenore romantico del *play*, i personaggi di Middleton polverizzano qualsiasi traccia di sentimento; tra le altre cose, suggeriscono che i destini dei personaggi smaccatamente romantici siano alla mercé di furfanti, prostitute e idioti.

È possibile comprendere appieno la somiglianza tra i due personaggi concentrandosi su tre punti, per chi scrive centrali, da cui sono accomunati: il dilemma; la vendetta; il pentimento (a quest'ultimo elemento, che implica la tecnica del doppio scioglimento, sarà dedicata la parte finale di questo saggio). Va da sé che tali corrispondenze servono a mettere in discussione quei valori che l'azione sembra sostenere a livello di superficie.

La natura del dilemma di Sebastian e della Duchessa offre due situazioni in cui Middleton spinge fino all'estremo la convenzione fletcheriana della «ipotesi improbabile». I due protagonisti, al contrario di Philaster, di Arbaces o di Amintor, non hanno alcuna difficoltà a sciogliere il proprio dilemma; sebbene siano, come i tipi fletcheriani, incapaci di agire, non vi è alcuna paralisi, morale o mentale, dinanzi all'idea di affrontare le alternative ugualmente spiacevoli che le situazioni in cui sono invischiati impongono loro. Come in *More Dissemblers Besides Women*, i dilemmi non sono affatto morali, ma solo apparentemente tali, e la facilità con cui Sebastian e la Duchessa sbrogliano la matassa ricorda, al contrario, l'irrealtà insita nella risposta dell'eroe fletcheriano di fronte al dilemma stesso. Nel caso di Sebastian, ci si chiede se sia lecito uccidere la propria promessa sposa, che nel frattempo si è donata a un altro uomo (che, occorre ricordare, è 'virtuoso' per almeno i primi tre atti), o uccidere se stessi. Oppure, rigettando la logica tragica, se sia opportuno rivelarle la propria identità. Con una ignobiltà tale da ridurre a brandelli la logica fletcheriana, l'eroe middletoniano rigetta questi presupposti e sceglie l'espedito stregonesco dell'impotenza; per di più, essendo in *disguise*, egli porta Isabella a uno stato di confusione isterica, sovrapponendo il piano logico con quello ontologico. La situazione in cui si trova la Duchessa è altrettanto bizzarra: *The Witch* ci pone l'interrogativo se sia giusto che un uomo metta alla prova l'amore della propria sposa, forzandola a dimenticare il padre in una sorta di messinscena spettacolarizzata a favore dell'amore totalizzante verso una e una sola persona, costringendola per di più a bere ripetutamente dal teschio del padre.

Middleton offre una soluzione che anticipa la strategia successivamente messa in atto nel *Changeling*: suggerisce di scovare il buffone di corte, trarlo in inganno facendogli credere con una sorta di *bed-trick* di aver condiviso il talamo con lei, per poi usare tale stratagemma come ricatto per i propri scopi più biechi. I presupposti dei dilemmi, e le relative soluzioni, sono grotteschi; eppure, allo stesso tempo, pienamente in linea con l'atteggiamento e il metodo della tragicommedia, che possono essere intesi solamente come burla della convenzione fletcheriana che li ha ispirati.

Per quanto riguarda la vendetta, che attraversa trasversalmente i due intrecci, occorre mettere in evidenza come gli intrighi di entrambi i personaggi siano importanti per la sfera del non detto, e non per quello che descrivono. Se riportiamo alla mente il fascino di altri intrighi, siano essi generati da vendicatori in buona fede o meno, possiamo attribuire il senso di futilità che ne deriva, e che circonda le macchinazioni di Sebastian e della Duchessa, all'intenzione di Middleton: consapevolmente, il drammaturgo permette alla stupidità goffa dei due cospiratori di mostrarsi attraverso le loro movenze deliranti, privandoli così persino di una malvagità che spetterebbe loro di diritto. Ridotte a puri esercizi di stile, le loro bizzarrie evocano solo disprezzo, e non stupore.

Veniamo ora all'ultima analogia tra i due intrecci, vale a dire l'uso del pentimento per risolvere i conflitti e garantire lo *happy ending*. La risoluzione del *plot* relativo a Sebastian segue uno schema che si può così riassumere: Sebastian 'conquista' Isabella, Antonio muore e l'eroe prova la castità di lei. Il *dénouement* riservato alla trama della Duchessa è più complicato, ma si sviluppa in modo parallelo, anche se con procedimento opposto: l'eroina non 'conquista' il governatore; suo marito (speculare rispetto ad Antonio, l'ostacolo alla passione) non muore, ed ella dà prova della sua innocenza. Dal punto di vista puramente tecnico, la doppia agnizione rappresenta lo sforzo da parte di Middleton di approssimarsi alla struttura fletcheriana del quinto atto, che si costruisce interamente su una serie di colpi di scena e di inattesi capovolgimenti. Nella scrittura di Middleton il quinto atto diviene una esasperazione dei

capovolgimenti e degli anticlimax per il solo gusto di parodiare la struttura convenzionale; alla base, troviamo il rifiuto di creare quello che Guarini definisce «ordine comico», una qualità che Fletcher raggiunge spazzando via, nel momento in cui ha risolto le tensioni ipotetiche che hanno dato vita all'intreccio, qualsiasi colpevolezza morale. Come in *More Dissemblers Besides Women*, Middleton non perdona ufficialmente i protagonisti, assolvendo le loro colpe agli occhi del pubblico, né permette al lettore di provare un seppur minimo senso di liberazione, evocato invece dalle riconciliazioni meccaniche di Fletcher. Per apprezzare le modalità con cui questo metodo funziona a livello drammaturgico, è necessario soffermarsi brevemente sui procedimenti che pertengono all'ironia sottesa al discorso di pentimento della Duchessa, nella scena finale.

Il *dénouement* relativo all'intreccio della Duchessa è contraddistinto dalla modifica del *device* dello smascheramento e del mitologema della rinascita fortunosa, che richiama la resurrezione usata da Shakespeare nel *Winter's Tale* (*Il racconto d'inverno*, ca. 1611), dallo stesso Middleton nella *Chaste Maid in Cheapside*, e solo in seguito esperita da Fletcher – con sottotoni solo comici – in *The Mad Lover* (*L'innamorato pazzo*, ca. 1617). Connesso al motivo del pentimento, questo procedimento carica la cornice di un'atmosfera romantica, contro cui l'ironia si lancia con forza centripeta per dissolverne la consistenza; qui l'aspetto comico deriva dalle reazioni che violano i presupposti-cardine della struttura fletcheriana. Così, quando il Governor apre il sipario e rivela la presenza del Duca, ancor vivo, Middleton intende invalidare gli effetti provocati dallo shock e dal rimorso della Duchessa, facendola riflettere che la crudeltà del Duca era «too low [...] for my revenge»¹⁰; se il Duca si fosse comportato peggio, si arguisce, allora ci sarebbe stata una giustificazione nell'assassinarlo¹¹. Quando

¹⁰ T. Middleton, *The Witch*, V.III.92 («troppo di poco conto [...] per la mia vendetta»).

¹¹ Questo procedimento ironico sarà usato, in seguito, in *The Changingling* (V.III.62; 82).

il Duca perdona la moglie per essere stata «a murd'ress only»¹², egli si alza, la abbraccia e le assicura che «since in honour [she can] justly rise»¹³, la amerà e la onorerà «better than ever»¹⁴. Così, una volta assicurato il trionfo dell'onore, ecco l'ultima beffa da parte di Middleton: la Duchessa ha superato il *love test* e il Duca ora può – le dice – seppellire il teschio del padre, «with honour» («con onore», v. 134), ovviamente.

Raramente l'ordine comico voluto da Guarini si è imposto in modo più sardonico.

Bibliografia

Testi primari

- Guarini, G., *Il Pastor fido e il Compendio della poesia tragicomica*, a cura di E. Brognoligo [1914], Bari, Laterza.
Middleton, T., *The Witch*, ed. E. Shafer [1994], London-New York, A&C Black-Norton.
— *The Witch*, ed. M. O'Connor [2007], in G. Taylor and J. Lavagnino (gen. eds.), *The Collected Works*, Oxford, Clarendon Press.

Testi secondari

- Barker, R.H. [1958], *Thomas Middleton*, Oxford, Oxford University Press.
Donno, S.E. [1993], *Three Renaissance Pastorals. Tasso, Guarini, Daniel*, Binghamton, Medieval and Renaissance Texts and Studies.
Eliot, T.S. [1961 (1932)], *Selected Essays*, London, Faber and Faber.
Gossett, S. (ed.) [2011], *Thomas Middleton in Context*, Cambridge, Cambridge University Press.

¹² T. Middleton, *The Witch*, V.III.124 («solamente un'assassina»).

¹³ T. Middleton, *The Witch*, V.III.127 («potendo [lei] ascendere giustamente nell'onore»).

¹⁴ T. Middleton, *The Witch*, V.III.125 («meglio di quanto abbia mai fatto»).

- Henke, R.K. [1997], *Pastoral Transformations. Italian Tragicomedy and Shakespeare's Late Plays*, London, Associated University Press.
- Intonti, V. (a cura di) [2004], *Forme del tragicomico nel teatro tardo elisabettiano e giacomiano*, Napoli, Liguori.
- Kapitaniak, P. [2015], *From Intertextual to Gender Transgression in Middleton's «The Witch»*, in S. Chiari (ed.), *The Circulation of Knowledge in Early Modern English Literature*, Farnham, Ashgate, pp. 189-198.
- Lancashire, A. [1983], «*The Witch*». *Stage Flop or Political Mistake?*, in K. Friedenrich (ed.), «*Accompanying the Players*». *Essays Celebrating Thomas Middleton, 1580-1980*, New York, AMS, pp. 161-181.
- Sanna, L. [2004], «*Preparations made for Kings delights*». *Generi a confronto in «Four Playes, or Morall Representations in One» di Beaumont e Fletcher*, in V. Intonti (a cura di), *Forme del tragicomico nel teatro tardo elisabettiano e giacomiano*, Napoli, Liguori, pp. 137-168.
- Schoenbaum, S. [1955], *Middleton's Tragedies. A Critical Study*, New York, Columbia University Press.
- [1966], *Middleton's Tragicomedy*, in «*Modern Philology*», LIV, pp. 7-19.
- Hoy, C. [1969], *The Shares of Fletcher and His Collaborators in the Beaumont-Fletcher Canon*, in «*Studies in Bibliography*», XIII, pp. 77-108.
- Virdis, D.F. [2004], «*A spectacle of strangeness*». *Diavoli e streghe nel teatro giacomiano*, Viterbo, Sette città.
- Waith, E.M. [1952], *The Pattern of Tragicomedy in Beaumont and Fletcher*, New Haven, Yale University Press.
- Wallis, L.B. [1947], *Fletcher, Beaumont and Company. Entertainers to the Jacobean Gentry*, New York, King's Crown Press.

copyright © 2018 by
 Società editrice il Mulino,
 Bologna

11. «LIKE WATER IN SHADOW».
LA RIVELAZIONE DELLA MODERNITÀ
NELL'OPERA DEL PRIMO ROSSETTI

Tra la fine del 1849 e i primi mesi del 1850, un giovanissimo Dante Gabriel Rossetti (1828-82) affida ai protagonisti di due brevi testi in prosa – lui che si definiva poeta ancor prima che pittore – l'enunciazione, sotto mentite spoglie, delle idee che andava maturando sulla natura della creazione artistica e sul ruolo e la funzione dei suoi interpreti.

Il primo, intitolato *Hand and Soul (La mano e l'anima)*, su cui questo saggio intende principalmente soffermarsi, è un ritratto d'artista di ambientazione italiana e medievale. Iniziato nel settembre del 1849 e completato a dicembre, uscirà il mese successivo sul numero inaugurale della rivista preraffaellita «The Germ» («Il Germe»).

Il secondo, *Saint Agnes of Intercession (Sant'Agnese dell'intercessione)*, abbozzato nel marzo del 1850, abbandonato, ripreso e mai concluso, con la sua stesura sempre *in progress* accompagnerà Rossetti per tutta la vita, sino a diventare una sorta di 'autopsicologia'¹. Tale, del resto, lo dichiarava il titolo di una delle prime versioni: *The St. Agnes at Perugia. An Autopsychology (Sant'Agnese a Perugia. Un'autopsicologia)*. Il termine, poi espunto, non comparirà nell'edizione a stampa, incompleta e postuma, del 1886: troppo esplicito e limitativo il richiamo a un autobiografismo che Rossetti mai aveva accettato come cifra interpretativa privilegiata della sua scrittura e della sua pittura.

Hand and Soul si apre con una stringata nota introduttiva di taglio vasariano nella quale il narratore (che si connota come una prima maschera d'autore) tratteggia i contorni di

¹ Un po' come era stata la *Vita Nova* per Dante: «The *Vita Nuova* – the Autobiography or Autopsychology of Dante's youth» («La *Vita Nova* – l'autobiografia o autopsicologia di Dante giovane» [D.G. Rossetti 1874, I, 1]); cfr. anche Fredeman [1975, 64]. Questa e le traduzioni seguenti sono mie.

una nuova estetica, al cui centro si colloca la necessità di recuperare il carattere simbolico e sacramentale che l'arte aveva prima dell'avvento di Raffaello, o, meglio, prima che il suo esempio si cristallizzasse in vuota destrezza tecnica nell'opera dei seguaci.

A emblema di questo differente e per certi versi marginale modo di sentire – antiumanistico e antiaccademico – è assunto un ipotetico pittore aretino del XIII secolo, Chiaro di Messer Bello dell'Erma. Ricordato per il trittico e i due dipinti cruciformi di Dresda, egli era anche l'autore di un quadro ben più solenne, custodito nelle Gallerie di Palazzo Pitti a Firenze: un ritratto la cui storia costituisce il nucleo e l'occasione del racconto.

Fulgido di conoscenza

Talentuoso e spavaldo, avvenente e di portamento virile, Chiaro (seconda maschera di Rossetti), riconoscendosi superiore al maestro che aveva immaginato quale sua possibile guida – Giunta Pisano –, per cercare di rendersi noto agli occhi del mondo, decide di intraprendere un cammino personale e autonomo, che lo porta in effetti a conquistare fama e onori. Tuttavia, ciò non placa la sua ansia interiore: Chiaro, quindi, s'indirizza verso una pittura più difficile e astratta nel tentativo di andare oltre il vano culto della bellezza ed esprimere «some moral greatness that should impress the beholder»². I nuovi affreschi, però, distanti e oscuri, dopo poco smettono di suscitare ammirazione e Chiaro avverte il fallimento di un'arte che sembra contaminare la luce invece di avvicinarla alla percezione degli uomini. Al culmine della crisi spirituale che lo assale («May one be a devil and not know it?»)³, gli si palesa la sua anima in forma di giovane

² D.G. Rossetti, *Hand and Soul* [McGann, ed., 2003, 314]. Questo e i successivi riferimenti ai testi di Rossetti sono a tale edizione («una forma di grandezza morale in grado di impressionare l'osservatore»).

³ D.G. Rossetti, *Hand and Soul*, p. 314 («Si può essere un demonio e non saperlo?»).

donna. Nello sguardo austero eppure pieno di dolcezza di quella *fair woman* Chiaro legge, limpidi e incorrotti, i primi pensieri da lui pensati, mentre attraverso il velo dorato dei suoi capelli vede scorrere sogni ormai dimenticati. Soffratto dallo sconforto e dal turbamento, si lascia andare al pianto. Usando parole suadenti e musicali l'anima dapprima lo consola, poi lo sprona a tornare a dipingere guardando dentro il proprio cuore nutrito di umiltà e devozione, l'unico modo per risolvere la dicotomia tra fede e bellezza che aveva costituito il vero nodo della sua *quest*⁴. Gli chiede infine di ritrarla dal vero, così com'è, per attingere al 'mistero' e, finalmente, conoscerla. Chiaro si immerge nella pittura: una volta completato il quadro, che è a un tempo ritratto e autoritratto, «solemn with knowledge» (p. 316, «fulgido di conoscenza»), cade in un sonno profondo.

La ricostruzione della biografia di Chiaro si interrompe qui, dopo aver delineato una concezione dell'arte la cui natura, ossimorica e vitale, Rossetti preciserà in *Saint Agnes of Intercession*, attraverso le parole del protagonista, anch'egli un pittore:

indeed it has often seemed to me that all work, to be truly worthy, should be wrought out of the age itself, as well as out of the soul of its producer, which must needs be a soul of the age⁵.

L'opera d'arte, dunque, come frutto dell'epoca che la vede nascere, oltre che riflesso della coscienza creatrice di chi la genera. E tuttavia, nella visione e nella pratica almeno del primo Rossetti, per esprimersi appieno quell'arte doveva

⁴ È il momento di più intenso uso «di arcaismi, di espressioni e metafore di derivazione biblica ed evangelica», con una trama lessicale fatta «di parole composte e polisillabiche, spesso desuete e di origine neolatina, appartenenti [...] a un registro 'alto'». Con la sua particolare cifra formale e stilistica, la lingua di *Hand and Soul*, «colta, elaborata e cadenzata, [...] contiene *in nuce* tanto il ritmo quanto il vocabolario di Pater» [Bizzotto 2001, 44-45].

⁵ D.G. Rossetti, *Hand and Soul*, p. 320 («in verità ho spesso pensato che un'opera d'arte, per avere davvero valore, debba scaturire dal suo tempo e dall'anima dell'autore, la quale non può che essere un'anima di quel tempo»).

avvalersi di un linguaggio «in sentiment, though not necessarily in dogma, Catholic – medieval, unmodern», secondo la celebre definizione data da William Michael Rossetti della iniziale attività poetica e pittorica del fratello⁶. È l'apparente paradosso di un autore che per rappresentare la contemporaneità guarda al passato perché lì, in un *momento* del passato, coglie una dimensione spirituale e umana dell'esistenza e del sé che sente attualmente perduta. Una dimensione cui l'artista può accedere solo cercando nella purezza e nella pregnanza *medieval* e *unmodern* della propria anima i miti e le immagini attraverso cui interpretare «the soul of the age» e comunicare Verità e Bellezza [Corbett 2009, 84 ss.].

Una poesia per immagini

Alla narrazione dell'avventura spirituale di Chiaro, *Hand and Soul* fa seguire una coda, altrettanto importante per comprendere la dottrina preraffaellita che Rossetti va elaborando in quegli anni⁷.

L'epilogo – che, collegandosi all'*incipit*, forma di fatto una cornice in cui la biografia si iscrive – giustappone alla temporalità duecentesca della *tranche de vie* di Chiaro, scandita in terza persona, l'attualità vittoriana del narratore, il quale in prima persona descrive un'epifania capace di generare «awe [...] like water in shadow»⁸. Mentre attraversa una Galleria di Palazzo Pitti, il *gentleman* inglese s'imbatte nel ritratto a figura intera di una donna dagli occhi sinceri,

⁶ W.M. Rossetti [1895, Part I, 114] («nel sentimento, non necessariamente nell'adesione al dogma, cattolico – medievale, inattuale»).

⁷ Alla riunione fondativa della Pre-Raphaelite Brotherhood (la Confraternita Preraffaellita), il 31 dicembre 1848, oltre a Rossetti e ai pittori William Holman Hunt (1827-1910) e John Everett Millais (1829-96), saranno presenti William Michael Rossetti (1829-1919), il giovane scultore Thomas Woolner (1825-92), James Collinson (1825-81), pittore d'interni legato a Christina Rossetti (1830-94), Frederic Georges Stephens (1828-1907), segnalato da Hunt e destinato a imporsi come critico brillante e influente.

⁸ D.G. Rossetti, *Hand and Soul*, p. 317 («timore [...] come l'acqua nell'oscurità»).

coperta sino alle mani e ai piedi da una veste grigioverde, di foggia severa e antica, e ne resta ammalato. Osservando più da vicino la tela – allora ancora di attribuzione incerta –, in un angolo scorge le parole *Manus animam pinxit* e una data, 1239. La mano dipinse l'anima: evidentemente il quadro di Chiaro.

L'atmosfera di arcana sospensione collegata a questa 'scoperta' si dissolve e ribalta nel *pastiche* linguistico delle battute conclusive, in cui inglese, italiano e francese si mescolano negli apprezzamenti sarcastici che alcuni studenti, impegnati a copiare soprattutto i Raffaello, esprimono sul dipinto oggetto di interesse e attenzione da parte del visitatore d'oltremarica. Un dipinto liquidato da uno di loro come «roba mistica» (p. 318) e da un altro – un giovane francese – giudicato indecifrabile e dunque inutile: «Je dis, mon cher, que c'est une spécialité dont je me fiche pas mal. Je tiens que quand on ne comprend pas une chose, c'est qu'elle ne signifie rien»⁹. Il testo si chiude con un commento spiazzante: «My reader thinks possibly that the French student was right»¹⁰. Un commento che, nella sua laconicità, rimarca un aspetto cruciale celato nella scrittura, vale a dire la relazione tra opera e fruizione, sottolineando uno scarto di sensibilità – e nella intelligenza della Bellezza e della Verità – tra il raffinato *connaisseur* cosmopolita e il pubblico ordinario e accademico; tra i pochi in grado di accarezzare la superficie di una epifania e la massa dei rozzi conformisti, incapaci di capire. Lo fa però con parole che conferiscono una coloritura parodica al finale che, a ritroso, riverbera su tutti gli elementi del discorso, innescando un cortocircuito

⁹ Ivi, p. 318 («Dico, caro mio, che l'articolo non mi appassiona affatto. Credo che quando una cosa non si comprende, vuol dire che quella cosa non significa niente»).

¹⁰ *Ibidem* («Il mio lettore probabilmente penserà che lo studente francese avesse ragione»). La frase ne richiama una di tono simile di qualche rigo precedente, relativa sempre all'impressione suscitata dal quadro di Chiaro: «This Language will appear ridiculous to such as have never looked on the work; and it may be even to some among those who have», p. 317 («Queste parole suoneranno ridicole a chi non ha mai visto il quadro, e forse persino a chi lo ha visto»).

di senso quasi sterniano¹¹. Un disallineamento ribadito dalla forma stessa del racconto, che incatena una tripla proiezione dell'autore: nel narratore, il quale crea la cornice parlando in prima persona; nel personaggio Chiaro, 'contenuto' nella narrazione; e infine nell'anima rappresentata come una bellezza seducente ed eterea, a sua volta interna al protagonista. Il risultato è una tessitura di immagini, concetti, simboli che si rimandano in un'architettura testuale che esprime il sé mediante due strategie conoscitive per tradizione opposte: la *ricerca* e la *rivelazione*. L'indeterminata voce del narratore – responsabile della struttura logica e cronologica degli eventi – ricostruisce il percorso, accidentato e sofferente, che conduce Chiaro al disvelamento della sua interiorità più profonda, di cui è materializzazione una donna. Un processo straniante, in virtù del quale l'identità si configura non come singolarità ma come tensione duale e rispecchiamento: l'Io come Altro, il maschile come femminile, l'anima come corpo. Ancora una volta, però, il discorso opera su più piani: nel raccontare, infatti, una palingenesi dell'io, quelle pagine disseminano anche – lo si accennava prima – i grani di una riflessione sulla genesi e i meccanismi di realizzazione e fruizione del prodotto artistico: una riflessione di cui vanno precisati margini e portata.

Il velo dorato

Attraverso una sorta di favola esemplare – nella quale è comunque impossibile non riconoscere le diverse fasi della formazione di Rossetti, con il suo rifiuto del linguaggio accademico in favore di nuove modalità espressive – *Hand and Soul* veicola un elemento di poetica propriamente rosettiano, prima ancora che preraffaellita, la cui specificità intersemiotica, plurale, *scrivibile*, per dirla con Barthes [1973,

¹¹ Sterniano è anche l'*incipit* di *Saint Agnes of Intercession*, che inizia presentando in epigrafe un dialogo che la didascalia dichiara essere una citazione dal *Tristram Shandy* (1759-67) di Laurence Sterne. Si tratta, in realtà, di un passo spurio, di uno scambio di battute tra Walter Shandy, Uncle Toby e il dott. Slop scritto 'alla maniera di' [Pepe 2016, 229-231].

9-10] è tutta racchiusa in una parola che connota la figura ritratta da Chiaro:

I shall not attempt to describe it more than I have already done; for the most absorbing wonder of it was its *literality*. You knew that figure, when painted, had been seen; yet it was not a thing to be seen of men¹².

«Literality»: letteralità, immagine dipinta dal vero come segno in grado di fissare l'ineffabile, di dare evidenza plastica all'essenza insondabile (e indifferenziata) di cose «not [...] to be seen of men».

La medesima parola Rossetti l'avrebbe utilizzata nel saggio introduttivo a *The Early Italian Poets (I primi poeti italiani)*, l'opera che raccoglie le sue traduzioni di alcuni dei maggiori esponenti dello stil novo: tra gli altri, oltre al Dante giovanile, Bonagiunta Orbicciani, Guido Cavalcanti, Guinizzelli, Cino da Pistoia, Dino Frescobaldi¹³. Lì, come sottolinea McGann [2000, 90], essa sintetizza la volontà del poeta di «realizzare delle 'traduzioni metriche' in grado di restituire la bellezza delle poesie originali». Nel motivare le ragioni della scelta, Rossetti precisa che, non essendo la poesia una «exact science» («scienza esatta»), al fine di sperimentare la vertigine della bellezza è possibile rinunciare alla stretta fedeltà in favore della letteralità (p. 239).

Letteralità, dunque, come rappresentazione di un 'mistero'¹⁴, per rendere in forma intelligibile «l'oscurità degli

¹² D.G. Rossetti, *Hand and Soul*, p. 317, corsivi miei («Non proverò a descriverla più di quanto non abbia già fatto, perché a stupire di più fu la sua letteralità. Si capiva che quando era stata dipinta, quella donna era stata vista e tuttavia non era cosa visibile a occhio umano»).

¹³ A queste traduzioni Rossetti lavorò, seppure in maniera discontinua, dal 1845 al 1874. Il nucleo più corposo, comunque, lo costituì tra il 1845 e il 1850. Con il titolo di *The Early Italian Poets*, la raccolta fu pubblicata nel 1861. Ampliata e riveduta, fu riedita nel 1874 come *Dante and His Circle (Dante e la sua cerchia)*.

¹⁴ La parola *Mystery* comparirà costantemente nelle poesie scritte a corredo delle opere pittoriche di soggetto più specificamente mariano prodotte negli anni giovanili: soprattutto *The Girlhood of Mary Virgin (L'adolescenza della Vergine Maria)*, *Ecce Ancilla Domini (Ecco l'Ancella*

originali» quando questa raggiunge «un punto critico», sebbene qualcosa si perda nel passaggio, oggettivando una distanza [*ibidem*]. Ma, nella concezione di Rossetti, la *traduzione* – sia in segno verbale che iconico –, se frappone un velo e segnala una *diminutio*, contemporaneamente attiva nuove possibilità ermeneutiche e conoscitive perché la perdita, la differenza, l'indefinito, inducono a riempire di senso l'interstizio tra significante e referente, sollecitando la rielaborazione del contenuto.

Per quanto in maniera allusiva e persino parodica, in *Hand and Soul* Rossetti enuncia principi che stava già provando a mettere in pratica nei cosiddetti *double works of art* (opere duplici), di cui una delle manifestazioni più note è costituita dai *Sonnets for Pictures* (*Sonetti per quadri*). A rigore, il *double work of art* designa la convergenza tra un dipinto realizzato dallo stesso Rossetti e almeno un suo testo poetico che interviene a spiegare il soggetto rappresentato dal quadro e a espanderne echi e significazioni¹⁵. Una variante, si diceva, sono i *Sonnets for Pictures*, ispirati invece da capolavori di altri artisti, soprattutto (ma non solo) del passato. Essi si collegano al filone, molto frequentato nel corso del XIX secolo, dei 'poems on the subject of a picture' ('poesie sul soggetto di un dipinto'), e di quei capolavori propongono una lettura simbolica e una interpretazione¹⁶. In entrambi i casi

del Signore), *A Virgin and Child, by Hans Memmelinck* [Memling] (*Vergine con bambino, di Hans Memmelinck*) e *A Marriage of St. Katherine, by the same* (*Matrimonio di Santa Caterina, del medesimo autore*).

¹⁵ Solo in un caso – *The Blessed Damozel* (*La Damigella Benedetta*) – il testo precede l'opera pittorica. Fra i più noti *double works* (realizzati fra il 1853 e il 1881) ricordiamo: *Found* (*Ritrovata*); *Lady Lilith* (*Body's Beauty*) (*Lady Lilith – La Bellezza del Corpo*); *Sibylla Palmifera* (*Soul's Beauty*) (*Sibilla Palmifera – La Bellezza dell'Anima*); *Proserpine* (*Proserpina*); *La Bella Mano*; *Astarte Syriaca*; *Fiammetta*; *The Day-Dream* (*Sogno a occhi aperti*). Riguardo al *double work of art*, un punto di riferimento e un termine di confronto è sicuramente dato dalla scrittura 'illuminata' di Blake, anche se al fondo diversa è l'idea artistica che li ispira. Gli studi recenti tendono a utilizzare la dicitura «double work of art» in un'accezione ampia, tale da comprendere tutte e tre le tipologie di relazione tra pittura e poesia esperite da Rossetti.

¹⁶ Cronologicamente si possono distinguere tre fasi di produzione: la prima raccoglie sonetti scritti fra il 1847 e il 1848, tra cui i sei apparsi

siamo dinanzi a un tipo di codificazione e metaforizzazione in cui due differenti mezzi espressivi – la poesia e la pittura – concorrono a creare segni densi, ricchi di risonanze. Segni che si rafforzano in una tensione costante, illuminando da più prospettive la trama di pensieri ed emozioni intrecciati dalla mente dell'artista [ivi, 29; Stein 1975, 137], con il fruitore costretto a un passaggio continuo, spaziale e temporale, dal tratto alla riga, dalla raffigurazione alla pagina scritta. È esattamente in questo, nella stretta connessione che Rossetti postula, o meglio riattualizza e vivifica, tra immagine e parola, tra prosa, poesia e pittura, che risiede la vera modernità della sua arte, il suo essere antesignana di estetiche *fin de siècle* e novecentesche. Essa sta tutta nella possibilità di esplorare e di mettere a nudo, tramite l'uso interrelato di strumenti diversi, le matrici della creazione artistica e i modi della sua ricezione, sino a coinvolgere il lettore/osservatore nel procedimento stesso dell'ideazione, spingendolo a colmare lo iato di senso (come negli intervalli fecondi di Maeterlinck e dei simbolisti) che la traduzione intersemiotica stimola e determina. Ne sono esempi la polidiscorsività del ciclo dell'educazione della Vergine e dell'Annunciazione (*The Girlhood of Mary Virgin, Ecce Ancilla Domini*)¹⁷ e, soprattutto, *For an Allegorical Dance of Women, by Andrea Mantegna* (*Per una Danza allegorica di fanciulle di Andrea Mantegna*), il sonetto che accompagna il dipinto *Il Parnaso – Marte e Venere* (1497), da Rossetti definito «an allegory, which the modern spectator may seek vainly to interpret» («un'allegoria che sarebbe vano per un osservatore moderno provare a interpretare»)¹⁸:

sul quarto numero di «The Germ»; la seconda, avviata tra il 1848 e il 1849, si concentra soprattutto tra la metà e la fine degli anni Sessanta dell'Ottocento; la terza va dalla fine degli anni Settanta al 1881. Questa singolare esegesi può procedere anche in direzione inversa, ovvero attraverso l'interpretazione 'per immagini' di testi: testi di grandi scrittori e poeti sia del passato che contemporanei, da Dante a Poe a Tennyson.

¹⁷ Sulla complessità del «double work» *The Girlhood of Mary Virgin*, con i due sonetti esplicativi che l'accompagnano, e la sua 'espansione' e compiuta realizzazione nel quadro *Ecce Ancilla Domini*, cfr. Pepe [2016, 229-241].

¹⁸ La nota precedeva il componimento nella prima uscita, dal titolo

Scarcely, I think; yet it indeed *may* be
 The meaning reached him, when this music rang
 Clear through his frame, a sweet possessive pang,
 And he beheld these rocks and that ridged sea.
 But I believe that, leaning tow' rds them, he
 Just felt their hair carried across his face
 As each girl passed him; nor gave ear to trace
 How many feet; nor bent assuredly
 His eyes from the blind fixedness of thought
 To know the dancers. It is bitter glad
 Even unto tears. Its meaning filleth it,
 A secret of the wells of Life: to wit:—
 The heart's each pulse shall keep the sense it had
 With all, though the mind's labour run to nought¹⁹.

È emblematico che Rossetti non si riferisca al quadro utilizzando il titolo con il quale era comunemente noto e privilegi, invece, un momento peculiare della scena e dell'azione: la danza delle ninfe. Ma, cosa più significativa – che proietta il componimento ben al di là della semplice spiegazione, di una *ékphrasis* in senso stretto –, i versi sono costruiti magistralmente per conservare ed esaltare un'ambiguità, impossibile (questa sì) da sciogliere, sulla natura delle sensazioni espresse e sul soggetto che le sta sperando, celato in una indeterminata terza persona («He/His/Him»). Ambiguità che oscilla, negli occhi e nelle parole di chi narra, tra il campo della fruizione dell'opera e quello, ancora più complesso e innovativo, della coscienza e della creazione, proprio quella creazione che si dichiarava

A Dance of Nymphs (Una Danza di Ninfe), sul quarto numero di «The Germ» (maggio 1850).

¹⁹ «Poco probabile, credo; *forse*, però, / Il significato lo raggiunse, quando questa musica fece risuonare / Per tutto il corpo un dolce fremito di possesso / E lui vide le rocce e quel mare increspato. / Ma penso che, piegandosi verso di loro, egli / Avvertì appena il fruscio dei capelli sul suo viso / Mentre ogni ragazza gli passava accanto; e non prestò orecchio / Al conto dei passi; né distolse / Lo sguardo dalla cieca concentrazione del pensiero / Per conoscere le danzatrici. È gioia amara / Fino alle lacrime. Il suo significato lo riempie, / Un segreto delle fonti della Vita, cioè: – / Ogni pulsazione del cuore manterrà il senso che aveva / Con il tutto, anche se lo sforzo della mente a nulla giunge».

«vano» voler «provare a interpretare». E così l'artista e l'osservatore sono messi in scena e colti nell'atto di dar forma all'idea dai loro differenti *inner standing points*, i punti di vista interiori, elaborando quell'idea dinamicamente in immagini e parole, fino al graduale raggiungimento della totale pienezza della *Intellectual Beauty*.

Hand and Soul, mano e anima: l'arte come manifestazione della profondità del sé, oltre il velo dorato della conoscenza interdetta.

Bibliografia

Testi primari

McGann, J. (ed.) [1993-2008], *The Complete Writings and Pictures of Dante Gabriel Rossetti. A Hypermedia Archive*, <http://www.rossettiarchive.org/>

— [2003], *Dante Gabriel Rossetti. Collected Poetry and Prose*, New Haven-London, Yale University Press.

Rossetti, D.G., *Hand and Soul* (1850), in McGann [2003, 309-318].

— *Saint Agnes of Intercession* (1886), in McGann (ed.) [2003, 318-335].

— *For an Allegorical Dance of Women, by Andrea Mantegna (in the Louvre)* (1850-1861), in McGann (ed.) [2003, 184].

— [1874], *Dante and his Circle with the Italian Poets Preceding Him*, edited and translated in the original metres by D.G. Rossetti, *Introduction to Part I*, London, Ellis and White, pp. 1-28.

Rossetti, W.M. (ed.) [1895], *Dante Gabriel Rossetti. His Family-Letters with a Memoir by William Michael Rossetti*, 2 vols., London, Ellis and Elvey.

Fredeman, W.E. (ed.) [1975], *The P.R.B. Journal. William Michael Rossetti's Diary of the Pre-Raphaelite Brotherhood 1849-1853, Together with the Other Pre-Raphaelite Documents*, Oxford, Clarendon Press.

Testi secondari

Barthes, R. [1970], *S/Z. Una lettura di «Serrasine» di Balzac*, Torino, Einaudi.

- Bizzotto, E. [2001], *La mano e l'anima. Il ritratto immaginario fin de siècle*, Milano, Cisalpino.
- Camilletti, F. [2005], *Beatrice nell'inferno di Londra*, Lavis, La Finestra editrice.
- Corbett, D.P. [2009], «A Soul of the Age». *Rossetti's Words and Images, 1848-73*, in M. Giebelhausen and T. Barringer (eds.), *Writing the Pre-Raphaelites. Text, Context, Subtext*, Farnham, Ashgate, pp. 81-99.
- Donnelly, B. [2015], *Reading Dante Gabriel Rossetti, the Painter as Poet*, Farnham, Ashgate.
- McGann, J. [2000], *Dante Gabriel Rossetti and the Game that Must Be Lost*, New Haven, Yale University Press.
- Pepe, P. [2016], *Una trasparente oscurità. Echi sterniani nell'opera di Dante Gabriel Rossetti*, in «Strumenti Critici», XXXI, n. 2, pp. 229-241.
- Pretejohn, E. (ed.) [2012], *The Cambridge Companion to the Pre-Raphaelites*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Stein, R.L. [1975], *The Ritual of Interpretation. The Fine Arts as Literature in Ruskin, Rossetti, and Pater*, Cambridge, Harvard University Press.

copyright © 2018 by
Società editrice il Mulino,
Bologna

12. LO SPECCHIO INFEDELE, LA VERITÀ
NECESSARIA. IL CAPITOLO XVII DI *ADAM BEDE*:
GEORGE ELIOT SUL REALISMO IN LETTERATURA

George Eliot e l'etica del romanzo

Una pratica alquanto diffusa tra gli scrittori vittoriani è quella di disseminare, all'interno delle proprie opere di tipo creativo, riflessioni sulla letteratura e commenti sulla natura, la funzione e il significato del romanzo che costituiscono veri e propri pronunciamenti teorici, talvolta presentati in forma autobiografica (come in *David Copperfield* di Charles Dickens), talaltra col ricorso al dialogo tra personaggi (come in *New Grub Street* di George Gissing) o ancora attraverso l'intromissione del narratore onnisciente. È questo il caso del cap. XVII di *Adam Bede* (1859), che è divenuto una sorta di manifesto del metodo realistico nel secondo Ottocento; qui il narratore, abbandonando per un attimo la *funzione* propriamente *narrativa* a favore di quella *ideologica* [Genette 1972; trad. it. 1976, 303-307], inserisce una lunga digressione che occupa circa metà del capitolo.

Ma, prima ancora di lasciar tracce delle proprie convinzioni estetiche in *Adam Bede*, George Eliot¹ aveva già affrontato tali questioni in tre articoli, *Art and Belles Lettres* (*L'arte e le belle lettere*), *The Natural History of German Life* (*Storia naturale della vita tedesca*) e *Silly Novels by Lady Novelists* (*Romanzi sciocchi di romanziere*), pubblicati sulla «Westminster Review» nel 1856 (rispettivamente nei mesi di aprile, luglio e ottobre). Questo importante periodico, fondato da Jeremy Bentham nel 1824 quale veicolo del radicalismo filosofico e divenuto poi organo dell'opinione liberale tra i maggiori trimestrali dell'epoca, fu acquistato nel 1851 dall'editore John Chapman che chiese all'allora Marian Evans di divenirne *assistant editor* (aiuto-direttrice); ruolo

¹ George Eliot, pseudonimo di Mary Anne (Marian) Evans (1819-80).

da lei ricoperto fino al 1854, per poi collaborare alla rivista come autrice (in forma anonima, secondo la consuetudine del giornalismo vittoriano) fino all'inizio del 1857. Questo periodo d'intensa attività giornalistica e redazionale le permise di entrare in contatto con le menti più brillanti del tempo – dai filosofi John Stuart Mill e Herbert Spencer al teologo J.A. Froude, alla scrittrice Harriet Martineau – tutti collaboratori della «Westminster Review», divenuta sempre più competitiva per la varietà e la serietà dei contributi che trattavano non soltanto di politica e letteratura, ma anche di nuove discipline emergenti quali l'antropologia, la teoria evoluzionistica e la sociologia. Gli interessi culturali della futura George Eliot si definiscono meglio nell'ambito della critica letteraria negli anni 1854-56, quando scrive, oltre a *Tennyson's 'Maud'* ('Maud' di Tennyson), *Thomas Carlyle* e altri articoli, i tre su menzionati.

Dunque, già in *Art and Belles Lettres*, una rassegna dedicata prevalentemente al terzo volume di *Modern Painters* (*Pittori moderni*, 1843-60) di Ruskin, la scrittrice dichiara espressamente il proprio credo estetico: «The truth of infinite value he [Ruskin] teaches is realism – the doctrine that all truth and beauty are to be attained by a humble and faithful study of nature, and not by substituting vague forms, bred by imagination on the mists of feeling, in place of definite, substantial reality» [Ashton (ed.) 1992, 248]².

