

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

- 19 -

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

Collana Open Access del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali  
Università degli Studi di Firenze

*Direttore*

Beatrice Töttössy

*Coordinamento editoriale*

Fabrizia Baldissera, Martha Canfield, John Denton, Fiorenzo Fantaccini,  
Ernestina Pellegrini, Beatrice Töttössy

*Segreteria editoriale*

Arianna Antonielli, caporedattore

Laboratorio editoriale Open Access, via Santa Reparata 93, 50129 Firenze

tel +39 0552756664 - 6616; fax +39 0697253581

email: <laboa@lils.uni.fi.it>; web: <<http://www.collana-lils.uni.fi.it>>

*Comitato scientifico internazionale*

Nicholas Brownlees, Università degli Studi di Firenze

Arnaldo Bruni, Università degli Studi di Firenze

Martha L. Canfield, Università degli Studi di Firenze

Richard Allen Cave, Royal Holloway College, University of London

Piero Ceccucci, Università degli Studi di Firenze

Massimo Ciaravolo, Università degli Studi di Firenze

John Denton, Università degli Studi di Firenze

Mario Domenichelli, Università degli Studi di Firenze

Maria Teresa Fancelli, emerito dell'Università degli Studi di Firenze

Massimo Fanfani, Università degli Studi di Firenze

Fiorenzo Fantaccini, Università degli Studi di Firenze

Michela Landi, Università degli Studi di Firenze

Paul Geyer, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Ingrid Hennemann, studiosa

Donald Kartiganer, University of Mississippi, Oxford, Miss.

Sergej Akimovich Kibal'nik, Saint-Petersburg State University

Ferenc Kiefer, Hungarian Academy of Sciences

Mario Materassi, studioso

Murathan Mungan, scrittore

Hugh Nissenson, scrittore

Donatella Pallotti, Università degli Studi di Firenze

Stefania Pavan, Università degli Studi di Firenze

Gaetano Prampolini, Università degli Studi di Firenze

Peter Por, CNR de Paris

Paola Pugliatti, studiosa

Miguel Rojas Mix, Centro Extremeño de Estudios y Cooperación Iberoamericanos

Giampaolo Salvi, Eötvös Loránd University, Budapest

Ayşe Saraçgil, Università degli Studi di Firenze

Alessandro Serpieri, emerito dell'Università degli Studi di Firenze

Rita Svandrlik, Università degli Studi di Firenze

Angela Tarantino, Università degli Studi di Firenze

Beatrice Töttössy, Università degli Studi di Firenze

György Tverdota, Eötvös Loránd University, Budapest

Marina Warner, scrittrice

Laura Wright, University of Cambridge

Levent Yilmaz, Bilgi Üniversitesi, Istanbul

Clas Zilliacus, Abo Akademi of Turku

VALENTINA VANNUCCI

Lecture anticononiche della biofiction,  
dentro e fuori la metafinzione

Il mondo 'possibile' di *Mab's Daughters*

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2014

Lecture anticanoniche della biofiction, dentro e fuori la metafinzione. Il mondo 'possibile' di *Mab's Daughters* / Valentina Vannucci – Firenze : Firenze University Press, 2014  
(Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 19)  
ISBN (online) 978-88-6655-565-0

I prodotti editoriali del Coordinamento editoriale di Biblioteca di Studi di Filologia Moderna: Collana, Riviste e Laboratorio (<<http://www.collana-lils.uni-fi.it>>) vengono pubblicati con il contributo del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali dell'Università degli Studi di Firenze, ai sensi della Convenzione stipulata tra Dipartimento, Laboratorio editoriale open access e Firenze University Press il 10 febbraio 2009. Il Laboratorio editoriale open access del Dipartimento supporta lo sviluppo dell'editoria open access, ne promuove le applicazioni alla didattica e all'orientamento professionale degli studenti e dottorandi dell'area delle filologie moderne straniere, fornisce servizi di formazione e di progettazione. Le Redazioni elettroniche del Laboratorio curano l'editing e la composizione dei volumi e delle riviste del Coordinamento editoriale.

Editing e composizione: Laboratorio editoriale Open Access (<[laboa@lils.uni-fi.it](mailto:laboa@lils.uni-fi.it)>) con Arianna Antonielli (caporedattore), Samuele Grassi e i tirocinanti Kirsys Capellan, Chiara Conti, Nicla Ferraro, Valentina Gravano, Ilaria Mazzoli, Alessandra Olivari, Fruzsina Sárkány, Lorenzo Signorile, Terézia Túri.

Si ringrazia la Oxford University Press (<[www.oup.com](http://www.oup.com)>) per la gentile concessione alla pubblicazione dell'immagine a p. 202 del volume.

Progetto grafico: Alberto Pizarro Fernández.

#### *Certificazione scientifica delle Opere*

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul sito-catalogo della casa editrice (<http://www.fupress.com>).

#### *Consiglio editoriale Firenze University Press*

G. Nigro (Coordinatore), M.T. Bartoli, M. Boddi, F. Cambi, R. Casalbuoni, C. Ciappei, R. Del Punta, A. Dolfi, V. Fargion, S. Ferrone, M. Garzaniti, P. Guarnieri, G. Mari, M. Marini, M. Verga, A. Zorzi.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web: <<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/it/legalcode>>.

© 2014 Firenze University Press  
Università degli Studi di Firenze  
Firenze University Press  
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy  
<http://www.fupress.com/>

Non tutti i nomadi  
viaggiano per il mondo.  
Alcuni dei viaggi più straordinari  
si possono fare  
senza spostarsi  
fisicamente  
dal proprio habitat.  
Lo stato nomade,  
più che dall'atto del viaggiare,  
è definito da una presa di coscienza  
che sostiene  
il desiderio del cambiamento  
delle convenzioni date:  
è una passione politica  
per la trasformazione  
o il cambiamento radicale.

R. Braidotti, *Nuovi soggetti nomadi*, 2002



## INDICE

<i>Ringraziamenti</i>	xi
<i>Elenco delle illustrazioni</i>	xiii
<i>Elenco delle abbreviazioni</i>	xiii

### PARTE PRIMA

#### PERCORSI CRITICI VERSO LA BIOFICTION: LA PRE-STORIA DELLE RISCRIITTURE

1.0 Premessa	1
1.1 Una breve scansione dell'età della struttura	2
1.2 La crisi del segno: la nascita del testo e dell'intertesto	8
1.3 Contesto storico e culturale del testo che 'lavora'.	
Lo scarto del logos	13
1.3.1 La questione dell'autore, ovvero «un corpo che ha tenuto la penna»	18
1.3.2 Due fondatori di discorsività e l'incessante ritorno al (loro) testo. Principi di proliferazione e rarefazione del discorso	23
1.4 Il processo al documento e la storia 'impensabile'.	
Il passato dentro l' <i>archivio</i> di Foucault: decifrare la griglia	27
1.4.1 Il 'viaggio' di <i>Parole e Cose</i> fuori dalla Francia: la «decodifica» di Hayden White	34
1.4.2 Pre-figurare la storia e «the fashioning of the common humanity of the future»	38
1.5 L'«energia sociale» e la letteratura <i>nella</i> storia	41
1.5.1 Neostoricismo e materialismo culturale: alcune questioni aperte	50
1.6 Dal <i>sexual character</i> alla critica posizionata: verso le letture femministe	56
1.6.1 Il tratto sessuato della differenza, tra <i>gender</i> e <i>post-gender</i>	72
1.6.2 Corpo, Foucault, attualità, femminismo: un processo globale di <i>de-generizzazione</i> ?	77



## PARTE SECONDA

## IL 'GENERE' LETTERARIO DELLA BIOFICTION

2.0 I personaggi-intertesti delle <i>historiographic metafiction</i> s: metanarratività, parodia e ironia nell' <i>indifferenziato</i> canone storico e letterario. Un'introduzione al dibattito sul senso storico postmodernista ed alcuni interrogativi	89
2.1 Biofiction: delimitazioni di un genere, strumenti per descriverlo	98
2.2 Fuori e intorno alla biofiction: la strategia di allineamento tra mondi e l'intramazione dell'identità storica nelle trasposizioni della <i>recombinant fiction</i>	104
2.3 <i>Genre</i> e <i>gender</i> nel fantastico postmoderno. La <i>suspension of belief</i> delle biofiction, i mondi culturali possibili e impossibili	107
2.4 Il 'movimento' verso il presente delle metanarrazioni e la difficoltà dell'Occidente ad immaginare un allegro «fuori tutti»	119
2.5 Il soggetto nell'età contemporanea e il personaggio nell'archivio dell'epoca metanarrativa: tendenze critiche e desiderio di costruire <i>nella</i> decostruzione	131
2.5.1 Seppellito/a oppure nato/a dalla terra? La soggettività tra decostruzione, marxismo, femminismo: l' <i>inestirpabile</i> desiderio biografico	135
2.6 Chi ha visto l'intertesto? 'Relative' mediazioni semiotiche in <i>The Stars Dispose, The Stars Compel</i>	144
2.6.1 La biofiction ' <i>lost in translation</i> '. Il caso di <i>Fair Exchange - Lo scambio</i>	147
2.7 Riscrittura o scrittura?	152
2.7.1 I mondi finzionali nel corpo-galassia di Michèle Roberts: <i>The Wild Girl, Daughters of the House, Fair Exchange, The Mistressclass</i>	155
2.7.2 Tratti simbolici e singolari dei personaggi delle biofiction: trasversali 'verità psichiche' nella riscrittura al quadrato della biografia di Charlotte Brontë	165
2.7.3 La <i>texture</i> robertsiana, «flesh melted to liquid gold»	173
2.7.4 (Attrezzi)	177

## PARTE TERZA

QUATTRO SOGGETTI DONNA NEL CIRCOLO DI SHELLEY  
E IL BRUSIO DEI DISCORSI SOTTO AL FOGLIO DELLA STORIA

3.0 <i>Shelley's Wives and Lovers: Their Own Story</i>	179
3.1 Autenticare <i>Mab's Daughters</i> : il <i>double framing</i>	185
3.1.1 Il 'sesto taccuino'	191
3.2 Harriet. Percorsi letterari della prima moglie di Shelley tra appropriazioni e lacune documentarie (Mark Twain 'alla riscossa' e l'ultimo, impossibile, incontro di Boas)	203



3.2.1 Le 'posizioni' del personaggio in <i>Mab's Daughters</i> : verità aperte ...	211
3.2.2 ... e chiuse	219
3.2.3 La voce di uno o due Peacock	224
3.3 Fanny, o «to be put to the account of the general stock». L'ordine del discorso, pubblico e privato, del <i>padre</i> fondatore della filosofia anarchica	229
3.3.1 Squarci e regolarità: rivoluzioni e piani educativi del circolo di Shelley	236
3.4 Desideri di sé: Claire-Clare, e i vertici dell'amore romantico	244
3.5 Fu vera gloria? Una lettura 'autorizzata' di Mary Shelley, tra 'handicap' e 'sordide necessità'	256
3.5.1 <i>What was I? Whence did I come?</i> Filiazione, originalità, autobiografia: la 'gestazione' di <i>Frankenstein</i> tra <i>Mab's Daughters</i> (1991), alcune bio-letture dei Settanta e degli Ottanta e un 'Autore'	266
3.5.2 Una Mary 'matrona' e la sua piccola cerchia?	286

## PARTE QUARTA

## POSTSCRIPTUM. MAB'S DAUGHTERS E LE 'QUINTE PROSPETTIVE'.

## RICERCHE APERTE

4.0 Il documento, Mary Shelley, i gradi di realtà	291
4.1 Alcune questioni sulle biofiction a mondi possibili. La biofiction 'autorevole' e l'angoscia da ricezione critica	296
4.1.1 I <i>parodic twist</i> di Chernaik: il caso del lamentoso Bysshe, o 'Shelley in The Great Tradition'. Il doppio sguardo della biofiction, i 'sintomi' da esplorare nel Romanticismo e altri metodi di studio per le riscritture (singolare-verticale, o autoriale-orizzontale)	300
4.1.2 «An illusory, oppressive freedom». La galassia di Chernaik, o il 'genere' della Necessità per la figlia di Marx	311
<i>Bibliografia</i>	317
<i>Indice dei nomi</i>	341



## RINGRAZIAMENTI

Per aver reso possibile questo mio progetto di studio e di vita vorrei ringraziare il Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali dell'Università degli Studi di Firenze e, in particolare, Beatrice Töttösy, Direttrice di Biblioteca di Studi di Filologia Moderna (BSFM): Collana, Riviste e Laboratorio editoriale open access. Sono grata anche alla Oxford University Press per aver concesso di riprodurre la trascrizione di due pagine del diario di Mary Shelley.

Ringrazio inoltre tutte le altre persone che, in vari momenti del mio percorso accademico, mi hanno aiutata, ciascuna con la propria esperienza e personalità, supportandomi con consigli e incoraggiamenti.

Sono riconoscente a Serena Cenni e Keir Elam per la loro attenta lettura del volume, che mi ha consentito di valorizzarne i punti di forza e di intraprendere nuove e fruttuose direzioni di ricerca.

Esprimo riconoscenza verso Fiorenzo Fantaccini, Ilaria Sborgi e Mirrella Billi, che in momenti diversi del mio cammino mi hanno sostenuta.

Ringrazio Ornella De Zordo per l'entusiasmo e la passione per la letteratura che mi ha trasmesso a lezione quando ero una matricola.

Un pensiero particolare va al qualitativamente altissimo lavoro di editing della redazione di BSFM, ed in special modo alle persone di Arianna Antonelli, caporedattrice, e Samuele Grassi. Volentieri menziono anche i dipendenti della Biblioteca Umanistica, che nella mia esperienza nulla hanno da invidiare ai loro colleghi d'oltre Manica.

Infine, sono grata a Valentina Milli e a persone esterne all'Università e tuttavia a me molto vicine, quali Elisa Ciabini e Laura Cera.

Questo libro non sarebbe mai stato scritto senza il supporto della mia famiglia: ringrazio dunque infinitamente mio padre, mia madre, le mie sorelle Laura e Silvia, il mio compagno Lorenzo.



## ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI

Figg. 1 e 2 - Insiemi di narrazioni biografiche	118
Fig. 3 - La scrittura privata di Mary Shelley	202

## ELENCO DELLE ABBREVIAZIONI

SC	K.N. Cameron, D.H. Reiman (eds.), <i>Shelley and his Circle: 1773-1882</i> , Harvard UP, Cambridge (MA) 1961-2002, 10 vols.
J	M. Shelley, <i>The Journals of Mary Shelley 1814-44</i> , ed. by P.R. Feldman, D. Scott-Kilvert, Clarendon Press, Oxford 1987, 2 vols.
MD	J. Chernaik, <i>Mab's Daughters</i> (1991), Pan Books, London 1992.
<i>Biofictions</i>	M. Middeke, W. Huber (eds), <i>Biofictions: the Rewriting of Romantic Lives in Contemporary Fiction and Drama</i> , Camden House, Rochester (NY)-Woodbridge 1999.





## PERCORSI CRITICI VERSO LA BIOFICTION: LA PRE-STORIA DELLE RISCRIITTURE

### 1.0 Premessa

Gli ultimi sessanta anni sono stati testimoni di una proliferazione di narrazioni postmoderne che assumono come protagonista una o più figure del passato, le cui biografie sono incluse a pieno titolo tra gli elementi del racconto. Il presente studio offre, nella sua prima sezione, un *excursus* nel sostrato storico, critico e filosofico che ha preparato ed accompagnato questa diffusione, dipanandosi tra i vari linguaggi del secondo Novecento per cercare di individuare una voce specifica delle riscritture a soggetto storico e una definizione adeguata a descrivere narrazioni ibride ma con caratteristiche ben precise.

I racconti finzionali con soggetti famosi per protagonisti non sono, è noto, un appannaggio *esclusivo* della storia recente, tuttavia è dalla fine degli anni Sessanta che la loro diffusione è diventata capillare, tanto da diventare un vero e proprio paradigma della letteratura conosciuta come 'postmoderna'<sup>1</sup>, condensando o persino raffigurando letteralmente i suoi assunti teorici più conosciuti: la precarizzazione della conoscenza storica, la controversia sullo status ontologico ed epistemologico delle tracce del passato, l'erosione della supposta neutralità ed oggettività dell'atto del racconto o, in altri termini, l'assunzione della stessa Storia, frammentata in *storie*, ad 'intertesto narrativo' nella *fiction*.

Mi è parso dunque utile tentare, mediante la comparazione di vari modelli di riscrittura, una classificazione e una delucidazione terminologica che, con l'ausilio di studi precedenti sull'argomento e degli strumenti offerti dalla teoria della semantica 'a mondi possibili', descrivessero alcuni gruppi di testualità isolando quelle che riflettono esplicitamente su se stesse da altre in cui il senso di artificialità è meno marcato, tra finzioni che

<sup>1</sup> È oramai classica l'affermazione di Linda Hutcheon: «[t]he provisional, indeterminate nature of historical knowledge is certainly not a discovery of postmodernism. Nor is the questioning of the ontological and epistemological status of historical "facts" or the distrust of seeming neutrality and objectivity of recounting. But the concentration of these problematizations in postmodern art is not something we can ignore». L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism, History, Theory and Fiction* (1988), Routledge, London 1999, p. 88.

utilizzano nomi del passato per ricombinarli con idee e identità estranee/eterogenee all'“originale” da ricostruzioni in cui il ‘pianeta’ di carta appare soltanto lievemente sfasato rispetto al suo presunto corrispettivo tramandoci dalle tradizioni. Questo tipo di letteratura, come vedremo, necessita di essere letto mediante una generosa consultazione del foglio storico. Al termine della seconda sezione, tra le cui indagini emergeranno anche la questione etica relativa alla narrativizzazione della storia e il problema della descrizione teorica del soggetto (fanzionale e non), saranno presi in esame alcuni testi della produzione di Michèle Roberts, autrice affermata e ‘madre’ di più di una riscrittura; la terza invece sarà interamente dedicata all'esplorazione delle strategie di *Mab's Daughters: Shelley's Wives and Lovers: Their Own Story* di Judith Chernaik, un caso estremamente interessante di biofiction ‘a mondi possibili’.

Lo studio concentra infatti la sua attenzione sulle molteplici possibilità interpretative della biofiction, per la cui analisi critica, oggi generalmente identificata con una disamina ‘sintomatica’ delle biofiction su un dato periodo storico, saranno proposte alcune possibili direzioni non-canoniche: un metodo ‘orizzontale’, che riconduce la biofiction alla ‘galassia finzionale’ di un soggetto scrivente, un altro ‘verticale’, che esplora una biofiction-modello per decostruire e ricostruire l'intreccio di voci sincroniche e diacroniche del suo particolare *modus operandi*; due metodi, come sarà chiaro, non mutualmente esclusivi.

È adesso il momento di ripercorrere l'avvicinarsi di alcuni dei fenomeni culturali che hanno originato e sostenuto la nascita e la moltiplicazione di queste scritture, e in particolare l'affermarsi di un atteggiamento antistoricista che, dovuto alla diffusione degli studi linguistici e alla propagazione di alcune posizioni critico-filosofiche, ha modificato la ricezione collettiva dei concetti di autorialità, originalità, intertestualità.

### 1.1 Una breve scansione dell'età della struttura

L'uomo è un'invenzione  
di cui l'archeologia del nostro pensiero  
mostra agevolmente la data recente.  
E forse la fine prossima.  
Se tali disposizioni dovessero sparire  
come sono apparse,  
se a seguito di qualche evento [...] precipitassero,  
possiamo senz'altro scommettere  
che l'uomo sarebbe cancellato,  
come sull'orlo del mare un volto di sabbia.  
M. Foucault, *Le parole e le cose* (2007 [1966])<sup>2</sup>

<sup>2</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose*, trad. it. di E. Panaitescu, BUR, Milano 2007, p. 414 (ed. orig. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Editions Gallimard, Paris 1966).



[A]ll'uomo strutturale importa poco di durare:  
 sa che lo strutturalismo è anch'esso una certa forma del mondo,  
 che cambierà col mondo;  
 e come mette alla prova la sua validità (non già la sua verità)  
 riuscendo a parlare i vecchi linguaggi in maniera nuova,  
 così sa che, non appena dalla storia sorgerà un nuovo linguaggio  
 che a sua volta lo parli,  
 il suo compito sarà terminato.  
 R. Barthes, *L'attività strutturalista* (2002 [1964])<sup>3</sup>

Il Novecento si aprì con le ricerche di Ferdinand de Saussure, la cui opera postuma *Cours de linguistique générale* (1916)<sup>4</sup> pose le basi della moderna scienza linguistica ed inaugurò un clima fortemente antistoricista che sarebbe stato predominante almeno sino agli anni Sessanta. Il metodo analitico del personaggio, basato sullo studio del linguaggio nella sua dimensione sincronica (lo studio della lingua nella sua simultaneità, come si presenta in un certo momento) diede impulso ad una critica letteraria volta ad indagare l'aspetto puramente formale dell'opera, ed in particolare: al Formalismo, il movimento sviluppato in Russia tra il 1915 e il 1930 che rivalutava l'opera letteraria come oggetto centrale dell'ermeneutica, tralasciando l'interpretazione contenutistica e la dimensione metatestuale dell'opera; al Circolo linguistico di Praga, la scuola che per prima, nelle *Tesi* di Roman Jakobson, Sergej Karcevskij e Nicolaj Trubeckoj del 1929, utilizzò i termini 'strutturalismo' e 'struttura' ed applicò il metodo strutturale all'elaborazione di una teoria fonologica; al New Criticism americano e inglese tra gli anni Trenta e Cinquanta del Novecento, la corrente letteraria critico-poetica nata in opposizione alla critica marxista e generalmente resistente ad ogni spiegazione storico-ideologica della poesia.

Queste teorie ed altre ancora condussero allo sviluppo del pensiero filosofico ed antropologico dello Strutturalismo francese degli anni Sessanta<sup>5</sup>, che adottò i concetti della linguistica strutturale in tutta una serie di discipline, dalla storia (Fernand Braudel), all'antropologia (Claude Lévi-Strauss), dal marxismo (Louis Althusser), alla psicoanalisi (Jacques Lacan), dalla critica letteraria (Roland Barthes), alla storia e alla filosofia (Michel Foucault). Sebbene in linea di massima in opposizione all'evoluzio-

<sup>3</sup> R. Barthes, *L'attività strutturalista*, in G. Marrone (a cura di), *Saggi critici*, trad. it. di L. Lonzi, Einaudi, Torino 2002, p. 218 (ed. orig. *Essais critiques*, Seuil, Paris 1964).

