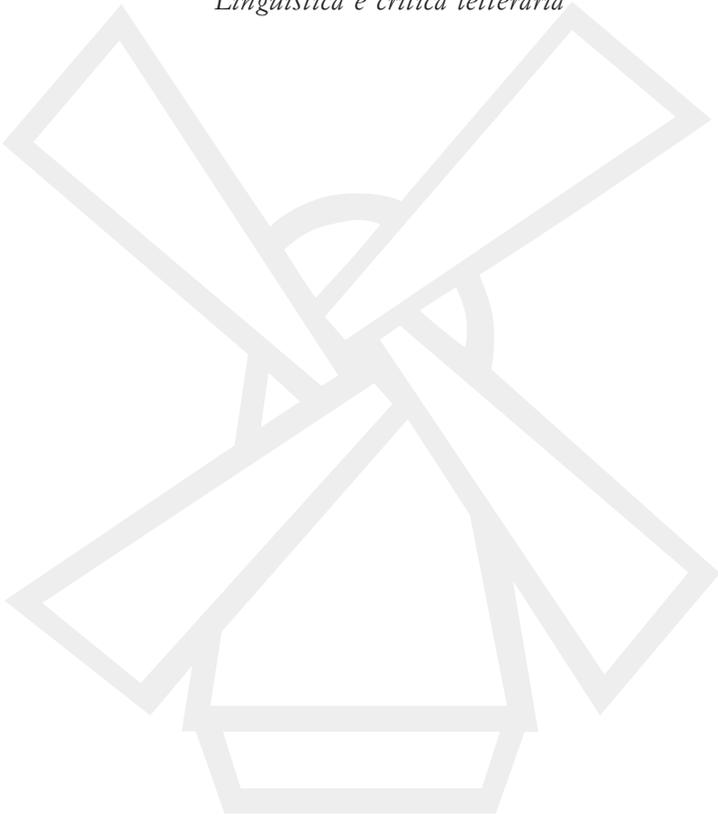


PERCORSI

Linguistica e critica letteraria



copyright © 2017 by
Società editrice il Mulino,
Bologna

alla memoria di mia madre



copyright © 2017 by
Società editrice il Mulino,
Bologna

LA LETTERATURA DAL PUNTO
DI VISTA DEGLI SCRITTORI

A CURA DI
MICHELE STANCO

copyright © 2017 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 © 2017 by
Società editrice il Mulino,
Bologna

INTRODUZIONE



copyright © 2017 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, indisciungibile 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 saggitiche, 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.



copyright © 2017 by
Società editrice il Mulino,
Bologna

Finito di stampare nel mese di marzo 2018
dalla Litoseibo, Bologna - www.litoseibo.it