Quest'affermazione è ribadita ed elaborata in *The Natural History of German Life*, una recensione dell'opera di Wilhelm Heinrich von Riehl, il cui conservatorismo socio-politico nella sua storia della classe contadina in Germania suscita l'approvazione dell'allora ancora anonima Marian Evans, offrendole l'occasione per delle riflessioni sulla letteratura. La scrittrice, nel deprecare quei romanzi sociali che, pur professando di rappresentare le classi umili «così

² «La verità d'infinito valore che egli insegna è il realismo – la dottrina secondo la quale ogni verità e bellezza si raggiungono con un umile e fedele studio della natura, e non sostituendo forme vaghe, generate dall'immaginazione nelle nebbie del sentimento, alla realtà definita e sostanziale» [Perosa 1983, *Introduzione*, 35].

come sono», ne danno invece una falsa rappresentazione, invoca il principio secondo cui «[l']arte è l'immagine più fedele della vita [...]. Tanto più sacro è il compito dell'artista quando si accinge a dipingere la vita del Popolo» [Perosa 1983, 249-250]. In polemica con quegli scrittori che dipingono «l'eroico artigiano o il contadino sentimentale», dichiara che c'è bisogno di comprendere «il contadino in tutta la sua grossolana apatia e l'artigiano nel suo sospettoso egoismo» [ivi, 250]; pertanto apprezza Scott, Wordsworth e Kingsley che sono riusciti in questo compito, mentre critica Dickens che, pur dotato del massimo talento «nel rendere i tratti esteriori della nostra popolazione cittadina, [...] non riesce a darne anche il carattere psicologico» [*ibidem*], aggiungendo che solo lo *humour* fa da correttivo a questa mancanza e lo salva dall'emulare Eugène Sue nella idealizzazione dei proletari.

Il dovere del romanziere di scrivere soltanto di tipi sociali, ambienti e situazioni a lui familiari è ulteriormente ribadito in *Silly Novels by Lady Novelists*, in cui George Eliot propone una rassegna di testi narrativi scritti da donne che difettano di quei requisiti morali necessari alla produzione di opere di qualità: «patient diligence, a sense of responsibility involved in publication, and an appreciation of the sacredness of the writer's art»³. In questo articolo l'accusa mossa alle romanziere contemporanee è quella di scrivere di classi sociali di cui ignorano usanze e comportamenti, e di non rispettare i parametri della verosimiglianza nel trattare tanto dell'alta società quanto di uomini di lettere, commercianti e contadini, fornendone un'immagine infedele.

In questi, come in altri articoli e nelle recensioni che fanno parte della serie *Belles Lettres* per la «Westminster Review», emerge la convinzione dell'autrice che «l'arte insegna non ricorrendo ai sermoni ma attraverso la comprensione partecipe e l'immaginazione» [Pinney 1963, 4]:

³ G. Eliot, *Silly Novels* [Ashton (ed.) 1992, 319] («una diligente pazienza, quel senso di responsabilità che la pubblicazione richiede e l'apprezzamento della sacralità dell'arte dello scrittore»). La traduzione delle citazioni, ove non diversamente indicato, è mia.

quella *sympathetic imagination* che costituirà uno dei principi vitali dei suoi romanzi.

«*Falsehood is so easy, truth so difficult*»

Visto il profondo interesse nei confronti della questione del realismo e delle sue implicazioni sul piano etico, non stupisce che, qualche anno più tardi, George Eliot l'affronti, questa volta in forma metanarrativa, in *Adam Bede*. La lunga digressione inserita nel cap. XVII – il cui titolo, «In Which the Story Pauses a Little»⁴, ne suggerisce la rilevanza all'interno del romanzo – si articola in tre principali argomentazioni condotte in prima persona dal narratore, che si rivolge al lettore con l'appellativo di «my good friend» [Reynolds 2008, 194].

La prima affermazione è polemica nei confronti di quei romanzieri che hanno la vocazione a «refashion life and character» a proprio piacimento; il suo sforzo è, invece, quello di evitare qualunque rappresentazione arbitraria e offrire un resoconto fedele di uomini e cose «as they have mirrored themselves in my mind»⁵. E qui il narratore stabilisce subito con il lettore un rapporto di fiducia e onestà quando riconosce che «[t]he mirror is doubtless defective; the outlines will sometimes be disturbed, the reflection faint or confused; but I feel as much bound to tell you as precisely as I can what that reflection is, as if I were in the witness-box, narrating my experience on oath»⁶. L'enfasi

⁴ «Una breve pausa alla nostra storia», come traduce Sgarbossa nella versione italiana del 1968, p. 145 (che qui non sarà utilizzata). L'edizione italiana più recente [trad. Nizi, Roma, Castelvechi, 2011] è irreperibile, se non come ebook. Nel presente capitolo si farà riferimento all'edizione a cura di Reynolds [2008] e, per le versioni italiane, alle traduzioni di Bottalla Nordio [in Perosa 1983, 254-256] e di Praz [1952, 303-304].

⁵ G. Eliot, *Adam Bede*, p. 193 («rifoggiare la vita e il personaggio»; «così come si sono rispecchiati nella mia mente» [Perosa 1983, 254-255]).

⁶ G. Eliot, *Adam Bede*, p. 193 («Lo specchio è indubbiamente imperfetto; i contorni saranno talvolta smossi, il riflesso debole e confuso; ma mi sento tenuta a descrivervi l'immagine riflessa con la massima precisione possibile, proprio come se fossi sul banco dei testimoni a raccontare la mia esperienza sotto giuramento» [Perosa 1983, 255]).

è dunque sull'intenzione di fedeltà nella rappresentazione piuttosto che sulla garanzia di veridicità. Il narratore, pur consapevole dell'inevitabile distorsione dell'immagine riflessa (nel duplice passaggio dalla realtà alla mente dell'autore e da questa alla parola scritta), è moralmente impegnato a dire la verità e si rifiuta, quindi, di comportarsi come l'abile romanziere che riesce a creare un mondo migliore di quello in cui viviamo.

Da qui, la seconda affermazione: «So I am content to tell my simple story, without trying to make things better than they were; dreading nothing, indeed, but falsity, which, in spite of one's best efforts, there is reason to dread. Falsehood is so easy, truth so difficult»⁷.

Per rafforzare la sua vocazione a «this rare, precious quality of truthfulness», il narratore dichiara di ammirare la pittura di genere olandese fiorita nel XVII secolo, per quelle «faithful pictures of a monotonous homely existence, which has been the fate of so many more among my fellow-mortals than a life of pomp or of absolute indigence, of tragic suffering or of world-stirring actions»⁸.

Questo richiamo ai valori della semplicità, modestia e quotidianità della realtà osservata, e alla comprensione partecipe (la *sympathy*) dell'osservatore/autore è indicato da Mario Praz [1952, 301] quale tratto precipuo del romanzo borghese dell'Ottocento, ed è da lui ricondotto alla wordsworthiana «estetica dell'umile». Praz sottolinea, inoltre, che esso è già implicito in *Amos Barton* (1857) e ricorda anche che proprio a un dipinto olandese la scrittrice aveva paragonato quel suo primo racconto in una lettera all'edi-

⁷ G. Eliot, *Adam Bede*, pp. 194-195 («Così mi accontento di raccontare la mia semplice storia, senza tentare di fare sembrare le cose migliori di quelle che erano, anzi senza temere niente altro che la falsità, che malgrado i più grandi sforzi c'è sempre ragione di temere. La falsità è così facile, la verità è così difficile» [Perosa 1983, 255]).

⁸ G. Eliot, *Adam Bede*, p. 195 («questa rara, preziosa qualità di fedeltà al vero»; «fedeli pitture di monotona esistenza casalinga, che è stata il destino di tanti più miei confratelli mortali che non una vita di pompa o d'indigenza assoluta, di tragica sofferenza o di azioni che scuotono il mondo» [Praz 1952, 303]).

tore Blackwood del 4 febbraio 1857 [Cross 1895, 325, cit. in Praz 1952, 305]. Dunque, la materia dimessa della storia si fa, per il romanziere come per il pittore, scelta etica: non personaggi eccezionali e incredibili, ma figure semplici e comuni sono quelle predilette dal narratore:

I turn, without shrinking, from cloud-borne angels, from prophets, sybils, and heroic warriors, to an old woman bending over her flower-pot, or eating her solitary dinner, while the noon-day light [...] just touches [...] all those cheap common things which are the precious necessities of life to her⁹.

La polemica è qui con quei romanzieri idealisti (contrapposti ai realisti) che rifuggono dalla rappresentazione della volgarità e della bruttezza o, meglio, dalla rappresentazione di esseri umani ritenuti brutti e volgari secondo i modelli estetici dominanti. Dunque, la scelta etica coraggiosa dello scrittore consiste nel riscattare quanto è stato sempre escluso dal canone estetico tramandato, con la proposta di una contro-estetica: il diritto di accesso del non-bello nei ranghi del Bello e del Sublime, perché «possono essere amabili anche cose che non sono assolutamente belle» [Praz 1952, 304]. Ancora una volta il narratore fa appello al sentimento, grazie al quale la realtà può essere trasfigurata, e all'immaginazione dell'artista che recupera gli esclusi dalla Storia, donando loro bellezza e immortalità.

Nel terzo passaggio della sua argomentazione il narratore riprende ed espande il proprio pensiero, e, pur nel rispetto della «divina bellezza della forma», rivendica l'imperativo morale di riconoscere anche un'altra bellezza che risiede non nell'armonia delle proporzioni, ma «nel segreto della profonda partecipazione umana» [*ibidem*]. Da qui l'invito a rappresentare, accanto a figure superiori, anche «common

⁹ G. Eliot, *Adam Bede*, p. 195 («Mi volto, senza provare repulsione, da angeli portati dalle nubi, da profeti, da sibille e da eroici guerrieri, a una vecchia curva sul suo vaso di fiori o nell'atto di consumare il suo pasto solitario, mentre la luce del meriggio [...] tocca appena [...] tutte quelle cose comuni a buon mercato che per lei rappresentano le preziose necessità della vita» [Praz 1952, 303-304]).

coarse people», la gente rozza e ordinaria: «Paint us an angel, if you can, [...] paint us yet oftner a Madonna [...]; but do not impose on us any æsthetic rules which shall banish from the region of Art those old women scraping carrots with their work-worn hands»¹⁰. Il narratore auspica che ci siano uomini pronti a vedere la bellezza nelle cose semplici di ogni giorno: il compito dell'artista è, quindi, scegliere come soggetti della propria opera non tanto delle «rarità» – profeti, eroi e donne straordinariamente belle – quanto i suoi «simili», specialmente quelli che conosce direttamente e con i quali entra in contatto personale. E qui risiede il principio fondamentale del messaggio realistico di George Eliot: di contro alla rappresentazione di «picturesque lazzaroni or romantic criminals», come avviene in tanta letteratura gotica e sensazionalistica del suo tempo, l'appello è a scegliere soggetti più umili, come «your common labourer [...] that vulgar citizen [...] the faulty people who sit at the same hearth with me, or [...] the clergyman of my own parish, who is perhaps rather too corpulent»¹¹. Questo riferimento a un anonimo parroco, su cui si chiude l'inserito metanarrativo del capitolo XVII, non è casuale perché permette all'autrice di tornare al personaggio del romanzo, Mr Irwine, «the Rector of Broxton», che ricopre un ruolo non secondario nello svolgimento dell'intreccio; e ciò a riprova di come l'intento di George Eliot in *Adam Bede* sia quello di mostrare l'intimo nesso tra le sue teorizzazioni e la pratica compositiva. L'intero romanzo è infatti un esempio significativo di scrittura realistica per l'accurata ambientazione rurale, la descrizione minuziosa della quotidianità di personaggi comuni e l'uso misurato della parlata popolare. Va ulteriormente sottolineato come due parole

¹⁰ G. Eliot, *Adam Bede*, p. 196 («Dipingeteci un angelo, se potete, [...] dipingeteci ancora più spesso una madonna [...], ma non imponeteci regole estetiche che bandiscono dalla regione dell'arte le vecchie che puliscono le carote con mani logorate dal lavoro» [Perosa 1983, 255-256]).

¹¹ G. Eliot, *Adam Bede*, p. 196 («pittoreschi lazzaroni o criminali romantici»; «i comuni operai [...] quel cittadino comune [...] i peccatori che siedono accanto a me al focolare, o [...] il pastore della mia parrocchia il quale è forse troppo corpulento» [Perosa 1983, 256]).

ricorrano insistenti nel corso della lunga digressione autorale, *sympathy* e *needful*, a indicare l'impegno etico della scrittrice e la funzione normativa dell'argomentazione.

La contro-estetica di George Eliot e le sue contraddizioni

Queste pagine di *Adam Bede* sono giustamente famose e non c'è critico di George Eliot che non le citi o le commenti [Beer 1986, 65-66; Uglow 2008, 123]; nondimeno, non si può non notare come presentino alcune contraddizioni di fondo relative alla questione del realismo e alla contrapposizione tra «realismo» e «idealismo». Da un lato, l'ammirazione per Wordsworth – ricordiamo che sono apposti a mo' d'epigrafe al romanzo alcuni versi da *The Excursion* (Book VI, vv. 651-658) –, dall'altro, è proprio il «romanticismo» a provocare la tragedia di Hetty Sorrel e il comportamento del suo seduttore Arthur Donnithorne: la prima, sproveduta fanciulla fuorviata da una visione sentimentale prodotta dalla sua ingenua «imagination»; il secondo, giovane e affascinante *squire*, «(cattivo) lettore delle *Lyrical Ballads*» [Villa 1994, 6]. Inoltre, la condanna dell'idealismo, implicita nell'invito a rappresentare «quelle cose comuni e grossolane» giudicate «volgari» dal «mio amico idealista», si scontra con la grande tradizione dell'idealismo tedesco nella quale George Eliot, traduttrice di Strauss e Feuerbach in inglese, pure si riconosceva [ivi, 7].

J. Hillis Miller [2012], in uno dei suoi recenti studi su *Adam Bede* (e *Middlemarch*), ha proposto una nuova lettura sia delle teorizzazioni sul realismo presenti nel capitolo XVII, sia della coerenza e congruenza del romanzo stesso con tali enunciazioni; una lettura che da un lato contesta le affermazioni del narratore in quel capitolo, dall'altro decostruisce il presunto paradigma realistico del testo. Ma ancor prima di affrontare tali questioni, il critico prende in esame la figura del narratore, argomentando sul suo genere (grammaticale e sessuale), dal momento che qui svolge un ruolo fondamentale, quello di «una sorta di occhio della telecamera, perciò un 'esso' piuttosto che un 'lui' o 'lei', sebbene questo 'esso'

parli di sé come un 'io'» [ivi, 7]. Questa figura entra prepotentemente nel racconto giustificando la propria invasione con queste parole: «imagination is a licensed trespasser»¹². Dunque, un narratore che tutto vede e controlla, assai simile all'occhio di Dio [Miller 2012, 8] e che mi sembra ricopra tutte le *funzioni* previste dal modello proposto da Genette [1972; trad. it 1976, 303-307], oltre, ovviamente, a quella *narrativa*. Innanzitutto, la funzione *di regia* che emerge dalla scelta dell'autrice di dedicare il capitolo XVII a riflessioni di carattere etico ed estetico, e di intitolarlo deliberatamente «Where the Story Pauses a Little», rivendicando così il diritto del narratore a interrompere la storia per metterne in risalto l'organizzazione interna. Questa funzione s'intreccia e si confonde, poi, con quella *ideologica* (cui si è già accennato) che investe l'intero testo nell'intento di confermare, attraverso le vicende dei personaggi, certe leggi morali: innanzitutto, il principio della *sympathy* che deve regolare i comportamenti e i rapporti umani. La funzione *testimoniale*, o *di attestazione*, è anch'essa presente nel romanzo in quanto il personaggio di Adam Bede s'ispirava al padre dell'autrice (come da lei stessa dichiarato) e la vicenda di Hetty Sorrel si basava sulla storia riportata dalla zia Elizabeth Evans di una infanticida, Mary Voce, giustiziata il 16 marzo 1802; dunque, un evento storico e una realtà sociale della cui autenticità George Eliot si fa garante [Uglow 2008, 125-126]. La funzione *di comunicazione*, infine, con lo scopo di stabilire o mantenere un contatto con il narratorio, è qui svolta dal narratore sia quando gli si rivolge, come nel capitolo XVII, chiamandolo «mio buon amico», sia quando prova a comunicargli ciò che i personaggi sentono o pensano, con il ricorso a metafore tratte da fenomeni naturali, dal mondo animato e inanimato, nonché dalla fisica, dalla meccanica o dalla biologia [Miller 2012, 9-10].

Miller definisce la visione del romanzo da parte di George Eliot una teoria economica fortemente pervasa dal linguaggio dell'etica protestante, una visione nella quale

¹² G. Eliot, *Adam Bede*, p. 79 («la fantasia è un trasgressore autorizzato»).

il discorso etico s'intreccia a quello economico. L'artista, infatti, ha l'obbligo morale non solo di rappresentare la realtà nel modo più veritiero possibile, ma anche di offrirne un'immagine che susciti comprensione e amore; dal momento che «la cosa necessaria» è il sentimento di *sympathy* nei confronti del nostro prossimo, quest'ultimo, paradossalmente, non può essere visto così com'è realmente – «more or less ugly, stupid, inconsistent people»¹³ – altrimenti non potrebbe essere amato e ammirato. Avviene, dunque, una sovrapposizione del livello oggettivo e del livello soggettivo: il romanziere deve rappresentare con la massima accuratezza possibile il riflesso che trova nello specchio imperfetto della propria mente, ma con l'intento di suscitare buoni sentimenti nel lettore [Miller 2012, 72-73]. Pertanto, la contro-estetica di George Eliot contiene un'ulteriore contraddizione: è al tempo stesso populista e aristocratica; il mio prossimo, sembra affermare il narratore, è costituito da persone limitate, volgari e poco attraenti, ma io devo occuparmene con tolleranza, pazienza e generosità per stimolare nel lettore una corrente di comprensione partecipe che lo leghi a loro. Questo legame è stabilito dall'autore attraverso un linguaggio umile, onesto e diretto come i personaggi rappresentati, che usano, infatti, un linguaggio fortemente figurato, come fa lo stesso Adam Bede; in particolare la catacresi, una figura retorica che consiste nel ricorso a termini presi in prestito da altri ambiti linguistici (ad esempio, dalle Scritture) per colmare una lacuna semantica: «Soltanto questo tipo di linguaggio può generare, attraverso un atto linguistico, dei sentimenti, una volontà, una scelta» [ivi, 80]. Il linguaggio figurato del romanzo realistico non nomina qualcosa che già esiste quanto, piuttosto, fa accadere nel mondo reale ciò che altrimenti non sarebbe accaduto [ivi, 82]. Nel caso di *Adam Bede* è impossibile decidere se la voce narrante che parla in prima persona nel capitolo XVII appartenga a Marian Evans che riporta il mondo reale, storico, autobiografico del proprio

¹³ G. Eliot, *Adam Bede*, p. 194 («questa gente più o meno brutta, stupida, incoerente» [Perosa 1983, 255]).

padre, oppure se sia la voce fittizia di un narratore maschile a raccontare quelle realtà trasposte nel linguaggio figurato della letteratura. Un linguaggio con una funzione morale nelle intenzioni dell'autrice, perché produce amore per il prossimo e aspira a trasformare il mondo.

Per concludere, va sottolineato che nella concezione di George Eliot il realismo è ben lontano «dagli estremi del naturalismo e ammette elementi di idealismo allorquando questi posseggano la forza dell'intuizione immaginativa piuttosto che della mera fantasia creativa» [Pinney (ed.) 1963, 9]; va anche rammentato che le sue convinzioni estetiche si trasformarono nel corso degli anni e della sua produzione narrativa. In *Notes on Form in Art (Note sulla forma nell'arte, 1868)* – non pubblicato in nessun periodico ma affidato a un taccuino – è evidente un abbandono dell'iniziale teoria di imitazione realistica in direzione di una visione del romanzo come una costruzione altamente stilizzata. Questo breve saggio, pur senza fornire elementi di tecnica letteraria, indica l'adesione a una concezione organica dell'opera, e propone la visione romantica dell'arte rivisitata in chiave positivista «per l'insistenza sulla dettagliata osservazione scientifica e sull'analogia» [Ashton 1992, XXXI], come emerge dal seguente passo:

Poetic Form was not begotten by thinking it out or framing it as a shell which should hold emotional expression, any more than the shell of an animal arises before the living creature; but emotion, by its tendency to repetition, [...] creates a form by the recurrence of its elements in adjustment with given conditions of sound, language, action, or environment. Just as the beautiful expanding curves of a bivalve shell are not first made for the reception of the unstable inhabitant, but grow and are limited by the simple rhythmic conditions of its growing life¹⁴.

¹⁴ [Pinney (ed.) 1963, 435] («La forma poetica non è stata creata pensandola o forgiandola come una conchiglia che dovrebbe contenere l'espressione emotiva, non più di quanto la conchiglia di un animale si manifesti prima della creatura vivente; ma l'emozione, per la sua tendenza alla ripetizione, [...] crea una forma grazie alla ricorrenza dei suoi elementi adattandosi a certe date condizioni del suono, della lingua, dell'azione o dell'ambiente. Proprio come le belle curve sinuose

Un modo esemplare e profondamente poetico per indicare l'inestricabile nesso tra forma e contenuto.

Bibliografia

Testi primari

- Eliot, G. [1856a], *Art and Belles Lettres*, in «The Westminster Review» (April), pp. 625-650; in Ashton [1992], pp. 247-259.
- [1856b], *The Natural History of German Life*, in «The Westminster Review» (July), pp. 51-79; in Ashton [1992], pp. 260-295; trad. it. di P. Bottalla Nordio, *Storia naturale della vita tedesca*, in Perosa [1983], pp. 249-251.
- [1856c], *Silly Novels by Lady Novelists*, in «The Westminster Review» (October), pp. 442-461; in Ashton [1992], pp. 296-321.
- *Selected Critical Writings*, ed. R. Ashton [1992], Oxford, Oxford University Press.
- [1963], *Notes on Form in Art*, in *Essays of George Eliot*, ed. T. Pinney, London, Routledge & Kegan Paul, pp. 431-436.
- *Adam Bede*, ed. M. Reynolds [2008], London, Penguin; trad. it. *Adam Bede*, a cura di M. Sgarbossa, Roma, Edizioni Paoline, 1968.
- Perosa, S. (a cura di) [1983], *Teorie inglesi del romanzo. 1700-1900*, Milano, Bompiani.

Testi secondari

- Ashton, R. [1992], *Introduction*, in G. Eliot, *Selected Critical Writings*, ed. Ashton [1992], pp. VII-XXXI.
- Beer, G. [1986], *George Eliot*, Brighton, The Harvester Press.
- Cross, J.M. [1895], *George Eliot's Life as Related in Her Letters and Journals*, Boston, Estes and Lauriat, vol. I.
- Genette, G. [1972], *Figures III*, Paris, Seuil; trad. it. *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976.
- Miller, J.H. [2012], *Reading for Our Time. «Adam Bede» and «Middlemarch» Revisited*, Edinburgh, Edinburgh University Press.

della conchiglia bivalve non sono fatte prima per accogliere l'instabile abitante, ma crescono e sono plasmate dalle semplici condizioni ritmiche della vita che vi cresce dentro»).

- Pagetti, C. [1977], *La nuova battaglia dei libri. Il dibattito sul romanzo in Inghilterra alla fine dell'Ottocento*, Bari, Adriatica Editrice.
- Perosa, S., *Introduzione*, in Perosa (a cura di) [1983], pp. 9-52.
- Pinney, T., *Introduction*, in Pinney (ed.) [1963], pp. 1-10.
- Praz, M. [1952], *La crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano*, Firenze, Sansoni.
- Uglow, J. [2008], *George Eliot*, London, Virago.
- Villa, L. [1994], *Riscrivendo il conflitto. Indagine sull'incidenza del genere nella narrativa di George Eliot*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

copyright © 2018 by
Società editrice il Mulino,
Bologna

13. I.A. RICHARDS. TEORIA IN VERSI

Cóse sta léngua sperduta,
Conta sta léngua sturduta
Scàrdule e cràstule 'i vite
Ca cchiù r'ì suónne' int"u scuro so 'rummase.

M. Sovente, *Cóse sta léngua sperduta*¹

È noto solo a pochi che l'ultimo volume pubblicato da Ivor Armstrong Richards (1893-1979) – ben conosciuto per le sue pubblicazioni che rinnovarono la teoria, la critica e l'insegnamento della letteratura, e contribuirono in modo significativo allo sviluppo della linguistica e della glottodidattica – è una raccolta di poesie, *New & Selected Poems*, che si chiude con *Ars Poetica* [Richards 1978, 121-124], un lungo e accorato canto su quanto l'autore aveva studiato e riflettuto per tutta la vita.

Questa vena creativa si manifestò tardi, verso i sessant'anni, ma da allora in poi occupò un ruolo centrale nella sua produzione, tanto da far rintracciare nella biografia intellettuale richardsiana una vera e propria 'terza carriera' di cui, però, la critica si è poco occupata². Ritengo che questa disattenzione faccia parte della più ampia e generalizzata disaffezione nei confronti del suo lavoro. Più di trent'anni fa tentai di dimostrare come, nell'ambito letterario, la fama di Richards fosse rimasta imbrigliata da fraintendimenti e pregiudizi, impedendo di comprendere l'effettivo valore delle sue tesi e riducendo in modo drastico il ruolo che

¹ «Cuce questa lingua smarrita / Racconta questa lingua stordita / Schegge e cocci di esistenze / Che più dei sogni al buio son restati». Questa, e le traduzioni seguenti sono mie; i corsivi sono di Richards.

² Le uniche due trattazioni critiche sulla produzione poetica completa di Richards sono: *Poems and Plays. The Third Career* [Russo 1989, 563-590] e *Richards poet. Métaphore vive et métacritique* [Shusterman 1988, 223-290].

avrebbero potuto giocare nella critica poststrutturalista³. Il provocatorio invito alla sua rivalutazione fatto nel 2001 da Ronald Shusterman, il quale ravvisa alcune affinità tra il pensiero di Richards e quello di Lakoff, Derrida, Deleuze e altri, resta tuttora attuale⁴ e questa mia lettura di *Ars Poetica* intende rinnovarlo. Esemplare del tratto principale della poetica richardsiana – l'esser motivata «innanzitutto, dal desiderio di rappresentare [...] idee formulate diversamente», «teorica», «metacritica» [Shusterman 1988, 246; 258] –, questo lungo componimento in versi è sintesi e al contempo selezione delle precedenti convinzioni e rappresenta l'ultimo contributo teorico di Richards sulla poesia, indirizzato al lettore in modo diverso; espresso con una voce poetica, che incarna nel tono l'autorevolezza del vecchio che, grazie all'esperienza, ben conosce ciò di cui parla, esso potrebbe avere maggiori possibilità di convincere che i suoi scritti teorici meritano di essere rivisitati.

L'ode è divisa in quattro parti numerate che, a una prima lettura, appaiono come quattro sonetti dedicati ad argomenti diversi: la crescita dell'embrione umano, lo sviluppo di una poesia, il linguaggio e la salvezza dell'umanità; governata da rima, metro e ritmo, riflette una delle convinzioni richardsiane sugli elementi formali della poesia, espressa sin dal 1924: l'impossibilità di considerare ritmo e metro come una questione che, riguardando il solo aspetto sensoriale, sia indipendente dal senso e dagli effetti emotivi che essi producono. Richards guida, infatti, la lettura dei

³ Fusella [1985; 1993; 2005]. Anche Shusterman [1988] ha messo in evidenza la vicinanza di alcune teorizzazioni di Richards al poststrutturalismo e al decostruzionismo, ponendo l'enfasi sulla «fiducia positivista» delle opere di Richards, fino al 1929, che cede il passo a un relativismo che diventa sempre più convinto nelle successive. I miei lavori, come le pagine che seguono, tendono a evidenziare la presenza in Richards di un atteggiamento relativistico sin dalle prime opere. Il volume di West [2012] fa sperare che finalmente la rivalutazione di Richards e dei suoi primi lavori stia iniziando a diffondersi.

⁴ L'autore sostituisce il nome di Richards con tre asterischi, sia nel titolo che in tutta la prima parte del saggio: scelta irritante, come ammette egli stesso ma, si direbbe, eloquente, data la newsletter che lo ospita [Shusterman 2001].

versi, orientando la reazione emotiva del lettore attraverso continue variazioni del ritmo determinate dal ricco uso dei segni d'interpunzione, dall'*enjambment* e dall'assidua ricorrenza degli interrogativi, imperativi ed esortativi che incidono anche sul tono e l'intonazione. Si guardino, per esempio, i primi quattro versi:

Conceive your embryo at its earliest age,
The germ just entered the awaiting egg.
What were you then? And how has what ensued
Guided you since in all that you have done?⁵

Il ritmo regolare prodotto dalla successione ordinata di giambi del primo distico, chiuso dal punto fermo, invita al tempo lento e rilassato del pensiero ordinato della meditazione, cui il lettore era già stato indotto dall'epigrafe tratta dal Libro Sacro. Questa reazione, tuttavia, è subito modificata dai due interrogativi incalzanti che, con l'*enjambment* e le inversioni trocaiche, spingono la mente del lettore all'indietro, verso il proprio passato. Il primo interrogativo, introdotto da «che cosa?», non trova risposta, mentre quello su «come» l'embrione si è sviluppato nell'uomo di oggi sarà seguito da versi esplicativi.

Lo slittamento dal primo al secondo quesito è sintomatico di quanto accadrà nel resto dell'ode e del modo in cui il poeta darà voce alla convinzione più profonda che ha ispirato il suo lavoro teorico – vale a dire, il sospetto nei confronti di qualsiasi entità metafisica, unitamente alla conseguente indagine sui limiti delle diverse scuole di pensiero sugli Universali e alla messa in questione del pensiero Occidentale:

The Greek interest in «the principles governing human life», which was to culminate in Plato, was theoretical in ways which never developed in Chinese thought. [...] Greek cultivation became more and more intellectual and led toward *knowledge*

⁵ «Concepisci il tuo embrione alla sua primissima età / Il seme appena entrato nell'ovulo in attesa. / Cos'eri, tu, allora? E come quel che ne risultò, da allora / Ti guidò in tutto quel che hai fatto?».

what; Chinese cultivation remained primarily moral and social and led toward *knowledge how*⁶.

Perciò *Ars Poetica* non ci dirà *cosa* sia la poesia, né prescriverà – come aveva fatto Orazio nell’omonima, celebre epistola ai Pisoni – leggi e regole governate da un qualche universale quale il Bello. I versi di Richards, in forma interrogativa di tipo retorico o ottativo/dubitativo, esprimeranno: l’impossibilità di sapere «cosa guida questa vita» e il «turbino dell’essere»; la speranza che l’umanità sia in grado di «riconcepire un piano» per la propria salvezza; la stupidità di voler stabilire con certezza «cosa sia possibile o no», quale sia il punto di progresso raggiunto e l’esito futuro delle scelte presenti. Descriverà, invece, *come* il componimento poetico si compie, grazie e attraverso il linguaggio, e dichiarerà l’importanza della poesia nel progredire umano.

La prima strofa della seconda parte è tutta dedicata al *come*:

So poems grow. The lonely waiting phrase
(How oddly often returning at the end)
Plays out her game with words, friend after friend,
Faithless and true, too true, phase after phase,
Abandons, is abandoned, till arrive at last
Lines in themselves secure enough to choose,
Spot, see at a glance what they can use,
Forget thenceforth for good the chances passed⁷.

⁶ I.A. Richards, *Mencius Through the Looking Glass* [1968, 210] («L’interesse dei greci per ‘il principio che governa la vita umana’, che raggiunse il culmine con Platone, fu teorico in modi che non si svilupparono mai nel pensiero cinese. [...] La cultura greca diventò sempre più intellettuale e condusse verso la *conoscenza cosa*; la cultura cinese rimase essenzialmente morale e sociale e condusse verso la *conoscenza come*). Questa riflessione ha radici lontane: risale a uno dei soggiorni di Richards in Cina (1929-30) dove, con l’aiuto di colleghi cinesi, tradusse alcuni passi di Mencio successivamente pubblicati.

⁷ «Così le poesie crescono. La frase solitaria in attesa / (Che, come stranamente, ritorna spesso alla fine) / Mette in scena il suo gioco con le parole, amica dopo amica, / Infedele e vera, troppo vera, fase dopo fase, / Abbandona, è abbandonata, finché arrivano alla fine / Versi in sé

Il primo distico rinvia a due elementi della produzione teorica: la concezione organicistica delle poesie e la necessaria presenza interdependente del *feedback* e del *feedforward* nel processo di crescita; entrambi ricorrenti nelle sue opere, essi sono oggetto di trattazione specifica in due saggi dal titolo indicativo: *How Does a Poem Know When It Is Finished?* (1963) e *The Secret of «Feedforward»* (1968).

L'incipit del distico rimanda esplicitamente alle strofe precedenti sull'embrione umano e ad esse alludono i versi che lo seguono: sia l'uovo che la frase sono «in attesa»; l'*embrione* si evolve *pagina dopo pagina*, mentre la *poesia* passa *da una fase all'altra*; l'embrione diventa un essere umano così come la frase, che ha dato inizio al gioco, si sviluppa in versi. Con un ritmo che quasi incarna il travaglio del parto e l'espulsione liberatrice, questa strofa pone il lettore davanti al mistero della nascita: la poesia è messa al mondo, grazie a un processo di crescita retto da leggi interne, come un qualunque altro organismo e secondo la convinzione espressa da Richards nel saggio del 1963:

I have mentioned the word 'growth' because [...] the analogies that help most here are [...] embryological. [...] the so-called metaphor that treats a poem as organic is not a metaphor, but a literal description. A poem is an activity, seeking to become itself. All behavior [...] of organisms is organic⁸.

Quest'affermazione alquanto dogmatica va ascritta al modo di procedere tipico di Richards che ama ispirarsi alle scoperte più recenti di molti settori scientifici per rintracciare analogie con l'oggetto della sua indagine anche quando,

stessi sicuri a sufficienza per scegliere, / Distinguere, individuare subito, cosa possono usare, / Dimenticare per sempre, da quel momento in poi, le occasioni tralasciate».

⁸ I.A. Richards, *How Does a Poem Know When It Is Finished?* [1970, 107-108] («Ho menzionato la parola 'crescita' perché [...] le analogie più utili in questo caso sono quelle embriologiche; la cosiddetta metafora che tratta una poesia come organica non è una metafora, ma una descrizione letterale. Una poesia è un'attività che cerca di diventare sé stessa. Ogni comportamento [...] degli organismi è organico»).

come in questo caso, esse non servono a spiegarlo in modo esauriente; lungi dal rinviare a concezioni tendenzialmente spiritualistiche, vitaliste o romantiche, essa mira ad allargare l'ambito della ricerca e a superarne i modelli stereotipati. Quel che conta per Richards in questa sua affermazione è il concetto di *attività* che, altrove, definisce come *purposive action* non esclusiva della consapevolezza, «uso di mezzi per un fine», «adattamento dei mezzi al fine»⁹. Dal momento che i mezzi delle poesie sono le parole, la concezione organicistica serve ad attirare l'attenzione sulla complessità dell'oggetto indagato e, quindi, su quella del linguaggio.

Un primo elemento della complessità che governa la crescita dell'organismo-poesia risiede nella circolarità espressa dalla parte restante del distico in esame: «La frase solitaria in attesa / (Che, come stranamente, ritorna spesso alla fine)». Tale caratteristica, anche in questo caso, è confermata e rinforzata dalle strofe precedenti. A proposito dell'embrione, e con una metafora ispirata dalla sua passione per l'alpinismo, il poeta dice:

Before your birth, seriatim, page by page,
That had to hold for *this* to be the peg
Then placed; all hung on prior aptitude
Throughout the climb to what was then begun¹⁰.

E, a proposito dell'uomo:

Once born, your new-won comforts gone, you had
To learn; harder, more hazardous, and yet the same.
Each step prepares or it precludes the next¹¹.

⁹ Cfr., per esempio, il paragrafo *Purpose* di *How to Read a Page* del 1943 [Richards 1967, 222-227].

¹⁰ «Prima della tua nascita, seriatim, pagina dopo pagina, / *Quello* dovette tenere, perché *questo* fosse il chiodo / Allora piazzato; tutto appeso alla precedente predisposizione / Lungo l'arrampicata verso ciò che era allora cominciato».

¹¹ «Una volta nato, sparito il benessere appena conquistato, hai dovuto / Imparare; più difficile, più pericoloso, e tuttavia lo stesso. / Ciascun passo prepara o preclude il successivo».

Tutti imperniati sull'altalenarsi del passato e del presente, del vicino e del lontano, dell'antecedente e del successivo, così strettamente interdipendenti da confonderne le delimitazioni pur mantenendole, questi versi non solo spingono ciascun opposto verso la soglia dell'altro, ma insistono anche sull'importanza del circuito del *feedforward* e del *feedback*. Fu in occasione di uno dei congressi cibernetici della Macy Jr. Foundation (1951) che Richards coniò il termine *feedforward* per indicare «the reciprocal, the necessary condition of what cybernetics and automation people call “feedback”»¹² e sottolineare la loro circolarità: «Evidently, feedforward is a product of former experience: a selective reflection of what has been relevant in similar activity in our past»¹³. La crescita di una poesia, dunque, è «attività» governata da questa successione ciclica in cui ciascuna parola è al contempo spinta in avanti e all'indietro, «some combination of the fresh feedback with former feedforward»¹⁴.

La circolarità e la ciclicità rappresentano, in effetti, un dettaglio della legge più generale che governa l'attività con cui una poesia cerca se stessa. Nella strofa che stiamo esaminando, la legge della poesia è rappresentata come gioco delle parole messo in moto dalla prima frase in attesa di formulazione: le giocatrici, amiche, infedeli, vere, che si scelgono o si abbandonano a vicenda, via via si raggruppano nello spazio dei versi, restringendo progressivamente il contesto e le possibilità del gioco, che diventa sempre più veloce; finita la partita, non si volteranno indietro per ripercorrerla e recriminare. Quest'attività dell'organismo-poesia nelle opere teoriche di Richards è chiamata *interinamimation*¹⁵ ed è espressa così:

¹² I.A. Richards, *The Secret of «Feedforward»* [1977, 247] («la condizione reciproca e necessaria di ciò che la cibernetica e la robotica chiamano “feedback”»).

¹³ [*Ibidem*] («Ovviamente, il feedforward è un prodotto dell'esperienza precedente: una considerazione selettiva di ciò che è stato rilevante in un'attività simile nel passato»).

¹⁴ [Ivi, 249] («una qualche combinazione del nuovo feedback col precedente feedforward»).

¹⁵ Il termine trova trattazione specifica prima in *The Philosophy of Rhetoric* (1936) e poi in *The Interactions of Words* (1942), ripubblicato

A word [...] is a permanent set of possibilities of understanding [...]. How [it] is understood depends on [...] the whole setting present and past in which it has developed as a part of your mind. [...] Language [...] is the mind itself at work [...]. We understand no word except in and through its interanimations with other words¹⁶.

L'impossibilità di comprendere una parola prescindendo dall'insieme al quale essa appartiene (che sia una poesia, la lingua in quanto tale, il contesto esterno in cui l'ascoltiamo per la prima volta, o l'insieme di tutti questi elementi) fa sì, per esempio, che nel leggere una poesia l'interpretazione del lettore non coincida completamente con quella che ha guidato l'autore nel suo atto compositivo: le due «menti in azione» produrranno necessariamente delle variabili soggettive; è per questo motivo che la figura del poeta quale creatore/ideatore di una poesia è del tutto assente in *Ars Poetica*¹⁷. Questo tratto dell'ode è teorizzato in *Principles of Literary Criticism (I fondamenti della critica letteraria)* [1976, 17; 135-138] in cui, rintracciando nello studio della comunicazione uno dei due pilastri su cui deve poggiare la teoria critica, Richards attinge alla psicologia e alla neurologia per spiegare l'esperienza estetica come insieme di eventi mentali fatti di impulsi, stimoli e risposte, e conclude che, per quanto possa sembrare strano e complicato, l'unico modo di definire una poesia è come:

come *The Interanimations of Words* (1974). Compare di sfuggita in *The Meaning of Meaning* (1923), ma deriva proprio dalla teoria contestuale del significato lì proposta e studiata nei suoi molteplici aspetti; particolarmente rilevante mi sembra l'identificazione dell'interscambio di significati – tipico della metafora – quale meccanismo che regola l'astrazione.

¹⁶ I.A. Richards, *The Interanimations of Words* [1974, 75-76] («Una parola è una serie permanente di possibilità di comprensione [...]. Come viene capita dipende dall'intero contesto presente e passato in cui si è sviluppata in quanto parte della nostra mente. [...] Il linguaggio è la mente stessa al lavoro [...]. Non capiamo nessuna parola se non attraverso le sue interanimazioni con altre parole»).