<sup>4</sup> F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, ed. par C. Bally, A. Riedlinger, A. Sechehaye, Payot, Lausanne-Paris 1916 (*Corso di linguistica generale*, trad. it. di T. de Mauro, Laterza, Roma-Bari 2009).

<sup>5</sup> Lo spartiacque dello Strutturalismo viene abitualmente considerato l'anno di pubblicazione di *Anthropologie structurale* (C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Plon, Paris 1958; *Antropologia strutturale*, trad. it. di P. Caruso, Il Saggiatore, Milano 2009), nonostante le ricerche di Lévi-Strauss, come anche quelle di molti altri noti esponenti del movimento, risalissero almeno agli anni Quaranta.

nismo e allo storicismo, al sostanzialismo e all'attualismo, al positivismo e all'empirismo e, sempre generalmente parlando, propensi a privilegiare il significante sul significato (l'espressione sopra i contenuti), lo studio del generale sul particolare (il sistema sopra il fenomeno), l'analisi logico-formale rispetto a quella storica (o sociologica, biografica, ecc.), gli strutturalisti ebbero orientamenti interpretativi molto eterogenei tra di loro, discordi persino sul concetto di struttura, e proposte metodologiche parimenti complesse ed irriducibili ad una sola descrizione.

Senza addentrarci in tecnicismi che porterebbero troppo lontano il nostro discorso, è probabilmente utile riprendere la suddivisione proposta da Sergio Moravia, che scompone lo Strutturalismo in quattro movimenti principali: quello di matrice linguistica, una presentazione tutta metodologica e operativa che analizza le elaborazioni culturali come strutture comunicativo-linguistiche, ovvero aggregati di forme, strutture, funzioni, che, specifica Barthes, sono costruite dall'uomo (un filone rappresentato principalmente da Émile Benveniste, Algirdas Julien Greimas, Gérard Genette, Pierre Macherey e, appunto, Barthes)<sup>6</sup>; un altro ispirato alla *Gestaltpsychologie* e alla psicologia genetica di Jean Piaget, che recupera la dimensione storico-diacronica e considera le strutture dei prodotti psicologici generati da operazioni mentali (tra gli esponenti, Lucien Goldmann e Georges Gurwitsch, con le dovute differenze); un terzo, per così dire, meta-strutturalistico, con interessi prevalentemente epistemologici, che si oppone ad ogni Strutturalismo di tipo realistico-ontologico (l'identificazione di una 'essenza profonda' dei fenomeni nelle strutture) e recupera una concezione formalistica della conoscenza, mantenendosi entro l'ambito dell'indagine scientifica (Gilles-Gaston Granger, Raymond Boudon e Jules Vuillemin i principali studiosi)<sup>7</sup>.

Il quarto gruppo, secondo questa linea critica, è quello composto dai cosiddetti 'quattro moschettieri' dello Strutturalismo, ovvero i suoi esponenti più celebri: Claude Lévi-Strauss, Michel Foucault, Louis Althusser e Jacques Lacan. Le loro ricerche, necessariamente disomogenee perché volte ad obiettivi indipendenti per non dire distanti, partirono infatti da una visione più o meno comune, ovvero da principi teorici (almeno all'inizio) condivisi, tra i più rilevanti dei quali vi fu la critica all'Umanesimo. Tale sistema di pensiero, inteso come filosofia che aveva collocato l'uomo in un

<sup>6</sup> Secondo Barthes, lo strutturalismo è essenzialmente un'attività, ovvero la successione regolata di un certo numero di operazioni mentali, una ricomposizione concettuale impegnata a far apparire delle funzioni. Il fine di ogni attività strutturalista è infatti quello di «ricostruire un "oggetto", in modo da manifestare in questa ricostruzione le regole di funzionamento (le "funzioni") di questo oggetto. La struttura è dunque in realtà un *simulacro* dell'oggetto [...]. L'uomo strutturale prende il reale, lo scompone, poi lo ricomponne [...] è il procedimento – se così si può dire – che fa l'opera». R. Barthes, *L'attività strutturalista*, in G. Marrone (a cura di), *Saggi critici*, trad. it. di L. Lonzi, cit., pp. 212-214, corsivo dell'autore.

<sup>7</sup> S. Moravia (a cura di), *Lo strutturalismo francese*, Sansoni, Firenze 1975, pp. 18-22.

inutile piedistallo, mistificandolo da un punto di vista ontologico (in relazione a cos'è) e gnoseologico (come lo si conosce), subì un durissimo attacco da Foucault in una famosa intervista, dove il personaggio accusò la cultura francese di aver oltrepassato gli anni Cinquanta del Novecento continuando a credere nei valori umanistici tradizionali e nella funzione egemone della filosofia, senza accorgersi invece di quanto era decaduta la figura dell'intellettuale umanista e senza prendere atto che il sapere moderno è soprattutto scientifico<sup>8</sup>. Se la filosofia aveva infatti creduto che l'uomo fosse sempre il centro e il soggetto privilegiato della riflessione, il marxismo, la linguistica e la psicoanalisi avevano, secondo Foucault, dimostrato quale fosse l'effettiva posizione dell'essere umano nel campo del sapere, la cui prerogativa era del resto un'invenzione recente (*Les mots et les choses*, 1966)<sup>9</sup>.

Per Althusser, la predominanza delle strutture sui soggetti viventi era stata esplicitata dal pensiero di Marx, che aveva enfatizzato il sistema reale e scientifico dei rapporti di produzione piuttosto che quelli tra le coscienze (*Pour Marx*, 1965)<sup>10</sup>, mentre l'antropologo Lévi-Strauss aveva scandagliato la struttura dell'universo mentale dell'uomo e tentato di spiegare i rapporti di parentela e i miti delle popolazioni mediante relazioni ed omologie linguistiche e logico-formali (*Le strutture elementari della parentela*, 1949, i quattro volumi di *Mitologiche*, 1964-1971). La vicenda umana risultava sostanzialmente governata da norme prestabilite anche per lo psicoanalista Lacan: questi aveva accusato la sua disciplina di aver frainteso la concezione freudiana dell'inconscio, ridotto ad una specie di forza oscura da addome-

<sup>8</sup> «Attualmente il nostro compito è liberarci definitivamente dall'umanesimo [...]»; «non è l'uomo comune ad essere condannato ma la nostra scuola superiore (dominata dall'umanesimo). Non impariamo affatto le discipline fondamentali che ci permetterebbero di capire che cosa accade da noi e, soprattutto, che cosa accade altrove... Se oggi l'uomo comune ha l'impressione di una cultura barbara, irta di cifre e di sigle, questa impressione è dovuta a un unico fatto: il nostro sistema educativo risale al XIX secolo e vi vediamo regnare la più insulsa psicologia, l'umanesimo più desueto, le categorie del gusto, del cuore umano...». F. Foucault, *Intervista con Madeleine Chapsal* (1966), in J. Revel (a cura di), *Archivio Foucault 1. 1961-1970. Folia, scrittura, discorso*, trad. it. di G. Costa, Feltrinelli, Milano 1996, pp. 120-121. (Si tratta di una traduzione parziale di *Dits et écrits*, Editions Gallimard, Paris 1994).

<sup>9</sup> L'episteme dell'uomo come forma di conoscenza (come 'coscienza epistemologica') era assente, secondo Foucault, nell'età classica: «[p]rima della fine del XVIII secolo, l'uomo non esisteva, come non esistevano la potenza della vita, la fecondità del lavoro, o lo spessore storico del linguaggio. È una creatura recentissima quella che la demiurgia del sapere fabbricò con le sue mani, meno di duecento anni or sono [...]». Soltanto dopo, scrive Foucault, l'essere umano ha preso «il posto del re», tuttavia la sua posizione di soggetto di ogni possibile conoscenza non è durata a lungo («l'uomo è invecchiato così in fretta»), svelandosi ai suoi occhi la finitudine, la propria collocazione «entro un'irriducibile anteriorità; un vivente, uno strumento di produzione, un veicolo per parole che gli preesistono». M. Foucault, *Le parole e le cose*, trad. it. di E. Panaitescu, cit., p. 333, corsivo dell'autore; ivi, pp. 332, 338.

<sup>10</sup> L. Althusser, *Pour Marx*, Maspero, Paris 1965 (*Per Marx*, trad. it. e cura di C. Luporini, Editori Riuniti, Roma 1974).

sticare con la luce della coscienza, ridefinendolo piuttosto come una struttura fondamentale dell'essere umano, un 'significante' organizzato come un linguaggio e perciò da interpretare, con l'euristica strutturale, nella sua manifestazione di bisogni e desideri<sup>11</sup>. Ciò che seguì fu l'impressione di un vero e proprio decentramento del soggetto rispetto alla propria coscienza e, nonostante Lacan in persona avesse in seguito smentito l'affermazione (precisò di aver soltanto parlato di *Spaltung*, ossia di 'divisione' dell'io)<sup>12</sup>, l'idea ebbe un'enorme diffusione nella filosofia coeva, avversa ad una dimensione umanistico-coscienzialistica dell'uomo anche sulla scia di riflessioni sul pensiero di Friedrich Nietzsche e Martin Heidegger; e, in particolare, furono rilevanti nella ricerca di Foucault, tesa a capovolgere i valori tradizionali per far emergere un discorso diverso, alcune zone d'ombra visibili, secondo lui, principalmente nell'immaginario e nella trasgressione (si veda, ad esempio, *Folie et Déraison*, 1961, o *Naissance de la clinique*, 1963)<sup>13</sup>.

Vista questa progressiva marginalizzazione dell'esistenza umana rispetto ad un'essenza che manca o sta 'altrove', e parimenti l'ingigantirsi del presunto ruolo-guida di principi anonimi sulle persone, appare naturale che l'Uomo venisse detronizzato anche da quella sua posizione di protagonista del cammino evolutivo che aveva invece caratterizzato la visione del mondo della tradizione storicista, e proprio il rifiuto della storicità come attributo essenziale della realtà costituisce uno degli assunti largamente condivisi dal quarto gruppo degli Strutturalisti. Ricorrendo ad una semplificazione necessaria (le loro posizioni furono naturalmente molto sfumate e in alcuni casi sarebbero notevolmente variate negli anni) questi autori ebbero in comune l'opposizione verso una concezione progressiva e teleologica della realtà – la visione di uno sviluppo degli eventi storici orientato verso il miglioramento della condizione umana – come anche l'idea, connessa alla prima, di una continuità e causalità dei fenomeni storici, che non scorrevano, secondo loro, entro un unico binario e ad un unico ritmo. La storia, per Foucault, era una successione di trasformazioni, da analizzare nella loro specificità e a livello strutturale piuttosto che nel divenire, essendo le varie epoche storiche con-

<sup>11</sup> J. Lacan, *Écrits*, Seuil, Paris 1966 (*Scritti*, trad. it. di G.B. Contri, Einaudi, Torino 1974).

<sup>12</sup> «[...] può chiarirmi che cosa intende di preciso per decentramento del soggetto?»; «Non ho mai scritto una cosa simile. Ho parlato, con Freud, di *Spaltung*, di divisione del soggetto [...]. Si tratta in realtà di un 'fendersi' del soggetto. Non c'è bisogno di ricorrere a Freud per rendersi conto del fenomeno per cui un soggetto è capace, su un solo e identico punto di importanza nodale, di avere due vere e proprie serie di difese [...]». P. Caruso, *Conversazioni con Lévi-Strauss, Foucault, Lacan*, Mursia, Milano 1969, p. 172, cit. in S. Moravia (a cura di), *Lo strutturalismo francese*, cit., p. 135.

<sup>13</sup> M. Foucault, *Folie et Déraison. Histoire de la folie à L'âge classique*, Plon, Paris 1961 (*Storia della follia nell'età classica*, trad. it. di F. Ferrucci, E. Renzi, V. Vezzoli, Rizzoli, Milano 1974); M. Foucault, *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, Presses Universitaire de France, Paris 1963 (*Nascita della clinica*, trad. it. di A. Fontana, Einaudi, Torino 1969).

notate da strutture epistemiche conoscibili soltanto entro determinate 'formazioni discorsive', queste ultime prive di genesi e direzione e contenenti le proprie leggi in se stesse<sup>14</sup>. Non molto diversamente, Lévi-Strauss, parlò della storicità come di «un insieme discontinuo formato da zone di storia» e, lamentando la perdita della dimensione naturale da parte della società umana (specialmente di quella occidentale), conferì al suo cammino complessivo un senso sostanzialmente negativo<sup>15</sup>. La storia, identificata con la 'vita' di una struttura anche per gli studiosi della Scuola delle Annales<sup>16</sup>, apparve dunque per un certo tempo scomparire dalla critica letteraria, per rientrarvi, in modo obliquo (e talvolta anche piuttosto contraddittorio), dopo che nuove prospettive d'indagine furono nate. Il primo passo avvenne quando, durante gli anni di maggiore diffusione della ricerca semiologica, la pratica del significativo iniziò ad essere intesa come apertura alla molteplicità del testo.

<sup>14</sup> Nella prefazione a *Le parole e le cose*, Foucault chiarisce che la sua indagine 'archeologica' sulle configurazioni dello spazio del sapere ha individuato «due grandi discontinuità nell'episteme della cultura occidentale: quella che inaugura l'età classica (verso la metà del XVII secolo) e quella che, agli inizi del XIX, segna l'inizio della nostra modernità» (p. 12, corsivo dell'autore). Per i contenuti di questa differenza, spiegati all'interno del testo in questione, rimando alla precedente nota su *Les mots et les choses*. Sulla visione della storia di Foucault, nel testo brevemente riassunta utilizzando concetti presentati in opere diverse, torneremo in modo approfondito più avanti. Cito qui tuttavia, sullo specifico tema del 'divenire': «[il] mio problema: sostituire la forma astratta, generale e monotona del "cambiamento", nella quale tanto volentieri si pensa la successione, con l'analisi di *tipi differenti di trasformazioni*. Ciò implica due cose: mettere tra parentesi tutte le vecchie formule di molle continuità [...] e far sorgere al contrario con ostinazione tutta la vivacità della differenza [...]. Sostituire insomma il tema del *divenire* (forma generale, elemento astratto, causa prima ed effetto universale, confusa mescolanza dell'identico e del nuovo) con l'analisi delle *trasformazioni* nella loro specificità». *Due risposte sulla epistemologia. Archeologia delle scienze e critica della ragione storica*, trad. di M. De Stefanis, Lampugnani Nigri, Milano 1971, pp. 74-75 (ed. orig. *Sur l'archéologie des sciences. Réponse au cercle d'épistémologie*, «Cahiers pour l'analyse», 9, pp. 9-40 e *Réponse à une question*, «Esprit», 371, mai, pp. 850-874).

<sup>15</sup> «La storia è un insieme discontinuo formato da zone di storia, ciascuna delle quali è definita da una frequenza propria, e da una codificazione differenziale del prima e del poi. Tra le date che le compongono entrambe, il passaggio non è possibile più di quanto non lo sia tra numeri razionali e numeri irrazionali. Più esattamente: le date proprie a ogni classe sono irrazionali rispetto a tutte quelle delle altre classi. E quindi non solo illusorio, ma contraddittorio, concepire il divenire storico come uno svolgersi continuo [...]». Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, trad. it. di P. Caruso, Il Saggiatore tascabili, Milano 2010, p. 281 (ed. orig. *La pensée sauvage*, Librairie Plon, Paris 1962).

<sup>16</sup> In particolare, gli studiosi della rivista «Annales» distinsero tra storia di breve e lunga durata (*événementielle*, degli avvenimenti, e *structurale*, della civiltà e dei cambiamenti a lungo termine). Precursori di questo approccio furono, in realtà, Marc Bloch e Lucien Febvre nella prima metà del XX secolo, quando, fondando le «Annales d'histoire économique et sociale» (1929), iniziarono a cercare un posizionamento strategico della disciplina in senso scientifico. La svolta decisiva della storia entro la cornice teorico-metodologica dello strutturalismo storicista avvenne tuttavia sotto la direzione di Fernand Braudel (dal 1946 al 1968), che come presidente della VI Sezione dell'École pratique des hautes études (dal 1956), ne curò il rinnovamento secondo i nuovi criteri di indagine storica.

## 1.2 La crisi del segno: la nascita del testo e dell'intertesto

Sacro, bello, irrazionale,  
religione, estetica, psichiatria [...].  
Non è possibile qualificare questo oggetto  
senza rischiare di porlo  
entro qualcuna delle ideologie recuperatrici:  
per questo lo designeremo  
operativamente  
come *testo*.  
J. Kristeva, *Séméiôtiké* (1978 [1969])<sup>17</sup>

È stata contestualizzata l'attitudine della maggior parte degli studiosi degli anni Sessanta a concentrare l'attenzione sugli aspetti sincronici e formali dell'opera<sup>18</sup>, ovvero la tendenza, dovuta alla sempre crescente espansione della semiologia (la scienza già postulata da Ferdinand de Saussure all'inizio del secolo, ma in realtà iniziata a praticare proprio in quegli anni) a sostenere una visione della letteratura come un'architettura materiale di segni che non veicolano alcuna soggettività, compiuta in se stessa e priva di spessore storico.

Un buon punto di partenza per la nostra analisi può essere allora probabilmente una voce pubblicata da Roland Barthes nel 1973 nell'*Encyclopædia Universalis* ed intitolata «Texte (théorie du)»<sup>19</sup>, in cui l'autore parla di un certo mutamento epistemologico» iniziato quando le acquisizioni della linguistica e della semiologia furono deliberatamente poste in un nuovo campo di riferimento, da identificarsi con lo spazio di intercomunicazione tra l'episteme del materialismo dialettico (i cui riferimenti erano, per lui, Marx, Engels, Vladimir Lenin, Mao Tse-tung) e quello freudiano (Sigmund Freud e Lacan le sue fonti principali)<sup>20</sup>. L'incontro tra l'episteme del marxismo, del freudismo e dello strutturalismo avrebbe prodotto un nuovo oggetto, una nuova scienza, qualcosa di più dell'ampliamento della vecchia che aveva visto il passaggio dalla linguistica della frase alla semiotica dell'opera: questo nuovo oggetto era il *testo*<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> J. Kristeva, *Séméiôtiké: ricerche per una semanalisi*, trad. it. di P. Ricci, Feltrinelli, Milano 1978, p. 19 (ed. orig. *Sémiotiké: recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris 1969); corsivi dell'autrice.

<sup>18</sup> Fra le ricerche di strutture invarianti più rilevanti per la critica letteraria, si veda il saggio di Barthes sulle funzioni nel racconto: *Introduction à l'analyse structurale du récit*, «Communication», n. 8, Seuil, Paris 1966 (*Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, in R. Barthes (a cura di), *L'analisi del racconto*, trad. it. di L. Del Grosso Destrieri, P. Fabbri, Bompiani, Milano 1969, pp. 7-46).

<sup>19</sup> R. Barthes, «Texte (Théorie du)», in *Encyclopædia Universalis*, *Encyclopædia Universalis*, Paris 1973; *Teoria del testo*, in Id., *Scritti: società, testo, comunicazione*, a cura di G. Marrone, trad. it. di M. Di Leo, G. Marrone e S. Volpe, Einaudi, Torino 1998, pp. 227-243.

<sup>20</sup> Ivi, p. 230.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

Il testo, come suggerisce la stessa etimologia, è per Barthes un «tessuto», ma non un tessuto finito (metaforicamente, non il velo dietro il quale cercare la verità, un senso inteso come 'messaggio'): è il tessuto nella sua tessitura, l'intreccio di codici, formule e significanti dentro cui «il soggetto si sposta e si disfa, come un ragno che si dissolva nella propria tela»<sup>22</sup>. La nuova teoria del testo, o ifologia (da *hyphos* come tessuto, il velo e la tela del ragno), si allontana dunque irrimediabilmente da quella della civiltà del segno, dove il segno era un'unità chiusa ed 'inchiodata' ad un significato al tempo stesso originale, univoco e definitivo. In quella civiltà, intesa come la società occidentale a partire dagli stoici sino alla metà del ventesimo secolo, il testo necessitava di essere 'ritrovato', demandando all'interpretazione filologica la sua restituzione; tuttavia, conclude Barthes, la crisi della metafisica della verità, aperta nell'Ottocento da Nietzsche, aveva in quegli anni attraversato anche la teoria del linguaggio e della letteratura, facendosi portavoce di una critica ideologica del segno e di una sostituzione di un 'nuovo' testo al vecchio<sup>23</sup>.

Come emerge dai titoli delle sezioni della voce qui citata («pratiche significanti», «produttività», «significanza», «fenotesto e genotesto», «intertesto») e anche dall'attribuzione di espliciti debiti di riconoscenza da parte dell'autore verso la sua antica allieva<sup>24</sup>, tra gli apporti teorici di questo cambiamento è certamente da annoverare il fondamentale contributo di Julia Kristeva, linguista e semiologa di origine bulgara che, riformulando la nozione di testo da una prospettiva estremamente originale, aveva contribuito, nel biennio 1966-1968, a fondare quanto a distruggere la nascente scienza semiologica (molte delle sue ricerche, comprese alcune fondamentali pubblicazioni del 1968, furono in seguito raccolte nel già citato *Sémiotikè*). Con l'ausilio di un approccio analitico, chiamato «semanalisi» e basato a sua volta sulle grandi teorie semiologiche di Saussure, Pierce, Barthes, la studiosa aveva sviluppato una «teoria di significanza testuale» basata sulla logica matematica, per la quale

il "testo" (poetico, letterario o altro) scava nella superficie della parola una verticale dove si scavano modelli di significanza che il linguaggio rappresentativo e comunicativo non esprime, anche se li contrassegna. Questa verticale, il testo la raggiunge lavorando il significante: la traccia sonora che secondo Saussure avvolge il senso, un significante che qui va inteso anche nell'accezione che gli ha assegnato l'analisi lacaniana.<sup>25</sup>

Questa significanza, si spiega immediatamente, è «un lavoro di differenziazione, stratificazione e confronto» che avviene (o meglio, «si pratica»)

<sup>22</sup> Ivi, p. 236.