¹⁷ Al poeta sono dedicati solo i distici di chiusura della seconda e quarta parte in cui Richards rivendica il ruolo centrale della poesia nel progredire umano, esprimendo la sua fiducia nella ricerca scientifica.

a class of experiences which do not differ in any character more than a certain amount, varying for each character from a standard experience. We may take as this standard experience the relevant experience of the poet when contemplating the completed composition¹⁸.

Il relativismo di questa definizione – che, come ammette lo stesso Richards, non consente di definire – nega, già nel 1925, l’oggettività e l’autosufficienza del testo e dipende dal ruolo centrale svolto dall’interpretazione nelle sue teorie, linguistica e letteraria.

Dagli anni Cinquanta in poi, la riflessione di Richards sul linguaggio insiste sul ruolo delle parole come «strumento»: influenzato dal principio di complementarità di Bohr, Richards rileva che le loro proprietà, come quelle di qualsiasi altro strumento, «enter into, contribute to, belong with and confine the scope of the investigation»¹⁹. L’interinanimazione delle parole si carica, così, di un ulteriore, problematico aspetto e Richards introduce un altro *leitmotif* nella sua opera: il tema dello *screen* – nelle varie accezioni di schermo, lente, proiezione, setaccio e selezione – tanto nella sua produzione teorica che in quella poetica (il titolo della seconda raccolta di poesie del 1960 è *The Screens and Other Poems*). In un saggio del 1959 afferma:

The most decisive instruments we use are words [...]. With its meanings a word is as much an instrument as a camera, say. [...S]o we should not take too seriously any picture of things, of other people or of ourselves, indeed, that words may seem to be presenting. [...] On the other hand, consider how little there

¹⁸ I.A. Richards, *Principles of Literary Criticism* [1976, 178] («una classe di esperienze che in nessuna delle loro caratteristiche differiscono oltre una certa misura – variante per ciascuna caratteristica – da una esperienza tipo. E come esperienza tipo possiamo prendere l’esperienza fondamentale del poeta nell’atto di contemplare l’opera da lui condotta a termine» [trad. it. 1961, 216]).

¹⁹ I.A. Richards, *Towards a More Synoptic View* [1955, 114] («entrano in, contribuiscono e appartengono a, e delimitano l’ambito dell’indagine»).

is – without words and their meanings – that we can form or keep any clear ideas of at all²⁰.

I primi dieci versi della terza parte, che è tutta dedicata al linguaggio, traducono in poesia questa citazione e sintetizzano la riflessione e il punto d'approdo della riflessione linguistica condotta da Richards per tutta la vita; nel modo tipico del linguaggio poetico, denso, fluido, ambiguo, allusivo, non meramente referenziale e proprio perciò inclusivo e capace di parlare non solo all'intelletto umano, in una settantina di parole questi versi alludono alle tematiche maggiormente discusse dalla critica letteraria del periodo in cui essi venivano composti: la critica della soggettività, quella della rappresentazione, il significato come soglia, l'arresto arbitrario della *différance*. Interamente strutturati sull'altalenarsi del potere del linguaggio e di quello dell'uomo, essi insistono sulla capacità di quest'ultimo di pensare, scegliere, progettare, trasformare, presentando le restrizioni imposte dall'autorità linguistica come tipiche di una figura femminile: la lingua madre, non il linguaggio, colei che guida e non comanda, limita ma sostiene, assecondando le inclinazioni del proprio figlio:

Our mother tongue, so far ahead of me,
Displays her goods, hints at each bond and link,
Provides the means, leaves it to us to think,
Proffers the possibles, balanced mutually,
To be used or not, as our designs elect,
To be tried out, taken up or in or on,
Scrapped or transformed past recognition.
Though she sustains, she's too wise to direct.

²⁰ I.A. Richards, *Poetry as an Instrument of Research* [1974, 215] («Gli strumenti più decisivi che usiamo sono le parole [...]. Con i suoi significati una parola è uno strumento come una macchina fotografica, diciamo. [...] Perciò non dovremmo proprio prendere troppo seriamente nessuna rappresentazione delle cose, delle altre persone o di noi stessi che le parole sembrano offrirci. [...] Però, pensate a quanto poco esiste – senza le parole e i loro significati – di cui possiamo avere o farci una chiara idea»).

Ineffably regenerative, how does she know
So much more than we can?²¹

L'equilibrio di questa figura materna è rinforzato dalla ripetuta presenza della *caesura* che, dividendo molti di questi versi in emistichi, li rende di eguale peso e, quindi, «vicendevolmente bilanciati» come accade nelle diverse opposizioni che rendono «possibili» i significati: il significato è nel centro.

A ulteriore prova del carattere pionieristico delle tematiche affrontate in questi versi e della linea di continuità rintracciabile nello sviluppo del pensiero richardsiano, si ricordi che parte del sottotitolo del volume del 1923 lo indicava come *A Study of the Influence of Language upon Thought* e si legga questo passo del 1953, dall'eco decostruzionista:

[Reaching] a single comprehensive view of comprehending [...] is purposive; it seeks. If asked *what* it seeks, its only just answer should be: 'Itself'. It seeks to comprehend what comprehending may be. What is sought is the search. Yet it advances [...]. The process of refining its assumptions must be as endless as the endeavour itself²².

Il verso finale della strofa sul linguaggio di *Ars Poetica* rintraccia in questo processo senza fine il progredire una-

²¹ «La nostra lingua madre, così tanto davanti a me, / Espone i suoi beni, allude a ogni nesso e legame, / Fornisce i mezzi, lascia a noi il pensare, / Propone i possibili, reciprocamente bilanciati, / Da usare o no, secondo le scelte dei nostri progetti / Da sperimentare, accettare, o accogliere, o affrontare, / Scartare o trasformare tanto da non riconoscerli. / Sebbene ci sostenga, è troppo saggia per dirigere. / Ineffabilmente rigenerativa, come fa a sapere / Così tanto più di quel che noi possiamo?».

²² I.A. Richards, *Toward a Theory of Comprehending* [1955, 18] («[Giungere a] un'unica idea esauriente della comprensione [...] è un'attività con uno scopo; essa cerca. Se le si chiede *cosa* cerca, la sua sola giusta risposta dovrebbe essere: "sé stessa". Essa cerca di comprendere cosa il comprendere può essere. Quel che si cerca è la ricerca. Tuttavia essa avanza [...]. Il processo di rifinire i suoi assunti dev'essere altrettanto infinito quanto lo è lo sforzo stesso»); si raffronti quest'affermazione con le pagine 426-428 che chiudono *La structure, le signe et le jeu* di Derrida [1967, 409-428], dedicate all'interpretazione dell'interpretazione.

no e si chiude con un bellissimo verso che ne riconosce i principali artefici negli «innumerevoli membri della nostra specie / che, prendendosi cura dei significati, hanno fatto crescere la sconosciuta Mente dell'Uomo». Che Richards faccia parte di tale schiera è, per noi, indubbio.

Bibliografia

Testi primari

- Ogden, C.K. e Richards, I.A. [1972], *The Meaning of Meaning. A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, London, Routledge & Kegan Paul.
- Richards, I.A. [1976 (1925)], *Principles of Literary Criticism*, London, Kegan Paul; trad. it. *I fondamenti della critica letteraria*, con un saggio introduttivo di Elio Chinol (trad. di F. Marengo), Torino, Einaudi, 1961.
- [1955], *Speculative Instruments*, London, Routledge & Kegan Paul.
- [1967], *How to Read a Page. A Course in Effective Reading with an Introduction to a Hundred Great Words*, London, Routledge & Kegan Paul.
- [1968], *So Much Nearer. Essays Toward a World English*, New York, Harcourt, Brace and World.
- [1970], *Poetries and Sciences. A Reissue of Science and Poetry (1926, 1935) with Commentary*, New York, Norton.
- *Poetries. Their Media and Ends*, ed. T. Eaton [1974], Den Haag, Mouton.
- [1976], *The Philosophy of Rhetoric*, London-Oxford-New York, Oxford University Press.
- *Complementarities. Uncollected Essays*, ed. J.P. Russo [1977], Manchester, Carcanet Press.
- [1978], *New & Selected Poems*, Manchester, Carcanet New Press.

Testi secondari

- Derrida, J. [1967], *L'écriture et la différance*, Paris, Edition du Seuil.
- Fusella, P. [1985], *I.A. Richards e il lettore*, in «Il confronto letterario. Quaderni del Dipartimento di lingue e letterature

- straniere moderne dell'Università di Pavia», II, n. 3, pp. 153-168.
- [1993], *The Role of the Reader in I.A. Richards' Theory and Teaching of Literature*, in «Journal of Literary Semantics», XXII, n. 1, pp. 76-85.
- [2005], *Invito alla lettura di I.A. Richards sulla Traduzione*, in A. Guarino et al. (a cura di), *La Traduzione. Il paradosso della trasparenza*, Napoli, Liguori, pp. 177-196.
- Russo, J. [1989], *I.A. Richards. His Life and Work*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- Shusterman, R. [1988], *Critique et poésie selon I.A. Richards. De la confiance positiviste au relativisme naissant*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux.
- [2001], *Revaluations: * * **, in «The European English Messenger», X, n. 1, pp. 64-67.
- West, D. [2012], *I.A. Richards and the Rise of Cognitive Stylistics*, New York, Bloomsbury.

copyright © 2018 by
Società editrice il Mulino,
Bologna

PARTE TERZA

MASCHERE D'AUTORE



copyright © 2018 by
Società editrice il Mulino,
Bologna

MICHELE STANCO

14. PASTORI/POETI. COLIN CLOUT E GLI ALTRI:
LE MASCHERE AUTORALI DI EDMUND SPENSER

Who knowes not *Colin Clout*?

E. Spenser, *The Faerie Queene*, VI.x.16

La poesia pastorale, com'è noto, è il genere per eccellenza in cui l'autore si cela (ma, al tempo stesso, si manifesta) dietro un alter ego fittizio – quello, appunto, del pastore – che fa da allegorico portavoce delle sue istanze poetiche, politiche, religiose.

Maschera principale, ma non unica, di Edmund Spenser è il pastorello Colin Clout, attraverso cui l'autore promuove sé stesso in quanto poeta e, al contempo, dà voce alle sue teorie letterarie. Colin, infatti, è protagonista di due componimenti pastorali – *The Shepheardes Calender* (*Il Calendario Pastorale*, 1579) e *Colin Clouts Come Home Againe* (*Colin Clout è tornato a casa*, 1595) –, nonché personaggio minore in altre opere – *The Faerie Queene* (*La Regina delle Fate*, 1590-96), *The Ruines of Time* (*Le rovine del tempo*, 1591) e *Daphnaida* (*A Dafne*, 1591)¹. Ulteriori riferimenti sia a Colin Clout, sia a una donna da lui amata, significativamente

¹ Le date tra parentesi si riferiscono all'anno di pubblicazione. *Colin Clout*, pubblicato nel 1595, reca, però, una dedica a sir Walter Raleigh datata 1591. I libri I-III di *The Faerie Queene* furono pubblicati nel 1590; nel 1596 furono pubblicati i libri IV-VI e ristampati i primi tre. *The Ruines of Time* fu pubblicato nel 1591, unitamente ad altri brevi componimenti poetici, all'interno della raccolta *Complaints*. *The Shepheardes Calender* si può intendere come *Il Calendario del Pastore* (*Shepherd's*), ma anche come *Il Calendario dei Pastori* (*Shepherds'*); nell'unica traduzione italiana, per mantenere l'ambivalenza dell'originale, Crinò [1950] traduce il genitivo sassone con *Pastorale*. Le citazioni da Spenser sono tratte dall'edizione *The Shorter Poems* [McCabe 1999] e, per *The Faerie Queene*, dall'edizione di Roche [1978]. Le traduzioni italiane sono di Crinò [1950; 1956] e di Manini [2012]. Ove non altrimenti indicato, i corsivi sono miei.

designata con l'appellativo di 'Collina Clouta', sono sparsi nelle *Three Familiar Letters* (*Tre lettere familiari*, 1580) tra Spenser e Gabriel Harvey. L'appellativo di Colin viene dunque adottato non solo da Spenser, ma anche da amici e sodali afferenti al suo entourage letterario. Del resto, in *The Faerie Queene* la fama del personaggio è ribadita dall'autore stesso, quasi a sottolineare, di riflesso, la propria fama: «who knowes not Colin Clout?»².

Oltre a nascondersi dietro la maschera di Colin, Spenser si cela dietro altri personaggi pastorali o pseudonimi quali Immerito (nella canzone che introduce *The Shepheardes Calender*)³, o dietro le voci di Irenius e, in parte, di Eudoxus nel dialogo *A Veue of the Present State of Ireland* (*Sull'attuale condizione dell'Irlanda*)⁴. Né si può escludere che dietro le iniziali E.K. che designano il misterioso glossatore dello *Shepheardes Calender* si nasconda l'autore stesso.

Nondimeno, tra le varie identità adottate da Spenser per autorappresentarsi, quella che meglio e più compiutamente ne manifesta il percorso autorale e le teorie poetiche è, senza dubbio, la maschera di Colin Clout. Se a Immerito, nel *Calender*, viene assegnato un mero spazio paratestuale; se l'identità di E.K. nello stesso *Calender* rimane a tutt'oggi un puzzle di difficile – se non impossibile – soluzione, l'identificazione tra Colin Clout e Spenser non lascia dubbi di sorta.

Colin è, dunque, un personaggio seriale, presente a vario titolo all'interno di un ampio corpus di testi che si snodano lungo l'intero arco della carriera poetica dell'autore, dal 1579 al 1596 (vale a dire, da *The Shepheardes Calender* a *The Faerie Queene*). Le origini del personaggio e del nome Colin Clout sono però più remote, dal momento che – come precisa lo stesso commento di E.K. nell'egloga di Gennaio dello

² *The Faerie Queene*, VI.x.16; corsivo dell'autore («Chi non conosce Colin Clout?»).

³ La designazione di Spenser come Immerito ritorna anche nella citata corrispondenza tra l'autore e Gabriel Harvey (sia nelle *Familiar Letters* che nelle *Commendable Letters*).

⁴ Il trattato dialogico sulla questione irlandese fu iscritto nello Stationer's Register nel 1598, ma fu poi stampato solo nel 1633 (verosimilmente a causa della violenza delle misure anti-irlandesi ivi suggerite).

Shepherdes Calender – risalgono a due autori della prima metà del secolo: John Skelton e Clément Marot. Skelton, nel monologo *Collyn Clout* (ca. 1521-22), usa il personaggio eponimo per presentarsi nei panni dell'uomo semplice: *Clout* è «zolla», a «indicare la condizione campagnola» [Domenichelli 2016, 74], mentre Collyn evoca il latino *colere*, ovvero 'coltivare' nei vari sensi del lemma [Cheney 2001, 86]. La figura di Colin (indicato col solo nome) riappare circa dieci anni dopo, in abiti pastorali, nel *Complaincte de ma Dame Loyse de Savoie (Lamento per Madama Luisa di Savoia, 1531)* di Marot, accanto a quella di un altro pastore, Thenot, che, a sua volta, ritornerà nel *Calender* di Spenser. In sintesi, nella sua ripresa del personaggio, Spenser fonde la vocazione autobiografica e la vena satirico-moraleggiante dell'opera skeltoniana con gli scenari allegorico-pastorali e i toni elegiaci della poesia di Marot.

L'uso che Spenser fa di Colin Clout quale maschera autorale e, al tempo stesso, quale archetipo del 'nuovo poeta' è, però, del tutto personale, e non privo di elementi paradossali (almeno dal punto di vista del lettore di oggi). Nello *Shepherdes Calender* il personaggio serve soprattutto a promuovere le ambizioni di un autore semi-esordiente, il quale, tuttavia, decide di rimanere anonimo. Difatti, se sin dalla Lettera di dedica (siglata da E.K.) viene rivelata l'associazione tra Colin Clout e l'autore, l'identità di quest'ultimo non viene mai resa esplicita⁵. Nel frontespizio della prima edizione in-quarto compare il nome del dedicatario, «M. Philip Sidney», ma non quello dell'autore; nella pagina seguente, all'interno della canzone che introduce la raccolta, l'autore stesso definisce il proprio piccolo libro come «un figlio di padre ignoto» («As child whose parent is unkent»,

⁵ Nella dedica di E.K., indirizzata a Gabriel Harvey, si legge: «Colin, vnder whose person the Authour selfe is shadowed», p. 28 («Colin, in cui l'autore stesso è adombrato», p. 13). L'identificazione tra Colin e il non meglio precisato «Authour» o «Poete» sarà poi più volte ribadita anche nelle successive note di E.K. al testo. Altri pastori, a loro volta, probabilmente adombrano altri personaggi del tempo [McLane 1961], ma, a parte il caso Hobbino/Harvey su cui si tornerà più avanti, le possibili identificazioni rimangono tuttora incerte.

v. 2), firmandosi con l'oscuro *nom de plume* di Immerito. Nelle successive edizioni in-quarto pubblicate durante la vita di Spenser, il *Calender* rimane ancora anonimo, e sarà solo la sua inclusione postuma nell'edizione in-folio (1611) a rivelare il nome dell'autore. Non solo: oltre all'identità dell'autore, a rimanere oscura è anche l'identità del glossatore, celata dalla misteriosa sigla E.K., sotto la quale potrebbe nascondersi il compagno di studi universitari Edward Kirke, o l'amico Gabriel Harvey, se non lo stesso Spenser⁶.

Le ragioni per le quali il *Calender*, pur presentandosi come un manifesto poetico del genere pastorale, nonché come una celebrazione del «new Poete» che l'aveva composto, fu pubblicato anonimo sono varie. Com'è noto, all'epoca il concetto di autore era meno trasparente di quanto non sia per noi oggi (né esisteva un diritto d'autore nel senso moderno del termine); inoltre, una certa diffidenza nei confronti della stampa (il cosiddetto *stigma of print*) induceva alcuni scrittori a far circolare le proprie opere in forma manoscritta, altri a pubblicarle in forma anonima – pur senza necessariamente rinunciare a offrire «ampi indizi» sulla propria identità [Burrow 1996, 12]. Come suggeriscono varie tracce, disseminate sia nel testo che nel commento, sembra essere appunto quest'ultima la via scelta dall'autore del *Calender*. Il testo delle egloghe, infatti, presenta numerosi spunti autobiografici che, combinandosi con le indicazioni contenute nelle note, contribuiscono a dissipare il mistero dell'identità autorale: se, ad esempio, il legame tra i pastori Hobbinol e Colin adombra la *liaison*

⁶ A tale proposito, occorre aggiungere che il rapporto tra l'autore e il glossatore rimane, a sua volta, ambivalente: se in alcuni passi il glossatore lascia intendere che il suo commento è scaturito da un – ancorché non ben precisato – rapporto di collaborazione con l'autore, in altri presenta le sue interpretazioni come congetture del tutto personali. Nel commento all'egloga di Gennaio, ad esempio, del personaggio di Hobbinol – del quale più avanti verrà rivelata l'identità segreta (cfr. il commento all'egloga di Settembre) – si dice che sotto il suo nome «*seemeth to be hidden the person of some his very speciall and most familiar freend*», nota al v. 50 («*pare* sia nascosto qualche suo particolare intimo amico, con cui era in grande confidenza», corsivi miei). La formula «*seemeth*» («sembra») o altre analoghe formule dubitative si ripetono più volte nel commento.

amicale e letteraria tra Harvey e Spenser, le note al testo, nell'identificare esplicitamente il personaggio di Hobbinol con Gabriel Harvey, avvalorano ulteriormente tale ipotesi⁷. Nella successiva pastorale *Colin Clouts Come Home Againe* l'elemento autobiografico e, dunque, l'associazione Colin/Spenser risulterà ancor più evidente.

In breve, alla fine degli anni Settanta Spenser era un autore ancora semiconosciuto, che cercava di farsi strada nel mondo delle lettere, ma che – ciononostante – sceglieva di non firmare la propria opera, preferendo farsi rappresentare dal suo alter ego pastorale.

Naturalmente, l'identificazione tra Colin e Spenser si muove entro i limiti ben precisi in cui un'opera di finzione può evocare personaggi del mondo reale. Ed è la stessa struttura narrativa dello *Shepherd's Calendar* a condizionare il rapporto tra l'autore e la sua maschera. Difatti, le dodici egloghe di cui si compone la raccolta rappresentano, nella loro progressione da Gennaio a Dicembre, lo svolgersi dell'intera vita del protagonista, allegoricamente collegata allo scorrere dell'anno e al fluire delle quattro stagioni. Se, però, Spenser alla data di pubblicazione del *Calendar* era ancora giovane e pieno di speranze, nell'egloga che chiude la raccolta il suo alter ego letterario appare ormai invecchiato e prossimo alla morte. L'abbandono della zampogna – e, dunque, dell'*ars poetica* – da parte di Colin, già anticipato nell'egloga di Gennaio, e ivi collegato a una delusione amorosa, nell'egloga di Dicembre viene associato al passare del tempo («So now my yeare drawes to his latter terme»), alle disillusioni della maturità («of all my haruest hope I haue / Nought reaped but a weedye crop of care»), alla stanchezza del vivere («My Muse is hoarse and weary of thys stounde»)⁸. Dunque, attraverso il personaggio di Colin, l'autore non solo ritrae il suo presente

⁷ Ad esempio, nella glossa all'egloga di Settembre, E.K., dopo aver ribadito l'identificazione tra Colin e l'autore, ci informa dell'identificazione tra Hobbinol e Gabriel Harvey. In sintesi, dunque, la coppia pastorale Hobbinol/Colin rimanda alla coppia 'reale' Harvey/autore.

⁸ Dicembre, vv. 127, 121-122, 140 («Così s'avvia il mio anno alla sua fine»; «della gran messe di speranze / Non maturar ch'erbacce di dolore»; «la mia Musa è fioca e affaticata / Per il molto penar»).

e le sue ambizioni poetiche giovanili, ma immagina anche un tempo di là da venire, prefigurando malinconicamente la mancata – o solo parziale – realizzazione dei suoi sogni e dei suoi nobili ideali. Nondimeno, a dispetto dell'addio alla poesia con cui si conclude l'egloga di Dicembre, il motto finale di Colin («Colins Embleme») e l'epilogo che chiude la raccolta presentano un vero e proprio atto di fede nel potere eternante della parola poetica: il *Calender* è destinato a superare il Tempo e a durare fino alla dissoluzione del mondo⁹.

Dunque, nonostante il personaggio di Colin evochi una lunga e articolata serie di istanze autobiografiche, egli rimane al tempo stesso un'entità autonoma, assimilabile solo in parte all'autore empirico. Degno di nota, a tale proposito, il rapporto dialettico tra le due principali maschere attraverso le quali l'autore si manifesta nello spazio testuale dell'opera: Colin e Immerito. Nella citata canzone di dedica, indirizzata a Sidney, e firmata da Immerito, quest'ultimo dichiara che l'opera è stata generata da un non meglio identificato pastorello («shepherds swaine», v. 9). Se – come sembra logico pensare – il pastorello cui fa riferimento Immerito è lo stesso Colin Clout, il ruolo di quest'ultimo appare curiosamente sdoppiato: da un lato, Colin adombra l'autore della raccolta nel suo insieme; dall'altro funge da personaggio della stessa raccolta. Egli, cioè, attraverso un abile gioco di specchi, si muove sia all'esterno che all'interno del testo. Non solo: in quanto personaggio dotato di qualità poetico-musicali, Colin è autore di una serie di canti riportati nel più ampio spazio

⁹ Il motto di Colin che chiude l'egloga di Dicembre rimane, comunque, un piccolo/grande mistero: il commento di E.K. presenta la spiegazione di un motto che, però, stranamente non compare nelle prime edizioni dell'opera. A partire dall'edizione *Works* del 1715, a cura di John Hughes, si è ipotizzato che il motto fosse: «*Vivitur ingenio, caetera mortis erunt*» (ipotesi formulata sulla base, appunto, del commento di E.K.: «all things perish and come to theyr last end, but workes of learned wits and monuments of Poetry abide for ever»: «tutte le cose periscono, e arrivano alla loro fine; ma i lavori delle persone d'ingegno ed i monumenti della poesia durano per sempre»). A sua volta, l'epilogo in versi è carico di mistero: sul piano testuale è inglobato nel commento in prosa di E.K. che, tuttavia, lo attribuisce alla penna di Spenser, presentandolo come conclusione autorale della raccolta.

testuale del *Calender* (vale a dire, i canti inclusi nelle egloghe di Gennaio, vv. 13-71; Aprile, vv. 37-153; Agosto, vv. 151-189; Novembre, vv. 53-202; Dicembre, vv. 7-156). In altri termini, Colin viene presentato come ‘autore’ di un’opera che contiene *en abyme* ampie sequenze di versi composti da lui stesso in quanto ‘personaggio’. E se in alcuni casi è lo stesso Colin a dar voce ai suoi canti, in altri, invece, i suoi versi sono riportati da vari pastori che li citano a memoria, celebrandoli come esempi di *ars poetica*¹⁰. E mentre Colin definisce le sue rime «rugged and vnkempt»¹¹, gli altri pastori tessono elogi sperticati della sua abilità poetica. L’«espediente di farsi lodare in termini iperbolici per bocca altrui, e di parlare invece in prima persona con esagerata modestia dei propri lavori» [Crinò 1956, 19] rientra in quel più generale piano di promozione di sé in quanto «new Poete» che attraversa l’intera opera. Non solo: la modestia professata da Colin è anche implicitamente collegata alla sua condizione di pastore e allo stato umile della poesia pastorale.

Al suo (quasi-) esordio letterario, infatti, Spenser decide programmaticamente di seguire quell’itinerario poetico codificato sin dalla tarda antichità e conosciuto come *rota Vergilii*. Com’è noto, a imitazione della carriera del poeta latino, la *rota Vergilii* prevedeva il passaggio dallo stile umile del genere pastorale (esemplificato dalle *Bucoliche*) allo stile grave dell’epica (esemplificato dall’*Eneide*)¹². Sia il testo che il paratesto dello *Shepherd’s Calender* evidenziano in

¹⁰ Il canto di Aprile (in onore della regina Elisabetta) è riportato da Hobbinol; quello di Agosto da Cuddie; i canti di Gennaio, Novembre e Dicembre sono invece riportati, in prima persona, dallo stesso Colin.

¹¹ Novembre, v. 51 («Rozze e scarmigliate»); si veda anche l’egloga di Giugno in cui Colin definisce le sue rime «rough, and rudely drest», v. 77 («aspre [e dalla] rozza veste»).

¹² In realtà, la *rota Vergilii* era più articolata, dal momento che includeva tre generi (bucolico, georgico, epico), rispettivamente associati alle tre grandi opere virgiliane: *Bucoliche*, *Georgiche*, *Eneide*. In una versione semplificata, nondimeno, il bucolico e il georgico tendono a fondersi – così come la vita del pastore occasionalmente si fonde con quella dell’agricoltore. In relazione al modello virgiliano, si noti anche come Tiro, in quanto maschera di Virgilio, sia ripetutamente associato a Colin, in quanto maschera del «new Poete».

più punti come l'autore avesse intenzionalmente scelto di conformare il suo percorso poetico a tale modello. Difatti, nella sua Lettera di dedica, E.K afferma che l'autore, al pari di Virgilio, e simile agli uccellini appena usciti dal nido, non sentendosi ancora del tutto sicuro delle proprie ali, prova timidamente a lanciarsi in un volo a bassa quota, prima di librarsi più in alto¹³. E.K., inoltre, nell'accostare l'autore ai moderni cultori della forma pastorale (da Petrarca a Boccaccio, a Sannazaro, al Mantovano, a Marot), lo elogia per essere riuscito nel meritorio compito di colmare una lacuna della letteratura inglese, regalando al suo paese un genere letterario che ancora mancava («to furnish our tongue with this kinde, wherein it faulteth», p. 29). Insomma, tutto lascia capire che *The Shepheardes Calender* è un'opera nata a tavolino, in cui l'autore persegue un preciso ideale socio-estetico, e che la raccolta di egloghe costituisce il tassello iniziale di un più ampio e articolato progetto poetico destinato a sfociare nella produzione di un grande poema epico nazionale.

L'egloga in cui il modello virgiliano e, in parallelo, il progetto poetico autorale sono formulati con maggiore evidenza è, senza dubbio, quella di Ottobre. I due pastori protagonisti dell'egloga, Piers e Cuddie, commentano, deprecandole, la condizione di povertà in cui il poeta è costretto a vivere e l'inadeguata considerazione in cui è tenuta la poesia presso chi non è in grado di comprenderne il valore etico ed estetico. In particolare, Piers invita Cuddie a riprendere la sua attività di musico/poeta, abbandonando lo stile umile

¹³ «[F]ollowing the example of the best and most auncient Poetes, which deuised this kind of wryting, being both so base for the matter, and homely for the manner, at the first to trye theyr habilities: and as young birdes, that be newly crept out the the nest, by little first to proue theyr tender wyngs, before they make a greater flyght. [...] So flew Virgile, as not yet well feeling his winges», p. 29 («per seguire l'esempio dei poeti massimi e più antichi che inventarono questo genere di componimento, modesto nell'argomento e familiare nell'espressione, per mettere alla prova all'inizio la loro capacità; e come i giovani uccelli che sono testè usciti dal nido provare dapprima con poco le loro tenere ali prima di fare un volo più ampio. [...] Così volò Virgilio che non si sentiva ancora sicuro padrone delle sue», pp. 13-15).

del genere pastorale per cimentarsi con un soggetto più elevato che, lo si intuisce chiaramente, è quello dell'epos: «Abandon then the base and viler clowne, [...] / And sing of bloody Mars, of wars, of giusts»¹⁴. L'egloga si chiude con la risposta modesta di Cuddie il quale, nel dichiararsi inadeguato rispetto a tale alto compito, riconosce in Colin il personaggio più adatto a realizzarlo – ancorché, al momento, egli sia isterilito dalle pene d'amore: «[...] *Colin* fittes such famous flight to scanne»¹⁵.

Che il progetto epico e, conseguentemente, lo schema virgiliano tracciato nel *Calender* siano poi stati, almeno parzialmente, realizzati dall'autore è ovviamente dimostrato dalla successiva pubblicazione, tra il 1590 e il 1596, di sei dei dodici progettati libri della *Faerie Queene*. Anzi, le stanze introduttive al grande poema epico-cavalleresco, a loro volta, ritornano allo schema virgiliano, ribadendo il passaggio dell'autore dalle umili canne d'avena («Oaten reeds») della pastorale alle severe trombe («trumpets sterne») dell'epica. Nondimeno, l'effettiva carriera spenseriana avrebbe poi subito una singolare inversione di rotta rispetto a un itinerario poetico forse delineato con eccessiva rigidità. Spenser, com'è noto, non solo non avrebbe portato a termine il suo grande progetto epico, ma sarebbe anche tornato allo stile umile del genere bucolico, indossando nuovamente la sua vecchia maschera pastorale in *Colin Clouts Come Home Againe* (1595), sorta di continuazione dello *Shepherd's Calender*.

Il nuovo poemetto pastorale è soprattutto un nostalgico canto di esilio, dal momento che l'autore, nel frattempo, era migrato in Irlanda¹⁶. Ed è appunto l'Irlanda, descritta con un misto di ammirazione e di disprezzo coloniale, a costituire la *Home*, la «casa», di cui al titolo. L'opera, a

¹⁴ Ottobre, vv. 37-39 («Allora lascia il rozzo e vil garzone, [...] / Canta Marte cruento e guerra e giostre»).

¹⁵ Ottobre, v. 88; corsivo dell'autore («Si adatta a Colin tal famoso volo»).

¹⁶ Nel 1580 Spenser divenne segretario di Grey de Wilton, Lord luogotenente d'Irlanda. Nello stesso anno Lord Grey si rese tristemente famoso per l'eccidio di alcune centinaia di ribelli (il cosiddetto «massacro di Smerwick») di cui Spenser fu probabilmente testimone.

differenza del *Calender* debitamente firmata dall'autore, e dedicata a sir Walter Raleigh, consiste nella narrazione da parte di Colin del suo viaggio presso la corte inglese, in compagnia dello stesso Raleigh (adombrato dal personaggio del «pastore dell'Oceano»), allo scopo di porsi sotto la protezione di Elisabetta I («Cinzia», «Sovrana» e «grande Pastora»). Fonti esterne al testo ci rivelano che il viaggio era stato effettivamente compiuto nel 1589 e che in tale occasione Spenser aveva presentato alla regina i primi tre libri di *The Faerie Queene*, poi pubblicati l'anno seguente. Dunque, come il *Calender*, anche la nuova pastorale è densa di spunti autobiografici e di riferimenti alla carriera e ai progetti poetici dell'autore. Nondimeno, anche questa nuova opera si chiude con un senso di disappunto e di fallimento: resosi conto che la corte inglese è più infida e meno accogliente di quanto avesse auspicato al momento della partenza, Colin/Spenser fa mestamente ritorno in terra d'Irlanda.

In sintesi, dunque, attraverso la maschera di Colin, in particolare nelle due opere pastorali in cui il personaggio svolge un ruolo da protagonista, Spenser propone punti di vista complessi e ambivalenti sulla poesia e sulla sua carriera poetica. Sia *The Shepheardes Calender* che *Colin Clouts Come Home Againe* sono pervasi dall'insanabile contraddizione tra l'ideale e il reale e, pur mirando a promuovere l'autore, manifestano un profondo senso di disillusione e di scoramento, segnando la caduta delle sue grandi speranze. Da un lato, infatti, Colin si rivolge alla corte come punto di riferimento e centro dei propri progetti poetici, dall'altro si vede costretto ad assumere una posizione decentrata, se non – in *Colin Clouts Come Home Againe* – di marginalità spaziale e culturale¹⁷. Se da un lato – in particolare nello *Shepheardes Calender* – si propone un itinerario poetico ascendente,

¹⁷ La marginalità letteraria dell'Irlanda – e, dunque, del poeta che vi abita – sarà poi ribadita anche in due dei sonetti premessi, a mo' di dedica, a *The Faerie Queene*: nel sonetto indirizzato a Lord Grey de Wilton si sottolinea quanto sia lontano dal Parnaso il «sauadge soyle» («selvaggio suolo») irlandese; accenti analoghi pervadono il sonetto dedicato al Conte di Ormond.

dalla bucolica all'epica, dall'altro la stessa carriera poetica dell'autore problematizza e in parte smentisce tale percorso (attraverso, appunto, il ritorno al genere pastorale con *Colin Clouts Come Home Againe*). E se da un lato emerge un'idea di poesia 'ispirata', agganciata al mondo sovrasensibile¹⁸, dall'altro si sottolinea che lo scrittore agisce in un preciso spazio-tempo contingente e che, dunque, la poesia non può sfuggire a una serie di esigenze pratiche e di problemi materiali: alla fine del *Calender*, il pastore/poeta, paralizzato dalle difficoltà economiche e dalla grossolanità dei tempi, non riesce più a far sentire la propria voce. Lo stesso polimorfismo dell'autore che, oltre a Colin, assume varie altre identità più o meno nascoste, dando vita a un intricato gioco di specchi tra realtà e finzione, mostra l'impossibilità di una definizione chiara e univoca dell'oggetto-poesia, e del rapporto autore/testo. Le due pastorali risultano, dunque, molto meno lineari di quanto non appaia a una lettura di superficie. E la poetica autorale – a dispetto del preciso progetto estetico delineato nelle introduzioni e nelle dediche dei due testi – si rivela indefinita, magmatica, attraversata da tensioni multiple, percorsa da un intreccio inestricabile di stili, di generi, di snodi di senso.

Bibliografia

Testi primari

- Spenser, E., *The Shorter Poems*, ed. A. McCabe [1999], Harmondsworth, Penguin.
- *The Faerie Queene*, ed. T.P. Roche [1978], Harmondsworth, Penguin.
- *The Shepheardes Calender*, a cura di A.M. Crinò [1950], Firenze, Sansoni.
- *Colin Clouts Come Home Againe*, a cura di A.M. Crinò [1956], Roma, Gismondi.
- *La regina delle fate*, a cura di L. Manini [2012], Milano, Bompiani.

¹⁸ Cfr. l'Argomento di E.K. che introduce l'egloga di Ottobre.

Testi secondari

- Burrow, C. [1996], *Edmund Spenser*, Plymouth, Northcote House.
- Cheney, P. [2001], *Spenser's Pastorals: «The Shepheardes Calender» and «Colin Clouts Come Home Againe»*, in A. Hadfield, *The Cambridge Companion to Spenser*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 79-105.
- Crinò, A.M. [1950], *Introduzione*, in Crinò (a cura di) [1950, V-LXII].
- [1956], *Introduzione*, in Crinò (a cura di) [1956, 9-37].
- Domenichelli, M. [2016], *La poesia: dagli epigoni di Chaucer a Surrey*, in Stanco [2016], 67-88.
- Gentili, V. [1991], *Paradigmi virgiliani nella carriera poetica di Edmund Spenser*, in Ead., *La Roma antica degli elisabettiani*, Bologna, Il Mulino, pp. 127-147.
- Manini, L. [2012], *Spenser e la cultura italiana*, in Manini (a cura di) [2012], XI-XXVII.
- McLane, P.E. [1961], *Spenser's «Shepheardes Calender». A Study in Elizabethan Allegory*, Notre Dame, University of Notre Dame Press.
- Stanco, M. (a cura di) [2016], *La letteratura inglese dall'Umanesimo al Rinascimento. 1485-1625*, Roma, Carocci.

copyright © 2018 by
Società editrice il Mulino,
Bologna

C. MARIA LAUDANDO

15. LA SOTTILE ALCHIMIA DI TRISTRAM E YORICK.
LAURENCE STERNE E LE SUE MASCHERE DI
AUTORE-PERFORMER E CHIERICO-ARLECCHINO

I Shandy it more than ever
Laurence Sterne, 1762¹

Una rilettura performativa

Com'è noto, il *Tristram Shandy* ha da sempre rappresentato un insolubile rompicapo, un libro malizioso senza capo né coda «in cui tutte le pagine sono la prima e tutte le pagine sono l'ultima», viziato dalla «golosità» di divagazioni e ramificazioni laterali proprie della chiacchiera [Manganelli 1988], un libro insieme infinito e non finito, leggero ed erudito, frammentato ed enciclopedico, che sollecita di continuo la partecipazione di un interlocutore per poi disattendere puntualmente le sue aspettative, frustrandone ogni tentativo o modello interpretativo. Non stupisce che un testo così impudentemente onnivoro di celie e ghiribizzi sia assunto a paradigma dei più disparati approcci critici e, quasi in sintonia con il grafo digressivo-progressivo dei suoi ingranaggi narrativi, si sia celebrato l'eccentrico autore settecentesco come geniale precursore del formalismo e della decostruzione o, in fiera opposizione a questa linea prolettica, lo si sia imbrigliato nell'alveo nostalgico del *learned wit* e della satira scribleriana. Di recente la questio-

¹ «Shandizzo più che mai», in una lettera di Sterne a Garrick (datata Parigi, 10 aprile 1762), il famoso attore shakespeariano, cui l'autore rende omaggio in più punti del romanzo, che gli offri un esempio moderno non solo di recitazione più naturale ma anche di accorta strategia manageriale, da arlecchino a impresario di sé stesso [Laudando 2014, 38]. L'espressione «shandizzare», tipica di Sterne, declina significativamente come verbo e come stile di vita la moda lanciata dal suo primo personaggio-autore privilegiando il piano squisitamente performativo dell'azione.

ne ingarbugliata dell'originalità di Sterne è stata ricondotta alla cultura del suo tempo, e in particolare ai due decenni centrali del Settecento, gli anni Cinquanta e Sessanta, che videro la pubblicazione 'seriale' dei nove volumetti di *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (*La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*), dal 1759 al 1767 [Keymer 2002].

Alla luce di questi aggiornamenti e tenendo conto di studi interdisciplinari sulla performance, si può contestualizzare la singolare effervescenza umorale e la sfrontata ingiunzione, partecipativa e promozionale, delle maschere d'autore di Sterne all'interno del clima movimentato e confuso di quegli anni di febbrile transizione e sperimentazione, rileggendole come i cardini di una macchina performativa e traduttiva estremamente duttile e sensibile alle più sottili gradazioni di tonalità, ma soprattutto alle continue transizioni da una posa all'altra e da un umore all'altro: dall'alto al basso, dal sublime al comico, dallo sberleffo all'elegia². Attraverso le maschere provocatorie e complementari di Yorick e di Tristram, Sterne non solo impone al lettore una relazione inaspettatamente ravvicinata di «faccia a faccia» [Alfano 2016, 208]³, ma improvvisa anche una curiosa ed equivoca corrispondenza tra vita e finzione che lascia già intravedere i segni ambivalenti di una prima cultura della celebrità [Briggs 1991], incorporando gradualmente nel suo canovaccio le fluttuazioni, le ansie e le pressioni di un mercato letterario e culturale che in quegli anni emergeva in tutta la sua contraddittoria volatilità (i rapporti con i critici e i lettori, la serialità, la censura, la concorrenza e i plagii). Sempre affaccendato nel gioco acrobatico delle parti e delle maschere, Sterne mette a punto una messinscena e un'impaginazione dal vivo di una soggettività istrionica ed erratica, dai 'caratteri' eteroclitici

² Accogliendo il suggerimento di Diamond [1996, 5] la «performatività», nel nostro caso delle maschere shandiane, va «radicata nella materialità e densità storica» dello straordinario momento di gloria che Sterne si trova a gestire quale famigerato autore-performer dei primi volumi del romanzo e della loro accidentata sequenza.

³ Cfr. i paragrafi *L'opera a quattr'occhi* [Alfano 2016, 226-230] e *L'ibridismo mediale* [ivi, 234-235].

e fluidi, che si muove ambigualmente tra realtà e finzione, pulpito e palcoscenico, in bilico tra l'ammiccamento e la provocazione, l'effusione e la contraffazione, il sorriso e la smorfia. Alla radice del fenomeno shandiano si trova questa sorprendente, sottile alchimia tra autore e libro che si vanta di resistere a ogni tentativo di delimitazione e disambiguazione critica, dispiegando una gamma espressiva così ricca, elastica e leggera da esibire le traduzioni (si pensi, su tutte, alla novella di Slawkenbergius che apre il quarto volume del romanzo) e le transizioni più ardite. Un'alchimia che, non a caso, avrebbe ispirato molti scrittori e artisti tra modernismo e postmodernismo (da Woolf e Joyce a Beckett e Rushdie, da Baldessari a Caulfield e Kentridge).

L'incipit equivoco dell'autore-performer

È un dato significativo che i primi due volumi della maggiore impresa d'autore di Sterne siano stati subito recensiti sulla «Monthly Review» nel 1759 da William Kenrick con una riflessione sulla crisi del romanzo di «vita e avventure», forse ormai giunto a saturazione: l'originalità del titolo shandiano che punta sulle *Opinions (Opinioni)* a scapito delle *Adventures (Avventure)* potrebbe essere dovuta al fatto che il pubblico era da tempo più che stufo di «Vite e Avventure». Una considerazione che deve aver spinto il buontempone del sig. Shandy a intitolare la performance davanti a noi, la sua *Vita e Opinioni*. Altrettanto significativo è che il libro venisse richiamato esplicitamente in termini di prestazione per i lettori («the performance before us» nell'originale) legata a doppio filo alla vita reale dell'autore: nella scelta del titolo, continua il recensore, può forse aver giocato anche «il progetto, dichiarato apertamente, di fornire al mondo due volumi della stessa sorta ogni anno, per il resto della sua vita» [Howes 1974, 46]. Il riferimento è alla programmazione seriale di Sterne nel primo volume, a chiusura di un capitolo cruciale sull'inesauribilità delle fonti e la complessità imprevedibile dell'archivio con cui si deve misurare chiunque intraprenda a scrivere una storia.

In una parola, è in gioco la necessità di una linea narrativa continuamente divagante e, di qui, la promessa di poter scrivere con agio due volumetti all'anno:

These unforeseen stoppages, which I own I had no conception of when I first set out;—but which, I am convinced now, will rather increase than diminish as I advance,—have struck out a hint which I am resolved to follow;—and that is—not to be in a hurry;—but to go on leisurely, writing and publishing two volumes of my life every year;—which, if I am suffered to go on quietly, and can make a tolerable bargain with my bookseller, I shall continue to do as long as I live [I, XIV, 42]⁴.

Come suggerisce già quel primo recensore, il gioco allusivo del titolo è in linea con la serialità annuale del piano d'autore che sembra scommettere su una 'prova' di scrittura della propria storia come performance dal vivo, in un'accezione vicina alla declinazione etimologica del termine come 'fornire una prestazione' propria per l'appunto «dell'azione più comune e di base che ci possa essere, cioè della nostra stessa esistenza». Un'accezione che implica «la smobilitazione quasi completa di un salto dimensionale tra lo spazio-tempo della vita e quello dello spettacolo», in una relazione di «avvicinamento asintotico» alla vita stessa in cui tutto ruota intorno al corpo dell'autore-performer:

⁴ Le citazioni sono tratte dalla Florida Edition a cura di New and New [1978]. A tale edizione si riferisce il numero di pagina (e di capitolo e volume) tra parentesi. («Queste inaspettate interruzioni, di cui confesso di non aver avuto idea quando mi misi all'opera,—ma che, ne sono ora convinto, aumenteranno piuttosto che diminuire man mano che proseguo,—mi hanno offerto un suggerimento che sono ben deciso a seguire;—ed è—di non aver fretta,—ma di continuare con agio scrivendo e pubblicando due volumi della mia vita ogni anno;—cosa che, se mi si concederà di procedere senza scosse e se potrò accordarmi su una cifra accettabile con il mio editore, continuerò a fare finché sono in vita», p. 39). La traduzione italiana è di Marengo de Steinkühl nella superba edizione a cura di Gregori [2016]; ad essa si riferisce il numero di pagina tra parentesi. Com'è noto, la serialità annuale fu modificata in corso d'opera (e tematizzata nella scrittura stessa) a causa della salute cagionevole di Sterne [Lawlor 2000].

Si «performa» con tutto il corpo, fisico e psichico [...], e senza limiti di tempo né di spazio. Il «fornire una prestazione» si dà da sé i suoi propri confini, richiede il tempo che ci vuole per portare a termine l'impresa assunta nel modo migliore, e coi mezzi che le sono «più convenienti» [Barilli 1983, 93].

Anche se l'inchiesta etimologica di Barilli riguarda in particolare quell'estetica della performance che si afferma trasversalmente tra arti e discipline diverse negli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso, le sue riflessioni tornano utili per cogliere appieno la dimensione performativa che caratterizza il (quasi) debutto come autore di Sterne nel coevo mercato letterario. È in virtù di questa peculiare prestazione, tutta giocata tra la vita e la scrittura, che Sterne – alias Tristram (e poi Yorick) – non accetta regole altrui ma si dà da sé i propri limiti secondo i mezzi a lui più congeniali. Sin dall'inizio sono chiare le implicazioni di unicità e irripetibilità di un'autobiografia 'rapsodica' [I, XIII, 39] che vuole sgombrare il campo da avventure trite e ritrite per lasciar libero corso alla parte congetturale, erratica e dadaista [Sbrilli 2007] della vita⁵. Accogliendo e rimescolando istrionicamente tutti i nuovi fermenti dell'età della *sensibility*⁶, la focalizzazione narrativa si sposta con Sterne al massimo grado possibile sulla «letteratura come processo» e non più come prodotto: nella felice definizione di Frye, Sterne rappresenta un caso esemplare di scrittore del processo («process writer») [Frye

⁵ La centralità delle opinioni è ribadita nell'epigrafe al primo volume (con qualche errore di trascrizione dal greco) che risale a Epitteto. L'aforisma era stato ripreso, tra gli altri, dall'amato Montaigne che Sterne conosceva nella traduzione del 1743 di C. Cotton [Gregori 2016b, 658-660]. Com'è risaputo, le opinioni, molto più delle cose stesse, metteranno in moto i contrattempi e gli incidenti che costellano la vita e la scrittura di Tristram. Oltre alla linea scettica di Montaigne, mi sembra opportuno richiamare anche la battuta di Amleto che costituisce un indubbio punto di riferimento per le maschere d'autore di Sterne: «For there is nothing either good or bad, but thinking makes it so» («Non c'è niente né di buono né di cattivo che non sia il pensiero a renderlo tale»), *Hamlet* II.ii.248-249 [trad. it. Lombardo 1995].

⁶ Al riguardo rimane ancora un riferimento imprescindibile lo studio monumentale di Di Michele [1977]. Cfr. anche Goring [2005] sulle trasformazioni delle pratiche attoriali ed elocutorie del tempo.

1956, 145] che annette, cannibalizza e chiosa, ora con strepito ora con agio, e di volume in volume, echi significativi dell'ampia e controversa ricezione nel frattempo intercorsa.

Fatali dissonanze

Ma l'allusività del titolo gioca anche con le risonanze intertestuali del nome fatale scelto per la propria maschera d'autore: Tristram Shandy, laddove Tristram evoca il mondo dei *romances* e della materia epica (l'infelice Tristano del ciclo arturiano) ma in una forma comica, essendo appaiato a un cognome ridicolo e burlesco come 'shandy' (voce dialettale che all'epoca significava un tipo spassoso, se non squinternato), in linea con la fortunata definizione fieldinghiana di *novel* come *romance* comico e quindi «comic Epic-Poem in Prose» («poema epico-comico in prosa») [Folkenflik 2009, 51]. Naturalmente, Sterne gioca a più livelli con il destino di sventura impresso nel nome Tristram. Se nella prima versione a stampa della materia cavalleresca di Malory, Tristram è il nome scelto dalla madre dell'eroe – di nome Elizabeth come nel romanzo sterniano – prima di morire dopo un parto difficile proprio per ricordare al mondo quella nascita sventurata [New 1984, 93], la narrazione shandiana sposta in chiave eroicomica e sull'asse patriarcale il carico di sciagure iscritto in quel nome: dopo un travaglio complicato, il neonato sarà battezzato in fretta e furia con il nome più invisibile al padre, Tristram, in luogo dell'auspicato e beneaugurante Trismegistus. Quest'ultimo appellativo, che era in cima alla curiosa teoria dei nomi di Walter Shandy, era attribuito del dio egizio Thot, il corrispettivo del greco Ermete, e identificava il mitico autore di un corpus variegato di scritti sincretistici dal carattere sapienziale filosofico di età tardo-ellenistica ripresi in chiave esoterica e alchemica in età umanistica.

La riduzione dall'altisonante e magico Trismegistus al «melanconico suono bisillabico»⁷ di Tristram non solo con-

⁷ P. 58 («TRISTRAM!–Melancholy dissyllable of sound!», I, XIX, p.

ferma l'inconfutabile impianto satirico dei primi volumi del romanzo attingendo a piene mani alla tradizione del *learned wit* nella caratterizzazione di Walter Shandy, ma mette anche in scena un processo comicamente traumatico tra il serio e il faceto di vulnerabilità, impotenza e incompiutezza del soggetto autorale⁸, e parallelamente di frammentazione e montaggio della materia erudita e di quella popolare in modo da segmentare, ritagliandola umoristicamente, la scena della narrazione in continui gag e *tableaux vivants* a beneficio del lettore/spettatore⁹.

Nella coppia dissonante, se non ossimorica, di Tristram Shandy è forse già possibile ravvisare i due numi tutelari che l'autore invocherà apertamente in corso d'opera nei punti più delicati della sua performance narrativa. La radice melanconica del nome Tristram richiama di fatto quel «cavaliere dalla triste figura» che, come è noto, è l'epiteto scelto per don Chisciotte dal suo fido e improvvisato scudiero quale segno della cattiva sorte che puntualmente volge in ridicolo le ambizioni eroiche dell'ingegnoso hidalgo¹⁰.

64). In tale esclamazione comica e patetica culmina l'invito di Tristram al gentile lettore a confrontare l'astrusa teoria del padre con il titolo del libro e a compatire «dal profondo del cuore» («from his soul», p. 63) l'anziano genitore che deve sentir «dieci volte al giorno chiamar il bimbo delle sue preghiere» («ten times in a day calling the child of his prayers», p. 64) con il bisillabo a lui più odioso.

⁸ A tale riguardo, il sottotesto ermetico-alchemico del romanzo è stato discusso in relazione alla tribolata linea metamorfica e asinina di Apuleio [Doody 2000]. Per una rilettura delle spinose implicazioni lockiane cfr. Keenleyside [2012].

⁹ Cfr. Mazzacurati [1991] e Amalfitano [2008, 69]: «Se da un lato Sterne continuamente sbriciola la sequenza del *plot*, dall'altro enfatizza al massimo grado gli effetti di *scena*, cioè la presentazione in presa diretta degli avvenimenti».

¹⁰ Il protagonista di Cervantes rappresenta un imprescindibile modello per lo sviluppo del romanzo inglese del Settecento e da iniziale bersaglio satirico diventa intorno a metà secolo soprattutto un paradigma di singolarità e grave umorismo, una sorta di sublime comico che permette altresì di indagare nei meccanismi del linguaggio e della rappresentazione narrativa. Cfr. Gregori [2016a, LVIII-LXXXVI] che apre il paragrafo sul «tono cervantesco» della sua ricca *Introduzione* con le parole entusiaste dell'anonimo recensore del «London Magazine» del febbraio 1760: «O straordinario Tristram Shandy!—Tu, sensibile—spiritoso—patetico—umano—

L'altro nume è l'amato Rabelais che presiede allo spirito carnevalesco e resiliente dello shandismo, la «cura iatro-meccanica» e indissolubilmente psico-fisica [Gregori 2016a, XXIII] della scrittura a briglie sciolte, giocosa e terapeutica contro la gravità e le linee rette, anche se l'energia prorompente e sfrontatamente licenziosa del grande modello rabelaisiano è filtrata e in parte mitigata dalla nuova cultura della *politeness* e *sensibility* con cui Sterne è fin troppo consapevole di doversi misurare [Regan 2001].

Al riguardo, l'appellativo di *Gentleman* che completa il titolo è eloquente per le questioni di decoro e proprietà che implica perché suggerisce la dimensione squisitamente pubblica e politica delle opinioni – la rete dei caffè, dei club e dei periodici che costituiscono una delle marche della modernità del secolo – che è in gioco nell'impresa d'autore di Sterne più di quanto lascerebbero pensare a prima vista la localizzazione appartata di Shandy Hall e la caratterizzazione idiosincratica e ludica dei suoi abitanti. In realtà, il modello urbano, seriale e conversazionale, i caratteri digressivi e miscelanei propri del saggio e, soprattutto, «la diretta della stampa periodica e persino la contemporaneità stessa della scrittura» [Frasca 2005, 144-145] sono simulati e sedimentati nell'ibridismo mediale del romanzo di Sterne che riesce a coniugare l'effetto improvvisato dell'oralità (e in una sorprendente gamma di inflessioni elocutorie) con un'attenzione quasi maniacale al processo e allo schermo dell'impaginazione con un dispiegamento altrettanto virtuosistico di segni tipografici.

La sua è una performance narrativa con una spiccata prominenza visuale e teatrale sul passaggio, sul tempo e lo spazio del movimento, sulla relazione tra voce e gesto, tra parola e immagine, tra recitazione come improvvisazione e re-citazione come chiosa e commento metanarrativo. Nell'universo di carta di Shandy Hall, i gradini che portano al pianerottolo di sopra d'incanto aprono e chiudono le quinte di un capitolo [IV, x, p. 336], testi autentici (come il sermone del reverendo

inspiegabile!–come dovremmo chiamarti? Rabelais, Cervantes, come?)» [ivi, LVIII].

Sterne) saltano letteralmente fuori da centoni enciclopedici [II, xv, p. 138] e forse spuri, e tutto, ogni piccola inezia o parola comune, si trasforma in un'occasione irresistibile per interpolare altri testi, 'per-formare' l'incontro sempre al presente ma sempre paradossalmente virtuale di autore e lettore.

Il ritratto-ombra del chierico-arlecchino

Se sul frontespizio Tristram è la maschera tragicomica attraverso cui Sterne lancia la sua carriera d'autore, basta inoltrarsi un po' nel primo volume – dopo la famigerata inquadratura iniziale, tra una nota ammiccante e una apologetica, sulla coppia dei genitori «colta *in flagrante!*» [Gregori 2016b, 667] e poi l'offerta d'amicizia 'civile' eppure quasi sventolata in faccia al lettore con il berretto a sonagli del *fool* [I, vi, p. 9] – per intuire che il vero ritratto d'autore si cela piuttosto dietro la maschera, peraltro altrettanto equivoca, di Yorick, il compianto buffone dell'infanzia di Amleto nella tragedia shakespeariana più fatale e, come ebbe a dire T.S. Eliot, «incompiuta».

Molto è stato già scritto sul ruolo fondante che il parroco Yorick, eteroclitico discendente quanto mai (in)dubbio del giullare danese, gioca dentro e fuori l'universo narrativo di Sterne¹¹. Basti qui tracciarne solo alcuni snodi cruciali. Nella parabola del parroco che muore per i crudeli travisamenti altrui delle sue innocenti battute di spirito si può rinvenire un'immagine, certo anche un po' idealizzata, dello stesso Sterne e delle amare esperienze di censura e fraintendimenti patite fino ad allora: l'autore, suo malgrado, fu invischiato in schermaglie di politica locale negli anni Quaranta, e il suo primo smilzo romanzo a chiave su una disputa di cariche ecclesiastiche, il *Political Romance* (*Un romanzo politico*, 1759), fu messo al rogo. Ma calcare troppo la nota autobiografica sarebbe seguire una falsa pista. I tre capitoli

¹¹ Una scintillante e dissacrante riscrittura della parabola di Yorick da Shakespeare a Sterne si trova nel racconto *Yorick* di Rushdie [1994]; [Laudando 2008].

dedicati a Yorick (x-xii) sono narrati in un registro insieme patetico ed eroicomico sotto la generosa ala protettrice della triade più ingegnosa (Rabelais, Cervantes e Shakespeare) e la famosa pagina nera che chiude la storia è giustapposta all'epigrafe «Alas, poor YORICK!» (I, XII, p. 36: «Ahimè, povero YORICK!», p. 34) che risuona sempre 'mista', umoristicamente sospesa tra il sospiro triste di un epitaffio annunciato e il sorriso (oggi si metterebbe una faccina) di un inatteso scherzo tipografico.

Yorick risorge ben presto e, dopo l'inatteso inebriante successo dei primi volumi del romanzo, serve a lanciare nel maggio 1760 la pubblicazione di un primo volume di sermoni sul cui frontespizio il reverendo Sterne figura appunto come «Mr. Yorick» e il 'doppio' autore è immortalato in abito talare e in posa melanconica. Eppure, a guardare bene, il guizzo nello sguardo, il naso pronunciato e quella piega quasi sogghignante agli angoli della bocca tradiscono la verve irrefrenabile dell'autore-performer, la sottile alchimia del chierico-arlecchino¹². Non solo. Yorick risorge soprattutto a Shandy Hall come mentore (se non padre) di Tristram e, dopo aver chiuso il romanzo con una battuta delle sue, di fatto lo riapre, questa volta impugnando direttamente la penna nel *Sentimental Journey* (*Viaggio sentimentale*, 1768), quasi fosse «il pennino» di un «sismografo» attento ai più lievi smottamenti d'umore [Mazzacurati 1991, 165].

È in virtù di questa incoercibile linfa umoristica che un libro senza capo né coda, in cui tutto è destinato a rimanere insensato, sbrindellato e incompiuto, riesce a restituirci l'illusione più piena di una voce che ci parla, ci stuzzica e ci interroga dalla punteggiatura di una pagina scritta, in un gioco scoperto di maschere e svelamenti, ritratti e ombre d'autore, dissimulazioni e cancellature.

¹² Si tratta di un'incisione dal famoso ritratto che Sterne ottenne da Reynolds sull'onda del successo della prima edizione dei primi volumi, in cui la posa è chiaramente ispirata alla figura della *Melancholia* di Dürer in cui ricorrono simboli alchemici. La stessa posa era stata assunta sul frontespizio di un volume del «Tatler» dal suo fittizio autore-chiacchierone [Alfano 2016, 191-195].

Bibliografia

Testi primari

- Sterne, L., *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman. The Text*, eds. J. New and M. New [1978], 2 vols., Gainesville, University Press of Florida.
- *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman. The Notes*, eds. M. New, R.A. Davies and W.G. Day [1984], Gainesville, University Press of Florida.
- *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*, a cura di F. Gregori [2016], trad. di F. Marengo de Steinkühl, Milano, Mondadori («I Meridiani»).
- Shakespeare, W., *Amleto*, trad. e cura di A. Lombardo [1995], con testo originale a fronte, Milano, Feltrinelli.
- Rushdie, S. [1994 (1982)], *Yorick*, in Id., *East, West*, London, Vintage, pp. 63-83; trad. it. di V. Mantovani [1999 (1997)], *Est, Ovest*, Milano, Mondadori, pp. 57-72.

Testi secondari

- Alfano, G. [2016], *L'umorismo letterario. Una lunga storia europea (secoli XIV-XX)*, Roma, Carocci.
- Amalfitano, P. [2008], *Story, History e Fiction. Note sul «Tristram Shandy» di Laurence Sterne*, in Id., *Questioni di stile. Studi sul romanzo inglese (1722-1922)*, Taranto, Lisi, pp. 59-88.
- Barilli, R. [1983], *Lo spettacolo nell'era tecnologica*, in C. Vicentini (a cura di), *Il teatro nella società dello spettacolo*, Bologna, Il Mulino, pp. 85-98.
- Briggs, P.M. [1991], *Laurence Sterne and Literary Celebrity in 1760*, in «The Age of Johnson», 4, pp. 251-280.
- Diamond, E. (ed.) [1996], *Performance and Cultural Politics*, London-New York, Routledge.
- Di Michele, L. [1977], *L'educazione del sentimento. La crisi del romanzo inglese fra gotico e sentimentale (1750-1800)*, Napoli, Istituto Universitario Orientale.
- Doody, M.A. [2000], *Shandyism, or, the Novel in Its Assy Shape. African Apuleius, the «Golden Ass», and Prose Fiction*, in «Eighteenth-Century Fiction», n. 12, pp. 435-457.
- Folkenflik, R. [2009], «*Tristram Shandy*» and *Eighteenth-Century Narrative*, in T. Keymer (ed.), *The Cambridge Companion to Laurence Sterne*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 49-63.

- Frasca, G. [2005], *Un viaggio sedimentale*, in Id., *La lettera che muore. La «letteratura» nel reticolo mediale*, Roma, Meltemi, pp. 132-159.
- Frye, N. [1956], *Towards Defining an Age of Sensibility*, in «ELH», n. 23, pp. 144-152.
- Goring, P. [2005], *The Rhetoric of Sensibility in Eighteenth-Century Culture*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Gregori, F. [2016a], *L'umana polifonia dello spirito più libero*, in Gregori (a cura di) [2016, IX-CVII].
- [2016b], *Note di commento*, in Gregori (a cura di) [2016, 649-1068].
- Howes, A.B. (ed.) [1974], *Sterne. The Critical Heritage*, London, Routledge and Kegan Paul.
- Keenleyside, H. [2012], *The First-Person Form of Life. Locke, Sterne, and the Autobiographical Animal*, in «Critical Inquiry», 39, n. 1 (Autumn), pp. 116-141.
- Keymer, T. [2002], *Sterne, the Moderns and the Novel*, Oxford, Oxford University Press.
- Laudando, C.M. [2008], *A Line of Yoricks. Salman Rushdie's Bastard Legacies between East and West*, in «Anglistica AION - An Interdisciplinary Journal», 12, n. 2, pp. 133-145.
- [2014], *Shandean Resonances in William Kentridge's «Lesson from the Absurd»*, in «The Shandean», 25, pp. 25-40.
- Lawlor, C. [2000], *Consuming Time. Narrative and Disease in «Tristram Shandy»*, in «The Yearbook of English Studies», 30, Time and Narrative, pp. 46-59.
- Manganelli, G. [1988], *Conversazione con Mario Costanzo*, in G. Pulce, *Lettura d'autore. Conversazioni di critica e di letteratura con Giorgio Manganelli, Pietro Citati e Alberto Arbasino*, Roma, Bulzoni.
- Mazzacurati, G. [1991], *Il fantasma di Yorick*, postfazione a L. Sterne, *Un viaggio sentimentale*, Napoli, t. II, Cronopio, pp. 151-191.
- Regan, S. [2001], *Translating Rabelais. Sterne, Motteux, and the Culture of Politeness*, in «Translation and Literature», 10, n. 2, pp. 174-199.
- Sbrilli, A. [2007], *La presenza del «Tristram Shandy» sulle soglie del Dada*, in «Storia dell'arte», 118 (n. s. 18), pp. 105-126.

Bologna

16. LORD BYRON E LETITIA ELIZABETH LANDON.
MASCHERE ROMANTICHE A CONFRONTO

Letitia Elizabeth Landon è considerata l'alter ego femminile di Lord Byron, tanto da essere definita «the Byron of our poetesses», o ancora «the female Byron»¹. Di poco successiva al poeta, Letitia Landon (1802-38), conosciuta anche con le iniziali L.E.L. con le quali era solita firmare le sue composizioni poetiche, raggiunse una precoce notorietà letteraria proprio nell'anno della morte di Byron (1788-1824). All'interno del panorama poetico del suo tempo Landon impose il culto dello scrittore romantico come «celebrità» declinato al femminile, adottando nei suoi componimenti forme e maschere autorali proprio come Lord Byron aveva fatto prima di lei, e dunque assumendosi tutti i rischi connessi al suo *gender*².

Lord Byron rappresenta per antonomasia il poeta dalle mille maschere. Egli era ampiamente cosciente del forte legame tra biografia e scrittura che caratterizzava la sua

¹ Tale definizione fu usata da Frederic Rowton all'interno dell'antologia *The Female Poets of Great Britain (Poetesse della Gran Bretagna)* del 1848. In quella sede il critico vittoriano sosteneva che ogni scrittore avesse una controparte artistica in una scrittrice e che, dunque, a ogni grande poeta romantico si potesse associare una poetessa. Mentre alcuni critici della «Quarterly Review» sostenevano che la controparte femminile di Byron fosse Caroline Norton, Rowton invece elesse Letitia Landon a «female Byron». Le ragioni di tale scelta sono basate sul fatto che sia Byron che Landon raggiunsero una fama letteraria su larga scala in giovane età; entrambi, inoltre, furono vittime di vilipendio e condanna morale da parte della società inglese conservatrice; morirono giovani e in terra straniera; infine, molte delle loro opere mettevano in scena eroi ed eroine tormentati, malinconici e maledetti rispecchiando aspetti chiaramente autobiografici. Rowton considerava Landon come un'icona trasgressiva e pericolosa; l'accostamento a Byron non poteva che sottolineare la sua vita fuori dagli schemi [Craciun 2003].

² Wolfson [2006] ibrida gli epiteti creati da Frederic Rowton, definendo Letitia Landon una «feminized Byron» e una «Byronized Landon».

produzione poetica. Per quanto si sforzasse di negare qualsiasi analogia tra sé e i protagonisti delle sue opere, Byron sapeva bene che il successo di pubblico riscosso dai suoi eroi era dovuto anche agli affascinanti parallelismi con la sua personalità pubblica [Saglia 2009, 14]. Negli ultimi decenni i critici hanno studiato le maschere autoriali adottate da Landon come maschere byroniane in chiave femminile, e come tali dotate di altrettanta forza e trasgressività [Stephenson 1992; Lootens 1999; Craciun 2003; Baiesi 2009]. Per questo motivo risulta interessante analizzare non solo le maschere utilizzate da entrambi gli scrittori nelle loro opere, ma anche indagare i due poeti in modo parallelo, in quanto, oltre a rivelare interessanti corrispondenze dal punto di vista biografico, essi sembrano ancora di più dialogare sul piano letterario.

Nei loro *long poems* sia Byron che Landon diedero vita a una o più maschere autoriali, spesso seguendo modelli poetici e scopi comuni, i cui risultati appaiono tuttavia differenti. In questa sede si esamineranno in particolare alcuni esempi letterari che meglio evidenziano tale tipo di dialogo tra i due scrittori. Si tratta di opere giovanili che consegnarono immediata fama ai rispettivi autori: *Childe Harold's Pilgrimage* (*Il pellegrinaggio del giovane Aroldo*, 1812-18) di Lord Byron e *The Improvisatrice* (*L'Improvisatrice*, 1824) di Letitia Elizabeth Landon. In queste opere, Byron e Landon adottano uno stesso genere, quello del racconto in versi, e presentano le vicende dell'eroe e dell'eroina in modo affine e ambivalente. Nello specifico, si tratta di componimenti che illustrano in modo esemplare il gioco di maschere elaborato dagli autori per celare e al contempo svelare la propria identità personale e poetica, sempre ambigua e mutevole. Oltre alle affinità stilistiche e tematiche di queste opere, risulta altresì interessante rintracciare i rimandi diretti alle maschere byroniane che Landon inserisce nelle sue lettere come influenze postume del poeta³. Byron e Landon non si

³ Landon, inoltre, nel 1839 scrive una poesia dedicata a Byron, intitolata *The Portrait of Lord Byron at Newstead Abbey* (*Il ritratto di Lord Byron nell'abbazia di Newstead*). Il componimento, ispirato da un

conobbero personalmente, ma sappiamo che la poetessa era una lettrice assidua delle poesie di Byron, da lei ammirato come uno dei più importanti *popular poet* dell'Inghilterra.

Nel capitolo dedicato allo «Hero with a thousand faces: the rhetoric of Byronism» («Un eroe dalle mille facce: la retorica del Byronismo»), McGann inizia la sua analisi delle maschere byroniane a partire da un paradosso elaborato da Oscar Wilde, che ben si presta a definire la modalità poetica adottata da Byron: «Man is least himself when he talks in his own person. Give him a mask and he will tell you the truth» [McGann 2002, 141]⁴. Molte delle maschere di Byron erano note al pubblico coevo e lo sono ancora a quello di oggi grazie soprattutto alla prima maschera da lui indossata, che lo avrebbe consegnato alla fama: quella del giovane Aroldo. Tale maschera, oltre a essere la più esplicita, rappresenta il prototipo del futuro eroe byroniano. Nondimeno, ancor prima di dar vita al suo celebre personaggio, Byron aveva adottato altre maschere autoriali: ad esempio nelle sue raccolte giovanili *Hours of Idleness (Ore di ozio)*, pubblicate nel 1809, quando il poeta aveva solo 19 anni. Nonostante le critiche, Byron proseguì la sperimentazione delle sue maschere declinandole e definendole in varie forme. Ben presto, difatti, il poeta vestì i panni appunto del giovane Aroldo, del Giaurro, del Corsaro, del Don Giovanni e successivamente di Manfredo. Il genere poetico che permise a Byron di creare, disfare e ricreare nuove maschere di sé stesso fu inizialmente il poema narrativo, che sarà poi rielaborato e trasformato dal poeta nell'ultima fase della sua carriera nel genere del *dramatic poem*.

Dopo il successo ottenuto da Walter Scott e Robert Southey agli inizi dell'Ottocento, è indubbiamente Lord Byron il poeta romantico che sperimenta maggiormente forma e

ritratto datato 1813 ad opera di Richard Westall, è incluso nell'edizione dello *Annual Fisher's Drawing Scrap-Book* del 1840.

⁴ «Un uomo è meno sincero quando parla in prima persona. Dategli una maschera e vi dirà la verità». Ove non altrimenti indicato, le traduzioni sono mie.

contenuti del poema narrativo. Egli di fatto si allontana dai suoi precursori e sposta l'attenzione della poesia dall'interesse collettivo – Scott aveva scritto soprattutto *romance* storici in versi ponendo l'accento sulla storia medievale e di interesse comune – a quello personale, introducendo elementi soggettivi e perfino privati, e trasformando il poema narrativo tradizionale in un racconto in versi di tipo intimistico. È grazie a Byron che, tra il 1813 e il 1823, questo genere raccoglie un grande favore di pubblico. In particolare, l'elemento che suscita maggiore curiosità nel lettore è proprio l'uso innovativo che il poeta fa della maschera. Essa è adoperata per celare l'autore dietro vari personaggi che a turno svelano diverse personalità intrinseche, ivi inclusa quella dello scrittore stesso. E sebbene Byron neghi a più riprese qualsiasi indulgenza all'autobiografismo nella caratterizzazione dei suoi eroi romantici, al lettore accorto non sfugge la presenza di vari e densi rinvii all'io autorale.

Inizialmente il poeta elabora il prototipo dell'eroe byroniano nei primi due canti del *Childe Harold* (1812). Successivamente, negli *Oriental Tales* (*Racconti orientali*, 1813-1816), descrive personaggi e luoghi dell'Est (*The Giaour*, *The Corsair*, *The Bride of Abydos*, *Lara*, *Parisina*, *The Siege of Corinth: Il Giaurro*, *Il Corsaro*, *La sposa di Abido*, *Lara*, *Parisina*, *L'assedio di Corinto*), rafforzando la sua fama di viaggiatore intrepido e di avventuriero dedito a imprese proibite in luoghi lontani e misteriosi di grande attrazione per il pubblico. Nei canti III (1816) e IV (1818) del *Childe Harold*, Byron mette inaspettatamente da parte la maschera poetica di Aroldo per parlare in prima persona, rendendo così ancora più complesso il gioco di identità nascoste e rivelate. Ambientando le sue avventure lontano dall'Inghilterra georgiana, il poeta può trattare con maggiore libertà gli argomenti amorosi, legittimi o illegittimi, evitando giudizi morali da parte dei lettori. Inoltre, tramite l'uso della satira, egli si sente legittimato a criticare una società troppo moralista e politicamente conservatrice come quella inglese che ha deciso di abbandonare. In questo momento della sua vita Byron, oltre a essere uno scrittore irriverente e satirico, un politico anti-conservatore, nonché un uomo scandaloso

dal punto di vista sociale, aggiunge un'altra maschera alle sue personalità, ovvero quella dell'*outcast*. Egli parte per un volontario esilio verso il continente perché accusato di intrattenere una relazione incestuosa con la sorellastra Augusta⁵.

Nonostante nella prefazione del *Childe Harold* il poeta dichiara che «in this fictitious character, Childe Harold, I may incur the suspicion of having intended some real personage: this I beg leave, once for all, to disclaim – Harold is the child of imagination»⁶, tuttavia presenta una poesia impregnata del suo io mutevole e molteplice, caratterizzata da una ricca serie di figure maschili e femminili interpretabili anche come espressioni della propria complessa e multiforme personalità [Saglia 2009, 19]. Così, nei canti I e II del *Childe Harold* che lo rendono immediatamente famoso, il poeta illustra il male di vivere che tormenta il protagonista spiegandone le ragioni (auto)-biografiche. Infatti, il giovane Aroldo fugge dalla casa dei suoi avi, dalla spensieratezza dei divertimenti sfrenati e dall'ormai logora maschera del «maddest mirthful mood»⁷. Alla base del personaggio si trova dunque il rifiuto di un modello di identità falso e superficiale che spinge al pellegrinaggio e alla ricerca di sé, ovvero di un io più autentico, verso terre lontane. Il lato proibito e libertino dell'amore emerge sin dal primo canto, in modo tale da suscitare l'interesse soprattutto del pubblico femminile.

For he through Sin's long labyrinth had run,
Nor made atonement when he did amiss,
Had sigh'd to many though he loved but one,

⁵ Da notare come anche nel successivo, celeberrimo poema eroicomico, *Don Juan* (*Don Giovanni*, 1819-24), Byron metterà in scena svariate versioni dell'io – così come del resto aveva in parte già fatto nel dramma lirico *Manfred* (*Manfredo*, 1817) con la sua apoteosi di un dannato, faustiano eroe.

⁶ Le citazioni da Byron sono tratte dall'edizione *The Major Works* [McGann 1986, 19] («in questo personaggio fittizio, il giovane Aroldo, potrei aver sollevato il sospetto di aver ritratto qualche persona reale: ma questo lo nego, una volta per tutte – Aroldo è figlio dell'immaginazione»).

⁷ «[P]iù folle e allegro umore».

And that loved one, alas! could ne'er be his.
Ah, happy she! to 'scape from him whose kiss
Had been pollution unto aught so chaste;
Who soon had left her charms for vulgar bliss,
And spoil'd her goodly lands to gild his waste,
Nor calm domestic peace had ever deign'd to taste⁸.

Tuttavia, Aroldo è presente come personaggio scisso dall'identità dell'autore solamente nei primi due canti, quelli appunto del 1812, in cui comunque la voce narrante inizia già a prendere il sopravvento e a sostituirsi al personaggio fittizio. Il gioco di maschere viene svelato dall'autore stesso, che si presenta come Byron ai suoi lettori. Ad esempio, nel secondo canto, la voce narrante si chiede «But where is Harold? Shall I then forget / To urge the gloomy wanderer o'er the wave?»⁹; nel terzo canto il «Long absent HAROLD re-appears at last»¹⁰ per poi essere richiamato in causa nel canto successivo, quando il narratore si chiede «But where is he, the Pilgrim of my song?»¹¹. Nel canto III del 1816 e nel IV del 1818 il protagonista sparisce per lunghi periodi, mentre la voce confessionale del narratore/autore diventa dominante al punto da dimenticarsi dell'eroe [Saglia 2009, 19]. A lasciare l'Inghilterra, accomiatandosi per sempre dagli affetti familiari (in particolare, dalla figlia Ada), è Byron, non Aroldo:

Is thy face like thy mother's, my fair child!
ADA! sole daughter of my house and heart?

⁸ Canto I, stanza v, vv. 37-45 («Poiché aveva rapido attraversato il lungo labirinto del peccato, / né espìò il male quando lo fece, / si logorò con tante seppure ne amasse una sola, / e quella unica amata, ahimè, non poté mai essere sua. / Oh, fortunata a sfuggire all'uomo il cui bacio / avrebbe contaminato qualsiasi cosa sì casta, / lui che in breve avrebbe abbandonato il suo incanto per il godimento volgare, / e rovinato avrebbe le sue avvenenti terre per indorare il proprio deserto, / né mai la calma della domestica pace avrebbe degnato di provare» [Kemeny 1993, 121]).

⁹ Canto II, stanza XVI, vv. 136-37 («Oh, dove ho lasciato Aroldo? Forse ho dimenticato / di inseguire quell'uggioso pellegrino dei mari?»).

¹⁰ Canto III, stanza VIII, v. 66 («A lungo assente, Aroldo riappare infine» [Kemeny 1993, 211]).

¹¹ Canto IV, stanza CXLIV, v. 1468 («Ma lui dov'è, il Pellegrino della mia canzone?»).

When last I saw thy young blue eyes they smiled,
And then we parted, – not as now we part,
But with a hope. – Awaking with a start,
The waters heave around me; and on high
The winds lift up their voices: I depart,
Whither I know not; but the hour's gone by,
When Albion's lessening shores could grieve or glad
mine eye¹².

Dunque, già da tempo Aroldo ha smesso di esistere nel poema, e la sua maschera è stata progressivamente abbandonata dall'autore. Come osserva Saglia [2009, 20], «alla fine il personaggio non è tanto la rappresentazione di un livello di identità più autentico e profondo, quanto un ulteriore simulacro del poeta o del lettore e, come le maschere, viene indossato, tolto e sostituito a piacimento». Arrivato alla conclusione dell'opera, nell'introduzione del IV e ultimo canto dedicato all'Italia, Byron riflette sul suo rapporto con Aroldo:

MY DEAR HOBHOUSE, AFTER an interval of eight years between the composition of the first and last cantos of Childe Harold, the conclusion of the poem is about to be submitted to the public. In parting with so old a friend it is not extraordinary that I should recur to one still older and better, – to one who has beheld the birth and death of the other, and to whom I am far more indebted for the social advantages of an enlightened friendship, than – though not ungrateful – I can, or could be, to Childe Harold, for any public favour reflected through the poem on the poet, – to one, whom I have known long, and accompanied far, whom I have found wakeful over my sickness and kind in my sorrow, glad in my prosperity and firm in my adversity, true in counsel and trusty in peril – to a friend often tried and never found wanting¹³.

¹² Canto III, stanza I, vv. 1-9 («Simile è il tuo volto a quello di tua madre, mia bella bambina, / Ada, unica figlia della mia casa e del mio cuore? / Sorridevano i tuoi giovani occhi azzurri quando per l'ultima volta li vidi, / e poi ci separammo, – non come ora, / ma con speranza. – Svegliandomi con un sussulto / le acque si sollevano intorno a me; e in alto / i venti levano le loro voci: parto / verso dove lo ignoro; ma è passato il tempo / in cui il rimpicciolirsi delle sponde d'Albione mi poteva rattristare o allietare gli occhi» [Kemeny 1993, 207]).

¹³ «Mio caro Hobhouse, dopo un intervallo di otto anni dall'inizio della stesura del primo fino all'ultimo canto del Giovane Aroldo, la parte

Queste parole sono indirizzate all'amico e compagno di Grand Tour John Hobhouse e scritte sotto forma di lettera redatta a Venezia il 2 gennaio 1818 e anteposta come introduzione al Canto IV del *Childe Harold*. Tuttavia, Byron non si rivolge solo all'intestatario della dedica, ma nella sua meditazione include anche Aroldo, io protagonista/amico che, come Hobhouse, ha condiviso con lui avventure, fama poetica e momenti difficili. Inoltre, Byron riflette su un aspetto importante della sua poetica, ovvero il rapporto tra finzione letteraria e verità. Il lettore è, dunque, invitato a leggere l'opera attraverso il filtro della famosa «sospensione di incredulità» teorizzata da S.T. Coleridge. Nondimeno, come rileva McGann [2002, 134], è impossibile accettare l'idea di una totale sincerità poetica, dal momento che «anche la poesia apparentemente più sincera [di Byron] è sempre, in qualche modo, mascherata e contiene sempre un segreto inaccessibile».