<sup>23</sup> Ivi, p. 230.

<sup>24</sup> Ivi, p. 231.

<sup>25</sup> J. Kristeva, *Séméiotikè...*, trad. it. di P. Ricci, cit., p. 20.

nella lingua e che «depone sulla linea del soggetto parlante una catena significante comunicativa e grammaticalmente strutturata»<sup>26</sup>, ovvero, nell'interpretazione di Barthes, «un lavoro radicale [...] attraverso il quale il soggetto esplora come la lingua lo lavori e lo sciolga non appena vi entra»<sup>27</sup> (sulle implicazioni di quel «lo sciolga» torneremo in seguito). È avvenuto dunque uno spostamento dal concetto oggettivo, cristallizzato, di 'significazione' (il discusso messaggio univoco della menzionata «civiltà del segno», evidentemente) a quello, polisemico, di 'significanza': «[l]a *semanalisi*», continua Kristeva, «che studia nel *testo* la significanza e i suoi diversi tipi, dovrà perciò attraversare il significante con il soggetto e il segno, come pure l'organizzazione grammaticale del discorso, per raggiungere la zona dove si adunano i *germi* di ciò che *significherà* alla presenza della lingua»<sup>28</sup>.

Ciò vuol suggerire che il testo, per la studiosa una formula aperta, è adesso concepito come un processo di germinazione, distante dall'idea, tradizionale, di parto di un senso-prole (la generazione, appunto), ed allusivo piuttosto di un movimento generante rappresentabile mediante l'immagine di un'accumulazione e di una crescita di germi<sup>29</sup>. Il testo esibisce infatti per Kristeva una continua oscillazione tra il *phéno-texte* e il *géno-texte*, dove con il primo termine si intende il sito dove la germinazione di significato è ancorata ad un mezzo concreto, una sorta di punto localizzatore del processo significativo, mentre con il secondo si allude al campo eterogeneo che stabilisce le operazioni logiche del soggetto dell'enunciazione. In questo modo, la semiologa opera una distinzione tra l'opera contingente, la superficie del linguaggio comunicativo cui si può applicare anche un'analisi strutturale (il *phéno-texte*), e il campo della significanza, la profondità delle fasi produttive del testo (il *géno-texte*)<sup>30</sup>. Appare chiaro

<sup>26</sup> *Ibidem*, corsivo dell'autrice.

<sup>27</sup> R. Barthes, *Teoria del testo*, in Id., *Scritti: società, testo, comunicazione*, a cura di G. Marrone, trad. it. di M. Di Leo, G. Marrone e S. Volpe, cit., p. 234.

<sup>28</sup> J. Kristeva, *Séméiōtiké...*, trad. it. di P. Ricci, cit., p. 20, corsivo dell'autrice.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 232. Tra i concetti più originali e probabilmente anche più complessi e contraddittori di Kristeva, vi è appunto il concetto di formula non chiusa, che impedisce al *phéno-texte* (si veda la definizione che segue immediatamente questa nota, nel testo principale) di creare un significato finito: la formula è infatti «un complesso testuale» da identificarsi con la «frequenza della germinazione»; questa, tuttavia, in quanto pluralità infinita, «in pratica non *dice niente*» (*ivi*, p. 233, corsivo dell'autrice).

<sup>30</sup> «Il testo non è un *fenomeno* linguistico, non è, cioè, la significazione strutturata presente in un corpus linguistico visto come una struttura piatta. Ne è la *generazione*; una generazione iscritta in quel "fenomeno" linguistico, in quel *phéno-texte* che è il testo stampato, ma che non è leggibile se non quando si risale *verticalmente* attraverso la genesi [...]. Quella che si apre in questa verticale è l'operazione (linguistica) della generazione del *phéno-texte*. Chiameremo questa operazione un *géno-texte*, scindendo la nozione del testo in *phéno-texte* e *géno-texte* (superficie e contenuto, struttura significata e produttività significante)» (*ivi*, pp. 228-229, corsivo dell'autrice). In seguito, Kristeva distingue la sua differenziazione tra *géno-texte* e *phéno-texte* da quella chomskiana tra struttura profonda e superficiale, dove la seconda «ha per



che, sfidando la nozione della natura monolitica del linguaggio (o, in altri termini, il suo totalitarismo) e concependolo invece come un «oggetto dinamicizzato»<sup>31</sup>, la semiologa introduce la nozione rivoluzionaria di una soggettività di tipo testuale, al tempo stesso scissa (lacanianamente), discontinua e pluralistica, che elude la stasi grazie alla libertà dei suoi segni. Ecco allora che, così come il significante lascia il posto alla significanza, la nozione di «prodotto» (il testo come operazione compiuta) si trasforma in quella di «produttività», ossia in una concezione del testo come ridistribuzione linguistica distruttiva e al contempo costruttiva, analizzabile mediante categorie logiche<sup>32</sup>.

Le implicazioni del concetto di produttività, la cui rilevanza per le riscritture postmoderne avremo modo di analizzare, sono teorizzate dalla medesima studiosa: pensare ad un testo che *sia* una produttività (e non, si osservi, affermare che il testo *ha* una produttività) vuol dire infatti che questo è allo stesso tempo un testo e una permutazione di testi, ovvero una «intertestualità», poiché, si afferma, «nello spazio di un testo numerosi enunciati, presi da altri testi, s'incrociano e si neutralizzano»<sup>33</sup>. Questa definizione di intertestualità, il cui concetto era apparso per la prima volta in *Théorie d'ensemble* (1968)<sup>34</sup>, viene riproposta nella sezione di *Séméiôtiké: Il testo chiuso intitolata L'enunciato come ideologema*, dove il testo viene appunto definito «un dispositivo translinguistico che ridistribuisce l'ordine della lingua, ponendo in relazione una parola comunicativa tesa all'informazione diretta con differenti tipi di enunciati *anteriori* o *sincronici*»<sup>35</sup>. L'ideologema, concetto derivato dal dialogismo bachtiniano (anch'esso già apparso in *Théorie d'ensemble*), è per Kristeva un'intersezione di testo «con gli enunciati (sequenze) che essa assimila nel suo spazio o che l'organizzazione testuale rinvia nello spazio dei testi [...] esterni», ed indirizza il lavoro svolto dalla semiotica nei diversi livelli strutturali del testo, pensati all'in-

scopo, e limite, di generare la *frase* rappresentandola come una struttura astratta *lineare* non grammaticalizzata e non-lessicalizzata (“basic subject-predicate form”) senza risalire le diverse possibili tappe di strutturazione anteriori alla struttura frastica lineare (soggetto-predicato)» (ivi, pp. 229-230, corsivo dell'autrice).

<sup>31</sup> Ivi, p. 229.

<sup>32</sup> Ivi, p. 97. Produttività, nella ‘dinamica’ descrizione barthesiana, è una visione del testo come «il teatro stesso di una produzione in cui si ricongiungono il produttore del testo e il suo lettore: il testo “lavora” in ogni momento e da qualunque lato lo si prenda; anche scritto (fissato), non smette di lavorare, di alimentare un processo di produzione» (R. Barthes, *Teoria del testo*, trad. it. di S. Volpe, cit., p. 232).

<sup>33</sup> J. Kristeva, *Séméiôtiké...*, trad. it. di P. Ricci, cit., p. 97.

<sup>34</sup> Cfr. *Problèmes de la structuration du texte*, in R. Barthes, J. Derrida, M. Foucault, *Théorie d'ensemble*, ed. by P. Sollers, Seuil, Paris 1968, pp. 55-64.

<sup>35</sup> J. Kristeva, *Problemi della strutturazione del testo*, in Ead., *Materia e senso: pratiche, significanti e teoria del linguaggio*, trad. it. di B. Bellotto, D. De Agostini. Einaudi, Torino 1980, p. 5.

terno di determinate coordinate storiche e sociali<sup>36</sup>. Una delle problematiche della semiotica sarà allora infine quella di collocare la specificità delle diverse organizzazioni testuali (l'innovativa categoria della «tipologia di testi», che dovrebbe sostituire l'antica divisione retorica dei generi) entro il testo generale «di cui fanno parte o che fa parte di esse», ovvero: la cultura<sup>37</sup>.

Come osserverà Barthes in un'intervista del 1974, la teoria del testo partecipa senz'altro ad un discorso formalista, ma rispetto a questa reintroduce nel suo campo la storia e la società, sotto forma di intertesto<sup>38</sup>. Ricordata con la molto più imprecisa ma suggestiva immagine barthesiana dei «brandelli di testi che sono esistiti o esistono attorno al testo considerato, e infine in esso»<sup>39</sup>, la redistribuzione della lingua operata dal testo e sostenuta da Kristeva inficia la concezione testuale come rappresentazione-significazione del reale<sup>40</sup> per sostenere un doppio orientamento verso il significante e verso il discorso sociale, ma lo spessore storico è conferito dalla semiologia, in modo obliquo e secondo le categorie (formalistiche) a lei familiari, dalle «tracce di numerosi enunciati ai quali il testo è irriducibile»<sup>41</sup>. Con un piccolo spostamento, non solo terminologico, ecco allora la celebre affermazione di Barthes che sarà citata fino allo sfinimento dalla critica successiva, per cui

<sup>36</sup> *Ibidem*. L'ideologema è altrove definito come «la funzione che collega le pratiche translinguistiche di una società condensando il modo di pensiero dominante» (ivi, p. 56). Si osservi che, se il concetto, come commentato altrove, è un'interpretazione personale dell'ideologema bachtiniano, il termine è fatto esplicitamente derivare da P.N. Medvedev, di cui Kristeva cita la definizione data in *Il metodo formale nella teoria letteraria*: «[l]a teoria della letteratura è una parte della vasta scienza delle ideologie che comprende [...] tutti campi dell'attività ideologica dell'uomo» (ivi, p. 313, nota 2).

<sup>37</sup> Ivi, p. 97.

<sup>38</sup> R. Barthes, *Dove va la letteratura? O no?*, in Id., *Scritti...*, a cura di G. Marrone, trad. it. di M. Di Leo, G. Marrone e S. Volpe, Torino, Einaudi, 1998 cit., p. 242. Il titolo francese dell'intervista (*Où/ou va la littérature?*) – una conversazione con Maurice Nadeau trasmessa all'interno di *Dialogues* di R. Pillaudin, «France-Culture», il 13 marzo 1974 – gioca con le parole «où» (dove) e «ou» (o) ed è un riferimento a Maurice Blanchot che indirizzava la letteratura verso la sua essenza e scomparsa.

<sup>39</sup> R. Barthes, *Teoria del testo*, in Id., *Scritti: società, testo, comunicazione*, a cura di G. Marrone, trad. it. di M. Di Leo, G. Marrone e S. Volpe, cit., p. 235.

<sup>40</sup> Secondo Kristeva, il testo non si limita a rappresentare o significare, ma si trasforma rapportandosi sia alla lingua che alle forze sociali della scena storica di cui fa parte: «non identificandosi con il linguaggio comunicativo codificato della grammatica, il testo non si contenta di rappresentare, di significare il reale. Laddove significa, nell'effetto spostato qui presente in cui rappresenta, partecipa alla movenza, alla trasformazione del reale colto nel momento della sua non-chiusura [...]. Il testo è quindi doppiamente orientato: verso il sistema significante in cui si produce (la lingua e il linguaggio di un'epoca e di una società determinata) e verso il processo sociale a cui partecipa in quanto discorso», J. Kristeva, *Séméiotiké...*, trad. it. di P. Ricci, cit., p. 21.

<sup>41</sup> Ivi, pp. 97-98.

[o]gni testo è un *intertexto*; altri testi sono presenti in esso, a livelli variabili, sotto forme più o meno riconoscibili; i testi della cultura precedente e quelli della cultura circostante; ogni testo è un nuovo tessuto di vecchie citazioni.<sup>42</sup>

### 1.3 *Contesto storico e culturale del testo che 'lavora'. Lo scarto del logos*

Il segno e la divinità hanno lo stesso luogo e tempo di nascita.  
L'epoca del segno è essenzialmente teologica.

Essa forse non *finirà* mai.

La sua *chiusura* storica tuttavia è segnata.

J. Derrida, *Della grammatologia* (1969 [1967])<sup>43</sup>

L'innovativa idea di produzione di 'senso' come processo dinamico ed instabile di trasformazioni, la concezione di testo letterario come meccanismo di esplorazione e decostruzione dei fondamenti logico-grammaticali della lingua e, in generale, l'inversione del tradizionale rapporto gerarchico tra scrittura e realtà erano nati in uno specifico contesto storico-culturale che, com'è noto, non era affatto estraneo ad alcune delle «ideologie recuperatrici» menzionate da Kristeva nella sua definizione 'operativa' dell'oggetto di studio chiamato «testo» («[s]acro, bello, irrazionale, religione, estetica, psichiatria», come recitava l'epigrafe del paragrafo precedente). Oltre al recupero linguistico del soggetto scisso lacanianiano e, in senso più esteso, del discorso psicoanalitico, che avrà una

<sup>42</sup> R. Barthes, *Teoria del testo*, trad. it. di S. Volpe, cit., p. 288. Per chiarire meglio la differenza tra i due termini («enunciati» di Kristeva e «citazioni» di Barthes), nonché la differenza dei contesti discorsivi cui alludono, si veda la discussione di Kristeva in *Il testo chiuso*, dove, partendo dal presupposto di considerare il romanzo come pratica semiotica composta da numerosi enunciati, la studiosa considera questi come altrettante funzioni e ne dimostra la concatenazione alla totalità della produzione romanzesca (la «funzione Tr») dando, in un secondo tempo, valore alla loro provenienza extra-romanzesca (la storia e la società, e definite come «funzione Te»). L'ideologema del romanzo è dunque definito «questa funzione *intertestuale* definita su Te che ha valore in Tr» (ivi, p. 98). Allo stesso modo, non è forse inopportuno richiamare l'attenzione sul fatto che Kristeva, nella sezione *La parola, il dialogo e il romanzo* utilizzi invece proprio il termine «citazione» laddove discute la teoria bachtiniana in relazione alla propria: «il destinatario è incluso unicamente in quanto egli stesso discorso. Si fonde quindi con l'altro discorso [...], in rapporto al quale lo scrittore scrive il proprio testo, di modo che l'asse orizzontale (soggetto-destinatario) e l'asse verticale (testo-contesto) finiscono per coincidere [...]». La studiosa aggiunge che in Bachtin i due assi (chiamati dall'autore «dialogo» e «ambivalenza») non sono chiaramente distinti, un'ambiguità che tuttavia non oscura la portata innovatrice della sua visione: «ogni testo si costruisce come un mosaico di citazioni, ogni testo è assorbimento e trasformazione di un altro testo. Al posto della nozione di intersoggettività si pone quella di intertestualità, e il linguaggio poetico si legge per lo meno come "doppio"» (ivi, pp. 120-121).

<sup>43</sup> J. Derrida, *Della grammatologia*, trad. it. e cura di R. Balzarotti, F. Bonicalzi, G. Contri, G. Dalmasso, A.C. Loaldi, Jaca Book, Milano 1969, p. 17, corsivo dell'autore (ed. orig. *De la grammatologie*, Paris, Minuit 1967).

rilevanza sempre maggiore nella produzione successiva della studiosa, tutte le ricerche semiotiche/semanalitiche<sup>44</sup> pubblicate in *Séméiôtiké* sono inquadrabili entro la precisa e assolutamente dichiarata intenzione di reintrodurre soggetto e contesto materiale nell'analisi dei sistemi significanti in un'ottica di materialismo storico e in qualità di *pratiche significanti*, con tutto il carico ideologico che tali scelte comportavano<sup>45</sup>. L'elaborazione della sua originalissima teoria,

<sup>44</sup> Semiotica e semiologia sono termini usati, alla fine degli anni Sessanta, in modo ancora confuso. In un saggio del 1973 (che rappresenta una fase dell'autrice successiva a quella di *Séméiôtiké*), apparso la prima volta nel «Times Literary Supplement» e intitolato *The System and the Speaking Subject*, Kristeva chiarirà la differenza tra *semiologia*, appartenente alla fase dello strutturalismo, e *semiotica/semanalisi*, non più un sistema statico ma un processo nella cui teoria il soggetto è reintrodotta: «[o]ne phase of semiology is now over: that which runs from Saussure and Peirce to the Prague School and structuralism, and has made possible the systematic description of the social and/or symbolic constraint within each signifying practice [...]. In my view, a critique of this 'semiology of systems' and of its phenomenological foundations is possible only if it starts from a theory of meaning which must necessarily be a theory of the speaking subject». L'avventura semiotica è giustificata, secondo Kristeva, da una precisa necessità storica: «[t]he present mutations of capitalism, the political and economic reawakening of ancient civilizations (India, China) have thrown into crisis the symbolic systems enclosed in which the Western subject, often defined as transcendental subject, has for two thousand years lived out its lifespan. Marxist theory, still a powerful tool for understanding the economic determinants of social relation, has little to say on the crisis in question: it is not a theory of meaning or of the subject». Nella teoria economica marxista manca il soggetto, presente nella rivoluzione ma senza menzione da parte dei 'padri fondatori'. Nel marxismo accademico contemporaneo a Kristeva, l'attenzione è incentrata sui processi 'oggettivi', quando non si propaga una teoria del soggetto «which turns out to be the subject of Hegel's view of Right, that is, the subject of bourgeois Right [...]. A far cry from devolution, from desire, and even from the Hegelian negative! Mechanistic Marxism is still paying its dues to Feuerbach and his humanistic standing of the dialectic on its head». J. Kristeva, *The System and the Speaking Subject* (1973), in T. Moi (ed.), *The Kristeva Reader*, Blackwell, Oxford 1986, pp. 31-32.

<sup>45</sup> Preoccupazione, quella della pratica, «specificatamente marxista [...] e maoista [...] trattata sommariamente nella filosofia sartriana». Intento di Kristeva è di elaborare scientificamente la nozione di pratica, «più in particolare, e per cominciare, di quella di pratica ideologica» (J. Kristeva, *Séméiôtiké...*, trad. it. di P. Ricci, cit., p. 13); si osservi che le «ideologie» erano state precedentemente definite come «mito, rito, arte, ecc.» (*ibidem*), ma è innegabile che il soggetto di Kristeva sia 'catturato' da una ideologia in senso strettamente politico, e che questa sia inequivocabilmente marxista, come si evince anche dal seguente passo: «pratica del soggetto e della storia (soggetto "sociale"), "la letteratura" – il testo – è per se stesso e contemporaneamente una cerniera che collega (quando non mette in questione) le dicotomie ben note della "base" e della "sovrastruttura"» (ivi, p. 14). D'altra parte, nel punto della *Prefazione a Séméiôtiké* in cui parla del testo come luogo di libertà del soggetto, Kristeva cita la definizione di libertà e tempo libero presenti in *Il Capitale* (ivi, p. 15), e in vari momenti dell'opera la riflessione critica di Marx sul sistema dello scambio è paragonata alla critica contemporanea del segno e della circolazione del senso, e viceversa (ivi, p. 38). Si veda, del resto, l'esplicito accostamento tra lo sfruttamento del valore d'uso delle merci con quello del significante nel contributo di Jean-Joseph Goux in *Théorie d'ensemble* (J. Goux, *Marx et l'inscription du travail*, in R. Barthes, J. Derrida, M. Foucault, *Théorie d'ensemble*, ed. by P. Sollers, cit., pp. 188-211).

che contribuirà ad avviare il passaggio dallo Strutturalismo al poststrutturalismo, fu infatti intrapresa nel particolare contesto culturale sperimentale degli scrittori (critici e poeti) di «Tel Quel» che, procedendo specialmente dai concetti marxisti di lavoro e produzione, sostenevano una visione della scrittura come sovversione, in quanto attività produttrice e trasformatrice di senso (la scrittura ‘che lavora’) e momento di rottura nei confronti della storia e del sistema letterario: la lingua inedita del Conte di Lautréamont<sup>46</sup> e di Stéphane Mallarmé, manipolata esplicitamente al fine di chiudere con la rappresentazione, il segno, il concetto, sarebbe diventata, con la teoria testuale, finalmente ‘leggibile’<sup>47</sup>. Proprio al 1968 risale, non a caso, la pubblicazione della già citata opera collettiva *Théorie d'ensemble*, manifesto della teoria dei vari componenti del gruppo ed inclusiva del saggio di Philippe Sollers dal programmatico titolo *Scrittura e Rivoluzione* (in seguito scelto anche per l'edizione italiana)<sup>48</sup>.

Il menzionato spostamento di attenzione dall'artista verso il lavoro, non più neppure della scrittura ma (in Barthes e Kristeva) del testo, come anche le successive teorizzazioni, barthesiane e non, della lettura come deriva infinita di significati, questi concepiti come «vibrazioni semantiche» innestate nell'intreccio di uno spazio connotativo<sup>49</sup>, devono molto alla sistematizzazione filosofica del telqueliano Jacques Derrida, che, come Barthes, Foucault, Kristeva e altri, era parte del fermento intellettuale che ruotava attorno alla rivista fondata da Sollers e Jean-Edern Hallier. Sebbene in seguito, diventando un metodo critico a dispetto del suo autore, il pensiero di Derrida si sia «addomesticato» perdendo gran parte della sua carica politica e metafisica<sup>50</sup>, fu l'autore di *De la grammatologie* (1967) ad avere per primo ed efficacemente posto in questione il carattere logocentrico del pensiero occidentale, da cui, secondo il medesimo, sarebbe derivata la secondarietà (intesa come negatività) saussuriana della scrittura in relazione alla lingua e specialmente alla *phoné*, la parola parlata:

[...] la razionalità [...] che comanda la scrittura in tal modo estesa e radicalizzata, non è più uscita da un logos ed inaugura la distruzione, non la demolizione ma la de-sedimentazione, la de-costruzione di tutte le significazioni che hanno la loro origine in quella del logos. In modo particolare la significazione di *verità*.<sup>51</sup>

<sup>46</sup> Pseudonimo di Isidore Lucien Ducasse (1846-1870).