Il costante dialogo tra autore e personaggio mascherato da autore, l'attenzione rivolta all'introspezione psicologica e l'ambientazione oltre mare (in special modo italiana) sono ripresi da Letitia Landon. In particolare, Landon aggiunge agli elementi tipici della poesia byroniana i temi della fama poetica femminile nella società inglese patriarcale e del rapporto difficile e ambiguo della poetessa con il pubblico. Sebbene avesse già attirato l'attenzione dei lettori pubblicando varie poesie sulla «Literary Gazette» di William Jerdan con le enigmatiche iniziali L.E.L. (la sua prima maschera autorale), il primo grande successo arriva nel 1824 con il poema narrativo *The Improvisatrice*, la cui ambientazione

finale del poema sta per essere sottoposta al pubblico. Nel separarmi da un così vecchio amico non deve stupire che mi rivolga a un altro, più vecchio e migliore – a un amico che era presente alla nascita e alla morte del primo, e al quale io sono ancora più debitore per i vantaggi sociali di una amicizia illuminata, di quanto lo sia, o possa essere, nei confronti del Giovane Aroldo, sebbene non sia affatto ingrato, per il favore del pubblico che tramite il poema si riflette sul poeta. A colui che conosco da lungo tempo, e che ho accompagnato lontano, che ho trovato vigile durante la mia malattia e comprensivo dei miei dolori, contento della mia prosperità e fedele nelle avversità, coerente nei consigli, e affidabile nel pericolo. Un amico che spesso è stato messo alla prova e che mai si è fatto desiderare».

italiana e i personaggi melanconici e tormentati rimandano al *Childe Harold* e agli *Oriental Tales* di Byron. Sebbene la trama del poema derivi esplicitamente dal romanzo di Mme de Staël, *Corinne, ou l'Italie* (*Corinna, o l'Italia*, 1807), di cui Landon avrebbe poi tradotto le parti in versi per l'edizione inglese del 1833, la poetessa eredita da Byron l'utilizzo della poesia come mezzo per mettere in stretto contatto la *poetic persona* con il poeta stesso.

Landon, come Byron, viene vista come una *literary celebrity*¹⁴. Inizialmente i suoi lettori sono attratti dal mistero delle iniziali usate per celare la sua vera identità; successivamente dalla sua condizione di donna nubile e attiva, partecipe alla vita mondana della Londra ottocentesca. Il suo status sociale non elevato e la sua professione di scrittrice indipendente e non sposata, tuttavia, la rendono un facile bersaglio per la critica conservatrice. E se Byron, per rappresentare la propria soggettività poetica, aveva potuto utilizzare gli strumenti dell'ironia e della sfrontatezza, trovandosi indubbiamente in una posizione economica e sociale privilegiata, Letitia Landon, allorché sovverte i codici morali del tempo, va incontro a immediate censure. L'unico mezzo che la poetessa ha a disposizione per esprimere la sua femminilità, il suo erotismo, il desiderio di autoaffermazione e il sogno di un amore totalizzante, è quello della poesia. Nelle sue opere Landon mette in scena una lunga serie di eroine, spesso condannate a un destino crudele, le quali esprimono delusione e risentimento nei confronti di una società che prima le illude sulla possibilità di realizzarsi nella vita (in amore oppure nella fama artistica) e poi le inganna (l'amore è traditore e la fama è distruttrice di serenità). Di conseguenza, la visione di Landon della femminilità sarà sempre melanconica, come si evince dal componimento *Erinna*:

My lyre asks but a wreath of fragile flowers.
I have told passionate tales of breaking hearts,

¹⁴ Per quanto riguarda Byron e la *celebrity culture*, cfr. Mole [2007], McDayter [2009], Tuite [2015]; per Landon, McDayter [2011], Knowles [2012].

Of young cheeks fading even before the rose;
My songs have been the mournful history
Of woman's tenderness and woman's tears¹⁵.

In particolare, è nel poema *The Improvisatrice* che Landon adotta una maschera che riscuote grande successo di pubblico: quella di una poetessa estemporanea fiorentina configurata sull'immagine di Corinne. La protagonista, inoltre, assume di volta in volta ulteriori maschere autorali che celano la sua personalità e ne rivelano altre. La struttura del poema è infatti concentrica: se la voce portante è quella di Letitia Elizabeth Landon mascherata dall'improvvisatrice (che non ha un nome proprio e che l'autrice afferma essere un personaggio del tutto inventato con nulla in comune con lei), quest'ultima, dato il suo talento artistico, indossa a sua volta maschere di altre donne per recitare storie dentro la sua storia personale che fa da cornice al poema narrativo. Tra le tante identità assunte dall'improvvisatrice spiccano quelle di personaggi storici e letterari famosi, quali la Laura petrarchesca e Saffo, che recita «The Saffo Song» («La canzone di Saffo»). Inoltre, si aggiungono voci di donne orientali che cantano versi intitolati «The Hindoo-Girl Song» («La canzone della ragazza indù») e «The Indian Bride» («La sposa indiana»). Infine, Landon assegna uno spazio importante anche a «Lorenzo's History» («La storia di Lorenzo»), per dar voce in prima persona al protagonista maschile della storia. Lorenzo, infatti, è l'uomo che colpisce il cuore dell'improvvisatrice con un solo sguardo, ma che la abbandona per un'altra donna causandone la morte. Un elemento comune ricorre nel destino dei personaggi messi in scena da Landon nell'*Improvisatrice*, ovvero l'illusione di felicità e la conseguente disillusione che porterà tutti alla morte. Ispirata da quella che i suoi contemporanei definiranno «melancholy muse» [Knowles 2009, 18], Letitia Landon

¹⁵ *Erinna*, vv. 346-350, in *Selected Writings* [McGann and Riess 1997, 98] («La mia lira non chiede altro che una ghirlanda di fiori delicati. / Ho narrato storie appassionate di cuori infranti, / di giovani guance che sfiorivano prima ancora di diventare rosee; / le mie canzoni hanno narrato storie dolorose / di tenerezza femminile e lacrime di donna»).

nelle sue poesie espone il corpo e il desiderio femminile in modo erotico e provocante. L'autrice inoltre si interroga, sempre tramite le maschere delle sue varie eroine, sul binomio complesso – difficile da conciliare per una donna – tra amore domestico e fama poetica:

My power was but a woman's power;
Yet, in that great and glorious dower
Which Genius gives, I had my part:
I poured my full and burning heart
In song, and on the canvass made
My dreams of beauty visible;
I know not which I loved the most –
Pencil or lute, – both loved so well¹⁶.

Nei panni di Saffo, per esempio, Landon lamenta il destino crudele serbato alla donna che ama e che è dotata di genio poetico:

I should have been the wretch I am,
Had every chord of thine been mute.
I was my evil star above,
Not my sweet lute, that wrought me wrong:
It was not song that taught me love,
But it was love that taught me song¹⁷.

Come per Byron, anche per Landon l'interazione tra poesia e poeta è senza dubbio al centro dell'opera. Nel caso di Landon, la denuncia sociale è più amara rispetto alla satira del poeta. Nella poetessa permane una rassegnazione dovuta a una condizione sociale inferiore, così che solo la

¹⁶ *The Improvisatrice*, vv. 25-32 («Il mio era solo il potere di una donna; / ma, di quella grande dote gloriosa / che dona il Genio, avevo la mia parte: / riversavo il mio cuore colmo e ardente / in canti, e sulla tela rendevo / visibili i miei sogni di bellezza; / non sapevo quale amassi di più – / il pennello o il liuto, – entrambi da me adorati» [Crisafulli (a cura di) 2003, II, 239]).

¹⁷ «Sappho's Song», da *The Improvisatrice*, vv. 147-152 («Sarei stata sventurata come sono, / anche se avesse taciuto ogni tuo suono. / Fu la mia cattiva stella lassù, / non il mio dolce liuto, a farmi torto; / non fu il canto a insegnarmi l'amore, / ma l'amore a insegnarmi il canto» [*ibidem*]).

morte e la speranza della fama futura possono consolare l'improvvisatrice e compensare l'amore perduto:

It is deep happiness to die,
Yet live in Love's dear memory.
Thou wilt remember me, – my name
Is linked with beauty and with fame¹⁸.

La celebrità di entrambi i poeti causò il loro espatrio in terre lontane dall'Inghilterra. Byron, sebbene fosse un viaggiatore, dovette allontanarsi dalla terra d'origine per cause di forza maggiore che lo resero un esiliato fino alla fine dei suoi giorni. Landon, al contrario, non amava viaggiare e allontanarsi dalla metropoli londinese. Fu costretta a periodi di ritiro presso parenti nella campagna inglese per dar luce a tre figli illegittimi (avuti da una relazione clandestina con il suo *editor* e mentore, nonché più anziano e sposato, William Jerdan). Della loro esistenza si sono scoperte le tracce infatti solo nel 2000, grazie a ricerche di archivio presso i registri parrocchiali dei paesi limitrofi a Londra [Lawford 2000]. A differenza di Byron, inoltre, Landon non ha mai compiuto il *Grand Tour* (anche per questioni economiche), ma solo un breve soggiorno a Parigi. E, in partenza per quest'unica destinazione continentale, Landon sin dal primo giorno di viaggio sente una grande malinconia per l'assenza degli amici e per il dispiacere di lasciare l'Inghilterra. I versi che cita nella sua lettera all'amato/amante William Jerdan non a caso sono di Byron ed ella si sente come il poeta allorché lasciò le sponde inglesi. Landon scrive da Boulogne il 22 giugno 1834: «I suppose Lord Byron had the deck on a steam-vessel in his mind when he said, "This is to be alone; This, this is solitude" [*Childe Harold*, Canto II, stanza xxvi]. And when I endeavoured to get into a pleasant train of thought, it made me melancholy to think I was leaving my native country»¹⁹.

¹⁸ *The Improvisatrice*, vv. 1517-1520 («È gioia profonda morire / oppure vivere nella cara memoria dell'Amore. / Tu mi ricorderai, – il mio nome / è connesso alla bellezza e alla fama»).

¹⁹ *Letters* [Sypher 2001, 102-103] («Suppongo che Lord Byron avesse

Sembra uno scherzo del destino il fatto che, proprio dall'ultimo e più pericoloso viaggio che la portò molto più lontano dall'Europa, Landon non avrebbe fatto ritorno. La poetessa, infatti, partì per l'Africa al seguito del marito – il Capitano George Maclean – il 5 luglio 1838, con destinazione Cape Coast Castle (nel Ghana attuale). Il matrimonio, celebrato in gran segreto qualche giorno prima della partenza, era stato ritenuto necessario dagli amici allo scopo di quietare i pettegolezzi sempre più pressanti circa la vita pubblica e privata dell'autrice. In occasione di questa trasferta, Landon rivive in modo molto più amplificato la solitudine, la malinconia, la paura del viaggio e l'arrivo nella terra incognita. Giunta a destinazione, nell'agosto del 1838 e a due mesi dalla sua prematura e tutt'ora misteriosa morte, Landon scrive a Laman Blanchard, amico e futuro biografo, citando nuovamente Byron:

I was wretchedly ill during the whole of the voyage. [...] I protest against the Corsair – I own that I am a «luxurious slave / Whose soul will sicken o'er the heaving wave → I am cured to all wish for a lover a pirate – I could not say «Aye let the wild winds whistle o'er the deck / So that those arms cling closer round my neck / The only murmur of this lip should be / No sigh for safety – but a prayer for thee → my only prayer would be – do let me land²⁰.

La seconda parte della citazione è tratta da *The Bride of Abydos*, essendo la meta del viaggio legata a terre coloniali

in mente una nave a vapore con il ponte coperto quando disse: «Questo è un luogo per la solitudine; proprio questa è la solitudine». E quando mi cimentai nell'impresa di predisporvi a pensieri positivi, diventai melanconica al pensiero che stavo lasciando la mia terra natale».

²⁰ *Letters* [Sypher 2001, 188] («Sono stata miseramente ammalata durante tutto il viaggio. Protesto contro il Corsaro – ammetto di essere «una schiava lussuosa / la cui anima affonderà in preda all'onda mossa». Non desidererò mai più di avere un amante pirata. Non posso dire «Sì, lascia che i venti soffino sul ponte, / così le tue braccia si stringeranno più forti intorno al mio collo. / L'unico mormorio di queste labbra sarà / non un sospiro di salvezza, ma una preghiera per te». La mia unica preghiera è questa: fatemi raggiungere la terraferma»).

e alla schiavitù. Il castello di Cape Coast aveva una lunga storia legata al commercio degli schiavi praticato dall'Inghilterra in modo cospicuo per secoli. Quando Landon arriva in questo luogo, la tratta degli schiavi era già stata abolita (1807) così come la schiavitù come pratica generale (1833), tuttavia i segni di tali brutali attività erano ancora evidenti nel castello nei cui sotterranei venivano rinchiusi più di 1.000 uomini e 300 donne ogni tre mesi, in attesa di essere stivati nelle navi negriere dirette alle Indie Occidentali, gli odierni Caraibi. Landon si trova dunque in uno scenario alquanto inquietante e storicamente significativo per un traffico di cui l'Inghilterra era tra i maggiori responsabili.

Analogamente, Byron muore in terra straniera e in circostanze non del tutto chiare. Il poeta, infatti, spirò in Grecia dove si era recato per sostenerne l'indipendenza dall'Impero ottomano – anche se, a differenza di quanto è stato a lungo romanizzato, non morì sul campo di battaglia, bensì, verosimilmente, a causa di un'infezione. Se, dunque, la morte di Byron è stata causata da una ricerca di libertà politica, quella di Landon è legata a una ricerca di libertà personale. Come accadde per Byron, la partenza dall'Inghilterra di Letitia Landon non fu del tutto volontaria, ma originata dalle pressioni ricevute dalla società patriarcale in cui viveva. Entrambi morti a 36 anni, Byron e Landon pagarono le conseguenze di una vita fuori dagli schemi; entrambi, nelle loro poesie, cercarono di trovare vie di fuga utilizzando varie maschere letterarie. E se Byron, dopo la morte, è divenuto l'eroe della libertà politica, Landon è considerata una vittima archetipica della fama poetica.

Bibliografia

Testi primari

Byron, Lord G., *The Major Works*, ed. J.J. McGann [1986], Oxford-New York, Oxford University Press.

— *Opere scelte*, a cura di T. Kemeny [1993], Milano, Mondadori.
Landon, L.L. [1838], *The Poetical Works of Miss Landon*, Philadelphia, E.L. Carey and A. Hart.

- *Selected Writings*, ed. J.J. McGann and D. Riess [1997], Peterborough, Broadview Press.
- *Letters*, ed. F.J. Sypher [2001], Ann Arbor, Scholar's Facsimiles and Reprints.
- Crisafulli, L.M. (a cura di) [2003], *Antologia delle poetesse romantiche inglesi*, 2 voll., Roma, Carocci.

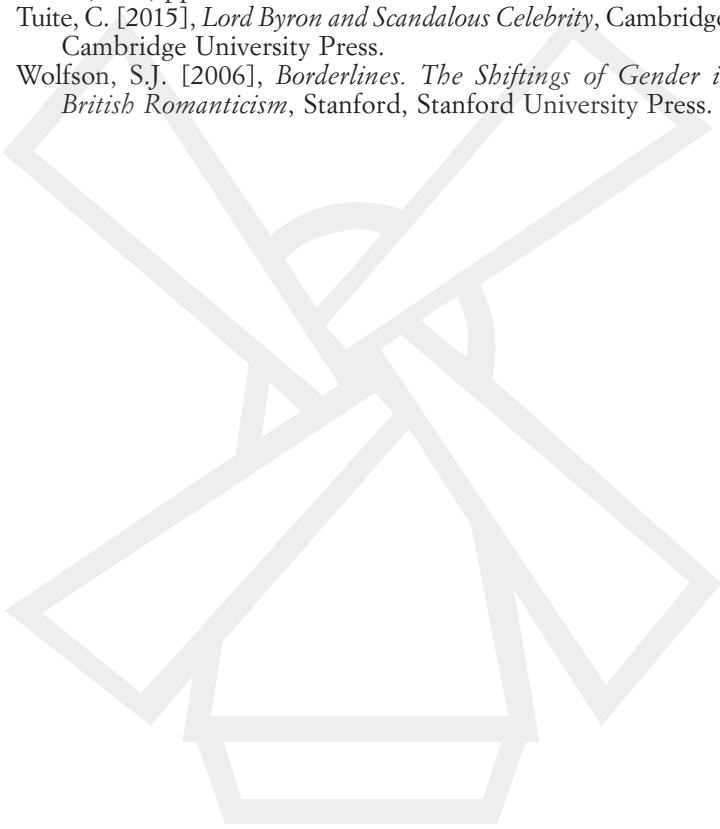
Testi secondari

- Baiesi, S. [2009], *Letitia Elizabeth Landon and Metrical Romance. The Adventures of a 'Literary Genius'*, Bern, Peter Lang.
- Craciun, A. [2003], *Fatal Women of Romanticism*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Knowles, C. [2009], *Sensibility of Female Poetic Tradition, 1780-1860. The Legacy of Charlotte Smith*, Aldershot, Ashgate.
- [2012], *Celebrity, Femininity and Masquerade. Reading Letitia Landon's Romance and Reality*, in «European Romantic Review», 23, n. 2, pp. 247-263.
- Lawford, C. [2000], *Diary*, in «London Review of Books», 22, n. 18, pp. 36-37.
- Lootens, T. [1999], *Receiving the Legend, Rethinking the Writer. Letitia Landon and the Poetess Tradition*, in H.K. Linkin and S.C. Behrendt (eds.), *Romanticism and Women Poets. Opening the Doors of Reception*, Lexington, University Press of Kentucky, pp. 242-259.
- McDayter, G. [2009], *Byromania and the Birth of Celebrity Culture*, Albany, SUNY Press.
- [2011], *Celebrity, Gender, and the Death of the Poet. The Mystery of Letitia Elizabeth Landon*, in C. Mahoney (ed.), *A Companion to Romantic Poetry*, Chichester, Wiley-Blackwell, pp. 337-353.
- McGann, J.J. [2002], *Byron and Romanticism*, ed. James Soderholm, Cambridge, Cambridge University Press.
- Mole, T. [2007], *Byron's Romantic Celebrity. Industrial Culture and the Hermeneutic of Intimacy*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- North, J. [2009], *The Domestication of Genius. Biography and the Romantic Poet*, Oxford, Oxford University Press.
- Saglia, D. [2009], *Lord Byron e le maschere della scrittura*, Roma, Carocci.
- Stephenson, G. [1992], *Letitia Landon and the Victorian Impro-*

visatrice. The Construction of L.E.L., in «Victorian Poetry»,
30, n. 1, pp. 1-17.

Tuite, C. [2015], *Lord Byron and Scandalous Celebrity*, Cambridge,
Cambridge University Press.

Wolfson, S.J. [2006], *Borderlines. The Shiftings of Gender in
British Romanticism*, Stanford, Stanford University Press.



copyright © 2018 by
Società editrice il Mulino,
Bologna

PIERPAOLO MARTINO

17. *THE TRUTH OF MASKS.*
OSCAR WILDE E LE SUE MASCHERE

In un saggio intitolato *The Truth of Masks* (*La verità delle maschere*), incluso nel volume *Intentions* (*Intenzioni*, 1891), ma originariamente pubblicato nel 1885 nella rivista «*The 19th Century*» con il titolo *Shakespeare and Stage Costume* (*Shakespeare e i costumi di scena*), Oscar Wilde (1854-1900), in risposta a un articolo di Lord Lytton in cui quest'ultimo articolava una severa critica nei confronti della dimensione archeologica di certe messe in scena teatrali vittoriane, sottolinea l'importanza dei costumi di scena e di altri elementi visivi nelle rappresentazioni shakespeariane, affermando: «[t]he point [...] which I wish to emphasise is, not that Shakespeare appreciated the value of lovely costumes in adding picturesqueness to poetry, but that he saw how important costume is as a means of producing certain dramatic effects» [Holland 2003, 1156]¹. È interessante notare come il breve studio wildiano – oltre a isolare indicazioni su costumi e altri elementi visivi nelle *stage directions* e in altre porzioni testuali del corpus shakespeariano – ponga particolare enfasi sulla cura con cui venivano ricostruiti fatti storici ed elementi culturali nelle produzioni del Bardo in epoca elisabettiana. È tuttavia lo stesso Wilde poco più avanti a precisare: «[o]f course the aesthetic value of Shakespeare's plays does not, in the slightest degree, depend on their facts, but on their Truth, and Truth is independent of facts always, inventing or selecting them at pleasure» [ivi, 1166]².

¹ «[I]l punto [...] che vorrei enfatizzare non è che Shakespeare apprezzasse il valore dei bei costumi per aggiungere del pittoresco alla poesia, bensì che egli si accorse dell'importanza del costume come strumento per ottenere determinati effetti drammatici». Se non altrimenti specificato le traduzioni sono di chi scrive.

² «È ovvio che il valore estetico dei drammi di Shakespeare non dipende minimamente dai fatti rappresentati, ma dalla loro Verità, e

The Truth of Masks si nutre dunque di un'estetica della dissonanza e della contraddizione che va a problematizzare il concetto di *truth* in ambito letterario. Nelle battute conclusive della versione del 1891, Wilde arriva a mettere in discussione il carattere stesso di attendibilità e coerenza di qualsivoglia posizione critica; in sintesi, il saggio si traduce in una performance in cui la voce dell'autore/attore prende le distanze, in senso postmoderno, da ogni posizione rassicurante e definitiva:

Not that I agree with everything that I have said in this essay. [...] The essay simply represents an artistic standpoint, and in aesthetic criticism attitude is everything. For in art there is no such thing as a universal truth. A Truth in art is that whose contradictory is also true. And just as it is only in art-criticism, and through it, that we can apprehend the Platonic theory of ideas, so it is only in art-criticism, and through it, that we can realise Hegel's system of contraries. The truths of metaphysics are the truths of masks [ivi, 1173]³.

Oltre a *The Truth of Masks*, la raccolta *Intentions* include altri tre saggi – *Pen, Pencil and Poison* (*Penna, matita e veleno*), *The Decay of Lying* (*La decadenza della menzogna*) e *The Critic as Artist* (*Il critico come artista*) – che suggeriscono aspetti diversi e tuttavia complementari di quella che si potrebbe definire *un'estetica delle maschere*: per Wilde la maschera diventa sia una possibilità discorsiva, ovvero lo strumento delle sue enunciazioni, sia un tema, ovvero l'elemento centrale della sua filosofia declinato attraverso concetti affini quali quelli di artificio e di performance. È importante

la Verità è sempre indipendente dai fatti: li inventa o li seleziona a proprio piacere».

³ «Non che io concordi con tutto ciò che ho affermato in questo saggio. [...] Il saggio rappresenta semplicemente un punto di partenza artistico, e nella critica estetica l'atteggiamento è tutto. Perché in arte non esiste una verità universale. Una verità in arte è quella di cui anche il contrario è vero. Come è solo nella critica d'arte, e grazie a essa, che possiamo apprendere la teoria platonica delle idee, così è solo nella critica d'arte, e mediante essa, che possiamo realizzare il sistema hegeliano dei contrari. Le verità della metafisica sono le verità delle maschere».

notare come i due saggi più brevi, *The Truth of Masks* e *Pen, Pencil and Poison* – quest'ultimo un saggio in cui Wilde tesse l'elogio dello scrittore, pittore e noto avvelenatore Thomas Griffiths Wainwright, insistendo sulla separazione tra arte e morale, siano scritti in prima persona, mentre i due rimanenti studi mettono in scena un dialogo tra due interlocutori. Qui ciò che risulta interessante è la modalità stessa dell'enunciazione critica che, attraverso la sua enfasi sulla dimensione dialogica, ossia assumendo la forma di una conversazione tra i due protagonisti, si pone come un tentativo di registrare un'argomentazione nel suo farsi. Di qui l'idea di una scrittura che si fa luogo incerto, esercizio di molteplicità e divergenza intorno alla complessità dei temi trattati e che, in tal senso, sembra dar voce a diverse maschere e pose wildiane [Marcowitch 2010]. In questo senso, più che soffermarsi sull'importanza di celebri pseudonimi wildiani (quali C.3.3., o Sebastian Melmoth, ai quali si farà riferimento più avanti) è interessante *registrare* le voci di alcuni personaggi-chiave della sua produzione critica e letteraria.

Ritornando a *Intentions*, si può notare come *The Decay of Lying* riporti un sottotitolo ben preciso, *an observation*, e si presenti in forma di dialogo tra due interlocutori, Cyril e Vivian, che sono poi i nomi dei due figli di Wilde, quasi a tradurre l'idea di una complessa paternità rispetto al suo *elogio* della menzogna a cui sarà Vivian, rispondendo allo scetticismo di Cyril, a dar voce. Uno dei primi punti messi in evidenza da Vivian rimanda ancora una volta al concetto di maschera; infatti, alla fine di una lunga replica a Cyril, egli afferma:

In point of fact what is interesting about people in good society [...] is the mask that each one of them wears, not the reality that lies behind the mask. It is a humiliating confession, but we are all of us made out of the same stuff. [...] Where we differ from each other is purely in accidentals: in dress, manner, tone of voice, religious opinions, personal appearance, tricks of habit and the like [Holland 2003, 1075-1076]⁴.

⁴ «Di fatto quello che è interessante sulle persone della buona società [...] è la maschera che ciascuna di esse porta, non la realtà che si cela dietro la maschera. La confessione è umiliante, ma siamo tutti fatti della

Qui l'estetica wildiana delle maschere è declinata nel senso di una definizione possibile della menzogna, ossia dell'arte in quanto potente astrazione, in quanto forma di scrittura in grado di eccedere ogni pretesa di rappresentazione naturalistica:

Art begins with abstract decoration, with purely imaginative and pleasurable work dealing with what is unreal and non-existent. This is the first stage. Then Life becomes fascinated with this new wonder, and asks to be admitted into the charmed circle. Art takes life as part of her rough material, recreates it, and refashions it in fresh forms [ivi, 1078]⁵.

Una delle formulazioni più celebri di Wilde riguarda l'idea che sia la vita a imitare l'arte e non viceversa. L'arte costruisce una sensibilità, un temperamento attraverso cui leggiamo la vita; l'arte è costruzione, artificio, scrittura, ma anche de/scrittura e decostruzione del reale in cui la vita è investita di nuovo senso. Più avanti Vivian afferma:

Art finds her own perfection within, and not outside of, herself. She is not to be judged by any external standard of resemblance. She is a veil, rather than a mirror. She has flowers that no forests know of, birds that no woodland possesses. She makes and unmakes many worlds [...]. Hers are the 'forms more real than living man,' and hers the great archetypes of which things that have existence are but unfinished copies [Holland, 1082]⁶.

stessa pasta. [...] Differiamo gli uni dagli altri per dettagli puramente accidentali: l'abito, i modi, il tono di voce, le opinioni religiose, l'aspetto personale, i vezzi e le abitudini e via dicendo» (trad. in O. Wilde, *Opere* [D'Amico 2000, 1037-1038].

⁵ «L'Arte comincia con la decorazione astratta, con opere puramente fantasiose e piacevoli, trattanti quanto è irreal e inesistente. Questo è il primo stadio. Quindi la Vita, affascinata da questo nuovo prodigio, domanda di essere ammessa nel cerchio incantato. L'Arte prende la vita come parte del proprio materiale grezzo, la ricrea e la rimodella in forme nuove» [D'Amico 2000, 1043].

⁶ «L'Arte trova la propria perfezione all'interno, e non all'esterno di sé stessa. Essa non va giudicata secondo alcun criterio esterno di verisimiglianza. È un velo, piuttosto che uno specchio. Ha fiori sconosciuti a qualsiasi foresta, uccelli che nessun bosco possiede. Fa e disfa molti mondi, e può tirar via la luna dal cielo con un filo scarlatto. Sue sono

Si è detto di come in Wilde risulti fondamentale la modalità stessa dell'enunciazione critica; in questo senso occorre soffermarsi brevemente sulla centralità dell'epigramma nel suo discorso. Gli epigrammi sono senza dubbio l'espressione migliore del *wit* wildiano; virano verso un ridere (*di* piuttosto che *con*) che pone chi enuncia su un piano del tutto diverso rispetto all'ascoltatore [Gantar 2015]. Nell'epigramma wildiano Eagleton [2001] vede un gesto verbale *sovversivo* rispetto al senso comune, un esempio di perversione linguistica; l'epigramma in Wilde rappresenta – e letteralmente contiene – un'interruzione, una cesura critica rispetto all'ordine del discorso, in grado di generare un cortocircuito linguistico. In maniera non dissimile a ciò che farà Andy Warhol con le sue opere, Wilde tende a riciclare e ri-formulare i suoi epigrammi, in particolare quelli sui temi a lui più cari; del resto, *Intentions* include vari esercizi di riformulazione epigrammatica. Uno degli epigrammi più celebri di Wilde appare in *Phrases and Philosophies for the Use of the Young (Frase e filosofie ad uso dei giovani, 1894)* e recita: «The first duty in life is to be as artificial as possible. What the second duty is no one has yet discovered» [Holland 2003, 1244]⁷. È interessante notare – al di là della sua forma perfetta che articola una vera e propria parodia del *duty*, del senso di dovere vittoriano – come uno degli epigrammi inclusi in *The Critic as Artist* sviluppi proprio il concetto di artificialità in rapporto all'arte, in particolare quando Gilbert, in uno scambio con Earnest, afferma: «Every century that produces poetry is, so far, an artificial century, and the work that seems to us to be the most natural and simple product of its time is always the result of the most self-conscious effort» [Holland 2003, 1118]⁸.

le “forme più reali dell'uomo in carne e ossa”, e suoi i grandi archetipi di cui le cose che hanno esistenza non sono che copie incomplete» [D'Amico 2000, 1049-1050].

⁷ «Il primo dovere della vita è di essere il più artificiali possibile. Quale sia il secondo, nessuno l'ha ancora scoperto» [D'Amico 2000, 1309].

⁸ «Ogni secolo che produca poesia è sotto questo aspetto un secolo artificiale, e l'opera che ci sembra il prodotto più naturale e semplice del suo tempo è sempre il risultato dello sforzo più consapevole» [D'Amico 2000, 1090].

Per Wilde tutta la grande arte è *self-consciousness* e artificio; si è già detto di come la società stessa sia secondo Wilde un gioco di maschere; del resto, come ha dimostrato Bachtin [1979], è il linguaggio verbale in quanto tale a essere sempre connotato, orientato e mai neutrale. In questo senso lo sforzo teorico di Wilde sembra proiettarci anche verso Barthes e la sua critica dei processi di naturalizzazione a livello culturale, linguistico e semiotico (si pensi a opere quali *Miti d'oggi*).

In sintesi, l'estetica delle maschere di Wilde ci porta a considerare la società come un vero proprio spazio teatrale; è interessante notare come uno degli epigrammi wildiani più iconici sia enunciato da Gilbert in coda ad alcune considerazioni sul rapporto tra Shakespeare, la vita reale e le sue maschere drammatiche, quali ad esempio Amleto o Romeo, *costruiti* da Shakespeare, secondo Wilde, non tanto in rapporto alla realtà, quanto *out of his passion*: «Man is least himself when he talks in his own person. Give him a mask, and he will tell you the truth» [Holland 2003, 1142]⁹.

Se Wilde nel suo saggio parla di maschere shakespeariane in rapporto ad alcuni personaggi del grande drammaturgo, nel caso di Wilde stesso è possibile declinare l'idea di maschera non solo in rapporto ad alcune figure da lui create nei suoi saggi e nelle sue opere, ma anche e soprattutto in rapporto alle molteplici identità e ruoli da lui impersonati nel corso della sua vita. In Wilde arte e vita, nel loro dialogo incessante, compongono un teatro del quotidiano che trasforma la sua vicenda di scrittore/performer in una sorta di *sistema in (e del) divenire* che mette in discussione la possibilità che – proprio per il gioco di alternanza delle sue maschere di esteta, conferenziere, uomo d'affari, poeta, drammaturgo, padre di famiglia, prigioniero, esule – vi sia un Wilde stabile e *naturale* [Waldrep 2004, XIII].

In altri termini, i processi di costruzione e *self-fashioning* di Wilde sono finalizzati a mettere in discussione ogni pretesa di autenticità in ambito sociale e a decostruire tutto ciò che

⁹ «L'uomo è meno se stesso quando parla in prima persona. Dategli un maschera, e vi dirà la verità» [D'Amico 2000, 1134].

può apparire come normale e normativo. Se gli anni della sua adolescenza rappresentarono una sorta di laboratorio teatrale nel quale ebbe modo di assistere alle performance conservative e intellettuali degli ospiti del salotto di sua madre Lady Speranza, il suo ingresso ad Oxford lo vede mettere in scena il ruolo dell'Oxonian; oltre ad adottare un accento e un'intonazione oxfordiani, Wilde avverte un marcato senso di superiorità culturale rispetto al resto della società [Sloan 2003, 6]. Quando si trasferisce a Londra sui suoi biglietti da visita si autodesigna *professor of aesthetics*; in realtà, questa sua nuova maschera lo avrebbe portato a farsi strada in quello che Gagnier [1986] definisce «Victorian marketplace».

Durante il suo tour negli Stati Uniti del 1882 Wilde si trasforma in una celebrità globale. Come molte pop star di oggi, Wilde ben comprende come, al fine di diventare una vera e propria celebrità [Rojek 2001], sia indispensabile sfondare in America. L'opportunità gli viene offerta dal grande successo dell'operetta *Patience or Bunthorne's Bride* (*Patience, o la sposa di Bunthorne*, 1881) di Gilbert e Sullivan, incentrata sulla figura dell'esteta Bunthorne. Richard D'Oyly Carte, il produttore dello show, offre a Wilde l'opportunità di tenere delle conferenze allo scopo di offrire al pubblico americano la possibilità di vedere un esteta in carne ed ossa – qualcosa di simile, in breve, a ciò che accadrà a pop star inglesi quali David Bowie nei primi anni Settanta, quando intraprendono lunghi tour americani per promuovere la loro musica.

È interessante notare come in una scena-chiave di *Velvet Goldmine*, un film diretto nel 1998 dal regista americano Todd Haynes che narra la vicenda del *glam rock* attraverso la figura del cantante Brian Slade, quest'ultimo venga interrogato da alcuni giornalisti in una sorta di circo mediatico; a uno di loro, che gli chiede di parlare del rapporto tra sé e il suo alter ego della finzione scenico-musicale – vale a dire Maxwell Demon, creatura dello spazio che diventa un messia del rock per essere distrutto dal suo stesso successo (come lo Ziggy Stardust di Bowie) –, Slade risponde citando proprio il celebre aforisma tratto da *The Critic as Artist* in

cui, si è visto, l'autore crea un'affascinante equazione tra *truth* e *mask*. Ebbene, tutta l'epopea del *glam* è una storia di maschere wildiane costruite a tavolino al fine di mettere in discussione ogni visione rigida ed esclusivista riguardo a questioni di *gender*; in tal senso, il film – che ha inizio proprio con la nascita di Wilde a Dublino – crea un rapporto molto forte tra la vicenda wildiana e quella di artisti glam quali David Bowie [Martino 2016]. Esempi come questo dimostrano come sia possibile leggere la vita di Wilde come un testo aperto, non concluso, e come una messa in scena delle sue teorie.

Il gioco di maschere inscenate da Wilde sembra del resto rispondere al ritratto del critico come artista da lui stesso dipinto in *The Critic as Artist*:

The new critic [...] will realise himself in many forms, and by a thousand different ways, and will ever be curious of new sensations and fresh points of view. Through constant change, and through constant change alone, he will find his true unity. [...] What people call insincerity is simply a method by which we can multiply our personalities [Holland 2003, 1144-1145]¹⁰.

È questa l'estetica del *change* e del divenire di cui si approprieranno icone come lo stesso Bowie, il quale intollererà appunto *Changes* un suo celebre brano del 1971. Si tratta, come s'è detto, di un'estetica che non ha paura della contraddizione; è Wilde, del resto, a citare il Whitman di *Leaves of Grass* (*Foglie d'erba*, 1855) per il quale contraddirsi significa contenere «moltitudini»; in breve, Wilde non fa che abitare la soglia tra possibilità, problematizzando il concetto di identità in quanto spazio prevedibile e rassicurante.

In the *The Critic as Artist* l'autore, dunque, articola un complesso ritratto del critico/lettore mosso da una grande

¹⁰ «Il vero critico [...] [s]i realizzerà in molte forme, e in mille modi diversi, e sarà sempre curioso di sensazioni nuove e di nuovi punti vista. Attraverso il cambiamento costante, e solo attraverso il cambiamento costante, troverà la propria autentica unità. [...] Quello che la gente chiama insincerità è semplicemente un metodo con il quale possiamo moltiplicare le nostre personalità» [D'Amico 2000, 1138].

pulsione creativa, che ancora una volta sembra rimandare a Barthes e al concetto di «morte dell'autore». Alla base del saggio wildiano è inoltre possibile individuare un approccio che pone la forma al centro dell'indagine del critico, che dovrà rispondere all'opera d'arte in modo affettivo e sinestesico, secondo una logica che rimanda alla lezione di Pater, per il quale ogni arte doveva tendere verso la condizione della musica, ossia alla perfetta con-fusione di forma e significato. Wilde mette in scena un approccio multimodale alla letteratura, in cui la parola letteraria diventa capace di raffigurazione pittorica; si tratta, in sintesi, di una vera e propria estetica che attraverso l'ascolto e l'esecuzione testuale – in cui *the poet and the singer* spesso si confondono – sembra anticipare il lessico con cui Bachtin [1979] descrive il suo romanzo polifonico. L'elogio dell'arte condotto da Wilde nel suo lungo saggio lo porta tra l'altro ad affermare che uno degli scopi dell'arte è semplicemente quello di creare un *mood*, una visione con cui essere al mondo e che Wilde non esita a definire *unpractical*, intendendo questa mancanza di praticità come preziosa infunzionalità (in quanto logica altra rispetto all'utilitarismo vittoriano). Si tratta, va detto, di una posizione contraddittoria se considerata alla luce della collocazione di Wilde nel mercato letterario e teatrale dell'epoca.

Posizioni affini a quelle di Gilbert, soprattutto per quanto riguarda l'infunzionalità dell'arte, Wilde le pronuncia attraverso le parole di una delle sue maschere più note, ossia Lord Henry Wotton in *The Picture of Dorian Gray* (*Il ritratto di Dorian Gray*, 1891). Ma anche qui ci muoviamo in uno spazio testuale piuttosto complesso in cui i tre principali protagonisti del romanzo riflettono tre aspetti dello stesso Wilde, il quale in una lettera a Ralph Payne osserva: «Basil Hallward is what I think I am: Lord Henry what the world thinks me: Dorian what I would like to be – in other ages perhaps» [Holland and Hart Davies 2000, 585]¹¹. Come osserva Gillespie, la tensione tra la probità di Basil,

¹¹ «Basil Hallward è quello che credo di essere io, Lord Henry è ciò che il mondo pensa che io sia, Dorian è ciò che mi piacerebbe essere – in altre epoche, forse».

l'immoralità di Lord Henry e la sfacciata autoindulgenza di Dorian «si combinano facendo eco ai sentimenti conflittuali dell'autore» [Gillespie 2007, X] ed è questa stessa tensione a determinare la risposta da parte del pubblico all'opera e all'immagine pubblica di Wilde.

La *dia-logica* dell'artificio e delle maschere lo porta invece, nelle sue commedie più note, a mettere in scena un paradigma di mascolinità fortemente destabilizzante rispetto agli imperativi vittoriani basati su un'idea di virilità imperiale normale e normativa [Beynon 2002]: ci si riferisce qui sia al dandismo di Lord Goring in *An Ideal Husband* (*Un marito ideale*, 1895) sia alla «queerness» [Sinfield 1994] di Jack e di Algernon in *The Importance of Being Earnest* (*L'importanza di essere Onesto*, 1895).

Secondo molti, Wilde metterà da parte le sue maschere solo negli anni della sua prigionia e in particolare nella stesura del *De Profundis*; tuttavia, studi recenti hanno messo in evidenza il carattere di costruzione e di artificialità che nutre anche la stessa celebre epistola wildiana [Guy and Small 2006]. Qui Wilde è ben consapevole di essere nel bel mezzo di un processo di costruzione della sua immagine per la posterità:

I was a man who stood in symbolic relations to the art and culture of my age. I had realised this for myself at the very dawn of my manhood, and had forced my age to realise it afterwards. Few men hold such a position in their own lifetime, and have it so acknowledged. It is usually discerned, if discerned at all, by the historian, or the critic, long after both the man and his age have passed away. With me it was different. I felt it myself, and made others feel it [Holland 2003, 1017]¹².

¹² «Sono stato un uomo [...] molto rappresentativo per l'arte e la cultura del mio tempo. Me ne sono accorto ai primi albori della maturità, e ho costretto in seguito la mia epoca ad accorgersene. A pochi uomini tocca occupare una posizione simile nella loro esistenza e pochi ne ottengono tanti riconoscimenti. I riconoscimenti di solito vengono tributati, ammesso che lo siano poi, dallo storico e dal critico molto tempo dopo che l'uomo e la sua epoca sono tramontati. Per me è stato diverso. Io l'ho sentito e l'ho fatto sentire agli altri» [D'Amico 2000, 1461].

Le ultime maschere indossate da Wilde, ossia C.3.3. – corrispondente al numero della sua cella nel carcere di Reading, pseudonimo sotto il quale pubblica *The Ballad of Reading Gaol* (*La ballata del carcere di Reading*, 1898) – e soprattutto Sebastian Melmoth assumono un valore funzionale, legato a necessità contingenti e quindi, per certi versi, lontane dal senso più profondo della vicenda wildiana.

Nel caso di Sebastian Melmoth è la maschera scelta – con il suo riferimento a san Sebastiano e a *Melmoth the Wanderer* (*Melmoth l'errante*, 1820), romanzo del prozio Charles Maturin – a raccontarci una storia affascinante, piuttosto che ciò che Wilde scrive sotto tale pseudonimo. Tuttavia, nel 1904, a quattro anni dalla morte di Wilde, l'editore Humphreys pubblica un volume intitolato proprio *Sebastian Melmoth* che, oltre a contenere *The Soul of Man under Socialism* (*L'anima dell'uomo sotto il socialismo*, 1891), il saggio più politico e contraddittorio di Wilde, si pone in realtà come una semplice raccolta di epigrammi. L'invito è qui – come del resto in altre raccolte pubblicate negli anni a venire – a leggere o meglio a *eseguire* gli epigrammi di Wilde, a indossare una maschera, al tempo stesso verbale e musicale, in grado nella sua condensazione e intelligenza – e attraverso la portata dissacrante della sua *truth* – di mettere in discussione, anche se solo per un attimo, l'ideo-logica e l'ordine stesso del discorso.

Bibliografia

Testi primari

- Wilde, O., *The Complete Letters of Oscar Wilde*, ed. M. Holland and R. Hart Davis [2000], London, Fourth Estate.
— *Complete Works of Oscar Wilde*, ed. M. Holland [2003], London, Collins.
— *The Truth of Masks*, in *Complete Works of Oscar Wilde*, pp. 1156-1173.
— *The Decay of Lying*, in *Complete Works of Oscar Wilde*, pp. 1071-1092.
— *Phrases and Philosophies for the Use of the Young*, in *Complete Works of Oscar Wilde*, pp. 1244-1245.

- *The Critic as Artist*, in *Complete Works of Oscar Wilde*, pp. 1108-1155.
- *De Profundis*, in *Complete Works of Oscar Wilde*, pp. 980-1059.
- *The Picture of Dorian Gray*, ed. M.P. Gillespie [2007], New York, Norton.
- *Opere*, a cura di M. D'Amico [2000], Milano, Mondadori («I Meridiani»).

Testi secondari

- Bachtin, M. [1979], *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi.
- Barthes, R. [1974], *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi.
- [1988], *La morte dell'autore*, in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 54-55.
- Beynon, J. [2002], *Masculinities and Culture*, Buckingham-Philadelphia, Open University Press.
- Eagleton, T. [2001], *The Doubleness of Oscar Wilde*, in «The Wildean», XIX, pp. 2-9.
- Gagnier, R. [1986], *Idylls of the Marketplace. Oscar Wilde and the Victorian Public*, Stanford, Stanford University Press.
- Gantar, J. [2015], *The Evolution of Wilde's Wit*, New York, Palgrave Macmillan.
- Guy, J. and Small, I. [2006], *Reading «De Profundis»*, in «English Literature in Transition, 1880-1920», XLIX, 2, pp. 123-149.
- Marcowitch, H. [2010], *The Art of the Pose. Oscar Wilde's Performance Theory*, Bern, Peter Lang.
- Martino, P. [2016], *La filosofia di David Bowie. Wilde, Kemp e la musica come teatro*, Milano, Mimesis.
- Rojek, C. [2001], *Celebrity*, London, Reaktion Books.
- Sinfield, A. [1994], *The Wilde Century. Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment*, London, Cassell.
- Sloan, J. [2003], *Oscar Wilde*, Oxford, Oxford University Press.
- Waldrep, S. [2004], *The Aesthetics of Self-Invention. Oscar Wilde to David Bowie*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Whiteley, G. [2015], *Oscar Wilde and the Simulacrum. «The Truth of Masks»*, London, Maney Publishing.

Bologna

18. TRAVESTIMENTI D'AUTORE.
GEORGE GISSING E *THE PRIVATE PAPERS*
OF HENRY RYECROFT

Se è vero che l'espedito del travestimento, ovvero dell'adozione di una maschera, è, tra gli artifici narrativi attraverso cui un autore si autorappresenta sotto mentite spoglie, uno dei più interessanti da un punto di vista squisitamente letterario, possiamo concordare che esso sia altrettanto interessante sul piano extra-letterario, in quanto permette allo scrittore non solo di praticare una tecnica che gli offre varie possibilità sul piano formale, ma anche di esplorare in piena libertà altre parti di sé e di soddisfare l'impulso confessionale senza ricorrere all'autorivelazione palese. Questa strategia, d'altro canto, nel consentire all'autore di istituire un dialogo tra il proprio io e la rappresentazione di sé che intende dare al lettore, lo porta paradossalmente a creare un'ulteriore identità con cui egli deve fare i conti.

Nella letteratura vittoriana si incontrano vari esempi di tale espedito letterario. In qualche caso, poi, non solo si ricorre al *camouflage*, ma si procede anche a un ulteriore sdoppiamento dell'autore in due figure distinte: il protagonista dell'opera presentata e il curatore che la introduce. Si vedano opere quali *Sartor Resartus* (*Sartor Resartus*, 1836) di Thomas Carlyle, *The Fair Haven* (*Il bel rifugio*, 1873) di Samuel Butler, *The Autobiography of Mark Rutherford* (*L'autobiografia di Mark Rutherford*, 1881) di William Hale White.

Un altro esempio di travestimento d'autore nel periodo tardovittoriano è costituito da *The Private Papers of Henry Ryecroft* (*I taccuini segreti di Henry Ryecroft*, 1903), ultima opera di George Gissing (1857-1903), il quale, pur avendo letto due romanzi di William Hale White, come annota nel suo diario l'8 maggio e il 14 giugno del 1896 [Coustillas 1978, 410], apparentemente non conosceva la ben più famosa *Autobiography of Mark Rutherford*. Eppure

è a questo libro che *The Ryecroft Papers* più si avvicina; anche qui, infatti, siamo di fronte non solo all'adozione di un alter ego, ma anche allo sdoppiamento dell'autore in due *personae*: il personaggio-narratore eponimo e l'*editor*. Tuttavia, a differenza degli esempi su citati, il protagonista in questo caso è uno scrittore, Henry Ryecroft, attraverso il quale Gissing esprime le proprie idee sull'arte, la letteratura, il mercato editoriale contemporaneo. Idee, peraltro, illustrate anche altrove nella sua opera, sia attraverso scritti saggistici (tra i quali *Charles Dickens. A Critical Study*, 1898), sia disseminando la sua narrativa di vere e proprie tracce della propria visione estetica. Nondimeno, è in *The Private Papers of Henry Ryecroft* che tale visione emerge in maniera particolarmente efficace.

Da tempo riconosciuto come un classico minore, questo libro ha sempre posto problemi ai critici circa lo statuto di genere in cui si iscrive. L'incertezza riguarda la sua appartenenza alla *fiction* o alla *factual autobiography*: da un lato, *The Ryecroft Papers* incorpora materiale autobiografico tratto dal *Commonplace Book* [*Zibaldone*], dal diario e dalle lettere del suo autore – il che autorizza a leggere il testo come una sorta di autobiografia di George Gissing [Korg 1967; Cape 1967; Fleishman 1979; de Stasio 1993]; dall'altro, questo materiale è posto all'interno di una struttura romanzesca il cui protagonista narra vicende della propria vita in forma semidiaristica, rafforzando così la tesi di chi legge il libro come opera di finzione travestita da storia autentica. Ma la questione è più complessa: i taccuini segreti di Henry Ryecroft sono, a loro volta, raccolti e curati da un *editor* suo amico, la cui trasparente firma, «G.G.», rimanda palesemente a George Gissing stesso.

Sebbene il risultato di questo attraversamento di confini di genere sia «estetivamente inquietante», o forse proprio per tale motivo, è nell'ambiguità che risiede la forza del testo, definito da un critico «un'elaborata opera di finzione camuffata da realtà fattuale» [Storey 1987, IX-X]. Un intreccio, dunque, tra autobiografia, biografia e romanzo che per certi versi richiama al lettore novecentesco due scritti woolfiani, *Orlando* (1928) e *Flush* (1933), facendo ancor

più apprezzare l'originalità di quest'opera di Gissing nel panorama della letteratura tardovittoriana.

Sulla difficoltà di individuare con certezza il genere letterario a cui *The Private Papers of Henry Ryecroft* appartiene si sono espressi diversi studiosi [Korg 1963, 240; Tindall 1974, 25; Goode 1978, 41; Collie 1979, 13; Halperin 1982, 315]. Forse, però, la definizione più convincente è quella di «oscillating text», testo oscillante, la cui posizione instabile – tra finzione e realtà, tra voci narranti manifeste e latenti – elude il riferimento a una tipologia narrativa precisa, mettendo in crisi l'autorità autorale [Hassam 1985, 35].

The Ryecroft Papers inizia con una *Preface* che, ai fini del nostro discorso, costituisce l'apparato paratestuale più interessante¹, anche per la sua dimensione metanarrativa. Ricorrendo all'artificio del manoscritto ritrovato, l'autore introduce un narratore primo, «G.G.», che a sua volta dà la parola, anche se postuma, a un narratore secondo, Henry Ryecroft, uno scrittore che aveva sperimentato vari generi letterari senza mai raggiungere il successo. L'*editor* suo amico ne traccia un breve profilo biografico, allo scopo di spiegare il gesto di autosvelamento compiuto con la stesura dei taccuini. Ryecroft, oramai cinquantenne, è presentato come una vittima di Grub Street: dopo venti anni di «mere hack-work»², in cui poco spazio trovava la scrittura creativa, senza alcuna soddisfazione né intellettuale né economica, e dopo una vita di stenti in squallide camere d'affitto londinesi, riceve inaspettatamente in eredità – secondo una delle più abusate convenzioni del romanzo vittoriano [Reed 1975, 268-288] – un vitalizio annuo di trecento sterline che gli consente di lasciare la città e rifugiarsi in campagna, in un cottage vicino a Exeter, dove finirà serenamente la sua

¹ Gli altri due epiteti sono costituiti dall'epigrafe, ubicata sul frontespizio, che riporta una citazione dalle *Satire* di Orazio, «Hoc erat in votis», e il titolo «misto», secondo la definizione di Genette che distingue tra titolo tematico, «orientato sul contenuto del testo», e titolo rematico, che fornisce «una designazione generica» [Genette 1987, 81 e 85].

² «[L]avori gravosi e poco gratificanti». Le citazioni dai *Private Papers* sono tratte dall'edizione a cura di Storey [1987], in questo caso, p. 5; la traduzione italiana è a cura di Marroni [1990], qui, p. 20.

esistenza cinque anni dopo. Il personaggio mostra qui i primi elementi di autobiografismo: l'esistenza del letterato londinese contrassegnata da sacrifici materiali e frustrazioni intellettuali è simile non solo a quella di Reardon e Biffen in *New Grub Street* (1891), ma anche, per taluni aspetti, a quella dello stesso Gissing nei primi anni della sua carriera [Churchill 1963, 341-342]. È indubbio che con il personaggio di Henry Ryecroft siamo di fronte a una sorta di alter ego dell'autore: lo confermano vari elementi di tipo contenutistico, quali la formazione classica, la professione di scrittore, le difficoltà economiche iniziali, l'aver vissuto a Londra in poveri alloggi, la ricerca di una dimensione più genuina nell'isolamento campestre, la sottile malinconia che attraversa l'intero testo e la nostalgia per il tempo della giovinezza che assale in età matura.

A questo punto della *Preface*, l'editor narra del rinvenimento, tra le carte esaminate alla morte dell'amico, di tre manoscritti dall'apparente aspetto di un diario, che si rivelano non semplici annotazioni di vita quotidiana, bensì un insieme di pensieri, ricordi, fantasticherie, descrizioni di luoghi e di stati d'animo, riflessioni sull'arte e la letteratura. Appunti suggeriti dall'avvicinarsi delle stagioni, nonché dai conseguenti mutamenti del paesaggio rurale – e contrassegnati dal mese, ma non dal giorno, in cui erano stati stilati – dai quali emerge subito l'importanza che assume la scansione temporale; questa, d'altronde, determinerà la forma stessa che il curatore sceglie di dare ai manoscritti, da lui distribuiti in quattro sezioni: Primavera, Estate, Autunno e Inverno. Il suo intervento, dunque, consiste nel trasformare ciò che avrebbe rischiato di essere «a mere incondite miscellany»³ in un volumetto strutturato secondo un modello letterario (che rimanda al «seasonal pattern» della critica archetipica, il paradigma stagionale individuato da Northrop Frye in *The Anatomy of Criticism*) rispondente agli ideali del suo autore, così sensibile agli umori del cielo e all'alternarsi della vegetazione nei campi. L'asse temporale acquista, perciò,

³ Gissing, *Private Papers* [Storey 1987, 8] («una miscellanea disorganica» [Marroni 1990, 22]).

rilevanza sia sul piano della storia sia su quello del racconto, dato che la scrittura diaristica può abolire lo *bic* ma non il *nunc* [Folena 1985, 6]: il tempo atmosferico fa da sfondo e da sollecitazione alle riflessioni di Ryecroft, mentre il tempo interiore del personaggio (il cui umore spesso si illumina o si rabbuia in sintonia con una giornata di sole o di pioggia) scandisce il ritmo della narrazione.

I manoscritti rinvenuti dall'*editor* si presentano come frammenti ai quali Ryecroft non ha osato dare forma compiuta, forse perché incerto sul tipo di narrativa in cui organizzarli, forse per riserbo o pudore. Ma è proprio la scelta della narrazione in prima persona ad affascinare il curatore che, pur imponendo un ordine formale a quel diario anomalo e discontinuo, decide di rispettarne il carattere spontaneo: «Così, gli appunti privati di un morto sono trasformati in un'unica evidente e coerente immagine, senza che il curatore se ne assuma la responsabilità», scrive John Goode [1978, 42]⁴: una strategia narrativa, questa, che il critico definisce «estremamente difensiva». Va notato che, facendosi interprete della presunta aspirazione alla fama di questo scrittore fallito, l'*editor*, pur compiendo un atto di umana simpatia, infrange una convenzione non scritta nel rendere pubblico ciò che per definizione nasce come privato: un diario intimo. Ma il gesto di dolce violenza con cui l'amico strappa al silenzio e all'oblio quei taccuini segreti, dando loro voce e visibilità, è giustificato dall'intento letterario che da essi traspare: «G.G.» vi intravede, infatti, un vago progetto di pubblicazione da parte di Ryecroft, forse il desiderio di scrivere un ultimo libro per esclusivo piacere personale.

Che *The Ryecroft Papers* sia una riflessione del suo creatore sulla letteratura emerge chiaramente dalla dimensione autoriflessiva della *Preface*. La ricorrenza di termini come «the reading public» (il pubblico dei lettori), «authorship» (professione di scrittore), «literary purpose» (intento letterario) e «habit of composition» (consuetudine alla scrittura), oltre a quelli, più ovvi, di «writing» e «book», segnala l'attenzione dell'autore ai tre momenti del processo

⁴ Le traduzioni delle citazioni, ove non altrimenti specificato, sono mie.

letterario: produzione, distribuzione e consumo. Gissing si mostra sempre pienamente consapevole delle questioni legate all'industria culturale e al ruolo dell'intellettuale nella società di massa [Carey 1992, 93-117]; non solo i suoi scritti palesemente autobiografici, ma anche e specialmente *New Grub Street*, in cui ricorrono lemmi afferenti all'area semantica del mercato editoriale quali «market», «business» e «trade», riferiti al contemporaneo mondo delle lettere, esprimono la sua costante preoccupazione che l'arte possa ridursi a merce [Parrinder 1991, 122].

Altri due termini variamente declinati nella *Preface*, «nome» e «penna», sono spie dell'attenzione del testo nei confronti della scrittura come atto creativo e gesto materiale: da un lato, l'importanza del nome quale segno di fama introduce all'idea di disvelamento del sé che s'accompagna alla narrazione autobiografica; dall'altro, la penna, nonostante il suo valore metaforico, conserva tutta la fisicità di strumento concreto. Il termine ricorre più volte: il curatore informa il lettore che l'amico «had lived by the pen» e che una volta ritiratosi in campagna, lontano dall'agone letterario, era stato incapace «to forego altogether the use of the pen»; infine, per riferirsi alla sua morte, scrive: «And so the pen fell from his hand»⁵.

Non è un caso che *The Private Papers of Henry Ryecroft* si concluda con le seguenti parole: «May I look back on life as a long task duly completed – a piece of biography; faulty enough, but good as I could make it – and, with no thought but one of contentment, welcome the repose to follow when I have breathed the word 'Finis'»⁶. Dunque, la vicenda personale come un libro; la vita come opera d'arte.

⁵ Gissing, *Private Papers* [Storey 1987, 5, 7, 8] («si manteneva scrivendo»; «di abbandonare del tutto la penna»; «la penna gli cadde di mano» [Marroni 1990, 19, 21, 22]).

⁶ Gissing, *Private Papers* [Storey 1987, 177] («Possa ripercorrere l'itinerario della mia vita come un lungo compito onestamente eseguito – un pezzo di biografia, forse con qualche pecca, ma al meglio delle mie possibilità – e, solo con pensieri di soddisfazione, sia benvenuto il riposo una volta che avrò detto con un filo di voce la parola 'finis'» [Marroni 1990, 211]).

Colpisce, a tale proposito, che alla fine del racconto, con questo riferimento di Ryecroft al racconto della propria vita come una biografia, si ritorni all'impellenza avvertita dall'*editor* nella *Preface*: quella di definire il tipo di testo che egli decide di portare alla luce. È come se, nel dare ordine ai frammenti di una narrazione di vita, «G.G.» cercasse di dare ordine alla propria, che è certamente quella di uno scrittore; come dire che l'autore Gissing, ricorrendo all'artificio della *persona* del curatore, istituisce una distanza ironica tra sé e la materia narrata (le memorie di Ryecroft), così come il curatore, nel selezionare e organizzare il materiale ritrovato, funziona da ulteriore filtro tra l'io narrante e l'io narrato. Il gioco di proiezione, identificazione e distanziamento tra voci reali e fittizie costituisce, in definitiva, uno degli elementi di maggior fascino del libro, nonché uno dei tratti più innovativi in termini formali. Giustamente Marroni, nella sua *Prefazione* alla traduzione italiana, parla di «dialogicità interna», che scaturisce, appunto, dalla presenza di più *personae* nel testo [1990, 16].

Oltrepassate 'le soglie del testo', vediamo ora che cosa questo ci dice delle idee di Ryecroft/Gissing sulla letteratura. Oltre a parole elogiative nei confronti dei classici greci e latini (Omero, Ovidio), di scrittori europei (Cervantes, Sainte-Beuve, Goethe) e di grandi autori inglesi (Shakespeare, Sterne, Dickens), e oltre alle numerose citazioni dalle loro opere in lingua originale, s'incontrano varie riflessioni da cui si può trarre una sorta di poetica. Ma è nel capitolo XX della sezione denominata «Spring» che Ryecroft si abbandona a una glorificazione dell'Arte, da lui definita «an expression, satisfying and abiding, of the zest of life»⁷: l'Arte si manifesta in tutte le sue forme, dalle più nobili alle più umili, e come tale è accessibile a ogni essere umano. Ryecroft si dichiara critico del gran parlare intorno all'Arte che si fa nel suo Paese in quel momento storico: «It began, I suspect, when the veritable artistic impulse of the Victorian time had flagged, when the energy of a great time

⁷ Gissing, *Private Papers* [Storey 1987, 42] («l'espressione gratificante e durevole del piacere della vita» [Marroni 1990, 61]).

was all but exhausted. Principles always become a matter of vehement discussion when practice is at ebb»⁸. Da qui la convinzione che non è il pensiero, bensì l'ispirazione a produrre Arte. Ryecroft, un sostenitore del proverbio latino «poeta nascitur non fit», si chiede infatti: «Dare I pen, even for my own eyes, the venerable truth that an artist is born and not made?»⁹.

Emerge, da queste e altre affermazioni analoghe, l'insofferenza di Ryecroft/Gissing nei confronti del dibattito sulla letteratura che impegnava autori e critici nell'ultimo ventennio del XIX secolo intorno alla New School of Realism [Pagetti 1977, 217-241]. A tale proposito, ricordiamo che Gissing aveva pubblicato, nel luglio del 1895, un articolo dal titolo *The Place of Realism in Fiction*, apparso nella rivista «The Humanitarian», nel quale egli contesta, innanzitutto, alcuni luoghi comuni: che il romanziere debba prendersi sul serio come lo scienziato (e qui il riferimento sembrerebbe essere al «romanzo sperimentale» di Zola); che l'artista non abbia altra responsabilità se non verso la propria coscienza artistica e l'unico suo problema sia se abbia lavorato secondo verità, nella sostanza e nella forma; che i romanziere di questa scuola propongano un atteggiamento nei confronti della vita conosciuto come «pessimismo»; che i termini «realismo» e «realista» siano diventati un semplice gergo col quale designare ciò che è volgare, spregevole e disgustoso, oppure deprimente. Gissing auspica che tali termini siano usati solo nel loro senso tecnico, e sostiene l'importanza della sincerità dello scrittore e dell'abilità nell'esecuzione dell'opera d'arte, ma afferma anche che quest'ultima, «senza purezza di visione», non è sufficiente. Infine, propone una definizione di «realismo» che, va qui sottolineato, trova riscontro nella sua stessa pratica compositiva:

⁸ Gissing, *Private Papers* [Storey 1987, 42] («È cominciato, mi pare, quando è venuto meno il genuino impulso artistico del periodo vittoriano, quando si è del tutto esaurita l'energia di una grande epoca. I principi diventano sempre argomento di vivace discussione quando è in fase di riflusso la pratica» [Marroni 1990, 62]).

⁹ Gissing, *Private Papers* [Storey 1987, 43] («Sto forse dicendo, anche per me stesso, che artisti si nasce e non si diventa?» [Marroni 1990, 62]).

Realism [...] signifies nothing more than artistic sincerity in the portrayal of contemporary life; it merely contrasts with the habit of mind which assumes that a novel is written 'to please people', that disagreeable facts must always be kept out of sight, that human nature must be systematically flattered, that the book must have a 'plot', that the story should end on a cheerful note, and all the rest of it [Coustillas and Partidge 1972, 10]¹⁰.

Gissing contesta inoltre la richiesta di oggettività nella narrativa, avanzata dalla recente School of Realism, in quanto a suo avviso non può esistere arte scissa dalla personalità dell'artefice: infatti, ciò che l'artista vede è solo una parte del reale; il suo complemento è l'effetto emotivo. In definitiva, non crede nell'impersonalità dell'artista e sviluppa una propria personale interpretazione dell'estetica realistica non priva di contraddizioni, che oscilla tra arte socialmente impegnata e arte fine a sé stessa.

In *The Ryecroft Papers* sono frequenti le considerazioni su aspetti esterni alla pratica compositiva che riguardano il contesto in cui essa si esercita: il rapporto dello scrittore con l'industria culturale, i danni della grande metropoli sui giovani talenti e la necessità per l'artista di una tranquilla lontananza dalla moltitudine. Riflessioni, queste, che il protagonista eponimo condivide con Edwin Reardon, uno dei personaggi principali di *New Grub Street*, egli stesso scrittore di grandi speranze schiacciato dagli ingranaggi del mercato editoriale, dal pubblico dei lettori semi-alfabetizzati e, più in generale, dalla cultura di massa. Ryecroft, infatti, non è solo una maschera di Gissing, ma anche una «versione riveduta» di Reardon, come scrive Hammond [2006, 175], secondo la quale l'aspetto forse più interessante di questo libro è l'insolita maniera del suo autore di *scrivere* sulla vita

¹⁰ «Realismo [...] non significa altro che la sincerità artistica nel ritrarre la vita contemporanea; contrasta semplicemente con l'abitudine mentale di supporre che il romanzo vada scritto 'per compiacere la gente', che i fatti sgradevoli debbano essere sempre tenuti lontani dalla vista, che la natura umana debba essere sistematicamente adulata, che il libro debba avere un 'intreccio', che la storia debba concludersi su una nota allegra e così di seguito» (trad. it. di P. Bottalla, in Perosa [1983, 332]).

dello scrittore: «L'abdicazione da parte di Ryecroft della responsabilità social-realistica tipicamente vittoriana a favore del romanzo dell'io annuncia una nuova fase letteraria, oltre che personale, indipendentemente dal fatto che Gissing ne fosse o meno consapevole» [*ibidem*]. In altri termini, *The Ryecroft Papers* indica un abbandono della sfera pubblica per quella privata (di fatto, Gissing si era trasferito da qualche anno in Francia, dove viveva ritirato con la terza moglie Gabrielle Fleury), dell'impegno attivo per l'analisi interiore e della scrittura indirizzata a un pubblico di lettori per quella rivolta esclusivamente a sé stesso. Il libro rappresenta, dunque, «l'abbandono della pluralità di superficie del realismo per la ricerca di un paesaggio interiore [e] sembra suggerire che il vero realismo, in effetti, abbia esclusivamente a che fare con la percezione individuale, e che la mente instauri un rapporto intensamente personale con il tempo e lo spazio» [Hammond 2006, 177]. Perciò quest'opera, per certi versi, guarda alla svolta artistica e letteraria dei decenni successivi, e, pur senza voler vedere il suo autore come un proto-modernista al pari di Conrad e James, «merita di essere rivalutata come un contributo alla politica del modernismo» [ivi, 178].

L'originalità di *The Private Papers of Henry Ryecroft* va, infine, individuata nella capacità dell'autore di esprimere le proprie idee sulla letteratura anche attraverso la scrittura dell'intimità. Ne sono un esempio i numerosi brani nei quali si può leggere il culto del personaggio per gli «spazi felici» – per dirla con il Bachelard di *La poetica dello spazio* [1957, 25-30] – che comprendono non solo il cottage nel Devon, ma anche il giardino, la campagna e il vicinato, fino all'intera regione circostante, e che costituiscono l'ambiente necessario alla produzione di arte. All'interno di una visione panteistica di fusione tra uomo e natura, la narrazione stabilisce una perfetta armonia tra la casa, la terra che la ospita e il personaggio-narratore.

Per concludere, il caso di Ryecroft/Gissing, con il ricorso a una figura che permette all'autore di parlare di sé attraverso una maschera, riguarda non solo il conflitto tra narcisismo e reticenza, tra rivelazione e occultamento di

fronte al quale si trovavano gli scrittori vittoriani che intendevano affrontare la scrittura autobiografica, ma anche la necessità avvertita dal nostro autore alla fine della sua vita di sistematizzare le proprie idee sulla letteratura, e sul romanzo in particolare, attraverso una forma narrativa ambigua e accattivante.

Bibliografia

Testi primari

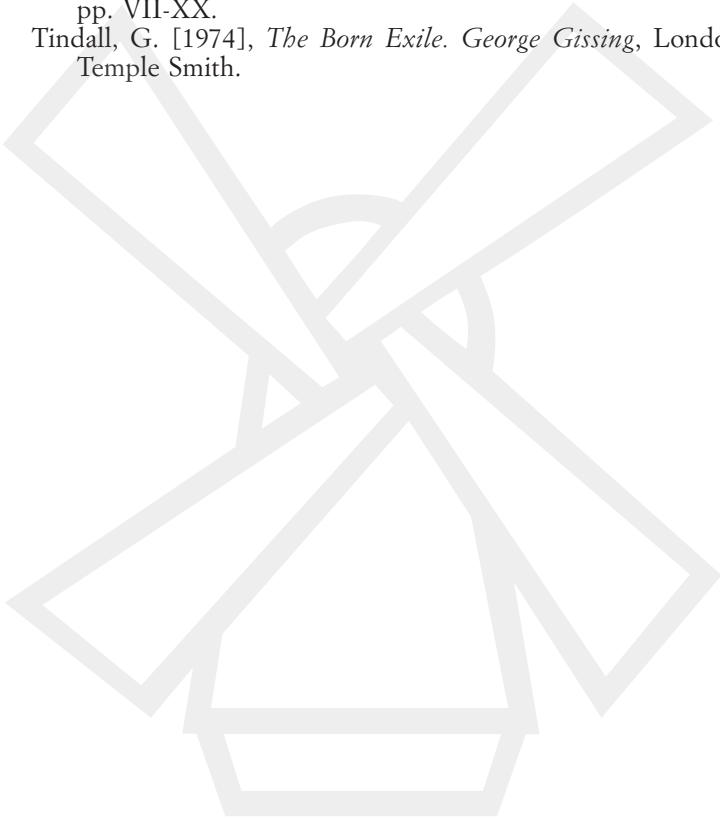
- Gissing, G., *The Place of Realism in Fiction*, in «The Humanitarian», July 1895, pp. 14-16; trad. it. *Il posto del realismo nella narrativa*, in S. Perosa (a cura di), *Teorie inglesi del romanzo 1700-1900*, Milano, Bompiani, 1983, pp. 331-333.
- *New Grub Street*, ed. B. Bergonzi [1968], Harmondsworth, Penguin; trad. it. *New Grub Street*, Roma, Fazi, 2005.
- *The Private Papers of Henry Ryecroft*, ed. M. Storey [1987], Oxford, Oxford University Press; trad. it. *I taccuini segreti di Henry Ryecroft*, a cura di F. Marroni, Roma, Lucarini, 1990.

Testi secondari

- Bachelard, G. [1957], *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France; trad. it. *La poetica dello spazio*, Bari, Edizioni Dedalo, 1989.
- Cape, J. [1957], *Definition as Structure in «The Ryecroft Papers»*, in P. Coustillas (ed.) [1967], *Collected Articles on George Gissing*, London, Frank Cass, pp. 152-167.
- Carey, J. [1992], *The Intellectuals and the Masses*, London-Boston, Faber and Faber.
- Churchill, R.C. [1963], *Three Autobiographical Novelists*, in B. Ford (ed.), *From Dickens to Hardy. The Pelican Guide to English Literature*, vol. 6, Harmondsworth, Penguin.
- Collie, M. [1979], *The Alien Art. A Critical Study of George Gissing's Novels*, Folkstone, Dawson.
- Coustillas, P. (ed.) [1978], *London and the Life of Literature in Late Victorian England. The Diary of George Gissing, Novelist*, Hassocks, The Harvester Press.

- Coustillas, P. and Partridge, C. [1972], *Introduction*, in P. Coustillas and C. Partridge (eds.), *Gissing. The Critical Heritage*, London-Boston, Routledge & Kegan Paul, pp. 1-46.
- de Stasio, C. [1993], «*The Private Papers of Henry Ryecroft*». Un «*ritratto di artista da vecchio*», in R. Klein e R. Bonadei (a cura di), *Il testo autobiografico*, Milano, Guerini e Associati, pp. 119-126.
- Fleishman, A. [1979], *Personal Myth. Three Victorian Autobiographers*, in G.P. Landow (ed.), *Approaches to Victorian Autobiography*, Athens, Ohio University Press, pp. 215-234.
- Folena, G. [1985], *Premessa*, in G. Folena et al. (a cura di), *Le forme del diario*, in «*Quaderni di Retorica e Poetica*», n. 2, pp. 5-10.
- Frye, N. [1957], *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press; trad. it. *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1969.
- Genette, G. [1987], *Seuils*, Paris, Seuil; trad. it. *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.
- Goode, J. [1978], *George Gissing. Ideology and Fiction*, London, Vision.
- Halperin, J. [1982], *Gissing. A Life in Books*, Oxford, Oxford University Press.
- Hammond, M. [2006], «*Amid the Dear Old Horrors*». *Memory, London, and Literary Labour in «The Private Papers of Henry Ryecroft»*, in J. Spiers (ed.), *Gissing and the City. Cultural Crisis and the Making of Books in Late Victorian England*, London, Palgrave Macmillan, pp. 171-179.
- Hassam, A. [1985], *The Oscillating Text. A Reading of «The Private Papers of Henry Ryecroft»*, in «*English Literature in Transition*», n. 28, pp. 30-40.
- Korg, J. [1963], *George Gissing. A Critical Biography*, Seattle, University of Washington Press.
- [1967], *The Main Source of «The Ryecroft Papers»* (1962), in P. Coustillas (ed.) [1967], *Collected Articles on George Gissing*, London, Frank Cass, pp. 168-178.
- Marroni, F. [1990], *Prefazione a G. Gissing, I taccuini segreti di Henry Ryecroft*, a cura di F. Marroni, Roma, Lucarini.
- Pagetti, C. [1977], *La nuova battaglia dei libri. Il dibattito sul romanzo in Inghilterra alla fine dell'Ottocento*, Bari, Adriatica.
- Parrinder, P. [1991], *Authors and Authority*, London, Macmillan.
- Reed, J.R. [1975], *Victorian Conventions*, Athens, Ohio University Press.

Storey, M. [1987], *Introduction*, in G. Gissing, *The Private Papers of Henry Ryecroft*, Oxford, Oxford University Press, pp. VII-XX.
Tindall, G. [1974], *The Born Exile. George Gissing*, London, Temple Smith.



copyright © 2018 by
Società editrice il Mulino,
Bologna

JAMESSTEPHENJOYCE

«Thus the unfacts, did we possess them, are too imprecisely few to warrant our certitude» [Joyce 1992c, 57]¹, scrive James Joyce nel *Finnegans Wake* (*La veglia di Finnegan*, 1939). Nel passo in questione Joyce si riferisce a questioni diverse da quelle di cui ci occuperemo nelle pagine che seguono. Nondimeno, le sue parole possono risultarci utili a definire il rapporto tra l'autore e il suo personaggio Stephen Dedalus, e a farci scoprire se è vero che i due si fondono in un'unica entità, a cui abbiamo dato il nome di jamesstephenjoyce, ma che avremmo anche potuto chiamare stephenjamesdedalusjoyce o con qualunque altra intersezione tra i due nomi. I fatti o «nonfatti» che vedremo, purtroppo o per fortuna, non sono «imprecisamente pochi» ma, purtroppo o per fortuna, non garantiscono molte certezze.

È possibile partire da una semplice constatazione: i testi teorico-critici di Joyce non sono molto numerosi, tuttavia nelle sue opere si trovano svariate riflessioni, esplicite o implicite, sull'arte e sull'estetica. Alcuni scritti teorici, inoltre, sono affidati a taccuini che risalgono a un periodo in cui Joyce non aveva ancora scritto le sue opere principali, il che ci autorizza a ritenere che la sua riflessione sull'arte si sia spostata dai testi teorici alla produzione narrativa². La

¹ «Così i nonfatti, li possedemmo, sono troppo imprecisamente pochi per garantire la nostra certezza» [Joyce 1982a, 57bis].

² Kevin Barry individua tre nuclei nella produzione critica di Joyce: la politica dei suoi scritti giornalistici, la sua teoria estetica e la sua analisi della storia culturale irlandese, che fa da ponte tra i primi due [Joyce 2000, IX]; Terrinoni si sofferma in particolare su quest'ultimo aspetto [Joyce 2017b, 25-28]; Aubert [1973] analizza i testi teorici di Joyce fermandosi al taccuino di Pola, che risale al 1904-05, mentre nelle raccolte dei testi critici di Joyce [1959; 1992e; 2000; 2017b] la scelta copre un arco temporale più vasto anche se i testi più importanti dal

trasmigrazione o reincarnazione delle riflessioni del giovane Joyce sull'arte, sul dramma, sull'«epifania», sul rapporto tra vita e letteratura ci porta sin da subito a quella che è forse la chiave per comprendere il percorso critico e artistico joyciano. Come osserva Franca Ruggieri, «una fitta trama di citazioni interne [...] libere dalla forma particolare della fonte originaria, ritorna sempre, ogni volta con diversa e rinnovata incisività», collegando «tutta l'opera di Joyce, dall'inizio alla fine» [Joyce 1992e, XVIII]. Se è così, allora il filo conduttore che unisce l'intera opera joyciana (apparentemente eterogenea, dettata da posizioni estetiche e da scelte stilistiche diverse, attraversata da riflessioni difficili da costringere in uno schema uniforme, ma ricca di fili che si credevano persi e che riemergono a distanza di anni, in contesti diversi) è forse proprio la mobilità del pensiero, la percezione chiara che ogni opera non può che essere *in progress*, una sorta di spostamento nomadico che torna sempre, mentalmente e artisticamente, allo stesso centro: Dublino. È la conclusione cui giunge Laura Pelaschiar [2010, 139], quando scrive che *Ulysses* (*Ulisse*, 1922) «è un romanzo sul viaggio, sul movimento, sulla mobilità e le infinite possibilità che ne derivano». O Sara Sullam quando parla di «poetica del transito», testimoniata dall'epistolario, dalla «celeberrima epigrafe che chiude l'*Ulisse* – 'Trieste-Zurigo-Parigi 1914-1921' –, ma soprattutto dalla sovrapposizione, all'interno dello spazio dell'immaginario, di lingue, luoghi, persone e personaggi» [Joyce 2017b, 1067]. Ed è anche la caratteristica che Enrico Terrinoni ritrova non solo nell'opera letteraria, ma anche nella scrittura critica di Joyce: «un desiderio di indicare nuove strade, nuovi percorsi, di non adagiarsi sul già detto» [ivi, 25].

Dall'epifania dei primi scritti al naturalismo di *Dubliners* (*Gente di Dublino*, 1904-07, pubbl. 1914), dal rifiuto dell'epifania alla circolarità del *Finnegans Wake*, da Pater,

punto di vista teorico restano quelli degli anni di formazione. Grande importanza viene attribuita anche agli scritti in italiano che Joyce pubblica tra il 1907 e il 1912 e che avrebbe voluto raccogliere in volume, ma naturalmente ci troviamo ancora negli anni precedenti alla pubblicazione delle opere maggiori.

Wagner, D'Annunzio, Ibsen, san Tommaso e Giordano Bruno, l'opera artistica di Joyce parla apertamente e continuamente di arte e letteratura (e vita), della loro intersezione e della loro potenza, ne mostra le influenze, le ingloba nel tessuto creativo. Non servono gli scritti teorici dell'autore per illuminare l'arte joyciana, che si manifesta o si occultata a sufficienza già da sola. Nelle sue opere qualcuno parla, qualcuno teorizza, qualcuno esprime le proprie idee sull'arte e la letteratura (e sulla vita), qualcuno mostra le sue ambizioni di scrittore e l'orgoglio dell'artista – ricordandoci molto da vicino le idee, le ambizioni e l'orgoglio dell'autore stesso. Non si tratta di un narratore onnisciente, che potremmo ricondurre allo stesso Joyce, bensì del personaggio di Stephen Daedalus o Dedalus. È opinione diffusa che nella propria opera Joyce sveli agli occhi del mondo le sue idee sull'arte e sull'artista attraverso una maschera, quella appunto di D(a)edalus, finendo spesso per identificare le idee esposte da Stephen con le proprie³.

Il 19 agosto 1906, dopo aver riletto in traduzione italiana *The Picture of Dorian Gray* (*Il ritratto di Dorian Gray*, 1891), Joyce scriveva da Roma al fratello Stanislaus: «Wilde seems to have had some good intentions [...] – some wish to put himself before the world – but the book is rather crowded with lies and epigrams. If he had had the courage to develop the allusions in the book it might have been better» [Joyce 1975, 96]⁴. Joyce aveva probabilmente letto, anche se non lo sappiamo per certo, *The Critic as Artist* (*Il critico come artista*, 1891), il saggio di Wilde in cui compare la famosa frase: «Man is least himself when he talks in his own person. Give him a mask, and he will tell you the truth» [Wilde

³ Osserva Mark A. Wollaeger [2003, 344]: «l'ingenuità dei primi critici è stata rimpiazzata da una pratica più guardinga, ma si tende ancora a rimuovere Stephen dai complessi meccanismi di senso nei quali Joyce lo colloca». Ove non altrimenti indicato le traduzioni sono mie.