<sup>47</sup> G. Fagioli, *Julia Kristeva: da Tel Quel a 'l'insostenibile del linguaggio'*, Bulzoni, Roma 1995, pp. 15-18.

<sup>48</sup> *Scrittura e Rivoluzione*, a cura di U. Silva, Mazzotta, Milano 1974, trad. it. parziale a cura di G. Ascenso di R. Barthes, J. Derrida, M. Foucault, *Théorie d'ensemble*, ed. by P. Sollers, Seuil, Paris 1968.

<sup>49</sup> R. Barthes, *Teoria del testo*, in Id., *Scritti: società, testo, comunicazione*, a cura di G. Marrone, trad. it. di M. Di Leo, G. Marrone e S. Volpe, cit., p. 233.

<sup>50</sup> Cfr. R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997, p. 58.

<sup>51</sup> J. Derrida, *Della grammatologia*, trad. it. e cura di R. Balzarotti, F. Bonicalzi, G. Contri, G. Dalmasso, A.C. Loaldi, cit., p. 14.

Il logocentrismo sarebbe insomma la metafisica della scrittura fonetica, un etnocentrismo sostenuto dai protagonisti della storia della metafisica (da Platone a Georg Wihlem Friedrich Hegel, dai presocratici a Heidegger), che hanno sempre assegnato al logos l'origine della verità in generale<sup>52</sup>. In un'epoca caratterizzata da una tale ed assoluta inflazione del segno 'linguaggio' come quella in cui Derrida scrive<sup>53</sup>, allora

[l]’avvenimento della scrittura è l’avvenimento del gioco; il gioco oggi si riconsegna a se stesso, cancellando il limite a partire dal quale si è creduto di poter regolare la circolazione dei segni, e trascinando con sé tutti i significati rassicuranti, costringendo alla resa tutte le piazzeforti, tutti i rifugi del fuori-gioco che vegliavano sul campo del linguaggio. Ciò porta, a rigore, a distruggere il concetto di «segno» in tutta la sua logica.<sup>54</sup>

La contestazione della qualità metafisica della scrittura che sostituisce al valore ideale, trascendentale del significato una concezione di testo come movimen-

<sup>52</sup> Ivi, p. 5. Proviamo dunque a interpretare l'oscura epigrafe di questo paragrafo alla luce di altre affermazioni contenute nella narrazione di Derrida: «la voce, produttrice dei *primi simboli*, ha un rapporto di prossimità essenziale ed immediata con l'anima» (ivi, p. 14); «il fonocentrismo si confonde con la determinazione istoriale del senso dell'essere in generale come *presenza*» (ivi, p. 16, corsivo dell'autore); «non si può mantenere la comodità o la "verità scientifica" dell'opposizione stoica e poi medievale tra *signans* e *signatum*, senza ricondurre a sé anche le sue radici metafisico-teologiche» (*ibidem*); «la "scienza" semiologica [...] non può conservare la differenza tra significante e significato – l'idea stessa di segno – [...] senza conservare anche [...] il riferimento a un significato che può "aver luogo" [...]. In quanto faccia di pura intelligibilità, esso rinvia a un logos assoluto cui è unito in modo immediato. Questo logos assoluto era nella teologia medievale una soggettività creatrice infinita [...]» (ivi, p. 17). In breve, Derrida stabilisce l'appartenenza metafisica del segno, impostando il suo ragionamento su parallelismi tra la parola scritta e il mondo eterno (simili perché immutabili), e tra il senso e il mondo fisico (mutabili), due coppie in opposizione tra di loro. Per quanto riguarda l'allusione alla possibile non fine/chiusura dell'epoca del segno, la critica talvolta si arrende all'ambiguità del passo, evidentemente ricercata, azzardando l'ipotesi che il pensiero derridiano sia in bilico tra un auspicio della fine e la consapevolezza che ciò non avverrà. Tra le interpretazioni dei filosofi, questa di Carlo Sini è particolarmente convincente: «l'Occidente è chiuso, è un evento storico, una questione antropologica, e quindi non può invocare l'universalità [...]. [L']Occidente sa che la sua particolarità è l'universale e quindi che non può accedere a quella stessa universalità che predica, perché il suo gesto è appunto *soltanto un gesto* [...]. Noi siamo consapevoli della finitudine di questo gesto, ma continuiamo a pensarlo con le nostre categorie, e d'altra parte non si vede con quali altre categorie potremo pensarlo. Questa finitudine si presenta allora come irrimediabilmente infinita, nel senso di cattivo infinito hegeliano che si ripete costantemente [...]». C. Sini, *Scrittura e decostruzione*, in P. D'Alessandro, A. Potestio (a cura di), *Su Jacques Derrida: scrittura filosofica e pratica di decostruzione*, LED Edizioni Universitarie, Milano 2008, p. 151; accessibile online: <<http://www.ledonline.it/laboratorioteorico/allegati/Jacques-Derrida.pdf>> (09/2012), corsivo dell'autore.

<sup>53</sup> J. Derrida, *Della grammatologia*, trad. it. e cura di R. Balzarotti, F. Bonicalzi, G. Contri, G. Dalmaso, A.C. Loaldi, cit., p. 9.

<sup>54</sup> Ivi, p. 10.

to infinito di differenze, entro una tipologia di scrittura senza origine<sup>55</sup>, innescherà un discorso critico-letterario, tipicamente post-strutturalista e da cui non si tornerà più indietro, che accoglierà la teoria dell'instabilità del *significante* e la potenzialità dinamica del processo di significazione, immaginando quest'ultimo come un *gioco intertestuale* fra significanti di natura infinita (una rivalutazione, detta in altri termini, del concetto stesso di *significato* mediante l'introduzione dell'idea della sua *irriducibilità*, come apparve chiaro sin dal noto intervento derridiano alla conferenza alla Johns Hopkins del 1966<sup>56</sup>).

È utile qui tuttavia rilevare che, se la formulazione del concetto di *différance* (reso graficamente in italiano come «differenza»)<sup>57</sup> quale disseminazione infinita di significato nelle tracce e nei margini della scrittura è ascrivibile personalmente a Derrida e alla sua ricerca filosofica talvolta anche piuttosto complessa (per non dire oscura), l'obiezione ad una valorizzazione metafisica dei più prosaici concetti di 'opera' e 'autore' e il rifiuto di qualsiasi possibile principio di 'totalizzazione del testo' erano idee condivise, alla fine degli anni Sessanta, da tutti i componenti telqueliani più o meno noti, in un'ottica che già tentava di intraprendere una fusione tra marxismo e psicoanalisi. Contrari per principio ad unificare il movimento frammentato dell'organizzazione testuale<sup>58</sup>, la sostenuta modalità trasgressiva della letteratura che 'si

<sup>55</sup> Ivi, p. 63 e pp. 69-83. Si veda anche J. Derrida, *Sémiologie et grammatologie*, «Informations sur les sciences sociales», 4, 1968, pp. 135-148. Sull'opposizione alla metafisica si era chiaramente pronunciato anche Foucault in *Le parole e le cose*, a proposito del rovesciamento avvenuto all'interno del pensiero occidentale dall'età classica alla moderna: la correlazione tra la metafisica dell'infinito e l'analisi degli esseri viventi tipica della prima viene sostituita, nella seconda, dall'analitica della finitudine e dell'esistenza umana, alla quale d'altro canto si opporrebbe una «perpetua tentazione di costituire una metafisica della vita, del lavoro e del linguaggio». Ma, continua Foucault, si tratta soltanto di tentazioni, paradossali «metafisiche misurate dalle finitudini umane», poiché una volta affermata la validità delle analitiche della finitudine nelle sue riflessioni sulla vita, il lavoro, il linguaggio, la fine della metafisica si manifesta: «la filosofia della vita denuncia la metafisica in quanto velo d'illusione, quella del lavoro lo denuncia in quanto pensiero alienato e ideologia, quella del linguaggio in quanto episodio culturale» (p. 342).

<sup>56</sup> *La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines* era il titolo del contributo di Derrida alla conferenza di Baltimora sul tema *The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, convenzionale riferimento della nascita dello strutturalismo americano e a cui presero parte personaggi come Barthes, Lacan, Goldmann, Cvetan Todorov, Jean Hyppolite (J. Derrida, *La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines*, in Id., *Écriture et la Différance*, Seul, Paris 1967, pp. 409-429). Nella felice sintesi di Remo Ceserani, si parla di intervento derridiano «sostanzialmente antistrutturalista (anticipatore quindi del poststrutturalismo)» all'evento rimasto celebre per essere stato «una operazione di vera e propria "colonizzazione intellettuale"» in America da parte degli strutturalisti francesi. Cfr. R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, cit., p. 57.

<sup>57</sup> J. Derrida, *Della grammatologia*, trad. it. e cura di R. Balzarotti, F. Bonicalzi, G. Contri, G. Dalmasso, A.C. Loaldi, cit., p. xiii.

<sup>58</sup> «Le "je textuel" réécuse quoi que ce soit qui se présente au "moi de l'auteur" comme principe éventuel de totalisation du texte; n'importe quoi qui corrigerait en somme automatiquement sa fragmentation incessante; tout ce qui arrêterait celle-ci au profit de quelque organisation d'allure soit naturelle soit arbitraire». J. Thibaudau, *Le roman*

esprime' (se mi si passa il gioco di parole) mediante una scrittura non espressiva, poggiava infatti le proprie basi sul già discusso carattere contestativo e rivoluzionario, anche in senso apertamente politico, della loro teoria del testo: come scrisse Sollers, spostare l'accento dai concetti di opera e autore a quello di testo, significava toccare «i centri nervosi dell'*inconscio sociale*, e, in definitiva, la *distribuzione della proprietà simbolica*»<sup>59</sup>.

La definizione barthesiana che, negli anni Settanta, parlerà di testo-inter-testo come «campo generale di formule anonime, la cui origine è raramente localizzabile, di citazioni inconsce e automatiche citate senza virgolette»<sup>60</sup>, affonderà le radici in queste teorizzazioni collettive elaborate entro le precise coordinate storico-culturali di un contesto assolutamente eccezionale (per quanto in seguito, naturalmente, il testualismo vivrà di vita propria) e, sempre in un ambito di opposizione ai poteri costituiti e alle istituzioni della tradizione, sono da leggersi anche certi aspetti della risonanza che seguì le pubblicazioni di Barthes e di Foucault circa «la morte dell'autore», 'ucciso', almeno così era apparso, in concomitanza degli avvenimenti del maggio francese.

### 1.3.1 *La questione dell'autore, ovvero «un corpo che ha tenuto la penna»*

È sopraggiunta una certa liberazione:  
abbiamo ucciso – per fortuna –  
ciò che Mallarmé chiamava  
il Signore che è nello scrittore,  
per non dire il piccolo Signore  
che è nello scrittore.

R. Barthes, *Dove va la letteratura? O no?* (1974)<sup>61</sup>

L'anonimato letterario non ci è sopportabile;  
noi lo accettiamo solo come enigma.

M. Foucault, *Che cos'è un autore?* (1971 [1969])<sup>62</sup>

Il noto saggio di Barthes *La mort de l'auteur* (1968), già pubblicato in inglese su «Aspen» l'anno precedente (*The Death of the Author*, 1967)<sup>63</sup>, con-

*comme autobiographie*, «Tel Quel» (été 1968). Il testo sarà ripubblicato nell'ottobre 1968 nel volume *Théorie d'ensemble* (cit., p. 215).

<sup>59</sup> P. Sollers, *Scrittura e rivoluzione*, in R. Barthes, J. Derrida, M. Foucault, *Scrittura e Rivoluzione*, trad. it. di G. Ascenso, cit., p. 41.

<sup>60</sup> R. Barthes, *Teoria del testo*, in Id., *Scritti: società, testo, comunicazione*, a cura di G. Marrone, trad. it. di M. Di Leo, G. Marrone e S. Volpe, cit., p. 235.

<sup>61</sup> R. Barthes, *Dove va la letteratura? O no?*, in Id., *Scritti...*, a cura di G. Marrone, trad. it. di M. Di Leo, G. Marrone e S. Volpe, cit., p. 253.

<sup>62</sup> M. Foucault, *Che cos'è un autore?*, in Id., *Scritti letterari*, trad. it. di e cura di C. Milanese, Feltrinelli, Milano 1971, pp. 1-21 (ed. orig. *Que est-ce que un auteur?*, «Bulletin de la Société française de philosophie», LXIII, 3, juillet-septembre 1969, pp. 73-104).

<sup>63</sup> R. Barthes, *The Death of the Author*, «Aspen», 5-6, item 3, 1967; R. Barthes, *La mort de l'auteur* (1968), in Id., *Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris 1984, pp. 61-67; *La morte*



clude le riflessioni di un percorso, intrapreso dal personaggio dagli anni Cinquanta in avanti, che si poneva critico nei confronti di una presunta trasparenza del linguaggio e, all'opposto, assertivo nei confronti di un'idea di apertura testuale intesa come polivalenza del senso e possibilità di infiniti campi critici<sup>64</sup>. Nell'articolo, Barthes esordisce chiedendosi a chi sia possibile attribuire alcune frasi del racconto *Sarrasine* di Balzac («[q]ui parle ansi?»), ovvero: chi parla?) e dichiarando che stabilirlo è impossibile perché la scrittura è una voce speciale che consiste di molteplici voci indistinguibili, un luogo neutro in cui l'identità si dissolve<sup>65</sup>.

I riferimenti di Barthes quando parla di «allontanamento» dell'autore sono, in realtà, molteplici: *in primis*, verso una tipologia di scrittura, che, da Mallarmé in avanti, avrebbe soppresso l'autore in favore del linguaggio, e inoltre verso una concezione di testo come spazio di molteplici dimensioni piuttosto che veicolo di un significato univoco e 'teologico' (il messaggio del Dio-Autore)<sup>66</sup>. Mediante vari richiami al concetto, tipicamente strutturalista, di scrittura come atto performativo, in cui non esistono persone empiriche ma soltanto soggetti grammaticali, Barthes sostiene dunque che l'autore sia personaggio moderno, un prodotto delle società passate e rappresentativo dell'ideologia capitalista, ma che in realtà non pre-esista alla scrittura né possa eccederla<sup>67</sup>. Come confermeranno le sue

dell'autore, in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, trad. it. di B. Bellotto, Einaudi, Torino 1988, pp. 51-56.

<sup>64</sup> Si vedano *Sur Racine* (1963), in *Oeuvres complètes*, tome 2, 1966-1973, Paris, Seuil 1994 e *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris 1953 (*Il grado zero della scrittura, seguito da Nuovi saggi critici*, trad. it. di G. Bartolucci, R. Guidieri, L. Prato Caruso, R. Loy Provera, Einaudi, Torino 2003). Secondo una visione diffusa, «il peculiare percorso di Barthes, osservato anche solamente attraverso certe sue opere-cardine, offre tutta la gamma dei discorsi teorici che hanno attraversato due decenni: lo strutturalismo (e la psicanalisi, come, ad esempio, in *Sur Racine* [...], 1963), la semiologia e la retorica (*Éléments de sémiologie* [...], 1964, *Système de la mode* [...], 1967), la neo-ermeneutica (il mito della "scrittura neutra" e dell'"opera vuota" in *Le degré zéro de l'écriture* [...], 1953, e *Critique et vérité* [...], 1966), il testualismo (il testo come "rete", "intertesto", "crocicchio" di codici e sensi, come in *S/Z; Sade, Fourier, Loyola*, 1971) il ritorno, vero o immaginario, del soggetto-fruitori e del piacere della lettura (ad esempio *Le plaisir du texte* [...], 1973, *Fragments d'un discours amoureux* [...], 1977). E. Biagini, *Il poststrutturalismo, le teorie femministe e postfemministe. La critica genetica*, in E. Biagini, A. Brettoni, P. Orvieto, *Teorie critiche del Novecento*, Carocci, Roma 2001, p. 256.

<sup>65</sup> R. Barthes, *La mort de l'auteur*, cit., p. 61.

<sup>66</sup> Ivi, p. 54 (l'allontanamento dell'autore); ivi, pp. 52-53 (la preistoria della modernità, da Mallarmé ai Surrealisti, passando per Marcel Proust, avrebbe donato alla scrittura moderna la propria epica); ivi, p. 55 (il testo come tessuto multiplo di citazioni dai fogli della cultura, contrapposto alla visione 'teologica').

<sup>67</sup> «Il fatto è che (o ne consegue che) *scrivere* non può più designare un'operazione di registrazione, di constatazione, di rappresentazione, di "pittura" [...], bensì ciò che i linguisti [...] chiamano un performativo [...], nella quale l'enunciazione non ha altro contenuto [...] che l'atto stesso con il quale si enuncia» (ivi, p. 54); ivi, p. 62 (l'inizio

parole qualche anno più tardi, sotto accusa vi è certo anche l'idea di un soggetto che sia padre e proprietario dell'opera-merce<sup>68</sup> e, recuperando il caso di *Sarrasine*, il critico (non casualmente anche linguista e semiologo), contesterà la tradizionale prospettiva di un racconto «consegnato» dalla persona Balzac, introducendo una singolare visione dello scrittore e, in generale, di ogni autore, come di «un corpo che ha tenuto la penna»<sup>69</sup>.

Il breve articolo di Barthes, il cui argomento finale è l'attacco verso una concezione di critica letteraria intesa come «decifrazione», «spiegazione» di un testo chiuso, in parte attribuibile alla menzionata opposizione all'individuo borghese e, naturalmente, al tipo di lettura biografico-psicologizzante connaturata alla stessa forma che storicamente ne accompagna l'ascesa (quella del romanzo realista)<sup>70</sup>, è tradizionalmente accostato all'intervento di Foucault alla conferenza-dibattito al Collège de France di Foucault del 1969, dove tuttavia, nonostante l'oggetto dell'analisi fosse proprio «il rapporto del testo con l'autore» e, nello specifico, «la maniera in cui il testo riporta a questa figura che gli è esteriore ed anteriore, almeno in apparenza», questo tipo di dissenso è intenzionalmente accantonato<sup>71</sup>.

In *Qu'est-ce qu'un auteur?* (1969), trascrizione del contributo, Foucault osserva dunque l'indifferenza sulla provenienza della voce che caratterizza uno dei principi etici fondamentali della scrittura a lui contemporanea, una prassi descrivibile con la nota formulazione beckettiana «[c]he importa chi parla, qualcuno ha detto, che importa chi parla», e riassumibile mediante due grandi temi<sup>72</sup>. Nella letteratura attuale, spiega Foucault, ha prosperato l'idea che un'opera non coincida con la forma di espressione di un'individualità particolare («essa si riferisce solo a se stessa senza tuttavia essere presa nella forma dell'interiorità; essa si identifica con la propria esteriorità

dell'importanza della persona-autore come risultato del positivismo e dell'annessa ideologia capitalista); ivi, p. 64 (l'autore che nasce insieme alla sua opera).

<sup>68</sup> R. Barthes, *Dove va la letteratura? O no?*, in Id., *Scritti...*, a cura di G. Marrone, trad. it. di M. Di Leo, G. Marrone e S. Volpe, cit., p. 249.

<sup>69</sup> Ivi, pp. 248-249.

<sup>70</sup> Ivi, pp. 65-66. Si veda anche la discussione sui vari tipi di critica in R. Barthes, *Le due sociologie del romanzo*, in Id., *Scritti...*, a cura di G. Marrone, trad. it. di M. Di Leo, G. Marrone e S. Volpe, cit., pp. 298-300 (ed. orig. *Les deux sociologies du roman*, «France Observateur», 5 dicembre 1963), in cui l'autore contrappone la critica di Goldmann (ideologica o semantica, tesa a individuare una divisione tra romanzi che hanno o meno un eroe problematico, da cui inferire se sono espressione della coscienza borghese oppure no) e quella propria (semiologica o sociologica, basata sullo studio della superficie dell'opera, ossia il linguaggio). Sulla nascita del *roman* come espressione dell'individuo borghese si veda I. Watt, *The Rise of the Novel*, Peregrine Books, London 1970.

<sup>71</sup> «Lascero' da parte, almeno nel mio esposto di stasera, l'analisi storico-sociologica del personaggio dell'autore. In che modo l'autore si è individualizzato in una cultura come la nostra, a partire da che momento, per esempio, ci si è messi a fare delle ricerche sull'autenticità e le attribuzioni, in quale sistema di valorizzazione è stato intrappolato l'autore [...]». M. Foucault, *Che cos'è un autore?*, in Id., *Scritti letterari*, trad. it. di C. Milanese, cit., p. 3.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

spiegata»), ed inoltre si assiste al rovesciamento di un tema millenario, che vedeva nella scrittura il modo di perpetuare l'immortalità dell'eroe (il racconto o l'epopea dei Greci), o almeno di rimandarne la morte (il racconto arabo): oramai la scrittura è legata al sacrificio e l'opera ha acquisito «il diritto di uccidere, di essere l'assassina del suo autore»<sup>73</sup>. Leclissarsi dei caratteri individuali del soggetto scrivente, visibile per Foucault nelle opere di Gustave Flaubert, Marcel Proust, Franz Kafka, rende impossibile individuare una traccia dello scrittore se non nella sua stessa assenza, pertanto questi assume (e qui si individua la prima differenza significativa con il saggio di Barthes) «il ruolo del morto nel gioco della scrittura»<sup>74</sup>.

In totale contrapposizione alla prospettiva di Barthes, in cui il lavoro della persona-autore (nel testo, «écrivain») era accostato a quello di un vero e proprio copista<sup>75</sup>, capace al massimo di mescolare e opporre stili differenti in una verità della scrittura concepita sempre come trans-storica e mai originale, il filosofo, con un'idea piuttosto diversa delle implicazioni del contemporaneo 'gioco al ruolo del morto', è interessato ad esplorare il concetto di autore, per lui intersezione di diverse pratiche epistemicamente determinate. Le successive parti del saggio ruotano dunque attorno all'idea di una individuata «funzione-autore», definita come «caratteristica di un modo di esistenza, di circolazione e di funzionamento di certi discorsi all'interno di una società» che il testo analizza, a differenza di quanto fatto per l'autore-individuo, da un punto di vista storico-sociologico<sup>76</sup>.

La funzione-autore, afferma il filosofo, nasce quando occorre un referente giuridico cui attribuire la proprietà dell'opera per applicare una punizione in caso di scrittura trasgressiva e si esercita a seconda delle discipline e in modo diverso nel tempo (prima del XVII-XVIII secolo, era il discorso scientifico ad essere convalidato da un nome, in seguito è quello letterario ad esigerlo)<sup>77</sup>; la definizione di una forma-autore è inoltre problematica, perché per l'attribuzione di un *corpus* di opere al medesimo si adottano ancora

<sup>73</sup> Ivi, p. 3 (prima citazione); pp. 3-4 (il tema della scrittura immortale); p. 4 (la seconda citazione).

<sup>74</sup> *Ibidem*, corsivo dell'autore.

<sup>75</sup> R. Barthes, *La mort de l'auteur*, cit., p. 65.

<sup>76</sup> M. Foucault, *Che cos'è un autore?*, in Id., *Scritti letterari*, trad. it. di C. Milanese, cit., p. 9. Molto interessante è osservare che questo testo costituisce una svolta nel pensiero foucaultiano successiva a quella dell'intervista del 1967 a «Les Lettres Françaises», occasione in cui filosofo identificava nel «nome» la modalità irriducibile che lega un'opera ad un mormorio altrimenti anonimo di tutti gli altri linguaggi: M. Foucault, *Sui modi di scrivere la storia*, in Id., *Archivio Foucault 1. 1961-1970*, a cura di J. Ravel, Feltrinelli, Milano 1996, p. 153 (ed. orig. *Sur les façons d'écrire l'histoire*, «Les Lettres Françaises», 1187, 15-21 giugno 1967).

<sup>77</sup> M. Foucault, *Che cos'è un autore?*, in Id., *Scritti letterari*, trad. it. di C. Milanese, cit., p. 9 (nascita dell'autore «reale» come soggetto giuridico; si osservi la concomitanza che Foucault osserva tra l'applicazione di regole rigide sui diritti di riproduzione e l'incremento della trasgressione); ivi, pp. 10-11 (il «chiasmo» storico che ha cancellato la funzione-autore dai testi scientifici e l'ha trasmessa ai letterari).

gli schemi derivati dall'esegesi cristiana e, infine, considerazione qui piuttosto interessante, gli elementi grammaticali all'interno di un'unica opera denunciano un'ambiguità di fondo<sup>78</sup>. Ammettere che la scrittura sia un'assenza ed attribuirle al contempo uno statuto originario, un principio 'religioso' di determinazione di un significato nascosto ed uno estetico di sopravvivenza all'oblio significa infatti, per Foucault, riproporre in essa la sopravvivenza dei caratteri empirici dell'autore in termini trascendentali, mantenendo in vita il «gioco delle rappresentazioni che hanno creato una certa immagine dell'autore» e sostituendo infine una trascendenza (l'autore) con un'altra (la scrittura). A questo punto occorre decisamente spostare la questione: se l'individualità dell'autore è problematica, cosa possiamo dire dell'unità dell'opera?<sup>79</sup> Ogni testo, si afferma nel saggio, contiene sempre certi segni grammaticali, chiamati anche segni della localizzazione («gli avverbi di tempo e di luogo, la coniugazione dei verbi»), che nei discorsi con la funzione-autore agiscono in modo diverso rispetto agli altri che ne sono sprovvisti. Infatti, a differenza degli ultimi, dove, in presenza di modificazioni e discorsi in prima persona, tali innesti alludono al reale locutore e alle coordinate spazio-temporali della sua locuzione, laddove la funzione-autore è presente (il discorso romanzesco e poetico, ma non soltanto) i segni non alludono mai precisamente allo scrittore nel momento in cui scrive né al gesto stesso della sua scrittura, piuttosto ad un alter-ego che nei confronti dello scrittore può assumere una distanza piccola o grande, variabile anche all'interno della stessa opera. Tutti i discorsi che sono provvisti della funzione-autore, conclude Foucault, comportano questa «pluralità di ego»<sup>80</sup>.

Ecco dunque che, relativamente al problema del 'vuoto' lasciato dal soggetto (quello che avevamo visto *sciogliersi* barthesianamente nel testo nel paragrafo 1.2), è possibile osservare due prospettive molto differenti. Se Foucault lo 'riempie' con l'analisi del funzionamento di pratiche specifiche ed un'idea di soggettività anche individuale, intesa come responsabilità della scrittura, ma moltiplica nel tempo della storia e nello spazio del testo, la visione di Barthes lascia aperte molte questioni, perché a conclusione del saggio sulla morte dell'autore, quando oramai si è imposta la sua visione di un soggetto disgregato, disperso direttamente sulla pagina<sup>81</sup>, l'autore di *La mort de l'auteur* rein-

<sup>78</sup> Ivi, pp. 12-13 e pp. 13-14.

<sup>79</sup> Ivi, pp. 5-6.

<sup>80</sup> Ivi, p. 13, corsivo dell'autore.

<sup>81</sup> Sto parafrasando Barthes quando parlerà di scrittura come «perversione» («[p]er me la [...] scrittura [...] è sempre una perversione, cioè una pratica che mira a far vacillare il soggetto, a disgregarlo, a disperderlo direttamente sulla pagina». R. Barthes, *Dove va la letteratura? O no?*, in Id., *Scritti...*, a cura di G. Marrone, trad. it. di M. Di Leo, G. Marrone e S. Volpe, cit., p. 247), esprimendo un concetto di letteratura vista come sovversione, trasgressione, che accomuna tutti i telqueliani. Altrove, Barthes chiarisce anche che la definizione è indissolubilmente legata all'uso intransitivo, individuale dell'atto di scrivere: «[l]a perversione è intransitiva; la figura più semplice ed elementare della perversione è fare l'amore senza procreare: la scrittura è intransitiva in quel senso, non procrea. Non conse-

troduce invece una diversa pienezza, un principio unificatore dell'opera da identificarsi con il lettore.

Il lettore di Barthes, è opportuno precisarlo, è un lettore molto particolare, umano e inumano ad un tempo (è un lettore «senza storia, senza biografia, senza psicologia»), ma capace comunque di ri-comporre le scritture multiple della cultura in un tutto organico, un'aggregazione che avviene non più nella sua origine ma nella sua destinazione<sup>82</sup>. Allora, effettivamente, con la valorizzazione di quel nuovo «oggetto epistemologico» che è la lettura, e l'esplicita equivalenza produttiva tra scrittura e lettura, in una pratica di citazioni in cui l'atto di leggere di fatto precede la scrittura poiché, affermerà Barthes, «[c]ome gesto o come avvenimento, bisogna pure che [la citazione] l'abbia letta da qualche parte», è possibile dar ragione a Foucault quando accusa di rimanere infine sottomessi ad una «prigionia trascendentale», sebbene ciò avvenga in una direzione tutta particolare<sup>83</sup>. Con la sostituzione di un gesto ad un altro, di un nuovo mito all'antico, il piccolo autore borghese è stato scalzato dal suo piedistallo: si può dire che sia nato, per Barthes, un immateriale lettore che lavora.

### 1.3.2 *Due fondatori di discorsività e l'incessante ritorno al (loro) testo. Principi di proliferazione e rarefazione del discorso*

Ricordiamo qui [...] il vecchio principio greco:  
l'aritmetica può ben riguardare le città democratiche,  
perché insegna i rapporti d'eguaglianza,  
ma solo la geometria deve essere insegnata nelle oligarchie,  
poiché essa dimostra le proporzioni nell'ineguaglianza.  
M. Foucault, *L'ordine del discorso* (2004 [1971])<sup>84</sup>

gna prodotti. La scrittura è effettivamente una perversione, perché in realtà si determina dal lato del godimento». R. Barthes, *Teoria del testo*, in Id., *Scritti: società, testo, comunicazione*, a cura di G. Marrone, trad. it. di M. Di Leo, G. Marrone e S. Volpe, cit., p. 256.

<sup>82</sup> R. Barthes, *La mort de l'auteur*, cit., p. 67.

<sup>83</sup> R. Barthes, *Teoria del testo*, in Id., *Scritti: società, testo, comunicazione*, a cura di G. Marrone, trad. it. di M. Di Leo, G. Marrone e S. Volpe, cit., p. 239 (prima citazione), p. 288 (seconda citazione) e M. Foucault, *Che cos'è un autore?*, in Id., *Scritti letterari*, trad. it. di C. Milanese, cit., p. 6. Si noti che Barthes, proprio laddove definisce una teoria del testo che allarga all'infinito le libertà della lettura, circo-scrive allo stesso tempo delle tipologie di letture per le quali ciò è possibile, in un'interessante distinzione che, applicando i parametri di 'consumo' e 'valore', sembra quasi voler proporre un parallelo con una divisione delle opere (intese come testi, e dunque scritture) decisamente tradizionale, definendo tuttavia quelle di valore con i nuovi criteri (la presenza o meno del movimento della significanza che permette la pratica 'erotica' del linguaggio). Esistono dunque, scrive Barthes, «letture che sono semplici consumi: precisamente quelle durante le quali la significanza viene censurata; la piena lettura, invece, è quella in cui il lettore non è nient'altro che *colui che vuole scrivere*, dedicarsi ad una pratica erotica del linguaggio» (*ibidem*; corsivo dell'autore).

<sup>84</sup> M. Foucault, *L'ordine del discorso ed altri interventi*, trad. it. di A. Fontana, M. Bertani, V. Zini, Einaudi, Torino 2004, p. 9 (ed. orig. *L'ordre du discours*, Gallimard, Paris 1971).

L'intervento di Foucault, così determinato nello spostare il problema dalla responsabilità personale dell'opera a quello sul rapporto, intersoggettivo e storicamente determinato, dei diversi discorsi all'interno della società e del loro modo di nascere e circolare, presenta tuttavia una parte, abbastanza ambigua, in cui il concetto di autorità personale appare reintrodotta. Affermato infatti il legame della funzione-autore con un certo sistema giuridico ed istituzionale, definito in modo variabile da una serie di operazioni complesse e rappresentativo non di una singola empiricità ma di una serie di posizioni-soggetto, il filosofo si accosta al fenomeno dei «fondatori di discorsività», autori a suo dire «abbastanza singolari» e inconfondibili con altri, seppur importanti, autori letterari, religiosi o scientifici: Sigmund Freud e Karl Marx<sup>85</sup>. Nella visione foucaultiana queste personalità, apparse nel corso del XIX secolo in Europa, non sono semplicemente gli autori delle loro opere, piuttosto hanno prodotto «la possibilità e la regola di formazione di altri testi», stabilendo una possibilità indefinita del discorso<sup>86</sup>. Tale definizione, applicabile in teoria a qualsiasi fondatore di una nuova scienza, di una trasformazione che possa dirsi feconda, è in realtà circoscritta soltanto ai casi di instaurazione 'eterogenea' rispetto alle modificazioni che rende possibili: ad esempio, i discorsi degli autori Ann Radcliffe e Galileo Galilei, che pure hanno dato luogo alla produzione (rispettivamente, e non soltanto) dei romanzi del terrore e della dinamica, sarebbero iscrivibili all'interno delle stesse trasformazioni che inducono, ovvero al loro stesso livello<sup>87</sup>.

La distinzione di Foucault diventa maggiormente chiara quando dalla discussione dei fondatori di discorsività come instauratori non solo di analogie ma di differenze il filosofo procede ad ipotizzare che nelle loro proposizioni non si riconosca alcunché di falso, ma al massimo qualcosa di non pertinente o di 'preistorico' (nel senso di proveniente da un campo d'indagine anteriore); dal momento che le teorie dei fondatori non possiedono una «normatività intrinseca», con loro è sempre necessario un «ritorno all'origine», un richiamarsi alle discorsività di cui rappresentano le coordinate primarie<sup>88</sup>. A differenza, dunque, di un riesame dei testi di Galileo, suscettibile di modificare la conoscenza della storia della meccanica o della sua genesi ma non di cambiare la meccanica stessa, l'eterno ritorno al testo di Freud o di Marx emenderebbe la psicoanalisi e il marxismo, colmando così una lacuna che caratterizzava l'instaurazione discorsiva e continuando al contempo il discorso stesso, concepito come un processo di trasformazione continua<sup>89</sup>. Ciò che tuttavia appare enfa-

<sup>85</sup> M. Foucault, *Che cos'è un autore?*, in Id., *Scritti letterari*, trad. it. di C. Milanesi, cit., pp. 14-15.

<sup>86</sup> Ivi, p. 15.

<sup>87</sup> Ivi, pp. 15-16.

<sup>88</sup> Ivi, p. 17.

<sup>89</sup> Ivi, pp. 17-19.

tizzare il filosofo nell'ultima parte della discussione, dopo questa sorta di «ricucitura enigmatica» (l'aggettivo è di Foucault!) tra opera e autore, è la necessità di studiare non tanto il soggetto di per sé ma i suoi privilegi, la sua qualità di funzione variabile e complessa del discorso. Riportando infine l'attenzione sul testo – un testo che, seppur «nella sua nudità», è in questo contesto una nozione piuttosto ambigua, considerato che allude alla scrittura originaria di personalità ben definite – Foucault intende dire, e lo fa a chiare lettere, che l'analisi storica delle sue strutture formali deve cedere il posto all'interesse per le sue modalità di esistenza e appropriazione del 'discorso', qui allusivo evidentemente di quella fitta trama di relazioni chiamata *potere*<sup>90</sup>.

La questione apparirà centrale nella lezione inaugurale tenuta da Foucault al Collège de France il 2 dicembre 1970 (pubblicata l'anno successivo con il titolo *L'ordre du discours*), in cui esordisce asserendo il forte legame che il discorso intrattiene con il desiderio e con il potere, ed individuando immediatamente un sentimento di inquietudine verso di esso, «nella sua materiale realtà pronunciata o scritta, [...] nei confronti di questa esistenza transitoria, destinata magari a cancellarsi, ma secondo una durata che non ci appartiene»<sup>91</sup>. Il grande tema discusso d'ora innanzi da Foucault, che ritroveremo come principio ispiratore (potremmo dire condizione estetica, ma spesso anche elemento narrativo ed esplicito) delle riscritture post-moderne, è quello delle procedure di controllo, selezione, organizzazione e distribuzione delle produzioni discorsive di ogni società. Tali procedure si dividono, secondo l'autore, in tipologie che si esercitano in un certo senso dall'esterno, funzionando in modo da escludere certe proliferazioni del discorso, e in quelle che si possono definire interne ai discorsi stessi.

Solo le esterne inglobano il campo del potere e del desiderio, e sono riconoscibili nell'interdetto, con i suoi tre tipi di esclusione (il contenuto del discorso, o «tabù dell'oggetto», la circostanza del discorso, il soggetto parlante); nella partizione (*partage*) tra ragione e follia, in un'ambiguità storica che ha spesso assegnato una superiore saggezza alla parola inascoltata del folle; e, infine, nell'opposizione tra vero e falso, espressione

<sup>90</sup> Ivi, p. 20. Sui molteplici significati che Foucault conferisce alla parola «discorso» si veda il prossimo paragrafo.

<sup>91</sup> Celebre la personificazione di desiderio e potere nel passaggio introduttivo di Foucault: «Il desiderio dice: "Non vorrei dover io stesso entrare in quest'ordine fortuito del discorso; non vorrei aver a che fare con esso in ciò che ha di tagliente e di decisivo; vorrei che fosse tutt'intorno a me con una trasparenza calma, profonda, indefinitamente aperta, in cui gli altri rispondessero alla mia attesa e in cui le verità, ad una ad una, si alzassero; non avrei che da lasciarmi portare, in esso e con esso, come un relitto felice". E l'istituzione risponde: "Non devi aver timore di cominciare; siamo tutti qui per mostrarti che il discorso è nell'ordine delle leggi; che da tempo si vigila sulla sua apparizione, che un posto gli è stato fatto, che lo onora ma lo disarmo; e che, se gli capita d'avere un qualche potere, lo detiene in grazia nostra, e nostra soltanto"». M. Foucault, *L'ordine del discorso...*, trad. it. di A. Fontana, M. Bertani, V. Zini, cit., p. 4.

di una «volontà di verità» storicamente costituita e, come gli altri sistemi di esclusione, poggiante su di un supporto istituzionale<sup>92</sup>. Come avremo modo di vedere più avanti, molte riscritture metastorografiche, e tutte le biografie fittizie di personaggi storici, si baseranno sul primo e il terzo assunto, assimilando talvolta anche il secondo tra i contenuti del racconto.

Anche le procedure interne individuate da Foucault, ovvero i principi di classificazione, ordinamento, e distribuzione interni al discorso, sono a dir poco altrettanto suggestive per uno studio sulle riscritture storiche. Innanzitutto si menziona il commento, parimenti fecondo, secondo il filosofo, di una possibilità indefinita di parlare e al contempo capace di agire come rarefazione. Posizionandosi, infatti, nella sfasatura ineliminabile tra un primo ed un secondo testo (inevitabile, a meno che non si tratti di «gioco, utopia o angoscia»), il commento attualizza la sua paradossale natura di novità entro una ripetizione mascherata, ottemperando la sua funzione di «dire *infine* ciò che silenziosamente era articolato *laggiù*»<sup>93</sup>. Un ruolo analogo è inoltre svolto dall'«autore», nel senso di «principio di raggruppamento dei discorsi, unità ed origine dei loro significati», che articola le sue procedure in quel modo variabile già osservato nel saggio *Qu'est-ce qu'un auteur*<sup>94</sup>. Infine, campo di generazione-moltiplicazione discorsiva ma anche sistema di controllo sono le varie discipline, ciascuna delle quali idonea ad accogliere nuove formulazioni e a respingere ciò che non rientra nella sua specifica delimitazione oggettuale e teorica, che si posizionano entro un'organizzazione relativa e mobile la cui stessa esistenza contrasta efficacemente i principi del commento e dell'autore<sup>95</sup>.

La disamina del terzo gruppo di procedure, che reitera la discussione sul principio di rarefazione dei soggetti parlanti da un'angolatura diversa (quella relativa alle competenze necessarie per penetrare alcuni spazi), trattando dei rituali della parola, delle «società di discorso», delle dottrine e delle appropriazioni sociali, termina con una considerazione il cui interesse per la letteratura e la critica umanista sarà di portata eccezionale. Menzionando anche i sistemi di educazione tra i modi politici «di mantenere o di modificare l'appropriazione dei discorsi, con i saperi ed i poteri che essi [i discorsi] comportano»<sup>96</sup>, Foucault arriva a definire la scrittura stessa un sistema di assoggettamento, poiché, in modo analogo al sistema

<sup>92</sup> Ivi, pp. 5-9. Come si evince dal testo, l'autore è consapevole dei rischi che comporta l'accostamento delle prime due procedure, programmaticamente arbitrarie o, piuttosto, «in continuo spostamento» ed impossibilitate ad esercitarsi «senza almeno una parte di violenza», con la terza (l'opposizione del vero e del falso), supportata da una serie di pratiche apparentemente 'innocue' («la pedagogia, il sistema dei libri, dell'editoria, delle biblioteche»). Ivi, pp. 7, 9.

<sup>93</sup> Ivi, p. 13, corsivo dell'autore.

<sup>94</sup> Mi riferisco al già menzionato chiasmo del XVII secolo tra il discorso scientifico e letterario, che viene a perdersi nel primo per rafforzarsi nel secondo.

<sup>95</sup> Ivi, pp. 15-19.

<sup>96</sup> Ivi, p. 23.



d'insegnamento, a quello giudiziario e della medicina, ritualizza la parola e distribuisce ruoli per i soggetti parlanti, *concedendo* l'appropriazione del discorso ad una certa categoria. Si spiega così evidentemente l'incredibile accanimento del filosofo verso le «apparentemente innocue» pratiche menzionate nel saggio che concorrerebbero ad operare la partizione tra vero e falso, ravvisabili, secondo lui, niente di meno che nella pedagogia, nel sistema dei libri, dell'editoria e delle biblioteche, nonché in quelli che in un tempo erano i circoli eruditi ed al tempo dei suoi corsi al Collège de France si chiamavano laboratori<sup>97</sup>.

La parola è infine diventata, nella visione foucaultiana, un supporto istituzionale, una costrizione di verità per il solo fatto di essere scritta, perdurando questa procedura un modo di valorizzare ed attribuire il sapere che non può non essere «senza almeno una parte di violenza», o piuttosto, per ricordare le parole dell'autore stesso a proposito dell'inquietudine che accompagna il discorso, un sospetto di «lotte, vittorie, ferite, dominazioni, servitù»<sup>98</sup>. Le implicazioni di questa prospettiva per nostra analisi sulle biofiction, a questo punto, appaiono naturali e pressoché inevitabili. Se la *parola scritta*, di per sé, è espressione di una costrittiva volontà di verità indissociabile da una altrettanto dispotica partizione del sapere, cosa è possibile dire della pratica della *scrittura della storia* e, campo d'indagine ancora più arbitrario, di quel terreno minato che è la *scrittura della vita*?

#### 1.4 *Il processo al documento e la storia 'impensabile'. Il passato dentro l'archivio di Foucault: decifrare la griglia*

[È] oramai un bel po' di tempo  
che gli storici individuano,  
descrivono e analizzano delle strutture,  
senza che mai abbiano avuto da chiedersi  
se non si lascino sfuggire  
la viva, fragile, fremente "storia".  
M. Foucault, *L'archeologia del sapere* (1969)<sup>99</sup>

Prima di procedere alla descrizione della biofiction come genere letterario, è opportuno soffermarci ancora un po' sul pensiero di Foucault poiché, nonostante la collocazione cronologica dei primi esempi di riscritture sia contemporanea, se non anteriore, agli eventi qui discussi, l'esplosione di questa forma narrativa, ovvero l'accrescimento del loro numero sino a raggiungere una soglia critica che le ha rese cifra stilistica degli ultimi decenni del Novecento ed oltre, sarebbe certo inspiegabile senza considerare alcuni effetti delle sue teorie nella circolazione delle idee, ed in particolare senza

<sup>97</sup> Ivi, p. 9.

<sup>98</sup> *Ibidem* e ivi, p. 4.

<sup>99</sup> M. Foucault, *Introduzione*, in Id., *L'archeologia del sapere*, trad. it. di Giovanni Bogliolo, Rizzoli, Milano 1971, p. 18 (ed. orig. *L'archeologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969).

attribuire il dovuto peso alla penetrazione della sua visione della storicità e del suo metodo d'indagine storica negli Stati Uniti e nel resto d'Europa.