⁴ «Sembra che l'intenzione iniziale di Wilde [...] fosse assai buona, un certo desiderio di esporsi agli occhi del mondo; ma il romanzo è risultato più che altro un intreccio di menzogne ed epigrammi. Se avesse avuto il coraggio di sviluppare le allusioni, avrebbe fatto meglio» [Ellmann 1982, 281].

1977, 1045]⁵. A giudicare dalla sua lettera del 1906, sembra che a Joyce interessi un autore che nelle sue opere si svela agli occhi del mondo in modo diretto, piuttosto che parlare, come fa di solito Wilde, per allusioni o per maschere. È, possibile, allora, ipotizzare che Joyce sveli al mondo se stesso e le sue idee assumendo nelle sue opere la maschera di Stephen Dedalus per dire wildianamente, attraverso di essa, la verità su di sé? Perché Joyce dovrebbe usare una maschera e non esporsi direttamente agli occhi del mondo? E nella propria opera è davvero necessario secondo Joyce che l'autore si sveli al mondo? Il rapporto tra la vita dell'autore e la sua opera è, per Joyce, centrale, ma anche problematico⁶, e forse non a caso è proprio Stephen Dedalus che nell'*Ulysses* avanza un'ipotesi paradossale, riprendendo ancora una volta la questione autobiografica e conferendo a essa una dimensione quasi vertiginosa [Joyce 1992d, 235-280]. Come ben riassume King [1999, 301]:

Stephen Dedalus, personaggio basato sul precedente autoritratto di Joyce, e che forse in qualche modo resta ancora un autoritratto nel corso del romanzo, sostiene che le opere teatrali di Shakespeare sono autobiografie distorte e che i personaggi shakespeariani sono delle persone che Shakespeare conosceva davvero. Se riteniamo che Stephen sia un personaggio autobiografico, allora ciò che egli sostiene riguardo la rilevanza biografica dei testi shakespeariani dovrebbe essere di fondamentale importanza in quanto ci permette di interpretare questa argomentazione come un'affermazione autoriflessiva concernente James Joyce.

Un personaggio di Joyce, forse una maschera dell'autore, afferma che l'opera di Shakespeare è fondamentale

⁵ «L'uomo è meno sé stesso quando parla in prima persona. Dategli una maschera, e vi dirà la verità» [Wilde, *Saggi* (a cura di D'Amico), 1981, 237].

⁶ Franca Ruggieri parla a questo proposito del «nucleo originario e irrisolto di quella contraddizione e di quella continuità della vita e dell'arte, insieme a quell'esigenza di una inevitabile, coerente composizione che, se porterà sempre i segni evidenti di una profonda immedesimazione nella vita e nel reale, pure vorrà anche porsi a meditata distanza da essa» [Joyce 1992e, XI].

autobiografica. Non ci sta per caso autorizzando a leggere allo stesso modo l'opera stessa di Joyce? Le cose, però, non sono così semplici e ci sono alcune questioni preliminari che è bene chiarire prima di tentare di dare delle risposte alle domande che ci siamo posti, anche se queste finiranno inevitabilmente per aprire la strada a ulteriori dubbi. In primo luogo, Joyce non scrive mai un'autobiografia, ma spesso utilizza materiale autobiografico. Se accettiamo la definizione di autobiografia proposta da Philippe Lejeune, il maggiore teorico dell'argomento, il solo fatto che il nome del protagonista sia diverso dal nome dell'autore esclude la possibilità di un'autobiografia [Lejeune 1975; trad. ingl. 1989, 15]. Non possiamo neppure parlare, a rigor di termini, o almeno di termini lejeuniani, di «romanzo autobiografico», dal momento che i due romanzi di solito indicati come autobiografici (*Stephen Hero / Le gesta di Stephen*, ca. 1904⁷ e il *Portrait / Dedalus: ritratto dell'artista da giovane*, 1916) si presentano come opere di finzione in quanto sono narrate in parte o totalmente in terza persona, nel titolo non rimandano in alcun modo all'autore, non stringono alcun patto narrativo con il lettore tale da autorizzare quest'ultimo a ritenere, senza che sia a conoscenza dei fatti della vita dell'autore, di trovarsi di fronte a un'opera autobiografica. Stanislaus Joyce [1958, 39] è esplicito, almeno per quanto riguarda il *Portrait*: «He has drawn, it is true, very largely upon his own life and his own experience [...]. But *A Portrait of the Artist* is not an autobiography; it is an artistic creation»⁸. Non tutti, però, concordano: due tra i più autorevoli studiosi dell'opera joyciana, Booth ed Ellmann, parlano esplicitamente di romanzo autobiografico a proposito del *Portrait* [Booth 1961, 330; Ellmann 1982, 182]. Per *Stephen Hero*, Stanislaus parla di una «quasi autobiografia» [Ellmann 1982, 181] e sull'aspetto autobiografico dell'opera il consenso è pressoché unanime.

⁷ Romanzo, come si vedrà, parzialmente confluito in *A Portrait of the Artist as a Young Man* e pubblicato postumo.

⁸ «Ha attinto assai ampiamente, è vero, alla sua vita e alle sue esperienze [...]. Ma *A Portrait of the Artist* non è un'autobiografia: è una creazione artistica».

Che la questione autobiografica sia complessa, oltre che centrale per Joyce, lo conferma anche Aubert [1992, 1], il quale apre il suo studio sull'estetica dell'autore affermando che «l'ossessione di Joyce per la propria immagine è evidente e ben illustrata non solo dai fatti biografici, ma anche, e con maggior enfasi, nelle sue opere».

Il personaggio joyciano che più si avvicina al Joyce reale, e che appare in maniera più pervasiva nella sua produzione letteraria, come si è detto, è certamente Stephen Daedalus (versione del nome usata in *Stephen Hero*) o Dedalus: è il protagonista di *Stephen Hero*, non appare in *Dubliners* (quanto meno non come personaggio), è il protagonista del *Portrait*, è uno dei tre protagonisti di *Ulysses*, non appare in *Exiles* (*Esuli*, 1918) né in *Finnegans Wake*, anche se il protagonista di quest'ultima opera, HCE, è anche Everybody, e di conseguenza anche Stephen Dedalus (o Daedalus). C'è però da chiedersi se ciò ci autorizzi a ritenerlo un alter ego, una maschera o una proiezione di Joyce nella propria opera. A sostegno di questa ipotesi ci sono diversi indizi esterni ai romanzi e ai racconti joyciani: su tutti, un passo del diario di Stanislaus del 2 febbraio 1904:

Jim sta cominciando il romanzo [...]. Io gli ho suggerito di intitolare lo scritto *A Portrait of the Artist* e questa sera, seduto in cucina, Jim mi ha spiegato qual è la sua idea. Sarà quasi autobiografico e, naturalmente, venendo da Jim, satirico [...]. Alla fine un mio titolo è stato accettato: *Stephen Hero*, dal nome – Stephen Dedalus – che Jim ha nel libro [Ellmann 1982, 181].

Altrettanto diretto e convincente è un altro indizio: ovvero, la firma 'Stephen Daedalus' apposta da Joyce a una serie di racconti e di lettere. Per quanto riguarda i racconti, si tratta della prima stesura di tre testi composti per il giornale «The Irish Homestead», su invito del poeta George Russell. Russell aveva chiesto a Joyce di scrivere una cosetta «semplice, campagnola, vivace e con un certo pathos» [ivi, 199], che non scandalizzasse i lettori, aggiungendo che lo avrebbe pagato una sterlina e che poteva firmare con lo pseudonimo da lui preferito. Firmandosi

Stephen Daedalus, Joyce scrisse *The Sisters* (*Sorelle*), che sarebbe stato pubblicato nell'agosto del 1904 su «The Irish Homestead» e che, dopo un'opportuna revisione, sarebbe diventato il racconto di apertura di *Dubliners*. Altri due racconti, ovvero *After the Race* (*Dopo la corsa*) ed *Eveline*, furono firmati con lo stesso pseudonimo e pubblicati sempre nel 1904. Nello stesso periodo, inoltre, Joyce firmò con lo pseudonimo di Stephen Daedalus una serie di lettere a Gogarty, che avrebbe poi immortalato nel Buck Mulligan di *Ulysses*, e a Curran, al quale comunicava il suo piano per la raccolta *Dubliners* [Joyce 1975, 20-22]. Sono lettere scritte in un mese centrale per Joyce, quel giugno del 1904 in cui conobbe Nora Barnacle, alla quale all'inizio di agosto di quell'anno inviò una copia di «The Irish Homestead» con il suo racconto *The Sisters* scrivendole: «You will find a sketch in this by me ('Stephen Daedalus')»⁹ [ivi, 24].

Sembrirebbe quindi ben delineata una stretta relazione tra Joyce e Stephen Daedalus, quanto meno relativamente all'anno 1904. Ci sono tuttavia alcuni elementi che invitano a essere prudenti nel tracciare un'identificazione troppo facile tra i due. Per cominciare, in quel periodo Joyce era solito firmare le sue lettere in modi fantasiosi e Daedalus è solo uno dei tanti pseudonimi da lui utilizzati: il 13 luglio si firma James Overman, con un riferimento al superuomo nietzschiano; il giorno precedente Aujey, forse un'anagramma; il 3 agosto, in una lettera vagamente oscena a Nora, si firma addirittura «Vincenzo Vannutelli, cardinal diacono» [ivi, 22-24]. E a proposito dello pseudonimo usato per lo «Irish Homestead», lo stesso Stanislaus ci informa che Joyce evitò di firmare il racconto con il proprio nome non tanto per una sua identificazione con Daedalus quanto perché si vergognava di pubblicare sul giornale che definiva con disprezzo «dei porci», dato che era rivolto a un pubblico rurale [Ellmann 1982, 200].

Restando ancora sulla soglia dei testi, proviamo a vedere se un esame del nome scelto da Joyce per il suo possibile alter ego può esserci d'aiuto. Secondo Ellmann [1982, 182],

⁹ «Vi troverai una scenetta scritta da me ('Stephen Daedalus')».

la scelta dello pseudonimo «Stephen Dedalus» risponde alla volontà di esprimere «la coesistenza di elementi pagani e cristiani nel suo intelletto, usando il nome del primo martire della cristianità e quello del più grande inventore del mondo pagano». Mentre scrive *Stephen Hero*, però, l'insoddisfazione e la frustrazione di Joyce crescono¹⁰: secondo Stanislaus sembra «che Jim si esprima con tutta sincerità sul proprio conto, ma lo stile è tale che si potrebbe sostenere che egli si confessi in una lingua straniera – una confessione più agevole che nella lingua comune» [Ellmann 1982, 182]. Ecco una delle tante fertili contraddizioni che incontreremo: una confessione, ma in una lingua straniera, diretta e indiretta al tempo stesso. La distanza tra cristianesimo e paganesimo, implicita nello pseudonimo, sembra sempre più grande, il desiderio di trasferire la vita nell'opera in modo ingenuo e massiccio un'impresa troppo faticosa e poco vantaggiosa in termini artistici, l'equilibrio stilistico tra lirismo e realismo troppo instabile. C'era bisogno di un'altra strada per rielaborare il materiale autobiografico e Joyce sperimenta due tecniche molto «astute», per usare un termine che diventerà caro al Dedalus del *Portrait*: la fusione di più modelli e il distacco dalla sua maschera. Entrambe le strategie tendono a quella che potremmo definire «molteplicità delle rappresentazioni dell'io» e che esploderà nel *Finnegans Wake*. Se è vero che il distacco dal suo personaggio inizia nel *Portrait*, dove il suo atteggiamento nei confronti di Stephen sembrerebbe ironico, nello stesso romanzo Joyce si accorge di una cosa apparentemente ovvia: Dedalus non è solo un nome, ma anche un cognome. Di Dedalus ce ne sono due e si può essere entrambi contemporaneamente: Dedalo e suo figlio Icaro. Come scrive Giorgio Melchiori:

Si tenga conto che la scelta iniziale di Stephen Dedalus come protagonista autobiografico comportava un'identificazione non

¹⁰ Si veda, per esempio, la lettera da Pola a Stanislaus del 19 novembre 1904: «I am discontented with a great deal of it and yet how is Stephen's nature to be expressed otherwise. Eh?» («Sono insoddisfatto di gran parte del mio romanzo, ma come esprimere altrimenti la natura di Stephen?» [Joyce 1975, 44]).

tanto con il mitico artefice Dedalo costruttore del labirinto, quanto con chi si proponeva di raccoglierne l'eredità. Dedalus è un patronimico, Stephen è suo figlio, perciò non Dedalo ma Icaro. Un Icaro ben deciso a spiccare il volo, ma anche consapevole dei rischi cui va incontro affidandosi alle ali costruite dal padre [Melchiori 1994, 156].

Joyce, quindi, si distacca ulteriormente da quello Stephen Daedalus con cui aveva instaurato un rapporto ambiguo in *Stephen Hero* (se *hero*, com'è verosimile, era già da intendersi in senso ironico), avvertendone la molteplicità e cogliendo la possibilità di rappresentarsi in un personaggio già di per sé duplice: artefice come il padre Dedalo di un labirinto in cui è rinchiuso nonché delle ali ivi costruite per fuggire, ma anche figlio impetuoso e orgoglioso, come il suo giovane io iniziava decisamente ad apparire allo Joyce più maturo che scrive il *Portrait*. E ai due Dedalus si aggiunge un terzo alter ego in *Ulysses*, ovvero Leopold Bloom. Sintetizza ancora Melchiori:

L'autobiografismo era totale nell'avvio di *Le gesta di Stephen*, in cui Joyce era tutt'uno con il giovane intellettuale irlandese Stephen Dedalus, di matrice quasi bigottamente cattolica e di educazione gesuitica, che si sarebbe ribellato a queste sue origini e avrebbe cercato di evaderne scegliendo la via del volontario esilio e della vita randagia. Questo avviene appunto nella versione definitiva di quel libro, ove però l'autore comincia a prendere le distanze da Dedalus (non già Daedalus), intitolando il romanzo *Ritratto dell'artista da giovane*, un autoritratto che ormai non gli assomiglia più a causa degli anni trascorsi. Ora, nel nuovo libro che si appresta a scrivere, Joyce vuol riconoscersi nel piccolo ebreo errante cui darà il nome di Leopold Bloom [ivi, 155-156].

Prima ancora, però, ci sono i *Dubliners*, dove Dedalus non c'è come personaggio, anche se – come si è visto – Stephen Dedalus era comparso come 'autore' in occasione della prima pubblicazione dei racconti. C'è comunque un elemento che rende i racconti dei *Dubliners* importanti in un discorso sulle maschere di Joyce, in quanto offrono un'altra via al giovane scrittore, alternativa a quella che stava seguendo in *Stephen Hero* la cui stesura si era arenata

nel 1905, fino a che due anni dopo Joyce non decide di riscriverlo in una nuova forma, ovvero come il *Portrait of the Artist as a Young Man*. Nessuno dei racconti dei *Dubliners*, escluso *The Dead* (*I morti*), presenta personaggi molto simili a Stephen Dedalus o al Joyce di quegli anni. Ma se lo Stephen di *Stephen Hero* stava diventando sempre più, per Joyce, un autoritratto di sé nel passato, c'è almeno un personaggio nei *Dubliners* che sembra prospettarsi come un possibile Joyce del futuro. O meglio di come Joyce rischiava di diventare se fosse rimasto a Dublino: è Gabriel Conroy, il protagonista di *The Dead*. Ellmann [1982, 292-304] dedica un capitolo ai retroscena biografici di *The Dead*: sappiamo, quindi, che Joyce aveva preso spunto nel suo racconto da un episodio realmente accaduto a Nora Barnacle. Ma il racconto abbonda anche di altri particolari tratti dalla sua vita: vi riaffiorano frammenti di lettere a Nora, l'aspetto fisico di Gabriel ricorda un Joyce invecchiato, il giornale per cui egli scrive delle recensioni, il filo-inglese «Daily Express», è lo stesso a cui aveva collaborato in passato. Comuni a Joyce sono anche il fastidio per un certo nazionalismo, la passione per l'Europa rispetto alla sua terra, e vari altri particolari. Tuttavia, Gabriel Conroy è un personaggio costruito anche attingendo ad altri modelli, tra i quali Ellmann cita il padre John Joyce e l'amico Curran. *The Dead* presenta quindi un importante punto di distacco dalla via seguita in *Stephen Hero*: qui assistiamo alla creazione di un personaggio quasi autobiografico, come in *Stephen Hero*, che tuttavia rimanda a molteplici modelli reali, di cui quello autobiografico è soltanto uno. Ci stacciamo dal solipsismo estetizzante, che era una componente di rilievo del primo Stephen Daedalus, per arrivare a un personaggio nel quale Joyce può osservare e raccontare se stesso con un certo distacco. Inoltre, leggere Gabriel in questo modo ci dà una chiave di lettura del racconto che non sostituisce quella più tradizionale, ma va ad aggiungersi a essa: se Gabriel è *anche* Joyce, egli non va visto solo come un personaggio pomposo e vuoto, ma con una simpatia che non tutti vi hanno individuato. Non va dimenticato che Gabriel è l'unico personaggio di *Dubliners* per il quale, per quanto improbabile, è possibile

un finale aperto. Gli altri personaggi sono degli sconfitti, la loro epifania è la realizzazione di un fallimento, mentre Gabriel ha ancora la possibilità di svegliarsi diverso, di vivere la propria vita con una maggiore consapevolezza. Lo lasciamo sulla soglia di una decisione, ma almeno una possibilità gli è concessa: Eveline non salirà mai più su una nave che la porterà lontano dall'Irlanda, Gabriel invece può ancora cambiare. Si può anzi leggere ironicamente il racconto come la storia di una brava persona, frustrata in ogni sua manifestazione: il peso del passato, che risuona in ogni riga del racconto, finisce per opprimere anche il povero Gabriel al quale alla fine non resta che mettersi in viaggio verso un ovest che rappresenta la morte, non solo la passione, mentre, come aveva detto a miss Ivors, la giovane nazionalista incontrata alla festa, avrebbe preferito andare in giro in bicicletta per l'Europa¹¹.

Dubliners, tuttavia, è solo una parentesi (in parte proseguita in *Exiles / Esuli*, 1918), per quanto ci offra un Joyce che inizia a creare personaggi nei quali il lato autobiografico si unisce a elementi inventati, e lasci già presagire una possibile risposta alle domande che ci siamo posti all'inizio: Stephen Dedalus, come Gabriel Conroy, è Joyce e non lo è al tempo stesso¹². Con Joyce non bisogna porre un aut-aut, bensì esser pronti ad accettare le molteplici possibilità che ogni occasione offre, senza creare ordini gerarchici di senso. Come ci ricorda Eco [1966, 111], l'impresa di Joyce in *Ulysses* è quella di decretare la fine del mondo ordinato,

¹¹ Per un'interpretazione in chiave autobiografica di *The Dead*, si veda anche Schwarz [1994].

¹² Conferma Stanislaus Joyce: «As the other characters are often blends of real persons fused in mould of the imagination, so for the character of Stephen in both drafts of the novels he has followed his own development closely, been his own model and chosen to use many incidents from his own experience, but he has transformed and invented many others» [Joyce 1958, 39-40] («Come gli altri personaggi mescolano spesso persone reali fuse nello stampo dell'immaginazione, così per il personaggio di Stephen, in entrambe le versioni del romanzo, Joyce ha seguito da vicino la sua evoluzione personale, è stato il suo stesso modello e ha scelto di usare molti fatti tratti dalla propria esperienza, ma ne ha trasformato e inventato molti altri»).

gerarchico, a favore di una rete di eventi che interagiscono tra loro, e ciò può valere anche nella nostra interpretazione dei personaggi, in cui le varie fonti interagiscono, permettendo all'autore di creare strategie di coinvolgimento e di distacco che si intrecciano con la sua necessità di svelarsi e la sua (p)ossessione autobiografica.

Nelle reazioni critiche all'opera joyciana, e all'analisi del rapporto tra Joyce e Stephen Dedalus, si incontra una sistematica insoddisfazione rispetto a risposte di tipo univoco: a proposito del *Portrait*, Booth [1961, 330], dopo aver discusso alcuni problemi del testo, osserva che «sarebbe preferibile risolvere queste dispute usando prove interne» anziché esterne, pur accettando comunque l'impossibilità di raggiungere soluzioni definitive. «La verità», conclude desolato, «sembra essere che Joyce è sempre un po' incerto sul suo atteggiamento verso Stephen». E se lo è lui, lo sono ancor più i suoi lettori. Scholes [1964, 484], per esempio, nel riprendere Booth, ci ricorda che l'interpretazione ormai accettata del *Portrait* come un'opera ironica in cui il Joyce adulto prende le distanze da Stephen Dedalus, l'artista da giovane, non era certo quella dei primi lettori dell'opera, ma inizia a farsi strada solo dopo la pubblicazione dell'*Ulysses* e soprattutto dopo la pubblicazione postuma dei frammenti dello *Stephen Hero* nel 1944.

La confusione, dunque, regna sovrana e si è costretti costantemente a rivedere le proprie conclusioni, se solo si cambia prospettiva. Se accettiamo questa ipotesi, quindi, più che chiedersi se e in che misura James Joyce si rispecchi in Stephen Dedalus, o quale sia l'atteggiamento di Joyce verso di lui (ironico, distaccato, coinvolto), bisogna cercare di comprendere le funzioni di Dedalus all'interno delle varie opere, come parti di quei «multiple Mes»¹³ di cui l'autore parla in *Finnegans Wake* [Joyce 1992c, 410]. Nel distacco dall'epifania, che si avverte con chiarezza nel passaggio da *Stephen Hero* al *Portrait* e all'*Ulysses*¹⁴, non cambia solo la

¹³ «Me multipli» [Joyce 2017a, 17].

¹⁴ Cfr. a questo proposito soprattutto Melchiori [1994, 45-56], ma anche Moretti [1999, 270-271]. Si veda anche il famoso passo

teoria estetica: lo Stephen dei romanzi successivi incorpora gli episodi della vita dell'autore, e le sue passioni letterarie, in strutture sempre più complesse. Quello che manca a *Stephen Hero*, e che Joyce sottolinea con forza nelle opere successive, è la struttura che sottostà all'opera, sia essa quella degli epicleti dei *Dubliners*, o dell'evoluzione dell'artista in cinque fasi nel *Portrait*, o del poema omerico in *Ulysses*. Gli episodi di *Stephen Hero*, narrati dettagliatamente e non sempre in grado di trasformarsi in epifanie, diventano per lo Stephen del *Portrait* mattoni da inserire in una costruzione più ampia. Il nuovo sistema estetico di Stephen passa dallo stato lirico, nel quale si ha «the simplest verbal vesture of an instant of emotion, a rhythmical cry such as ages ago cheered on the man who pulled at the oar or dragged stones up a slope», a quello narrativo, nel quale «the artist prolongs and broods upon himself as the centre of an epical event», la narrazione «is no longer purely personal» e la personalità dell'artista «passes into the narration itself»¹⁵ [Joyce 1992a, 232-233].

Preso tra Rimbaud e Flaubert, tra due versioni dell'esperienza moderna tra loro incompatibili e inconciliabili – l'epifania o «l'ottusità prosaica» [Moretti 1999, 271] –, Joyce usa Stephen per sperimentarle entrambe: in *Stephen Hero*, Stephen, innamorato di Blake e Rimbaud, «si compiace di rimutare e combinare le vocali tra loro per riprodurre gridi di emozioni primitive» [Joyce 1997, 573]; nel *Portrait* loda l'antica ballata inglese *Turpin Hero* (il cui nome non è scelto a caso) perché inizia in prima e finisce in terza persona [Joyce 1992a, 233]. Joyce non sceglie tra Daedalus e

dell'*Ulysses* [Joyce 1992d, 50]: «Remember your epiphanies on green oval leaves, deeply deep, copies to be sent if you died to all the great libraries of the world, including Alexandria?» («Ricordi le tue epifanie su verdi fogli ovali, profondamente profonde, copie da mandarsi in caso di morte a tutte le grandi biblioteche del mondo, Alessandria compresa?» [Joyce 1982b, 56]).

¹⁵ «Il più semplice rivestimento verbale di un attimo di emozione, un grido ritmico quale, secoli fa, servì a incitare l'uomo che manovrava un remo o trascinava pietre su per un pendio», «l'artista prolunga e rimugina sé stesso come centro di un avvenimento epico», «la narrazione non è più soltanto personale. La personalità dell'artista passa nel racconto stesso» [Joyce 1997, 473].

Dedalus, è catturato in una contraddizione che, per usare le parole di Moretti [1999, 271], non si risolve ma ha il merito di essere «un evidentissimo fallimento». Fallimento evidentissimo, ma evidentemente fertile, da cui Stephen risorgerà ancora nell'*Ulysses*, guardando con nostalgia e ironia al suo io passato che scriveva epifanie, ma ancora ossessionato dall'artista che si svela nella sua opera, e osservato a sua volta da Joyce che, forse, «like the God of creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails» [Joyce 1992a, 233]¹⁶.

Bibliografia

Testi primari

- Wilde, O. [1977], *Complete Works*, London-Glasgow, Collins.
— [1981], *Saggi*, a cura di M. D'Amico, Milano, Mondadori.
Joyce, J. [1959], *The Critical Writings*, ed. R. Ellmann and E. Mason, London, Faber and Faber.
— [1975], *Selected Letters*, ed. R. Ellmann, London, Faber and Faber.
— [1982a], *Finnegans Wake H.C.E.*, trad. it. di L. Schenoni, Milano, Mondadori.
— [1982b], *Ulisse*, trad. it. di G. de Angelis, Milano, Mondadori.
— [1992a], *A Portrait of the Artist as a Young Man*, ed. S. Deane, London, Penguin.
— [1992b], *Dubliners*, ed. T. Brown, London, Penguin.
— [1992c], *Finnegans Wake*, ed. S. Deane, London, Penguin.
— [1992d], *Ulysses*, ed. D. Kiberd, London, Penguin.
— [1992e], *Poesie e prose*, a cura di F. Ruggieri, Milano, Mondadori.
— [1997], *Racconti e Romanzi*, a cura di G. Melchiori, Milano, Mondadori.
— [2000], *Occasional, Critical, and Political Writing*, ed. K. Barry, Oxford, Oxford University Press.

¹⁶ «Come il Dio della creazione, rimane dentro o dietro o al di là dell'opera sua, invisibile, sottilizzato fino a sparire, indifferente, occupato a curarsi le unghie» [Joyce 1997, 473-474].

- [2017a], *Finnegans Wake*, a cura di E. Terrinoni e F. Pedone, Milano, Mondadori.
- [2017b], *Lettere e saggi*, a cura di E. Terrinoni, Milano, Il Saggiatore.

Testi secondari

- Aubert, J. [1973], *Introduction à l'Esthétique de James Joyce*, Paris, Didier; trad. ingl. *The Aesthetics of James Joyce*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992.
- Booth, W. [1961], *The Problem of Distance in «A Portrait of the Artist»*, in *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, pp. 323-336.
- Eco, U. [1966], *Le poetiche di Joyce*, Milano, Bompiani.
- Ellmann, R. [1982], *James Joyce*, Milano, Feltrinelli.
- Joyce, S. [1958], *My Brother's Keeper*, London, Faber and Faber.
- King, J. [1999], *Trapping the Fox You Are(n't) with a Riddle. The Autobiographical Crisis of Stephen Dedalus in «Ulysses»*, in «*Twentieth Century Literature*», 45, n. 3, pp. 299-316.
- Lejeune, P. [1975], *Le pacte autobiographique*, Paris, Editions du Seuil; trad. ingl. *On Autobiography*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989.
- Melchiori, G. [1994], *Joyce. Il mestiere dello scrittore*, Torino, Einaudi.
- Moretti, F. [1999], *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi.
- Pelaschiar, L. [2010], «*In all habitable lands and islands explored or unexplored*». *Politics and Poetics of Space in Joyce's «Ulysses»*, in G. Cianci, C. Patey and S. Sullam (eds.), *Transits. The Nomadic Geographies of Anglo-American Modernism*, Bern, Peter Lang, pp. 123-139.
- Scholes, R. [1964], *Stephen Dedalus, Poet or Esthete?*, in «*PMLA*», 79, n. 4, pp. 484-489.
- Schwarz, D.R. [1994], *Gabriel Conroy's Psyche*, in J. Joyce, *The Dead*, Boston, Bedford Books, pp. 102-124.
- Wollaeger, M.A. [2003], *Between Stephen and Jim. Portraits of Joyce as a Young Man*, in M.A. Wollaeger (ed.), «*A Portrait of the Artist as a Young Man*». *A Casebook*, Oxford, Oxford University Press, pp. 343-356.

ROSSELLA CIOCCA

20. JOSEPH ANTON E IL TRIBUTO ALLA LETTERATURA DI SALMAN RUSHDIE

Salman Rushdie è uno scrittore che ha segnato in molti modi gli anni della nostra contemporaneità. Al centro delle prime cronache del terrore, la sua vicenda ha inaugurato la stagione che tutto il globo sta ormai vivendo, quella del fondamentalismo religioso e della instabilità globalizzata, quella dello scontro di civiltà, di volta in volta negato ma continuamente evocato. La sua scrittura ha non di rado, anzi quasi sistematicamente, anticipato – sia nella pratica letteraria che in quella saggistica – le questioni che le teorie critiche degli ultimi decenni avrebbero puntualmente messo a fuoco: dalla condizione del migrante a quella transnazionale, dalle questioni identitarie nelle diaspore a quelle della traduzione e dell'ibridazione culturale, dal rapporto tra libertà di pensiero e potere al rapporto tra libertà di espressione e religione, tra sopravvivenza e terrore. La sua scelta di campo è sempre stata netta e gli ha attirato non poche antipatie tra gli integralisti di ogni religione – induista e cattolica oltre a quella islamica – ma spesso anche tra gli estremisti del 'politicamente corretto'.

Disseminate nelle sue opere sono le sue idee sulla storia e la storiografia, sul multiculturalismo, sul ruolo politico dell'arte, sui media e su mille altre questioni della contingente attualità. Il tutto mai disgiunto da riflessioni sulla letteratura, sul valore, i compiti, i limiti e le prerogative dello *storytelling*, sullo stile, sul rapporto tra forma e contenuto, sul ruolo del narratore, sulla sua attendibilità, sul rapporto tra realtà e verità nella finzione. La traccia metaletteraria costruisce nei suoi scritti un circuito di affermazioni, digressioni, aforismi, giochi retorici e apodittici, sentenziosi e quasi proverbiali. I suoi pronunciamenti diventano materia da collezionista, da florilegio, da raccolta di citazioni. Partendo dal *Memoir* del 2012 vorrei tracciare parte del suo insistito percorso meta-

narrativo, costruito, tra romanzi e articoli, dalle riflessioni sullo statuto epistemico, etico e politico della letteratura.

Joseph Anton, maschera d'autore di Salman Rushdie

Nel 2012 Salman Rushdie pubblica un volume in cui racconta i dieci anni trascorsi in semiclandestinità in conseguenza della condanna a morte emessa dall'Ayatollah Khomeini per aver offeso «l'Islam, il profeta e il Corano» nei *Satanic Verses (Versi satanici)*. La sua vita in incognito, perennemente sotto scorta e perennemente in movimento, era cominciata il 14 febbraio del 1989. Sin da subito gli era stato chiesto di scegliersi uno pseudonimo, un nome in codice con cui potersi riferire a lui. Dai nomi di due tra i suoi autori preferiti, Joseph Conrad e Anton Čechov, Rushdie crea dunque una nuova identità: Joseph Anton.

Indossata questa maschera iperletteraria, l'autore traccia un percorso esistenziale, artistico e politico che ricostruirà poi nel citato volume, pubblicato con il nuovo nome a fare da titolo: *Joseph Anton. A Memoir*. Per raccontare di quella vita in fuga e sotto falsa identità, Rushdie però non sceglie la prima persona del diarista, bensì la terza del personaggio. Come spiega nel testo: «He had spent his life naming fictional characters. Now by naming himself he had turned himself into a sort of fictional character as well» [Rushdie 2012, 165]¹. In una scrittura che parte dalla memoria personale per fare un racconto pubblico, il sé autore, già raddoppiato dal suo alter ego in incognito, è ulteriormente sdoppiato tra un sé protagonista privato e un sé personaggio della cronaca che egli si sente costretto a interpretare². In un complesso

¹ «Aveva passato la vita a inventare nomi per i personaggi dei suoi libri, e ora che ne aveva inventato uno per sé aveva finito per trasformare anche sé stesso in una sorta di figura fantastica» [Flabbi 2012, 172]. Ove non altrimenti indicato, le traduzioni dall'inglese all'italiano sono mie. Sul passaggio dall'io narrante in terza persona all'io narrato del personaggio, vedi anche le interessanti riflessioni di Guarracino [2014, 18].

² A proposito dello iato tra sé privato e sé pubblico, in *Joseph Anton* si legge: «Il divario tra il 'Salman' privato, l'individuo che credeva di

effetto di rispecchiamenti e rifrazioni, l'autore cerca di raccontare – attraverso i meccanismi propri della finzione – la verità, dura e amara, di quegli anni vissuti come un uomo braccato, nascosto sotto un nome di fantasia, che osserva a sua volta, spesso con sgomento, il suo avatar mediatico raccontato in mille versioni diverse, quel Rushdie personaggio pubblico, amato quanto odiato, di cui tutti parlano³. L'unica possibilità per lo scrittore braccato di rivendicare la propria autenticità, sofferente ma resistente, rispetto alla verità pubblica fatta circolare sui media di tutto il mondo è, paradossalmente, quella di continuare a inventare storie: «it was [...] a time of rapid change, in which no subject held the attention for very long. [...] Tell us a new story, that was the general opinion, or else please go away. [...] So, yes, a new story. If that was what was wanted, that was what he would provide» [2012, 339]⁴. Come un contemporaneo «Sharāzād al maschile» [Drabble 2012], Rushdie comprende di dover fornire continuamente nuove narrazioni per mantener desta l'attenzione pubblica sul suo caso. E sebbene, a posteriori, nel ricostruire tutto ciò la memoria faccia sforzi di onestà e sincerità, egli ci tiene a ricordare che «Stephen Dedalus was

essere, e il 'Rushdie' pubblico, in cui si riconosceva a stento, si allargava ogni giorno di più. Uno dei due, Salman o Rushdie, nemmeno lui sapeva bene quale, era sbigottito nel prendere atto della quantità di parlamentari laburisti che stavano saltando sul carro dei musulmani. Dopotutto, era sempre stato un loro sostenitore. Si trovò a considerare, scoraggiato, che 'oggi in Inghilterra i veri conservatori sono nel Partito laburista, e i radicali vestono il blu dei Tory'» [Flabbi 2012, 139].

³ Qualche anno prima, in un articolo intitolato *February 1999. Ten Years of the Fatwa (Febbraio 1999. Dieci anni di Fatwa)*, Rushdie aveva già scritto: «Ammetto il mio dilemma. Se ignoro la politica (come amerei fare) il mio silenzio apparirà come il prodotto di una costrizione o della paura. Se parlo, invece, rischio di distrarre il mondo, rendendolo sordo agli altri miei pronunciamenti, i miei libri, scritti nella mia vera lingua, quella della letteratura. Rischio di contribuire a celare il vero Salman dietro al fumoso, sulfureo Rushdie del famigerato caso» [Rushdie 2003, 293].

⁴ «Non era un'epoca paziente, bensì di cambiamenti rapidi, e non c'era argomento che riuscisse a catturare a lungo l'attenzione. [...] 'Ci racconti qualcos'altro, altrimenti ci faccia il piacere di andarsene'. [...] E dunque, d'accordo, serviva una storia nuova. Se questo era quello che volevano, questo gli avrebbe offerto» [Flabbi 2012, 348-349].

not Joyce, and Herzog was not Bellow, and Zuckerman was not Roth, and Marcel was not Proust; writers had always worked close to the bull, like matadors, had played complex games with autobiography» [Rushdie 2012, 596]⁵.

Joseph Anton, dunque, è, e non è, Salman Rushdie. Nel suo funambolico rapporto con la scrittura, anche quella autobiografica, lo scrittore sottolinea come la narrazione abbia sempre le sue regole e le sue specifiche esigenze. «The storytelling animal must be free to tell his tales» [Rushdie 2012, 361]⁶, ribadisce in *Joseph Anton*. Realtà e verità si intersecano, ma non collimano. D'altra parte, già in *Midnight's Children* (*I figli della Mezzanotte*), attraverso Salem Sinai, Rushdie aveva ricordato come realtà e verità non fossero necessariamente la stessa cosa: «What's real and what's true aren't necessarily the same» [Rushdie 1991, 90].

La vicenda pubblica dell'autore è abbastanza nota: si sa come, dopo un periodo di forzata quiescenza, egli sia tornato a rivendicare il proprio diritto di parlare pubblicamente e continuare a scrivere e pubblicare storie⁷ e come, non senza una serie di riacutizzazioni del suo rischio personale, egli sia riuscito a piccoli passi a riemergere dal cono d'ombra della condanna a morte riacquistando libertà di movimento, di esposizione e soprattutto di espressione. Che il nome del suo *alias* clandestino sia la cifra di una letterarietà al quadrato non è casuale: esso identifica nell'area della scrittura l'alfa e l'omega del suo itinerario a un tempo estetico, politico ed

⁵ «Ma neanche Stephen Dedalus era Joyce, e Herzog non era Bellow, e Zuckerman non era Roth, e Marcel non era Proust; gli scrittori sono come matador che danzano a stretto contatto con il toro, intrecciando un rapporto complesso tra autobiografia e narrazione» [Flabbi 2012, 611].

⁶ «L'animale narrante deve essere libero di raccontare le sue storie» [Flabbi 2012, 371].

⁷ Il momento è ricostruito nel *Memoir* [Rushdie 2012, 339]: «Ne aveva abbastanza dell'invisibilità, del silenzio, della timidezza, di un eterno stare sulla difensiva, dei sensi di colpa! Un uomo taciturno e invisibile era uno spazio vuoto su cui gli altri potevano riversare i loro pregiudizi, i loro ordini del giorno, la loro rabbia. La lotta contro il fanatismo aveva bisogno di volti che si facessero vedere, di voci capaci di farsi sentire. Non se ne sarebbe più rimasto tranquillo in disparte. Avrebbe cercato di diventare un uomo rumoroso e ben visibile» [Flabbi 2012, 349].

esistenziale. Da premessa del suo impegno professionale, lo *storytelling* diventa causa stessa della sua condanna a morte; in una seconda vita si rivelerà anche come l'unica modalità di sopravvivenza e possibile non scontato sbocco di una vicenda che nella scrittura narrativa appunto trova un'ancora di salvezza, una garanzia di dignità e una rinnovata sfida contro ogni forma di censura e autocensura.

Prendendo spunto da un altro totem letterario, *The Unnammable* (*L'Innominabile*, 1958) di Beckett, il motto di quegli anni fu dunque per Joseph Anton: «I can't go on. I'll go on» [Rushdie 2012, 461]⁸ e, come Beckett in bilico tra estetica modernista e postmodernità, anche Salman Rushdie produce una pratica letteraria ibrida, fortemente impegnata e fortemente libera, agganciata alle istanze etico-politiche dell'arte primonovecentesca e in piena sintonia con la temperie contemporanea di cui esalta la disinvoltura espressiva e uno sperimentalismo ludico e autoreferenziale. Seguendo alcune delle tracce metaletterarie di questo testo del 2012, in un serrato dialogo con considerazioni espresse in opere precedenti, si può tracciare una pista di riflessione compiuta e approfondita sulla letteratura che accompagna ogni suo atto di invenzione. Con la maschera di Joseph Anton, Rushdie riprende e approfondisce le meditazioni di una vita sui poteri, i limiti e le responsabilità della narrazione.

Letteratura tra etica e politica

Salman Rushdie che, per la sua prosa brillante e il suo fantasimo espressivo, si è da subito accreditato come uno dei maggiori esponenti dell'eclittismo postmodernista e per i temi trattati è stato tra gli inventori del postcoloniale, si è, un po' sorprendentemente, autodefinito all'inizio della sua carriera come scrittore modernista⁹. Le motivazioni di una

⁸ «Non posso andare avanti. Andrò avanti» [Flabbi 2012, 477].

⁹ In *In Good Faith*, ad esempio, scrive: «Io sono un uomo moderno, e un modernista, un metropolitano che accetta l'incertezza come unica

tale rivendicazione estetica hanno a che fare, da un lato, con la storia e il contesto indiano, dall'altro, con il valore, alto e quasi assoluto, complessivamente gnoseologico, epistemico, etico e politico, riconosciuto alla letteratura.