Il discorso è certamente complesso, e quest'analisi cercherà di mettere in rilievo soltanto i punti nodali per una contestualizzazione delle narrazioni postmoderne. Esaminando *Che cos'è un autore?* e *L'ordine del discorso*, abbiamo osservato una concezione dei testi letterari provvisti certo di soggettività molteplici e mobili nel tempo e nello spazio, ma storicamente, politicamente e socialmente determinati e determinabili (anche se in questo modo plurimo e verticale), nonché un'esposizione dei principi di proliferazione e rarefazione del discorso che individua nella storicità una caratteristica essenziale di entrambe le pratiche. Siamo dunque già piuttosto avanti nel pensiero foucaultiano per doverlo 'difendere' anche qui dalle accuse, successive alla pubblicazione di *Le parole e le cose*, di aver «naturalizzato» la cultura sottraendola alla storia, confondendo il «programma di eversione del discorso storico» presente in quella narrazione in un «manifesto di sovvertimento del corso della storia»; accuse, peraltro, quasi immediatamente respinte da Georges Canguilhem, che, a un anno dalla pubblicazione del testo, denunciò, nel suo celebre saggio *Morte dell'uomo o estinzione del cogito?* (uscito nel 1967 su «Critique» ma da allora proposto a 'sugello' di molte edizioni italiane), il fraintendimento del concetto di «archeologia» del filosofo con quello di «geologia», ricordando ai da lui definiti «chierichetti dell'esistenzialismo» che pensare la storia come discorso o segno d'empiricità non significa non poter pensare storicamente<sup>100</sup>.

Più ambigua la questione relativa alla definizione del suo metodo d'indagine, avendo l'autore polemizzato con tutte le sue forze contro l'etichetta di «strutturalista» in varie occasioni (e con particolare vigore nella prefazione all'edizione inglese di *Les mots et les choses*, in cui fa riferimento alla «mente angusta» di «commentatori» limitati)<sup>101</sup>, e tuttavia, come egli stesso ammetterà in seguito, difficilmente evitabile, quantomeno se usata in relazione ad alcune fasi dei suoi percorsi di ricerca. Del resto, lo stesso Foucault aveva elencato, nell'intervista del 1967 conosciuta con il titolo *Sui modi di scrivere la storia*, una serie di procedure strutturali come le «novità» dei lavori storici di Ferdinand Braudel, François Furet, Denis Richet ed Emmanuel Le Roy Ladurie, della scuola storica di Cambridge e

<sup>100</sup> G. Canguilhem, *Morte dell'uomo o estinzione del cogito?*, in M. Foucault, *Le parole e le cose*, cit., pp. 419-426 (ed. orig., *Mort de l'homme ou epuisement du cogito*, «Critique», 242, luglio 1967, pp. 599-618).

<sup>101</sup> «Per concludere, vorrei rivolgere una preghiera al lettore di lingua inglese. In Francia, alcuni "commentatori" limitati continuano ad attribuirmi l'etichetta di "strutturalista". Non sono riuscito a stampare nella loro mente angusta il fatto che non ho utilizzato alcuno dei metodi, alcuno dei concetti o delle parole chiave che caratterizzano l'analisi strutturale [...]. Può darsi che esistano alcune similitudini tra il mio lavoro e quello degli strutturalisti. Ma è troppo facile sottrarsi al compito di analizzare un simile lavoro apponendogli una etichetta altisonante ma inadeguata» (M. Foucault, *Prefazione all'edizione inglese di The Order of Things* (1970), in Id., *Archivio Foucault 1. 1961-1970 ...*, cit., p. 247).

di quella sovietica (i cui lavori avrebbero garantito «una nuova avventura del sapere»)<sup>102</sup>, e sempre il medesimo aveva offerto, l'anno precedente, una definizione del suo metodo 'archeologico' «teorico-attivo» quale necessariamente correlata all'individuazione di alcune strutture invarianti. Come i lettori delle sue opere sino ad allora pubblicate avevano già ben compreso, infatti,

[l]'insieme delle tracce [quasi sempre delle tracce verbali] costituisce [in *Les mots et les choses*] una specie di ambito considerato omogeneo: *a priori* non si fa alcuna distinzione tra le tracce, e il problema consiste nel trovare fra queste tracce di ordine diverso un numero sufficiente di tratti comuni per costituire quello che i logici chiamano classi, gli estetici forme, gli studiosi delle scienze umane strutture, e che costituiscono l'invariante comune a un certo numero di queste tracce [,]<sup>103</sup>

e la narrazione di *Le parole e le cose* mostra senza ombra di dubbio cosa significhi, per l'autore, non avere scelte privilegiate in partenza. Occorre qui tuttavia segnalare un successivo chiarimento della ricerca 'archeologica' di Foucault offerto nella prefazione all'opera che finalmente presenta sin nel titolo la parola «archeologia» (già sottotitolo di *Le parole e le cose*, *La nascita della clinica* e apparsa anche nella prefazione alla *Storia della follia*), perché, pur elaborazione di un contesto differente per non dire opposto a quello degli anni Ottanta, ne anticipa molte teorizzazioni, specialmente quelle afferenti alla critica neostoricista.

In *L'archeologie du savoir* (1969), oltre a ribadire la propria posizione nei confronti dell'«assassinio della storia» (esplicitamente tradotto dall'autore come la scomparsa di una visione storicista di tipo umanistico ed antropologico)<sup>104</sup>, il filosofo pone l'attenzione sulla modifica avvenuta circa

<sup>102</sup> Nell'intervista Foucault fa una vera e propria lista di caratteristiche tipiche dell'analisi strutturale: «1. [...] il difficilissimo problema della periodizzazione. Ci si è accorti che la periodizzazione evidente scandita dalle rivoluzioni politiche non era sempre il miglior tipo di taglio possibile da un punto di vista metodologico. / 2. [...] ogni strato di avvenimenti richiede una propria periodizzazione [...] un insieme di problemi delicati perché, a seconda del livello scelto, bisognerà delimitare periodizzazioni diverse e, a seconda della periodizzazione data, si raggiungeranno livelli diversi. Così si accede alla complessa metodologia della discontinuità. / 3. La vecchia opposizione tradizionale tra le scienze umane e la storia [...] scompare: il cambiamento può essere oggetto di analisi in termini di struttura [...] / 4. Si introducono nell'analisi storica tipi di rapporti e modi di legame molto più numerosi dell'universale relazione di causalità con la quale si era voluto definire il metodo storico». M. Foucault, *Sui modi di scrivere la storia*, cit., pp. 154-155.

<sup>103</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose* (1966), in Id. *Archivio Foucault 1. 1961-1970 ...*, cit., p. 111, corsivo dell'autore, ed. orig., *Les mots et les choses* (intervista con Raymond Bellour, «Les Lettres Françaises», 1125, 31 marzo-6 aprile 1966, pp. 3-4).

<sup>104</sup> «Ma non ci si deve ingannare: quella che si piange tanto, non è la scomparsa della storia, è l'eclissi di quella forma di storia che era segretamente, ma completamente riferita all'attività sintetica del soggetto; quel che si piange, è quel divenire che doveva fornire alla sovranità della coscienza un riparo più sicuro [...], è la pos-

il ruolo del documento, non più trattato come una materia inerte da cui decifrare una voce che non c'è più ma da lavorare dall'interno, nel tentativo di elaborare «delle unità, degli insiemi, delle serie, dei rapporti»<sup>105</sup>. Da traccia tenue di una memoria antropologica, il documento-monumento diventa quindi una massa documentaria da isolare, raggruppare, rendere pertinente e porre in relazioni d'insiemi, segnalando il mutato compito della storia che, se in precedenza tendeva alla restituzione di un discorso, oramai si dedica alla «descrizione intrinseca del monumento», denunciando una tendenza della storia verso l'archeologia<sup>106</sup>.

Gli effetti di questo mutamento, sostiene Foucault, sono un *effetto di superficie* («il moltiplicarsi delle fratture nella storia delle idee e l'emergere dei tempi lunghi nella storia propriamente detta») e, in generale, l'accrescimento di rilievo della nozione di discontinuità nelle discipline storiche: una visione della storia, insomma, da un lato di tipo testuale, dall'altro 'pensabile' con i concetti prima 'impensabili' di «soglia, rottura, taglio, mutazione, trasformazione»<sup>107</sup>. La storia «globale», che racchiude tutti i fenomeni attorno ad un principio di coesione, è messa dunque in questione dalla storia «generale», che invece mostra tutto lo spazio della dispersione<sup>108</sup>.

Se ci rivolgiamo, in particolare, ai testi di Foucault sino ad allora pubblicati, non è difficile riconoscere questa storia di discontinuità enigmatiche: in *La storia della follia* la frattura era situata tra Michel de Montaigne e René Descartes, in *La nascita della clinica* tra Philippe Pinel e Marie François Xavier Bichat, in *Le parole e le cose* tra il XVI e il XVII secolo e tra il XVIII e il XIX secolo, ma non tanto queste idee, peraltro discutibili e discusse, hanno reso Foucault un 'classico' del pensiero postmoderno; l'innovazione di queste narrazioni in cui gli eventi non colpivano gli esseri umani ma i concetti era collocata nel fatto che le loro trame non raccontassero, com'era da aspettarsi, la storia della follia ma la *rappresentazione* della follia, quindi non la storia della malattia ma la *rappresentazione* della malattia e infine, in *Le parole e le cose*, il tentativo di spiegare l'«impensabile» dipanarsi di una distanza tra *parole* e *cose*, la cronaca di un susseguirsi di epistemi dalle quali occorre sempre allontanarsi per poterle comprendere.

In particolare, si affermava in quest'ultimo testo, dopo la scomparsa dell'episteme classica o dell'Ordine agli inizi del XIX secolo, il linguaggio avrebbe perso la sua capacità di essere contrassegno, 'quadrettatura'

sibilità di resuscitare per mezzo del progetto, del lavoro del senso o del movimento della totalizzazione [...]; quel che si piange, è quell'uso ideologico della storia mediante il quale si tenta di restituire all'uomo tutto ciò che, da più di un secolo, gli è sempre sfuggito». M. Foucault, *Introduzione*, in Id., *L'archeologia del sapere*, trad. it. di Giovanni Bogliolo, cit., pp. 21-22.

<sup>105</sup> Ivi, p. 13.

<sup>106</sup> Ivi, p. 14.

<sup>107</sup> Ivi, pp. 14-15, p. 12.

<sup>108</sup> Ivi, pp. 16-17.

delle cose, e la teoria della rappresentazione sarebbe scomparsa come fondamento generale della conoscenza, del modo di classificare il mondo<sup>109</sup>. Oramai impossibilitato a funzionare come mera traduzione dei linguaggi della coscienza, a far apparire forme universalmente valide del discorso, il linguaggio era così diventato irriducibile al pensiero, ed aveva cominciato ad esistere solo in forma dispersa<sup>110</sup>. La riflessione filosofica, dunque, in seguito se ne era tenuta a lungo lontana, almeno sino a quando Nietzsche non l'aveva ripresa dischiudendo un'idea di spazio linguistico quale «molteplicità enigmatica» che, a suo parere, «sarebbe necessario dominare»<sup>111</sup>. C'è il sospetto, dirà altrove l'autore del Novecento, che il linguaggio «non dica esattamente ciò che dice», demandando all'interpretazione «un compito infinito»<sup>112</sup>.

Ora, come è stato osservato, l'idea che il linguaggio sia una griglia nei confronti dell'esperienza non era una novità, ma «attendeva invece formulazione l'idea che la stessa griglia esiga di essere decifrata»<sup>113</sup>. Foucault, che si scherniva sul nome da attribuire al suo campo d'indagine<sup>114</sup>, ha spostato la domanda – squisitamente filosofica – da «[c]he cosa è pensare» a «[c]he cosa è parlare»<sup>115</sup>, e la narrazione di *L'archeologia del sapere*, in cui spiega i fondamenti teorici del proprio lavoro, è forse il suo tentativo più esteso di dare una risposta.

Senza volergli fare il torto di definire qui il metodo che lui usa per introdurre una serie di concetti come «formazioni», «positività», «enunciati», insomma «un armamentario di termini» dai «meravigliosi poteri» in odor

<sup>109</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose*, cit., p. 328. Cosa è possibile pensare – i limiti delle nostre strutture mentali (di qualsiasi forma di rappresentazione?) – è anche il tema della celebre *Introduzione*, in cui Foucault fa derivare la sua scrittura dal riso (poi accostato ad un «profondo malessere») suscitato da un testo di Borges, laddove questo narra la peculiare suddivisione degli animali operata da una «certa enciclopedia cinese», che li suddivide in: «a) appartenenti all'Imperatore, b) imbalsamati, c) addomesticati, d) maialini da latte, e) sirene, f) favolosi, g) cani in libertà, h) inclusi nella presente classificazione, i) che si agitano follemente, j) innumerevoli, k) disegnati da un pennello finissimo di peli di cammello, l) *et caetera*, m) che fanno l'amore, n) che da lontano sembrano mosche». M. Foucault, *Prefazione*, ivi, p. 5.

<sup>110</sup> Ivi, p. 329.

<sup>111</sup> *Ibidem*.

<sup>112</sup> M. Foucault, *Nietzsche, Freud, Marx* (1967), in Id., *Archivio Foucault 1. 1961-1970 ...*, cit., pp. 137, 141.

<sup>113</sup> G. Canguilhem, *Morte dell'uomo o estinzione del cogito?*, cit., p. 429.

<sup>114</sup> «In una parola, che cosa sono: storia o filosofia? [...] Il fatto è che per adesso, e senza che possa ancora prevedere una scadenza, non solo il mio discorso non determina il luogo da cui parlo, ma addirittura evita il terreno su cui potrebbe appoggiarsi. È discorso su dei discorsi [...]; si tratta di operare un decentramento che non lascia privilegi a nessun centro [...]. Deve invece fare le differenze [...] è diagnosi. Se la filosofia è memoria o ritorno all'origine, quel che io faccio non si può in nessun caso considerare come filosofia; e se la storia del pensiero consiste nel ridare vita a delle figure quasi svanite, quel che io faccio non è neppure storia». M. Foucault, *Conclusione*, in Id., *L'archeologia del sapere*, trad. it. di Giovanni Bogliolo, cit., p. 232, corsivo dell'autore.

<sup>115</sup> G. Canguilhem, *Morte dell'uomo o estinzione del cogito?*, cit., p. 420.

strutturalista che nelle *Conclusioni* poi giustifica con una vena polemica (ma anche scrutatrice ed auto-critica) tale che avrebbe dovuto, almeno nelle intenzioni, far passare ai successivi commentatori la voglia di tornare ancora sull'argomento<sup>116</sup>, nel testo l'autore porta avanti il suo concetto di «storia delle idee, o delle conoscenze, o del pensiero o delle scienze» come «descrizione pura degli avvenimenti discorsivi, come orizzonte di una ricerca delle unità che vi si formano»<sup>117</sup>. Individuando dunque nell'*enunciato*, un concetto definito per molte pagine in negativo (non sarebbe una proposizione logica né una frase grammaticale o uno *speech act*), il nucleo o l'unità elementare del discorso, ovvero lo strumento che ne esprime l'impersonalità, l'irregolarità e la discontinuità, Foucault usa poi la teoria degli enunciati per la descrizione degli eventi discorsivi, chiedendosi il motivo per il quale sia apparso in un certo momento proprio un determinato enunciato e non un altro, ovvero esaminando, nella sua singolarità, le ragioni della sua comparsa.

Naturalmente, com'è proprio delle narrazioni di Foucault, la parola «discorso» pian piano moltiplica i suoi significati e, da «campo generale di tutti gli enunciati», ma anche gruppo individualizzabile di enunciati (ovvero un sistema caratterizzato da precise regole di emergenza e di esistenza), il concetto va a sovrapporsi all'idea di «pratica» che *spiega* un certo numero di enunciati<sup>118</sup>, la cui descrizione archeologica si svolge nella dimensione della storia generale cercando di scoprire «tutto quel campo delle istituzioni, dei processi economici, dei rapporti sociali su cui si può articolare»<sup>119</sup>. E proprio il tentativo di conciliare la ricerca di una 'singolarità' di un enunciato con la sua specifica descrizione mediante meccanismi interni ed esterni ad esso, porta l'autore a costruire il concetto, per noi interessantissimo, dell'archivio.

<sup>116</sup> M. Foucault, *Conclusioni*, in Id., *L'archeologia del sapere*, trad. it. di Giovanni Bogliolo, cit., p. 225. L'autore si rende perfettamente conto che, nonostante i neologismi e l'introduzione di nuovi concetti, il suo discorso è irriducibile ad alcuni temi strutturalisti (*ibidem*), rifiutando tuttavia di applicare per la storia «un modello uniforme di temporalizzazione per descrivere di ogni pratica discorsiva le regole di accumulo, di esclusione, di riattivazione» (ivi, p. 227); il suo fine infatti non è quello di negare la storia ma di privarla «di ogni narcisismo trascendentale», per poterla infine analizzare nella sua discontinuità, senza che sia ridotta ad alcuna teleologia (ivi, p. 229). Sulle definizioni del metodo di Foucault successive alla pubblicazione di *L'archeologia del sapere*, si veda anche il prossimo paragrafo.

<sup>117</sup> Ivi, p. 29 e p. 35 (corsivo dell'autore). In realtà, quando l'autore arriva a delineare il progetto della «descrizione pura», il suo argomento si è già spostato verso i confini del libro (ivi, p. 31), l'opera (ivi, p. 32), alcune «unità interamente date» come la psicopatologia, la medicina, o l'economia politica (ivi, p. 35); tuttavia, non accettando gli insiemi che la storia gli propone (*ibidem*), Foucault ritiene doveroso dedicarsi al suo progetto descrittivo «[p]rima di occuparsi, con piena certezza, di una scienza, o di romanzi, o di discorsi politici, o dell'opera di un autore oppure di un libro», poiché tutto il materiale che pertiene questi campi «è costituito da tutta una folla di avvenimenti nello spazio del discorso in generale» (*ibidem*).

<sup>118</sup> Ivi, p. 94.

<sup>119</sup> Ivi, p. 189.

L'archivio di Foucault porta in sé una intuitiva idea di raggruppamento e conservazione, che si oppone all'idea di continuità («ciò che fa sì che tutte queste cose dette non si ammucchino in una moltitudine amorfa, non si iscrivano in una linearità senza fratture, e non scompaiano solo per casuali accidentalità esterne; ma che si raggruppino in figure distinte [...]»), eppure allo stesso tempo funziona in modo tale che le cose dette appaiano secondo alcune regolarità, in quanto l'archivio è anche la legge di ciò che può essere detto, «il sistema che governa l'apparizione degli enunciati come avvenimenti singoli»<sup>120</sup>. Sistema di «enunciabilità» (ovvero relativo alla *formazione* degli enunciati) ma anche del funzionamento delle successive *trasformazioni* degli enunciati<sup>121</sup>, l'archivio è l'insieme delle regole che caratterizzano ciascuna pratica discorsiva, ponendosi in ultima analisi come un meccanismo che *genera un significato sociale*, e che invoglierà poi l'autore ad esaminare le forme di esclusione e apparizione-moltiplicazione dei discorsi nel già esaminato *L'ordre du discours*.

Il discorso, ci dice infine Foucault, *non* è indipendente dalla storia: ma la storia può dar luogo solo a tipi definiti di discorso, «che hanno loro stessi il loro particolare tipo di storicità, e che sono in relazione con tutto un insieme di storicità diverse»<sup>122</sup>. Questo sarà il terreno, fecondo, per i critici e gli scrittori di *fiction* degli anni Settanta ed Ottanta, che tenteranno, ognuno per i propri fini, di individuare le condizioni di possibilità di alcuni sistemi di desiderio, conoscenza e potere del passato, esaminandone le condizioni di generazione e mutamento. In una storia di squarci, incrinature e assoggettamenti alla parola scritta, i narratori di biografie fittizie in particolare cercheranno di far proprio il contraddittorio procedimento archeologico foucaultiano, facendo interagire i «monumenti» di una storia già data nello spazio volutamente 'dispersivo' (qui nel senso di anti-canonico) di una *fiction*, per far emergere *altri* discorsi che erano stati indeboliti, minacciati o soppressi da quello «delle cose effettivamente dette»<sup>123</sup>.

Tutto questo, naturalmente, nella consapevolezza di non poter esprimere altro che un mero singolo enunciato, mai l'archivio nella sua totalità. Non è possibile infatti parlare se non da dentro le sue regole, essendo ognuno imprigionato nel proprio presente<sup>124</sup>. Nessuno può pensarsi fuori dall'archivio.

<sup>120</sup> Ivi, pp. 150-151. Si osservi che la nozione di archivio viene introdotta dopo quella (contraddittoria e infatti ampiamente discussa) di «a priori storico», il sistema della dispersione temporale delle positività; esiste infatti, per Foucault, un campo di identità formali (unità) che si manifestano attraverso il tempo, cui è possibile ricondurre anche «le diverse opere, i libri sparsi, tutta quella massa di testi di una stessa formazione discorsiva» (ivi, pp. 147-149).

<sup>121</sup> Ivi, p. 151.

<sup>122</sup> Ivi, p. 189.

<sup>123</sup> Ivi, p. 148.

<sup>124</sup> Ivi, p. 151.

#### 1.4.1 Il 'viaggio' di Parole e Cose fuori dalla Francia: la «decodifica» di Hayden White

But the question arises,  
if Foucault does not want to "explain" anything,  
then why does he bother to write at all?

H. White, *Foucault Decoded: Notes from the Underground* (1973)<sup>125</sup>

Il primo fu Hayden White. Tra coloro che scrivevano di teoria e pratica della storia negli Stati Uniti, particolare rilevanza ebbe la ricezione di Foucault da parte di un personaggio di formazione storica e filologica, già editore ed autore di varie pubblicazioni (ma quella che lo porterà alla fama sarà *Metahistory*, nel 1973), tra le quali un saggio, *The Burden of History* (1966) che, come lo stesso poi sintetizzò nell'Introduzione alla sua monografia, analizzava una linea d'indagine circa le basi della «rivolta contro la conoscenza storica»<sup>126</sup>. I pensatori dell'Europa continentale e i filosofi anglo-americani avevano infatti, ciascun gruppo a suo modo, posto in questione lo *status* della storia come scienza, assimilando di fatto la coscienza storica ad un «pregiudizio tipicamente occidentale, secondo il quale confermare retrospettivamente una presunta superiorità della moderna società industriale»<sup>127</sup>. In *Foucault Decoded: Notes from the Underground*, pubblicato per la prima volta nel 1973 nella rivista «History and Theory» (e successivamente raccolto in *Tropics of Discourse*, 1978)<sup>128</sup>,

<sup>125</sup> H. White, *Foucault Decoded: Notes from the Underground* (1973), in Id., *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, John Hopkins UP, Baltimore (MD)-London 1978, p. 239.

<sup>126</sup> H. White, *Le poetiche della storia*, in Id., *Retorica e storia*, trad. it. di P. Vitulano, Guida, Napoli 1978, p. 74, nota 1 (ed. orig. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, John Hopkins UP, Baltimore (MD)-London 1973). In *The Burden of History*, da alcuni considerato il «vero e proprio manifesto poetico» di White (D. Carpi, *Introduzione*, in H. White, *Storia e Narrazione*, Longo, Ravenna 1999, p. 15), White analizza le cause dell'opinione, in crescente diffusione tra i non-storici, che lo storico sia un incorreggibile nemico di arte e scienza, piuttosto che un «desirable mediator» tra le due. Il difficile compito che la generazione di storici della sua epoca dovrà affrontare sarà dunque «to preside over the dissolution of history's claim to autonomy among the disciplines, and to aid in the assimilation of history to a higher kind of intellectual inquiry which, because it is founded on an awareness of the similarities between art and science, rather than their differences, can be properly designed as neither». Soltanto con questi presupposti la storia può esplicitare la sua fondamentale funzione, quella di «humanize experience». H. White, *The Burden of History* (1966), in Id. *Tropics of Discourse* ..., cit., pp. 28-29 e p. 50.

<sup>127</sup> H. White, *Le poetiche della storia*, cit., p. 32. Sui filosofi analitici anglo-americani si veda L.O. Mink, *Philosophical Analysis and historical Understanding*, «Review of Metaphysics», 21, 4, 1968, pp. 667-698.

<sup>128</sup> H. White, *Foucault Decoded: Notes from the Underground* (1973), «History and Theory», 12, 1, 1973 (ripubblicato in Id., *Tropics of Discourse* ..., cit., pp. 230-260).



White esaminò i testi di Foucault già arrivati negli Stati Uniti e ne trasse le sue personali ed originalissime conclusioni.

Iniziando con il rilevare l'ironia del titolo inglese di *Les mots et les choses*, *The Order of Things*, allusivo dell'esistenza di un ordine *giusto* non tanto delle «cose» ma, appunto, delle «parole», il cui status privilegiato di icone trasparenti durante l'età moderna è descritto nella narrazione, White osserva un sentimento anti-razionalista di Foucault verso un mondo di cose che non è né ordinato né disordinato, piuttosto semplicemente «*what it appears to be*»<sup>129</sup>. Le parole, afferma all'inizio dell'articolo, sono semplicemente delle cose tra le altre cose, capaci di rivelare quanto di nascondere gli oggetti che dovrebbero definire; pertanto, ogni sistema di pensiero fondato sulla speranza di ideare un'architettura rappresentativa di valore neutro è destinato a disgregarsi non appena l'area consegnata all'oscurità pretende di essere riconosciuta<sup>130</sup>. Le teorie delle scienze umane non sono altro che formalizzazioni di strategie sintattiche, le loro leggi «nothing but projections of the semantic ground presupposed by the modes of discourse in which they [the so-called human sciences] have "named" the objects inhabiting their respective domains of analysis»<sup>131</sup>.

Dopo aver definito *The Order of Things* un racconto dello sviluppo della coscienza dell'uomo nel senso di una specie di *fenomenologia dello spirito* post-nietzschiana in cui sia «il fenomeno» che «lo spirito» sono assenti<sup>132</sup>, White procede ad esaminare in dettaglio le pubblicazioni di Foucault enfatizzando il suo rifiuto di presentare uno sviluppo narrativo della storia e la sua volontà di non operare una traduzione-riduzione del discorso («talk») in favore di certe «trascrizioni», promuovendo un approccio allo studio delle idee che ignora il contesto sociale, economico e politico di un complesso di eventi per individuare una «formalized consciousness» dell'epoca: se la rappresentazione è l'unico modo possibile di stabilire un legame tra parole e cose, la trasformazione da «eventi» in «fatti» avviene secondo le modalità di inclusione dei primi entro «the set of lexical lists and analysis by the syntactical strategies sanctioned by the modes of representation prevailing at a given time and place»<sup>133</sup>. E successivamente, nella sezione relativa all'*archeologia del sapere*, nel cui testo rileva l'opposizione dell'autore ai vari tipi di metodi di spiegazione (compreso quello che si appella al concetto di *Zeitgeist*), White arriva al punto: se Foucault

<sup>129</sup> H. White, *Foucault Decoded ...*, in Id., *Tropics of Discourse ...*, cit., p. 233, corsivo dell'autore.

<sup>130</sup> Ivi, p. 232.

<sup>131</sup> Ivi, p. 233.

<sup>132</sup> *Ibidem*.

<sup>133</sup> Ivi, p. 237; «[H]e refuses to see these four epochs [in *Les mots et les choses*] as acts of a drama of development, or as scenes of a narrative [...]. The imagery used to characterize the epochs is not that of a "river of time" or "flow of consciousness", but that of an archipelago, a chain of epistemic islands, the deepest connections among which are unknown – and unknowable» (ivi, p. 235).

non intende spiegare niente perché mai prendersi il disturbo di scrivere, qual è lo scopo di limitarsi a «trascrivere» le illusioni di un'epoca?<sup>134</sup>

Quella di Foucault, secondo White, è la delineazione di un'«anti-storia», «a fugal counterpoint to the “history” of ideas» che nega tutte le categorie convenzionali di spiegazione e descrizione storica: si tratta di un'antitesi sincronica all'impulso irrealistico di rappresentare diacronicamente la coscienza storica, il riconoscimento che ogni modalità del discorso è identificabile non da ciò che permette di dire ma da ciò che è interdetto<sup>135</sup>. Parlare, conclude White, è un atto repressivo, identificabile come una specifica forma di repressione «by the area of experience that it consigns to silence», e se l'obiettivo delle narrazioni foucaultiane è sovente dimostrare la natura non scientifica delle scienze umane, vi si intravede comunque l'anelito verso qualche tipo di coscienza storica, una certa «soglia» di consapevolezza<sup>136</sup>.

La chiave, per White, si trova nella conclusione di *Le parole e le cose*, dove l'autore, dopo aver annunciato che le scienze umane avrebbero potuto liberarsi della categoria «scienza» una volta sottratte alla prigionia del linguaggio, proclamerebbe la rinascita degli dei, nel senso di ritorno ad un'immaginazione pre-religiosa<sup>137</sup>. Contrariamente a ciò che sosteneva Jean Piaget, la narrazione di Foucault non sarebbe dunque una combinazione di «strutturalismo senza strutture», una teoria in cui un sistema trasformativo che renda conto della dislocazione delle epistemi è assente; nella lettura dello storico americano, «Foucault does have both a system of explanation and a theory of the transformation of reason, or science, or consciousness»<sup>138</sup>, poiché opera una *lettura tropologica* della storia.

Riscoprendo l'importanza dell'aspetto generazionale del linguaggio, una modalità *costitutiva* che era andata perduta con la scissione della scienza dalla retorica nel diciassettesimo secolo ed il relativo oscuramento della natura 'poetica' sottesa alla prima, Foucault dimostra di appartenere ad una tradizione di storicismo linguistico che affonda le sue radici nella Roma e nella Grecia classica<sup>139</sup>. La teoria dei quattro tropi, in particolare, si riallaccia ad una successiva concezione vichiana del ciclo vitale delle civiltà in quattro fasi distinte, che associa la metafora all'età degli dei, la metonimia a quella degli eroi, la sineddoche agli uomini ed infine codifica l'ironia come appartenente al tempo della decadenza e del *ricorso*<sup>140</sup>. Ecco dunque individuata nell'ultima la figura del tempo storico di Foucault, le cui proiezioni sarebbero la psicoanalisi, l'esistenzialismo, l'analisi linguistica, l'atomismo logico, la fenomenologia, lo strutturalismo e così tutti gli altri sistemi di

<sup>134</sup> Ivi, p. 239.

<sup>135</sup> *Ibidem*.

<sup>136</sup> *Ibidem*.

<sup>137</sup> Ivi, p. 251.

<sup>138</sup> *Ibidem*.

<sup>139</sup> Ivi, p. 254.

<sup>140</sup> Ivi, p. 255.

pensiero della contemporaneità (di conseguenza, l'anacronistico desiderio di pensare mitologicamente da parte dell'autore di *Le parole e le cose* sarebbe definibile come «post-ironico», più ancora che postmoderno)<sup>141</sup>.

Secondo questa linea critica, la nuova concettualizzazione della storia intellettuale europea di Foucault è di estrema rilevanza per gli storici culturali e quelli delle idee in quanto non addomestica i fenomeni, ma, rovesciando un impulso del Romanticismo ed invece cogliendo il suggerimento di Nietzsche, li de-familiarizza, rendendo estranei concetti come «uomo», «società», «cultura» che erano stati resi trasparenti da secoli di sovradeterminazioni concettuali<sup>142</sup>. I sistemi di pensiero elaborati da Foucault, sostiene White, non spiegano infatti tutto ma *quasi* tutto, e collocano l'autore (nonostante la sua rivendicata formazione positivista) nella grande tradizione filosofica, continentale e metafisica di Gottfried Wilhelm von Leibniz, Auguste Comte, Henri-Louis Bergson, Hegel e Heidegger, mentre inquadrano le sue prime sei monografie tra i lavori di filosofia della storia alla maniera 'speculativa' di Giambattista Vico, Oswald Spengler, dello stesso Hegel<sup>143</sup>. Applicando inoltre le strategie dello strutturalismo allo strutturalismo stesso, Foucault è definito da White un post-strutturalista (o persino un anti-strutturalista) quanto un appartenente all'ala escatologica dello strutturalismo, quella che concentra l'attenzione sui modi in cui le strutture della coscienza nascondono la realtà del mondo e, mediante questo offuscamento, «effectively isolate men within different, not to say mutually exclusive, universes of discourse, thought and action»<sup>144</sup>. Quest'ala possiederebbe una qualità dispersiva, piuttosto che integrativa e oscurantista nei metodi e antiscientifica nelle sue implicazioni, rincorrerebbe l'epifania di una mallarmeiana «Flesh made Word»: l'intera esperienza umana non sarebbe altro che un testo, il cui significato risiede in se stesso e coincide con il suo essere<sup>145</sup>.

<sup>141</sup> *Ibidem*.

<sup>142</sup> *Ivi*, p. 256.

<sup>143</sup> *Ivi*, p. 255.

<sup>144</sup> «He insists that such disciplines as ethnology and psychoanalysis, even in their Structuralist forms, remain captive of the linguistic protocols in which their interpretations of their characteristic objects of study are cast» (*ivi*, p. 231); *ivi*, p. 259 (la citazione).

<sup>145</sup> «For them, the whole human life is to be treated as a "text", the *meaning* of this is nothing but what it *is*» (*ibidem*, corsivo dell'autore). Per White, interpretare questo testo è lo scopo di Foucault, Lacan, Lévi-Strauss, Barthes, ma la loro interpretazione «does not lead to the discovery of the relationship between the words in the text and the universe of things conceived to stand outside the text and to which the words of the text refer. It means [...] "transcription" in such a way as to reveal the inner dynamics of the thought processes by which a given representation of the world is grounded in poesis» (*ibidem*). I sostenitori di questa linea, sostiene White, considerano la forma di scienza positivista come poco più di un mito, ed i loro rappresentanti più significativi hanno un tono oracolare che li espone al rischio di diventare una sorta di «guru» dispensatori di saggezze segrete (*ibidem*).

Infine, oltre a questa originale visione 'tropologica' della ricerca foucaultiana e a una nuova definizione del metodo del personaggio (un tipo di questione che, nonostante gli sforzi del soggetto, non si sono mai sopite, e forse a questo punto non avranno mai fine), il testo di White contiene un importantissimo suggerimento per il lavoro degli storici. La presentazione di una concezione della civiltà come de-familiarizzata, ovvero disgiunta dai suoi predecessori e pertanto isolata spenglerianamente *dentro* i propri peculiari modi di rappresentazione, ha infatti come implicazione finale l'impossibilità, per lo storico, di comprendere veramente una natura umana che, pur nelle sue diverse manifestazioni spazio-temporali, era ritenuta invariabile dalla concezione umanista<sup>146</sup>.

Oramai impossibilitato a «capire tutto» e nuovo destinatario di messaggi dai contenuti simbolici, lo storico, secondo la 'profezia' whiteiana, avrebbe in futuro modificato il suo atteggiamento nei confronti del suo argomento e del suo pubblico, ponendosi verso il primo in modo tollerante e simpatetico, verso il secondo come un perverso critico del senso comune. Esperto di misteri e oscurità, si sarebbe dedicato a quegli aspetti del contenuto poetico che vanno persi nella traduzione, procurando dosi di una «saggezza segreta» tesa a rinforzare, piuttosto che a dissolvere, le ansietà dell'esistenza sociale del presente<sup>147</sup>. Nasce così una nuova concezione storiografica che da allora in avanti andrà a braccetto con la produttività linguistica, alla ricerca di una verità esperibile «by means of allegoresis»<sup>148</sup>: storia e letteratura non appariranno più troppo lontane.

#### 1.4.2 *Pre-figurare la storia e «the fashioning of the common humanity of the future»*

Sembra [...] che esista  
un'irriducibile componente ideologica  
in ogni resoconto storico della realtà.  
Hayden White, *Le poetiche della storia* (1973)<sup>149</sup>

Il punto di riferimento per la nuova visione linguistica e retorica della storiografia è considerato *Metahistory*, la celebre opera in cui White, adoperando una terminologia formalista che distingue tra *cronaca*, *storia*, *intreccio*, si propone di dimostrare che lo storico opera un processo di esclusione, enfasi e subordinazione degli eventi al fine di costruire «una storia di un tipo particolare», quindi indaga secondo i quattro tropi l'opera di storici e filosofi della storia del XIX secolo (Hegel, Jules Miche-

<sup>146</sup> Ivi, p. 257.

<sup>147</sup> *Ibidem*.

<sup>148</sup> H. White, *Preface*, in Id., *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, John Hopkins UP, Baltimore (MD)-London 1987, p. 46.

<sup>149</sup> H. White, *Le poetiche della storia*, cit., p. 52.

let, Leopold von Ranke, Alexis de Tocqueville, Jacob Burckhardt, Marx, Nietzsche e Benedetto Croce). Nell'approccio di White,

[p]er raffigurare “cosa è *realmente* accaduto” nel passato [...], lo storico deve per prima cosa *prefigurare* come un possibile oggetto di conoscenza l'intera serie di eventi riportata nei documenti. Questo atto prefigurativo è *poetico* nella misura in cui è precognitivo e precritico nell'economia della coscienza dello storico. Esso è anche poetico nella misura in cui è costitutivo della struttura che verrà successivamente immaginata nel modello verbale offerto dallo storico come una rappresentazione e spiegazione di “cosa è *realmente* accaduto” nel passato. Ma è costitutivo non solo di un dominio che lo storico può trattare come un possibile oggetto di percezione (mentale). Esso è anche costitutivo dei *concetti* che egli userà per *identificare gli oggetti* che appartengono a quel dominio e per *caratterizzare i tipi di rapporti* che essi possono sostenere l'uno con l'altro [...].<sup>150</sup>

La sua narrazione combina dunque le forme retoriche con quattro principali modi di intreccio (il *romance*, la tragedia, la commedia, la satira) ed altrettante concezioni della realtà od orientamenti politici fondamentali (anarchismo, conservatorismo, radicalismo, liberalismo), utilizzando per la prima volta la teoria dei tropi per classificare le forme strutturali profonde dell'immaginazione storica<sup>151</sup>. L'innovativo metodo di White, seppur con i suoi evidenti rischi di semplificazione, può dirsi pionieristico per aver approntato lo storico e il narratore e per aver assunto la stessa storiografia a campo d'indagine in quanto narrazione figurativa: la storia è qui esplicitamente trasformata in «metastoria», non più una scienza ma, come recita la traduzione del termine, un «discorso sulla storia intesa come discorso». Lo stesso presupposto contrassegnerà le ricerche del neostoricismo e degli studi culturali degli anni Ottanta, di cui White può essere considerato un precursore: tali indagini studieranno storia e letteratura nelle loro *rappresentazioni*, come fonti culturali di passato, presente, soggettività, in una evidente derivazione ideologica foucaultiana (oltre che nietzschiana e marxista) e secondo un procedimento che riprenderà o rovescerà, portandolo alle estreme conseguenze, l'operazione compiuta dall'autore di *The Burden of History* (1966).

Nel suo articolo degli anni Sessanta, White esaminava la concezione storica che emergeva da testi narrativi del canone letterario modernista e

<sup>150</sup> Ivi, pp. 63-64, corsivo dell'autore.

<sup>151</sup> White individua una facoltà poetica dello storico che orienta i modelli esplicativi. I quattro modi di intreccio da lui individuati, indebitati esplicitamente all'opera di Northrop Frye, sono forme di storie complete o archetipiche: «[a]d esempio, Michelet organizzò tutte le sue storie in modo romantico [con il tropo della metafora], Ranke nel modo comico [con la metonimia], Tocqueville usò il modo tragico [la sineddoche], Burckhardt la satira [l'ironia]. H. White, *Le poetiche della storia*, cit., p. 38.

decadentista, procedendo ad illustrare la progressiva identificazione della storia con il noto incubo joyciano o, da un altro punto di vista, con il «fardello» lamentato dall'umanista José Ortega y Gasset in *Il tema del nostro tempo* del 1923<sup>152</sup>. La diffidenza, quando non l'esplicita ostilità, verso la disciplina storica e i suoi studiosi era iniziata, secondo White, con *La nascita della tragedia* di Nietzsche (1872) e si era acuita in concomitanza dell'angoscioso «delirante rovistare tra le rovine del passato dell'Occidente» che aveva preceduto il Primo Conflitto mondiale; in seguito, con l'esplosione della guerra, la storia aveva definitivamente perso la propria credibilità come maestra di vita e dispensatrice di senso, per diventare del tutto irrilevante negli anni Trenta, quando una «antihistorical attitude» sarebbe stata condivisa tanto dal nazismo, programmaticamente nichilista, che dall'Esistenzialismo, per la cui filosofia il passato coincideva con la coscienza personale<sup>153</sup>. La questione urgente degli anni Sessanta, con una simile eredità, sarebbe stata dunque la possibilità di venire a patti con quel passato recente ed incomprensibile e il suo specifico retaggio filosofico e figurativo-letterario, conferendo nuovamente dignità agli studi storici senza distruggere la storia stessa.

La soluzione offerta dal saggio di White intende riallacciarsi al pensiero di varie personalità della prima metà dell'Ottocento, che secondo lui ricobbero nella storia una funzione distinta sia dall'arte che dalla scienza del periodo, protesa a costruire «a specific temporal dimension to man's awareness of himself»; lo studio del passato sarebbe stato per loro strumentale ad una transizione eticamente responsabile tra un'epoca e l'altra, una sorta di preparazione «for a more perfect understanding and acceptance of the individual's responsibility in the fashioning of the common humanity of the future»<sup>154</sup>.

<sup>152</sup> J. Ortega y Gasset, *Il tema del nostro tempo*, a cura di S. Solmi, Sugarco, Milano 1994 (ed. orig. *El tema de nuestro tiempo*, Calpe, Madrid 1923). Scrive White: «Even the transparent humanist Ortega y Gasset, writing in 1923, share their belief [Spengler and Malraux's] that the past is only a burden. "Our institutions, like our theatres", he wrote in *The Modern Theme* (1923), "are anachronism" [...]. And during the mid-thirties, in a work dedicated to a victim of the Nazi oppression, he confessed that the only lesson that history had taught him was that "man is an infinitely plastic entity of which one may make what one will, precisely because of itself it is nothing save the mere potentiality to be 'as you like'"» (H. White, *The Burden of History*, cit., p. 37). Nella parte finale del saggio, come si vedrà, White darà una sua lettura del senso della vita e della storia totalmente opposta all'accettazione della circostanza come creazione propria, ovvero della traduzione della necessità in libertà sostenuta da Ortega y Gasset.

<sup>153</sup> Ivi, pp. 32, 35 e 37. «This antihistorical attitude underlay both the Nazism and the Existentialism that would constitute the legacy to the thirties to our time. Both Spengler, in so many ways the progenitor of Nazism, and Malraux, the recognized father of French Existentialism, taught that history was valuable only insofar as it destroyed, rather than established, responsibility towards the past» (*ibidem*).

<sup>154</sup> Ivi, pp. 48-49. Il riferimento qui è a Hegel, Honoré de Balzac, Tocqueville, esponenti rappresentativi, rispettivamente, della filosofia, del romanzo, della storiografia.

L'essere umano dell'Occidente, sostiene White, ha buone ragioni per essere ossessionato da un senso di unicità – ed è chiaro che qui il riferimento, anche se il testo non lo specifica, è agli orrori del nazismo –, e si impone dunque la necessità di uno sguardo che sia avvezzo alla discontinuità e alla frammentazione. Ma quello sguardo, storico e immaginativo ad un tempo, non si volge più indietro in un movimento a senso unico, piuttosto cerca di trasmettere agli uomini la consapevolezza che la condizione presente è sempre in parte riconducibile a scelte specificamente umane, le stesse che in futuro potranno essere modificate<sup>155</sup>. Con gli occhi aperti sia verso la scienza che verso l'arte, la storia sensibilizza gli uomini agli *elementi dinamici* del presente, insegnando l'inevitabilità del cambiamento.