Negli anni Trenta in India nasceva un movimento che, rivendicando una partecipazione alla lotta anticoloniale e alle esigenze di rinnovamento della società indiana, radunò gli scrittori progressisti in una serie di associazioni che nel 1936 presero definitivamente il nome di *All-India Progressive Writers' Movement*. Il movimento, fondato da intellettuali rientrati in patria dopo aver studiato nelle più prestigiose università britanniche, creò un'originalissima sintesi tra marxismo europeo e nazionalismo indipendentista indiano. Lo scopo dichiarato nel Manifesto dell'associazione era quello di rinnovare e liberare la letteratura dalle costrizioni estetiche del passato per affidarle una primaria funzione di discussione e denuncia delle storture del modello sociale vigente. Combattendo la censura e ampliando, tramite un forte rinnovamento formale, l'area del raccontabile, questi nuovi scrittori miravano a raggiungere un ideale espressivo fortemente connotato in senso etico e politico.

In continuità ideale con quei primi scrittori impegnati nella loro rivoluzione estetica e funzionale, Rushdie ha sempre voluto sottolineare il valore politico della letteratura e la sua collocazione strutturale nella società e nella storia. Già in *Outside the Whale* (*Fuori dalla balena*) aveva avuto modo di affermare che tutte le opere d'arte, anche quelle di mero intrattenimento, «non sono prodotte in un vuoto sociale e politico», e che, anzi, «il modo in cui esse operano in una società non può mai essere separato dalla politica, né dalla storia» [Rushdie 1992a, 92]. In quel saggio Rushdie intendeva sottolineare non solo che letteratura e politica sono inestricabilmente intrecciate, ma anche che «quell'intreccio produce conseguenze» [ivi, 100] – e presto lo avrebbe sperimentato sulla propria pelle.

Per lo scrittore, già prima – e ancor più dopo – che la sua vita deragliasse in maniera così drammatica, la condizione costante, il cambiamento come unica sicurezza» [Di Carlo 1992d, 404-405].

storicizzata in cui sono collocate le vicende dei suoi protagonisti non costituisce un contesto di senso rassicurante¹⁰. La storia è, al contrario, un teatro di forze cieche e brutali. I suoi personaggi sono soggetti in balia degli eventi, soli a fronteggiare meccanismi e ingranaggi del tutto incontrollabili. Proprio in quei *Satanic Verses* che stravolgeranno la sua vita si legge:

Study history, Alleluia. In this century history stopped paying attention to the old psychological orientation of reality. I mean, these days, character isn't destiny any more. Economics is destiny. Ideology is destiny. Bombs are destiny. What does a famine, a gas chamber, a grenade care how you lived your life? Crisis comes, death comes, and your pathetic individual self doesn't have a thing to do with it, only to suffer the effects [Rushdie 1988, 432]¹¹.

Rushdie, dunque, disegna una realtà dominata da agenti su cui il singolo non ha potere di controllo, ma l'universo che dipinge è ovviamente anche un universo narrativo in cui i vecchi orientamenti psicologici che trasformavano il carattere in destino non sono più accessibili. Ciò che era ancora concesso ai classici, antichi e moderni, non è più disponibile per lo scrittore contemporaneo. Lo statuto scritturale della realtà e soprattutto della storia sono dati

¹⁰ In *The Moor's Last Sigh*, primo romanzo dopo la *fatwa*, scrive: «Alziamo lo sguardo e speriamo che le stelle lo abbassino su di noi, preghiamo che ci siano delle stelle da seguire, stelle che si muovono attraverso i cieli e ci guidano verso il nostro destino, ma è soltanto la nostra vanità. Guardiamo la galassia e ci innamoriamo, ma l'universo si cura di noi meno di quanto noi ci curiamo di esso, e le stelle seguono il loro corso per quanto da parte nostra si possa desiderare che facciano altrimenti. È vero che se guardi girare la ruota del cielo per un po' vedrai una meteora cadere, incendiarsi e morire. Quella non è una stella che meriti di essere seguita; è solo un sasso poco fortunato. I nostri destini sono sulla terra. Non esistono stelle guida» [Mantovani 1997, 72].

¹¹ «Studia la storia, Alleluia. In questo secolo la storia ha smesso di prestare attenzione all'orientamento psicologico della realtà. Voglio dire che il carattere non è più il destino. Lo è l'economia. Lo è l'ideologia, lo sono le bombe. Cosa importa a una carestia, a una camera a gas, a una bomba di come hai vissuto la tua vita? Arriva la crisi, arriva la morte e il tuo patetico io individuale non può farci niente, se non soffrirne le conseguenze» [Capiroli 1989, 459].

acquisiti, e in questo Rushdie è pienamente espressione della stagione decostruzionista, ma ancora in linea con un'estetica modernista (rimane, nella sua opera, forte e irrinunciabile la missione ordinatrice del racconto). Se la realtà è caotica, l'arte della narrazione deve restituire la profonda angoscia dell'individuo, il suo timore dell'insignificanza («Lo ammetto, sopra ogni cosa temo l'assurdo» si legge già in *Midnight's Children* [Rushdie 1991, 4]), ma allo stesso tempo deve anche garantire la sopravvivenza, e l'unico modo per sopravvivere all'angoscia esistenziale del nulla è raccontare e raccontarsi storie e attraverso queste ritagliare brandelli di senso, piccoli, sfrangiati, relativi, transeunti, ma pur sempre salvifici rispetto all'assenza di significato.

«[C]oloro che non hanno potere di controllo sulla storia che domina la loro vita, il potere di ri-raccontarla, di ripensarla, di decostruirla, di scherzarci sopra e di cambiarla col cambiare delle stagioni, veramente sono impotenti» [Rushdie 1992c, 432], osserva Rushdie in *One Thousand Days in a Balloon (Mille giorni in mongolfiera)*, dopo i suoi primi mille giorni di clandestinità «intrappolato in una metafora» [ivi, 430], riproponendo ancora una volta l'equiparazione tra vita e narrazione.

In *Joseph Anton*, ritorna più volte su questo accostamento, definendo la vita umana raramente dotata di forma, solo in modo intermittente dotata di significato: «Human life was rarely shapely, only intermittently meaningful, its clumsiness the inevitable consequence of the victory of content over form, of what and when over how and why» [Rushdie 2012, 441]¹². Ma, se la vita è un racconto scritto male, che privilegia il cosa rispetto al come, mortificando la forma, allora la perizia dello *storyteller* deve colmarne le lacune e, senza consolatori infingimenti circa le verità ultime dell'esistenza, almeno ovviare alla sua sciatteria.

¹² «Credeva che la vita umana solamente di rado potesse trovare una propria compiutezza, che avesse senso solo a intermittenza, e questa sua intrinseca grossolanità non era che l'inevitabile conseguenza del prevalere del contenuto sulla forma, del cosa e del quando sul come e sul perché» [Flabbi 2012, 455].

A livello formale, Rushdie è sicuramente in grado di sfruttare tutti i dispositivi stilistici di una scrittura auto-referenziale, ludica, parodica, inattendibile, intertestuale e artificiosa, quintessenzialmente postmoderna, ma all'interno del labirinto narrativo in cui il suo *storytelling* si dipana c'è sempre ampio e sostanziale spazio per una riflessione sul ruolo complesso della letteratura cui tributa una funzione interpretativa, e anche propriamente conoscitiva, di esperienza, decifrazione, inquadramento, configurazione e costruzione del reale stesso: «Man was the storytelling animal, the only creature on earth that told itself stories to understand what kind of creature it was» [Rushdie 2012, 19]¹³.

La letteratura non come mero riflesso del reale, ma come agente di pensiero, forma di interrelazione col mondo, sua primaria struttura epistemica.

In *The Moor's Last Sigh* (*L'ultimo sospiro del Moro*, 1995), la prima opera pubblicata in clandestinità, dopo la sua condanna, quando la vita sembra sfuggirgli e il valore della narrazione diventa sgomenta iperbole di fronte a un'incalzante angoscia di morte e di silenzio, in sintonia con tale vissuto, Rushdie concentra sulla parola, dalle sue forme meno articolate fino al logos, l'attribuzione di somma potenza, come principio e premessa dell'esistenza, sintomo di vita e della capacità umana di creare senso:

Suspiro ergo sum. I sigh therefore I am... In the beginning and unto the end was and is the lung: divine afflatus, baby's first yowl, shaped air of speech, staccato gusts of laughter, exalted airs of song, happy lover's groan, unhappy lover's lament, miser's whine, crone's croak, illness's stench, dying whisper, and beyond and beyond the airless, silent void.

A sigh isn't just a sigh. We inhale the world and breathe out meaning. While we can. While we can [Rushdie 1996, 53-54]¹⁴.

¹³ «L'animale narratore era l'uomo, l'unica creatura sulla terra che si raccontava storie per capire qualcosa su sé stesso» [Flabbi 2012, 25-26].

¹⁴ «*Suspiro ergo sum*. Sospiro dunque sono... In principio e fino alla fine fu e sarà il polmone: afflato divino, primo vagito di neonato, aria modellata del discorso, ben disgiunte raffiche di risa, inebriate arie di canzoni, gemiti di amanti felici, lamenti di amanti infelici, il pianto

Noi tutti respiriamo il mondo e ne esaliamo il significato; l'arte del narrare non è che l'arte distintamente umana di nominare le cose, porle in relazione significativa tra loro, creare catene di parole che ne fissino forma e contenuto in una narrazione. In *Two Years Eight Months and Twenty-Eight Nights* (*Due anni otto mesi e ventotto notti*), l'ultimo romanzo pubblicato nel 2015, che riformula e traveste allusivamente nel titolo quello de *Le mille e una notte*, Rushdie riprende la definizione di uomo come raccontatore di storie, che per sopravvivere deve inventare e raccontarsi storie. In un ennesimo cortocircuito autoreferenziale, un suo personaggio considera come alcune di queste fantasie inventate abbiano però il potere di uccidere e come questa sia la vera tragedia del nostro tempo, per concludere che, comunque, «se non le avessimo forse adesso saremmo già morti»¹⁵.

Ma le storie non servono solo a capire il mondo così com'è e a concepirsi come parte di esso. La narrazione, secondo Rushdie, può anche intervenire a cambiare il reale, a modificarlo, inventandone versioni alternative, ponendo le premesse per ampliarlo, rinnovarlo, renderlo migliore, o almeno meno angusto.

In *Joseph Anton*, tale rivendicazione assume i toni di una perorazione appassionata:

This is what literature knew, had always known. Literature tried to *open the universe*, to increase, even if only slightly, the sum total of what it was possible for human beings to perceive, understand, and so, finally, to be. Great literature went to the edges of the known and pushed against the boundaries of language, form, and possibility, to make the world feel larger, wider, than before [Rushdie 2012, 628]¹⁶.

dell'avarò, il gracchiare della vecchia megera, il tanfo della malattia, il bisbiglio dell'agonia e, nell'aldilà dell'aldilà, il vuoto silenzioso e senz'aria. Un sospiro non è solo un sospiro. Noi ispiriamo il mondo ed espiriamo significato. Finché possiamo. Finché possiamo» [Mantovani 1997, 62].

¹⁵ [Flabbi 2015, 124].

¹⁶ «Questo è ciò che la letteratura sa e ha sempre saputo. La letteratura ambisce ad *aprire l'universo*, ad aumentare, anche impercettibilmente, la somma totale di ciò che gli esseri umani sono in grado di percepire,

Il ruolo svolto dalla letteratura nella sfera pubblica, dove in fase pre-politica le opinioni si formano, si confrontano, si scontrano e auspicabilmente si cambiano, è stato negli ultimi decenni oggetto di esplicita riflessione critica anche in campo filosofico, sociologico e psicologico. Già Habermas [1992, 188], nel parlare della sfera pubblica letteraria, arrivava a definire la letteratura come specializzata «nell'articolazione dei valori e nella rivelazione del mondo», alludendo al potenziale letterario in chiave morale nonché di scoperta di nuove possibilità. L'autore non si riferiva alla letteratura solo in funzione della vecchia vocazione 'educativa' ai valori dell'esistente ma anche come veicolo di ipotizzabile sfornamento nel campo del possibile; ampliamento dunque e nuovo conoscenza, nuova configurazione del reale. A metà anni Novanta, Appadurai, nel suo progetto di una «antropologia della rappresentazione», aveva insistito sull'influenza sociale esercitata da ogni forma di immaginazione narrativa, definita come componente fondamentale del repertorio concettuale delle società contemporanee: «I lettori di romanzi e poesie possono sentirsi fortemente sollecitati a compiere azioni [...] e i loro autori spesso contribuiscono alla costruzione di mappe sociali e morali per i loro lettori», si legge in *Modernity at Large* [Appadurai 1996, 58].

Recentemente la questione di cosa sia l'arte narrativa ha tendenzialmente ceduto il passo alla domanda su cosa l'arte narrativa sia performativamente in grado di fare, cosa riesca a produrre, quali processi sia capace di innescare.

Nel 2015 Derek Attridge riconcettualizza la letteratura in termini di esperienza complessa e dispiegata nel tempo, riferendosi sia al piano del prodotto, dell'artefatto, che al piano del processo creativo, riletto come un lavoro vero e proprio, un fare che richiede tempo e produce conseguenze, un'operazione complessa che lo studioso ripropone in termini di 'evento'. In *The Work of Literature*, in un gioco etimologico

capire e, in ultima analisi, essere. La grande letteratura giunge ai confini di ciò che è noto ed esercita una pressione contro i limiti della lingua, della forma e delle possibilità, così da rendere il mondo stesso un luogo più ampio di quanto non fosse prima» [Flabbi 2012, 843].

che sovrappone all'opera (*the work*) l'operazione (*to work*), Attridge sostiene che una costellazione culturale è sempre presupposta da una mappa di inclusioni e, al tempo stesso, di esclusioni; solo l'artista e il narratore sono in grado di trovare un varco di accesso ai territori non conosciuti o non contemplati dalla cartografia ufficiale del momento storico coevo. Nello scoprire qualcosa di genuinamente diverso e nuovo, il narratore è capace di produrre un ampliamento delle geografie esistenziali; nel trasformare il lettore e la sua lettura del reale, finisce per trasformare anche la società. Leggere una storia, seguendone le incursioni in territori inesplorati, significa esperire una variazione di prospettiva, politica, morale, psicologica. Sperimentare un cambiamento all'interno del proprio complesso culturale fatto di attitudini, abitudini, conoscenze e sentimenti, significa innescare un processo per cui alla lunga e progressivamente quello stesso cambiamento, quello stesso ampliamento possono essere assunti dall'intera società [Attridge 2015, 29].

Sottratto al predominio esclusivo dell'estetica, il lavoro letterario assume dunque rilevanza piena sul piano della conoscenza di ciò che già è, ma anche della produzione di nuovi assetti di realtà, più giusti, più liberi, più arditi. In *The Satanic Verses*, Rushdie aveva già espresso un concetto molto simile quando, attraverso una delle sue infinite maschere d'autore, faceva dire a un suo personaggio: «Language is courage: the ability to conceive a thought, to speak it, and by doing so to make it true» [Rushdie 1988, 281]¹⁷. E rivendicando, nella sua esperienza di scrittore perseguitato, non solo il diritto di espressione, ma anche il dovere del coraggio, aggiungerà poi: «Una delle cose a cui serve uno scrittore è dire l'indicibile, pronunciare l'impronunciabile e porre sempre domande difficili» [cit. in Trikha 2006, 64].

Quello letterario risulta essere ancora uno dei pochi linguaggi che ci permettono di spingerci oltre, al di là del già noto e del consueto, laddove il sapere e il buon senso ancora

¹⁷ «Il linguaggio è coraggio: la capacità di concepire un pensiero, di tradurlo in parole, e così facendo di dargli verità» [Capriolo 1989, 301].

non ci accompagnano. La letteratura, sostiene Rushdie in *Is Nothing Sacred? (Non c'è più niente di sacro?)*, rappresenta l'unico posto in ogni società dove «nella segretezza delle nostre teste, possiamo ascoltare voci parlare di qualsiasi cosa in ogni possibile modo» [Rushdie 1992, 429].

Ma narrativa ed etica in realtà si intrecciano in particolar modo attraverso la specifica funzione dell'immedesimazione con ciò che non ci somiglia. La finzione ci porta presso l'altro, il diverso, il lontano e ce ne fa scoprire le segrete affinità con la nostra propria natura. «La vitalità della letteratura risiede nella sua eccezionalità, nel suo essere l'individuale, idiosincratica visione di un singolo essere umano, nel quale, con nostra grande sorpresa e diletto, possiamo ritrovare la nostra propria visione riflessa», scrive Rushdie in *In Good Faith (In buona fede)* [1992d, 412], mettendo a fuoco il meccanismo fondamentale del rispecchiamento psicologico, dell'identificazione, per definire la narrazione come un ponte gettato sulle distanze e sulle differenze. In un mondo che ci allontana gli uni dagli altri, e che spinge le persone a rinchiudersi in sé stesse, ribadisce ancora in *Joseph Anton*, «[l]iterature's view of human nature encourage[s] understanding, sympathy, and identification with people not like oneself» [Rushdie 2012, 628]¹⁸.

Solo attraverso la narrazione riusciamo a metterci nella vita di un'altra persona; laddove la cronaca e la teoria o il precetto etico non riscaldano i nostri cuori, una narrazione ben congegnata ci rende ricettivi e sensibili alla sorte altrui. Questo nella sofferenza, certamente, ma anche nella violazione di quei limiti che per esempio imponiamo a noi stessi ma, come si legge in *The Ground Beneath Her Feet (La terra sotto i suoi piedi)*, continuamente ricerchiamo nei film o nei libri che ce li raccontano:

Il vagabondo, l'assassino, il ribelle, il ladro, il mutante, il reietto, il delinquente, il peccatore, il viandante, il bandito, il fuggitivo, l'uomo mascherato: se non riconoscessimo in loro i nostri

¹⁸ «La letteratura offriva una visione della natura umana che incoraggiava alla comprensione, all'empatia, all'identificazione con persone diverse da noi» [Flabbi 2012, 643-644].

bisogni meno soddisfatti, non li inventeremmo continuamente, in ogni luogo, in ogni linguaggio, in ogni tempo [Rushdie 2000, 79].

Nel cogliere, oltre al nesso morale, anche quello potenzialmente esorcistico ed esorcizzante della narrazione, Rushdie in effetti fa ricadere nella libertà espressiva del narratore anche la funzione catalizzatrice del rimosso.

Sul terreno della libertà, dunque, e dell'esplorazione del possibile, lo strumento narrativo è per Salman Rushdie garanzia di adempimento della nostra migliore missione come esseri umani: comprendere, innovare, incontrare l'altro nel mondo, esperirlo in noi stessi, evitare il peggio. Tramite le sue molteplici maschere d'autore, Rushdie intrattiene il suo rapporto d'amore con la letteratura, ce ne rende partecipi, ce ne spiega le infinite funzioni e il bene raro che essa ancora rappresenta: «Finché possiamo. Finché possiamo».

Bibliografia

Testi primari

- Rushdie, S. [1988], *The Satanic Verses*, London, Viking; trad. it. E. Capriolo, *I versi satanici*, Milano, Mondadori, 1989.
- [1991 (1981)], *Midnight's Children*, London, Penguin; trad. it. E. Capriolo, *I figli della Mezzanotte*, Milano, Mondadori, 2008.
- [1992a (1991)], *Outside the Whale*, in Id. [1992e, 87-101].
- [1992b (1991)], *Is Nothing Sacred?*, in Id. [1992e, 415-429].
- [1992c (1991)], *One Thousand Days in a Balloon*, in Id. [1992e, 430-439].
- [1992d (1991)], *In Good Faith*, in Id. [1992e, 393-414].
- [1992e], *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-91*, London, Granta; trad. it. C. Di Carlo, *Patrie immaginarie. Saggi*, Milano, Mondadori, 1992.
- [1996 (1995)], *The Moor's Last Sigh*, London, Vintage; trad. it. V. Mantovani, *L'ultimo sospiro del Moro*, Milano, Mondadori, 1997.
- [2000 (1999)], *The Ground Beneath her Feet*, London, Vintage.
- [2003], *February 1999. Ten Years of the Fatwa*, in *Step Across This Line. Collected Non-Fiction 1992-2002*, London, Vintage.

- [2012], *Joseph Anton. A Memoir*, London, Cape; trad. it. L. Flabbi, *Joseph Anton. Memoir*, Milano, Mondadori, 2012.
- [2015], *Two Years Eight Months and Twenty-Eight Nights*, London, Penguin Random House; trad. it. L. Flabbi, *Due anni, otto mesi e ventotto notti*, Milano, Mondadori, 2015.

Testi secondari

- Appadurai, A. [1996], *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Attridge, D. [2015], *The Work of Literature*, Oxford, Oxford University Press.
- Drabble, M. [2012], *Joseph Anton by Salman Rushdie. Review*, in «The Observer», 23 September.
- Guarracino, S. [2014], *Said's Contrapuntal Reading and the Event of Postcolonial Literature*, in «Le Simplegadi», XII, n. 12, pp. 11-26.
- Habermas, J. [1992], *Faktizität und Geltung*; trad. it. *Fatti e norme. Contributi a una teoria discorsiva del diritto e della democrazia*, a cura di L. Ceppa, Roma-Bari, Laterza, 2013.
- Trikha, P. [2006], «*The Moor's Last Sigh*». *Creativity and Controversy*, in M.K. Ray and R. Kundu (eds.), *Salman Rushdie. Critical Essays*, New Delhi, Atlantic, vol. II.

copyright © 2018 by
 Società editrice il Mulino,
 Bologna

INDICE DELLE MASCHERE, DEGLI PSEUDONIMI,
DEI PERSONAGGI AUTOBIOGRAFICI

- 'Astrophil' o 'Astrophel' (Philip Sidney), 24, 24n
 'Boz' (Charles Dickens), 25n
 'C.3.3.' (Oscar Wilde), 24, 25, 271, 279
 'Chaucer' (Geoffrey Chaucer), 26
 'Chiario dell'Erma' (Dante Gabriel Rossetti), 22, 188-193
 'Colin Clout' (Edmund Spenser), 22, 23n, 24-26, 28, 229-231, 233-234, 237-240
 'Dante' (Dante Alighieri), 26n
 'David Copperfield' (Charles Dickens), 22, 199
 'Democritus junior' (Robert Burton), 25n
 'Dorval' (Denis Diderot), 34, 35
 'E.K.' (Edward Kirke? Edmund Spenser? Gabriel Harvey?), 26n, 230-232, 233n, 234n, 236, 239
 'Elena Ferrante' (?), 33
 'eroe byroniano' (George Gordon Byron), 23, 23n, 253-261
 'Francesco' (Francesco Petrarca), 26n
 'Geffrey' (Geoffrey Chaucer), 26
 'George Eliot' (Mary Ann Evans), 25n, 199n, 200, 208
 'G.G.' (George Gissing), 25n, 282, 283, 285, 287
 'Henry Rycroft' (George Gissing), 281-293
 'Immerito' (Edmund Spenser), 24, 230, 230n, 232, 234
 'Improvvisatrice' (Letitia Elizabeth Landon), 254, 262, 264
 'Jonathan' (Jonathan Safran Foer), 26
 'Joseph Anton' (Salman Rushdie), 23, 23n, 24, 25, 27, 311, 312-315, 318, 320, 323, 325
 'L.E.L.' o 'L.' (Letitia Elizabeth Landon), 25n, 253, 260, 268
 'Mantovano, il', (G.B. Spagnuoli), 236
 'Morus' (Sir Thomas More), 26
 'Ouida' (Marie Louise de la Ramée), 76, 76n
 'Sebastian Melmoth' (Oscar Wilde), 24, 25, 271, 279
 'Socrate' (Platone), 163n
 'Speranza' (Jane F. Wilde), 275
 'Stephen Da(e)dalus' (James Joyce), 23, 25, 295-308
 'Titiro' (Publio Virgilio Marone), 28, 235n
 'Tristram Shandy' (Laurence Sterne), 22, 24, 26, 241-248
 'Vernon Lee' (Violet Paget), 33
 'Wu Ming' (collettivo di scrittori: R. Bui, G. Cattabriga, L. Di Meo, F. Guglielmi, R. Pedrini), 33
 'Yorick' (Laurence Sterne), 24, 25, 26, 242, 249-250

Società editrice Il Mulino,
 Bologna

INDICE DEI NOMI

- Addison, J., 65
 Agard, J., 150
 Alighieri, D., *vedi* Dante
 Allen, W., 42
 Amis, M., 34
 Anna Stuart, regina d'Inghilterra, 63n
 Appadurai, A., 321, 325
 Apuleio, L., 274n
 Aristotele, 36, 38, 171, 172
 Auden, W.H., 115, 149
 Auerbach, E., 35, 44

 Baldessari, J., 243
 Balzac, H. de, 88, 89, 197
 Barnacle, N., 301, 304
 Barthes, R., 32, 84, 90, 135, 144,
 192, 197, 274, 277, 280
 Baudelaire, C., 38
 Baumgarten, A., 62n
 Beaumont, F., 171, 172, 176, 180,
 180n, 185
 Beckett, S., 243, 315
 Bell, C., 129
 Bellow, S., 314, 314n
 Benjamin, W., 38
 Bennett, A., 120, 125
 Bentham, J., 199
 Bernhard, T., 38, 44
 Besant, W., 94
 Blackmore, R., 62n
 Blake, W., 194n, 307
 Blanchard, S.L., 265
 Blanchot, M., 35, 44
 Boccaccio, G., 236
 Boswell, J., 61n, 62n, 63, 63n, 66,
 68n, 70n, 71n, 72
 Bowie, D., 275, 276, 280
 Brioschi, F., 40, 44
 Brontë, A., 85
 Brontë, C., 85, 137
 Brontë, E., 85
 Bruno, G., 297
 Bulwer-Lytton, E., 76
 Burton, R., 25n
 Butler, S., 50, 65, 69, 281
 Byron, G.G., 23, 23n, 253-261, 263-
 268, 327, 353

 Calinescu, M., 42, 44
 Campion, T., 50
 Carlo I Stuart, re d'Inghilterra, 66n
 Carlyle, T., 200, 281
 Cartesio, 32
 Carver, R., 36
 Caulfield, P., 243
 Çavalcanti, G., 193
 Čechov, A., 23, 25, 312
 Cervantes Saavedra, M. de, 41, 247n,
 248n, 250, 287
Chanson de Roland (Canzone d'Or-
lando), 39
 Chaucer, G., 26, 240
 Chesterfield, P.D. Stanhope, IV
 conte di, 62, 62n
 Cicerone, M. Tullio, 51
 Cino da Pistoia, 193
 Coleridge, S.T., 16n, 260
 Collins, W., 5, 16, 75-90, 327
 Collinson, J., 190n
 Congreve, W., 65
 Conrad, J., 5, 17, 23, 25, 91-103,
 290, 312, 328
 Cotton, C., 245n
 Cowley, A., 67
 Cristo, 53
 Croce, B., 21, 35
 Cromwell, O., 66n
 Cunningham, M., 42

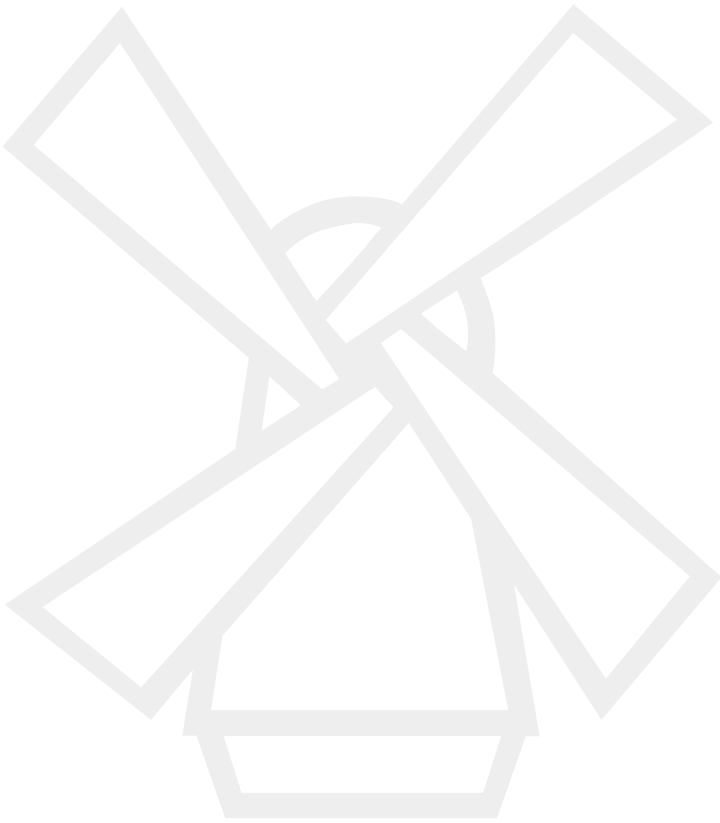
- Curran, C.P., 301, 304
 Cusano, N., 51
- Dallas, E.S., 82, 90
 Daniel, A., 114
 D'Annunzio, G., 33
 Dante, 18n, 19n, 26, 106, 107, 111-114, 116, 187n, 193, 193n, 195n
 Defoe, D., 17, 17n, 18, 28
 DeLillo, D., 34
 Denham, J., 65
 De Quincey, T., 75
 Descartes, R., *vedi* Cartesio
 Diacono, P., 178n
 Dickens, C., 22, 25n, 76-78, 85, 105, 116, 199, 201, 282, 287, 291
 Diderot, D., 34, 35, 44
 Donne, J., 107, 110, 110n
 D'Oyly Carte, R., 275
 Dryden, J., 49, 64n, 70, 109
 Dürer, A., 250n
 Dymocke, T., 172
- Eliodoro di Emesa, 41
 Eliot, G. (*pseudonimo di Mary Ann Evans*), 6, 20, 20n, 25n, 28, 76, 199-211, 327
 Eliot, T.S., 5, 16, 18, 18n, 28, 105-117, 120, 123, 126, 149, 177, 184, 249, 328
 Elisabetta I Tudor, regina d'Inghilterra, 235n, 238
 Epitteto, 245n
- Ferrante, E. (*pseudonimo*), 33
 Fforde, J., 6, 19, 133-145, 328
 Fielding, H., 20, 246
 Flaubert, G., 41, 94, 109, 307
 Fletcher, J., 171, 172, 174-180, 180n, 181-183, 185
 Foer, J.S., 26
 Ford, M.F., 93, 94n, 96, 97, 103
 Forster, E.M., 18, 83, 90, 92, 169
 Foucault, M., 32, 45
 Frescobaldi, D., 193
 Freud, S., 32, 45
 Froude, J.A., 200
 Fry, R., 129
- Galsworthy, J., 95, 120
 Garrick, D., 241n
 Gaskell, E., 76
 Gay, J., 70
 George, S., 33
 Gilbert e Sullivan (W.S. Gilbert e A. Sullivan), 275
 Giralddi Cinzio, G.B., 171
 Gissing, G., 7, 25n, 27, 94n, 199, 281-293, 328
 Giunta di Capitino (*detto Pisano*), 188
 Goethe, J.W. von, 287
 Gogarty, O. St John, 301
 Gray, T., 69
 Grey, Lord A. de Wilton, 237n, 238n
 Guarini, B., 171, 172, 183, 184
 Guinizelli, G., 114, 193
- Habermas, J., 321, 325
 Harvey, G., 24, 230, 230n, 231n, 232, 233, 233n
 Haynes, T., 275
 Hobhouse, J., 259, 259n, 260
 Hunt, W.H., 190n
- Ibsen, H., 297
- James, H., 81, 90, 92, 94n, 102, 103, 290
 Jauss, H.R., 43, 45
 Jerdan, W., 260, 264
 Johnson, L.K., 150
 Johnson, S., 5, 15, 61-73, 109, 327
 Joyce, J., 7, 16, 23-25, 28, 38, 92, 110, 110n, 115, 120, 123, 126, 243, 295-309, 314, 314n, 328
- Kafka, F., 38, 117
 Kenrick, W., 243
 Kentridge, W., 243
 Khomeini Ruhollah, ayatollah, 312
 Kingsley, C., 201
 Kirke, E., 232
- Laforgue, J., 106, 107
 Landon, L.E., 7, 25n, 253-254, 260-267, 327

- Lang, A., 94n
 Leavis, F.R., 115
 Leavis, Q.D., 128, 132
 Lee, V. (*pseudonimo di Violet Pa-*
get), 33
 Lewis, W., 115, 125
 Locke, J., 247n, 252
 Lotman, J.M., 38, 45
 Lubbock, P., 43, 45
 Luisa di Savoia, duchessa, 231
 Luther Blisset, *vedi* Wu Ming
 Lytton, Lord (Robert Bulwer-Lyt-
 ton), 269
- Machiavelli, N., 117, 178n, 180n
 Maclean, G., 265
 Maddy, D.O., 78n
 Mallarmé, S., 36, 106
 Malory, T., 246
 Mansel, H.L., 78n, 90
 Mantegna, A., 195, 197
 Mantovano, il, 236
 Marot, C., 24, 231, 236
 Martineau, H., 200
 Marvell, A., 49, 59
 Marx, K., 316
 Maturin, C.R., 24, 279
 Maupassant, G. de, 94, 99n
 Maurras, C., 115
 Memling, H., 194
 Meres, F., 161n
 Middleton, T., 6, 21, 171-185, 327
 Mill, J.S., 200
 Millais, J.E., 190n
 Milton, J., 5, 15, 28, 49-59, 66, 66n,
 68, 110, 149, 327
 Minturno, A., 50, 58
 Montaigne, M. de, 245n
 Moore, G., 94n
 More, T., 164n
 Musil, R., 37, 38, 43-45
- Nabokov, V., 42
 Nichols, G., 150
 Nietzsche, F., 95, 301
- Oliphant, M., 76, 90
 Omero, 31, 287, 307
- Orazio Flacco, Q., 21, 163, 163n,
 164, 193, 216, 283n
 Orbicciani, B., 193
 Ormond, Butler, T., conte di, 238n
 Otway, T., 70
 Ouida (*pseudonimo di Marie Louise*
de la Ramée), 76, 76n
 Ovidio Nasone, P., 55, 56, 59, 163,
 163n, 287
- Paolo, santo, 52, 55
 Pater, W., 33, 96, 189n, 198, 277,
 296
 Payne, R., 277
 Petrarca, F., 26n, 55, 236, 262
 Phillips, E., 49
 Platone, 163, 163n, 169, 215, 216n,
 270, 270n
 Pomfret, J., 62n
 Pope, A., 21, 64n, 70
 Pound, E., 19n, 108, 108n, 110n,
 114-116, 126, 127, 131
 Properzio, Sesto, 57
 Proust, M., 31, 32, 43-45, 314, 314n
 Pynchon, T., 33
- Rabelais, 248n
 Raffaello, 188, 191
 Raleigh, W., 229n, 238
 Ramée, M.L. de, *vedi* Ouida
 Reynolds, J., 250n
 Richards, I.A., 6, 21, 21n, 115, 213-
 225, 328
 Richardson, S., 71n
 Riehl, W.H. von, 200
 Rimbaud, A., 106, 307
 Rossetti, C., 190n
 Rossetti, D.G., 6, 22, 187-198, 327
 Rossetti, W.M., 190, 190n, 197
 Roth, P., 314, 314n
 Rowling, J.K., 19
 Rucellai, G. di Bernardo, 50
 Rushdie, S., 7, 23, 23n, 24, 25, 27,
 28, 243, 249n, 251, 252, 311-
 325, 328
 Ruskin, J., 198, 200
 Russell, G., 300
 Rymer, T., 50

- Saffo, 262, 263
 Sainte-Beuve, C.A. de, 32, 287
 Salinger, J.D., 33
 Salomone, 54
 Sannazaro, J., 236
 Sanzio, R., *vedi* Raffaello
 Savage, R., 64, 64n, 65, 72
 Scott, W., 85, 201, 255, 256
 Sebastiano, santo, 24, 279
 Shakespeare, W., 6, 8, 20, 21, 25, 62, 63, 64n, 67, 67n, 72, 109, 111, 136, 154, 154n, 161-169, 177, 183, 185, 241n, 249, 249n, 250, 251, 269, 269n, 274, 287, 298, 327
 Shelley, P.B., 155, 155n, 156
 Sidney, P., 20, 20n, 24, 24n, 28, 172, 231, 234
 Skelton, J., 25, 231
 Smith, A., 83, 83n, 90
 Smith, M., 150
 Socrate, 163n
 Southey, R., 255
 Spagnoli, G.B., *vedi* Mantovano, il
 Spencer, H., 200
 Spenser, E., 7, 18, 22, 24, 24n, 26, 28, 51, 229-240, 327
 Speranza, Lady (*pseudonimo di* J.F. Wilde), 275
 Staël, Madame de (Necker G. de Staël), 261
 Stanhope, P.D., *vedi* Chesterfield
 Stazio, P. Papinio, 114
 Stephens, F.G., 190n
 Sterne, L., 7, 22-24, 42, 68n, 192n, 241-252, 287, 327
 Stevenson, R.L., 94n
 Stuart Mill, J., 200
 Sue, E., 201
 Sullivan, A., *vedi* Gilbert e Sullivan
 Swift, J., 68, 68n
 Symons, A., 106
 Tasso, 50, 184
 Tennyson, A., 195n, 200
 Thomson, J., 62n, 68
 Tommaso d'Aquino, 297
 Trissino, G.G., 50
 Trollope, A., 75
 Turgenev, I., 94
 Verlaine, P., 106
 Virgilio Marone, P., 28, 55, 114, 235n, 236, 236n, 237, 240
 Wagner, R., 297
 Wainwright, T.G., 271
 Waller, E., 66
 Warhol, A., 273
 Watts, I., 62n
 Webbe, W., 50
 Wells, H.G., 120
 Weston, J.L., 111
 White, W.H., 281
 Whitman, W., 276
 Wilde, J.F., *vedi* Speranza, Lady
 Wilde, O., 7, 24, 25, 27, 27n, 29, 33, 255, 269-280, 297, 297n, 298, 298n, 308, 327
 Wittgenstein, L., 37, 45
 Woolf, V., 6, 16, 27, 42, 66n, 92, 115, 119-132, 243, 282, 328
 Woolner, T., 190n
 Wordsworth, W., 16n, 201, 203, 206
 Wu Ming (collettivo di scrittori: R. Bui, G. Cattabriga, L. Di Meo, F. Guglielmi, R. Pedrini), 33
 Yalden, T., 62n
 Yeats, W.B., 115
 Zephaniah, B., 6, 19, 147-158, 328
 Zola, É., 288

Bologna

INDICI



copyright © 2018 by
Società editrice il Mulino,
Bologna

INDICE CRONOLOGICO

Pastori/poeti. Colin Clout e gli altri: le maschere autorali di Edmund Spenser, *di Michele Stanco*

Disseminazioni shakespeariane. La poesia tra eternità e temporalità nei *Sonnets*, *di Michele Stanco*

La tragicommedia sperimentale di Thomas Middleton, *di Tommaso Continisio*

Versi diversi. Milton e la libertà, in poesia e nel matrimonio, *di Rocco Coronato*

La sottile alchimia di Tristram e Yorick. Laurence Sterne e le sue maschere di autore-performer e chierico-arlecchino, *di C. Maria Laudando*

Scrivere le vite. Samuel Johnson e l'arte della biografia, *di Luciana Piré*

Lord Byron e Letitia Elizabeth Landon. Maschere romantiche a confronto, *di Serena Baiesi*

«Like water in shadow». La rivelazione della modernità nell'opera del primo Rossetti, *di Paolo Pepe*

Lo specchio infedele, la verità necessaria. Il capitolo XVII di *Adam Bede*: George Eliot sul realismo in letteratura, *di Maria Teresa Chialant*

Wilkie Collins e il mondo letterario vittoriano. Riflessioni, provocazioni, innovazioni, *di Mariaconcetta Costantini*

The Truth of Masks. Oscar Wilde e le sue maschere, *di Pierpaolo Martino*

Travestimenti d'autore. George Gissing e *The Private Papers of Henry Ryecroft*, di *Maria Teresa Chialant*

Note d'autore. Autobiografia e arte del romanzo nelle prefazioni di Joseph Conrad, di *Marina Lops*

T.S. Eliot. La letteratura, in epigrafi, di *Mario Martino*

jamesstephenjoyce, di *Gino Scatasta*

«A common ground between us». L'arte del romanzo e le buone maniere nei saggi di Virginia Woolf, di *Flora de Giovanni*

I.A. Richards. Teoria in versi, di *Patrizia Fusella*

Joseph Anton e il tributo alla letteratura di Salman Rushdie, di *Rossella Ciocca*

«Welcome to the Jasper Fforde Website». L'autore, il lettore e i classici nella rete cross-mediale della cultura 2.0, di *Lucia Esposito*

Benjamin Zephaniah. Le performance di un *griot* contemporaneo, di *Alessandra Ruggiero*

copyright © 2018 by
Società editrice il Mulino,
Bologna



copyright © 2018 by
Società editrice il Mulino,
Bologna

Finito di stampare nel mese di marzo 2018
dalla Litoseibo, Bologna - www.litoseibo.it