### 1.5 L'«energia sociale» e la letteratura nella storia

I began with the desire to speak with the dead. This desire is a familiar, if unvoiced, motive in literary studies, a motive organized, professionalized, buried beneath thick layers of bureaucratic decorum: literature professors are salaried, middle-class shamans. If I never believed that the dead could hear me, and I knew that the dead could not speak, I was nonetheless certain that I could re-create a conversation with them.<sup>156</sup>

Così inizia *Shakespearean Negotiations* (1988) di Stephen Greenblatt, un testo ormai classico della bibliografia neostoricista, il cui primo capitolo, *La circolazione dell'energia sociale*, può essere assunto come manifesto del recupero della dimensione storica da parte della critica letteraria. La dichiarazione di soggettivismo presente sin dalla prima affermazione del testo, chiara sfida all'aspirazione tipicamente umanista di riconoscere nell'arte un valore assoluto, viene successivamente rincarata dal riconoscimento dell'impossibilità di un contatto diretto con il passato, il cui eco è percepibile attraverso dei segni linguistici necessariamente mediati dalla biografia dell'ascoltatore:

Even when I came to understand that in my most intense moments of straining to listen all I could hear was my own voice, even then I did not abandon my desire. It was true that I could hear only my own voice, but my own voice was the voice of the dead, for the dead had contrived to leave textual traces of themselves, and those traces make themselves heard in the voices of the living. Many of the traces have little resonance, though every one, even the most trivial or tedious, contains some fragment of lost life; others seem uncannily full of the will to be heard.<sup>157</sup>

<sup>155</sup> *Ibidem.*

<sup>156</sup> S. Greenblatt, *The Circulation of Social Energy*, in Id., *Shakespearean Negotiations: the Circulation of Social Energy in Renaissance England*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles (CA) 1988, p. 1.

<sup>157</sup> *Ibidem.*

Occorre dunque, per Greenblatt, assumere il testo come obiettivo principale d'analisi, senza tuttavia considerarlo come «il perfetto, insostituibile contenitore di tutti i suoi significati»; il riconoscimento di un'unica autorità, sia questa da identificarsi con un autore in carne ed ossa o con il testo stesso, agirebbe infatti in modo fissativo nei confronti delle possibili significazioni di un'opera – ma il termine adoperato è «energie» –, che invece affondano la propria ragione d'essere in due specifiche *contingenze*, l'origine (l'*iscrizione* linguistica) e la destinazione (il critico letterario)<sup>158</sup>.

Ora, se riflettiamo su questa dichiarazione d'intenti, l'ipotesi che legge la nascita del neostoricismo americano come reazione alla critica testuale e al modo in cui questa veniva praticata negli Stati Uniti, non appare totalmente priva di fondamento. Ripercorrendo le modalità di penetrazione del pensiero francese negli Stati Uniti d'America, un processo iniziato nel corso degli anni Settanta come effetto della disponibilità di traduzioni in inglese, è possibile affermare che tale diffusione procedette sostanzialmente in due direzioni, seguendo da un lato gli impulsi offerti dalla filosofia di Derrida (presente a Yale con un seminario ogni anno a partire dal 1975, ed apparso in seguito anche in California e in Columbia), dall'altro rielaborando la nozione di inseparabilità tra storicità e potere teorizzata da Foucault, personalità che intensificò la sua frequentazione del campus di Berkeley a partire dagli anni Ottanta. Di queste due diverse ma comunicanti linee di ricezione, il metodo critico chiamato «decostruzionismo» (o testualismo), adottato dagli *Yale Critics*, può essere pensabile come ultimo erede di quella tradizione fenomenologica risalente in prima istanza alla filosofia di Edmund Husserl, spingendo alle estreme postulazioni di una deriva infinita ed arbitraria di significati l'antica idea di interpretazione testuale come rapporto tra due coscienze; il neostoricismo è invece posizionabile sulla scia dell'ermeneutica del soggetto interpretante che affonda le sue radici in Heidegger (se non in Wilhelm Dilthey o persino in Friedrich Schleiermacher), facendo procedere la lettura dell'oggetto testuale entro il riferimento primario di un pregiudizio culturale mai sospendibile<sup>159</sup>.

<sup>158</sup> Ivi, p. 84. Dell'«iscrizione» si parla alcune pagine più avanti, 'situando' l'autore l'atto di composizione shakespeariana in un contesto che lascia ben poco alla creatività individuale: «[è] evidente che il teatro è il prodotto di intenzioni collettive. Può esserci un momento in cui un individuo solitario scrive delle parole sulla pagina, ma non è affatto assodato che questo momento sia il nocciolo del mistero e che tutto il resto debba essere eliminato e accantonato. Inoltre, proprio il momento dell'iscrizione si rivela essere, ad un'analisi più approfondita, un momento sociale. Ciò risulta particolarmente chiaro nei confronti di Shakespeare, che non nasconde i suoi debiti nei confronti delle fonti letterarie, ma è vero anche di autori meno sinceri, perché tutti si basano su generi collettivi, schemi narrativi e convenzioni linguistiche» (ivi, pp. 85-86).

<sup>159</sup> Non sarà inutile precisare che, quando parlo di derivazione ermeneutica o fenomenologica tedesca, mi riferisco naturalmente ad un carattere *predominante* nelle due diverse metodologie critiche, ed il neostoricismo in particolare presenta sicuramente un grado di fusione abbastanza avanzato di entrambi i pensieri filosofici. Per quanto



Ma quando Greenblatt, alla fine degli anni Ottanta, dichiara che nella critica letteraria «non si può sfuggire alla contingenza», ha in mente di dedicarsi all'analisi di pratiche molto particolari, finalizzando le sue ricerche alla comprensione di certe «transazioni culturali semi-nascoste attraverso le quali si conferisce potere alle grandi opere d'arte»<sup>160</sup>. Eleggendo a suo campo d'interesse la produzione teatrale inglese rinascimentale – il teatro è per lui il prodotto di intenzioni collettive per eccellenza, si rivolge ad un pubblico, è una pratica commerciale ma anche un luogo istituzionalizzato e propagatore di precise negoziazioni politico-sociali –, egli intende rintracciare l'«energia sociale» codificata nel dramma elisabettiano e jamesiano, partendo dal presupposto che non esiste nel mondo alcun «puro atto creativo libero da condizionamenti»<sup>161</sup> e che l'arte sia un atto collettivo e istituzionale, la sua voce udibile soltanto nel caso intrattenga determinati rapporti strategici con la cultura di chi la ascolta. Dedicando una particolare (e per qualcuno eccessiva) attenzione ai momenti in cui avvengono degli «scambi rappresentazionali» dentro le narrazioni<sup>162</sup>, Greenblatt e i neostoricisti adottano una modalità di interpretazione critica che considera le relazioni di potere interne ed esterne al testo dei luoghi di ricerca

riguarda invece il decostruzionismo, ricordo qui la tiepidità con cui questa metodologia critica è stata accolta in Italia, che ha piuttosto sostenuto la linea di una possibilità di espansione semantica testuale meno estrema. Si veda, in proposito, il percorso di Umberto Eco, avanguardista in *Opera aperta* negli anni Sessanta (U. Eco, *Opera aperta* (1962), Bompiani, Milano 2000), successivamente teorico di un limite interpretativo entro un raggio di differenza tra lettore empirico e modello, in U. Eco, *Interpretazione e sovrainterpretazione. Un dibattito con Richard Rorty, Jonathan Culler e Christine Brooke-Rose*, Bompiani, Milano 1995 (risposta agli estremismi dell'arbitrarietà del significato del pragmatismo americano). Più radicale, invece, la già discussa situazione francese, di cui mi limito qui soltanto a ricordare il precursore Maurice Blanchot, che già negli anni Cinquanta aveva postulato una nascita del testo in concomitanza con l'atto della lettura: M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, trad. it. di G. Zanobetti, G. Fofi, Einaudi, Torino 1967 (ed. orig. *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris 1955).

<sup>160</sup> S. Greenblatt, *La circolazione dell'energia sociale*, cit., pp. 84-85.

<sup>161</sup> Ivi, p. 88.

<sup>162</sup> Ivi, p. 90. Emblema dello scambio rappresentazionale del teatro elisabettiano è *lo specchio*, per Greenblatt non soltanto funzionale ad una riproduzione istantanea dell'originale ma strumento che trasmette attivamente qualcosa di concreto e perciò *impronta*, oltre che forma. Le modalità di scambio menzionate dal critico sono tre: appropriazione, acquisto e acquisizione simbolica, questa a sua volta suddivisa in acquisizione tramite simulazione, acquisizione metaforica, acquisizione tramite sineddoche o metonimia (ivi, 89-93). Nel caso di testi teatrali, non si tratta infatti di «testi scritti al di fuori dell'istituzione e successivamente attaccati ad essa o con produzioni chiuse in sé messe in scena in uno scenario da lungo tempo stabilito e ideologicamente dormiente, ma con creazioni letterarie designate in un rapporto intimo e vitale con una pratica commerciale emergente» (ivi, p. 96). L'opera d'arte, per il neostoricismo, è dunque quella capace di fuoriuscire dal suo contesto originario senza che venga meno la comprensione di certe immagini simboliche, collegate al potere: è una ricerca della presenza, non dell'assenza, protesa a rintracciare le tracce della circolazione sociale partendo da spunti visibili del testo (H.A. Veesper, ed., *The New Historicism*, Routledge, New York-London 1989, p. xiv).

privilegiati, promuovendo un metodo di studio delle *fiction* teatrali che non si limita a rilevare le interazioni tra storia e letteratura, ma più radicalmente pensa il documento letterario come parte *attiva* di un momento storico, focalizzandosi su una «letteratura *nella* storia» le cui tracce verbali sono immaginabili «as a *constitutive* and inseparabile part of history in the *making*, and therefore *rife with creative forces*, disruptions and contradictions of history»<sup>163</sup>.

Va da sé che questo slittamento della pagina letteraria da strumento didascalico per la comprensione di un'epoca, ad agente trasformativo della narrazione sociale in un movimento di conformazione *reciproca* tra storia e letteratura che interessa tanto il momento di nascita dell'opera quanto quello del suo successo, necessita dell'abbattimento delle tradizionali enclavi disciplinari, ed infatti tra le principali caratteristiche della pratica neostoricista menzionate dalla critica si staglia di solito immediatamente la sua *portmanteau quality*, una capacità di assimilare storia, antropologia, etnografia, arte, politica, letteratura e altro ancora in nome di un credo nell'indissolubilità di scambi tra cultura e potere (in esplicita opposizione ad un atteggiamento da *trahison des clercs*)<sup>164</sup>. Secondo Harold Aram Veeseer, curatore della prima antologia neostoricista ad un anno di distanza da *Shakespearean Negotiations*, questo metodo possiede innumerevoli contraddizioni interne alla sua pratica (la sua stessa curatela è composta da saggi di autori che non si riconoscono nella definizione), tuttavia ha una linea comune riassumibile in alcuni assunti chiave, elencati dall'autore in numeri progressivi:

1. that every expressive act is embedded in a network of material practices;
2. that every act of unmasking, critique, and opposition uses the tools it condemns and risks falling prey to the practice it exposes;
3. that literary and non-literary "text" circulate inseparably;
4. that no discourse, imaginative or archival, gives access to unchanging truths nor expresses inalterable human nature;
5. finally [...], that a critical method and a language adequate to describe culture under capitalism participate in the economy they describe.<sup>165</sup>

<sup>163</sup> J. Brannigan, *New Historicism and Cultural Materialism*, St. Martin's Press, Ithaca (NY) 1998, p. 4, corsivo dell'autore.

<sup>164</sup> Rivendicando per il neostoricismo una volontà demolitrice della tradizionale dottrina di non interferenza tra discipline, Harold Aram Veeseer attacca con veemenza quel tipo di posizione accademica caratteristica di intellettuali «entrenched, self-absorbed, protective of guild loyalties and turf, specialized in the worst senses», accusandoli appunto di connivenza con il potere. Il «tradimento degli intellettuali» è infatti un'allusione al titolo del trattato di Julien Benda del 1927, in cui l'autore accusava gli intellettuali francesi e tedeschi del diciannovesimo e del ventesimo secolo di tradimento dell'universalismo in nome di 'passioni politiche' come (secondo lui) la lotta di classe, il nazionalismo, il razzismo. Il curatore tenta qui di rispondere a varie accuse rivolte all'ideologia del Neostoricismo, provenienti da entrambi i poli ideologici contemporanei (H.A. Veeseer, ed., *The New Historicism*, cit., p. ix).

<sup>165</sup> Ivi, p. xi.

Propensi più alla ricerca della coincidenza o dell'aneddoto espressivo che a costruire ipotesi globali, i neostoricisti, sintetizza Veeseer, seguono un metodo descrittivo ispirato a Clifford Geertz, Victor Turner ad altri antropologi culturali, tentando di rifuggire ogni griglia interpretativa predeterminata e quella concezione storiografica «monologica» o «miope» che deriverebbe dai procedimenti totalizzanti o atomizzanti utilizzati nel passato<sup>166</sup>. Inoltre, come attestano le prime pubblicazioni di Greenblatt e Louis Adrien Montrose all'inizio degli anni Ottanta, seppur il neostoricismo abbia in seguito esteso le sue ricerche ad un ampio numero di periodi e fenomeni culturali, sono gli studiosi del Rinascimento inglese ad aver sviluppato le tematiche più importanti, considerando l'autonomia di testi e identità come meri ologrammi, degli effetti prodotti dall'incrocio di istituzioni definiti dalle relazioni che intrattengono con alterità ostili (Indiani, Neri, Ebrei) o con un potere d'autorità (il Re, la Religione, la Mascolinità)<sup>167</sup>.

Con un interesse rivolto agli autori individuali e ai discorsi locali piuttosto che alle narrazioni in larga scala, i neostoricisti sono soliti usare metafore afferenti ad un vocabolario commerciale («circulation», «negotiation», «exchange»), quasi a suggerire il coinvolgimento non solo del testo ma anche della critica nel viluppo del capitalismo, entro un lavoro di individuazione ed esplicazione del «momento dello scambio» che considera il concetto di circolazione di energia sociale riferito tanto al danaro e alla conoscenza quanto al prestigio – questo, a sua volta, legato al possesso di un bene materiale o di una qualità astratta<sup>168</sup>. La demolizione della dicotomia tra economico e non economico, sostenuta soprattutto da Greenblatt e tesa a dimostrare che anche la pratica artistica è finalizzata a massimizzare un profitto più o meno simbolico, solleva infine la questione

<sup>166</sup> Ivi, pp. xi-xiii. Ad esempio, «a Tillyard might read one Shakespearian speech as exemplifying views embraced by every Elizabethan, a Lukács might read the demise of the feudalism in the death of Hamlet [...]. New Historicism sets aside the potted history of ideas, the Marxist *grand récit*, the theory of economic stages, the lock-picking analysis *à clef*, and the study of authorial influence» (ivi, pp. xii-xiii).

<sup>167</sup> Ivi, p. xiii.

<sup>168</sup> Ivi, p. xix. Nel suo contributo all'antologia, Greenblatt discute la separazione delle sfere estetiche e la relazione con il capitalismo in rapporto ad alcuni autori postmoderni, osservando che talvolta le conclusioni a cui giungono sono opposte. Per Fredric Jameson la distinzione tra testi culturali, sociali e politici e altri tipi di narrazioni è un «sintomo maligno di privatizzazione», e in *The Political Unconscious* descrive il fenomeno mediante una specie di allegoria della caduta dell'uomo: il capitalismo avrebbe infatti diviso una totalità che forse le classi future potranno ricomporre. Per Jean-François Lyotard, invece, il capitalismo sarebbe la radice di una falsa integrazione tra i discorsi artistici, operando in direzione di un'unità monologica. Secondo Greenblatt, infine, «capitalism has characteristically generated neither regimes in which all discourses seem coordinated, nor regimes in which they seem radically isolated or discontinuous, but regimes in which the drive towards differentiation and the drive towards monological organization operate simultaneously, or at least oscillate so rapidly as to create the impression of simultaneity». S. Greenblatt, *Towards a Poetics of Culture*, in H.A. Veeseer (ed.), *The New Historicism*, cit., p. 6.

dell'accostamento del neostoricismo ad un altro metodo critico nato di recente e che, allo stesso modo, riflette sui testi letterari considerandoli tanto prodotti che componenti funzionali di formazioni sociali e politiche: il cosiddetto «materialismo culturale».

Nati più o meno negli stessi anni – il primo testo neostoricista è considerato *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare* di Greenblatt del 1980, il volume-manifesto del materialismo culturale è *Political Shakespeare. New Essays in Cultural Materialism* curato da Alan Sinfield e Jonathan Dollimore del 1985 (ma esistono testi precursori, tra i quali uno di Raymond Williams risalente al 1958)<sup>169</sup> – i due tipi di pratiche sono stati spesso accostati, considerando in qualche caso i *Cultural Studies* del Centre for Contemporary Cultural Studies di Birmingham come la controparte inglese della scuola critica americana la cui notorietà è stata promossa dalla rivista «Representations» di Berkeley fondata da Greenblatt, Svetlana Alpers, Catherine Gallagher, Walter Benn Michaels<sup>170</sup>.

I due metodi, effettivamente, condividono l'idea, tipicamente post-strutturalista, di considerare il comportamento, le pratiche e la conoscenza degli esseri umani come costruzioni e la relativa conseguenza di leggere i testi letterari come agenti partecipanti alla formazione di credi e ideologie. Inoltre, entrambi si interessano soprattutto allo studio del teatro rinascimentale inglese anche in ragione del fatto che negano alla letteratura uno *status* di forma di espressione privilegiata e separabile dalla società, dalla politica e dalla storia. Ciononostante, le loro differenze non appaiono semplicemente geografiche (o perlomeno, non nel senso di limitare l'aggettivo al luogo d'origine delle rispettive produzioni). I neostoricisti accolgono la nozione di onnipresenza del potere teorizzata da Foucault nel primo volume di *Histoire de la sexualité* (1976) e una visione pessimistica sulle effettive possibilità di cambiamento della realtà, connotata dalla pervasiva coercizione di una forza autoritaria da cui tutto deriva, e che nel corso delle epistemi può soltanto modificare la propria forma, mai la propria natura («[i]l potere è dappertutto; non perché inglobi tutto, ma perché vie-

<sup>169</sup> Mi riferisco al noto *Culture and Society 1780-1950* di Raymond Williams del 1958, che analizza le trasformazioni politico-ideologiche di parole-chiave come industria, democrazia, classe, arte, cultura (R. Williams, *Culture and Society 1780-1950* [1958], Penguin, Harmondsworth 1961), in seguito rielaborato come R. Williams, *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*, Fontana, London 1983. Questo tipo di studio non è stato intrapreso da altri critici, ma può dirsi fondamentale per il modo di rilevare i processi storici di acquisizione di significato. Gli altri testi menzionati sono: S. Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, University of Chicago Press, Chicago (IL)-London 1980 e J. Dollimore, A. Sinfield, *Political Shakespeare. New Essays in Cultural Materialism*, Manchester UP, Manchester 1985.

<sup>170</sup> È la posizione sostenuta in R. Wilson, R. Dutton (eds), *New Historicism and Renaissance Drama*, Longman, Harlow 1992, p. ix.

ne da ogni dove»<sup>171</sup>. Secondo questa concezione, non esiste uno spazio di resistenza che possa emergere incontrollato: la sovversione opera sempre in funzione degli interessi del potere, che la utilizza per auto-giustificarsi e rendere visibile la propria autorità («[n]on c'è [...] rispetto al potere *un* luogo del grande Rifiuto [...]. Le resistenze [...] sono l'altro termine nelle relazioni di potere, vi si inscrivono come ciò che sta irriducibilmente di fronte a loro»<sup>172</sup>. Ne risulta una caratterizzazione del neostoricismo come una pratica *descrittiva*, finalizzata ad esaminare forze e processi nella loro forma testuale per evidenziare le trasformazioni, le contraddizioni e la produzione di sovversione entro una lettura della storia che rimane, in ultima analisi, rivolta verso il passato<sup>173</sup>.

I materialisti culturali, all'opposto, esplorano i testi entro il contesto delle relazioni di potere contemporanee, in base all'assunto per il quale «[w]hat the plays signify, how they signify, depends on the cultural field in which they are situated»<sup>174</sup>. In *Political Shakespeare*, ad esempio, i vari critici esaminano la figura di William Shakespeare come icona culturale, l'utilizzo che viene fatto della sua immagine da parte del sistema d'istruzione, dell'industria, del teatro e dello sfruttamento commerciale da parte degli eredi. Questo tipo di interesse alla funzione ideologica svolta dal personaggio nell'attualità, argomenta John Brannigan, non può naturalmente essere svincolato dalla specifica tradizione umanista britannica e al suo tradizionale utilizzo del poeta a sostegno di valori morali sostanzialmente conservativi; lo stesso termine «cultural materialism», continua il critico, appare indebitato con *Marxism and Literature* di Williams e con la sua formulazione di letteratura come pratica culturale e mutevole, sostenuta dall'autore sin dagli anni Cinquanta e in esplicita opposizione all'intento umanistico di ricercare nelle opere letterarie l'espressione di una natura umana universale (una linea rappresentata, in quel decennio, da Frank Raymond Leavis)<sup>175</sup>.

<sup>171</sup> M. Foucault, *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, trad. it. di P. Pasquino, G. Procacci, Feltrinelli, Milano 2010, p. 82 (ed. orig. *Histoire de la sexualité, t.1, La volonté de savoir*, Gallimard, Paris 1976); P. Hamilton, *Historicism*, Routledge, London 1996, p. 162.

<sup>172</sup> M. Foucault, *La volontà di sapere...*, cit., trad. it. di P. Pasquino, G. Procacci, p. 85. S. Greenblatt, *Invisible Bullets: Renaissance Authority and its Subversion*, «Glyph», 8, 1981, p. 57, corsivo dell'autore.

<sup>173</sup> J. Brannigan, *New Historicism and Cultural Materialism*, St. Martin's Press, Ithaca (NY) 1998, p. 28. Il sentimento di distanza culturale tra presente e passato è rappresentato dalla metafora antropologica della «meraviglia» provata da Greenblatt al momento dell'incontro con la civiltà di Bali, ed è raccontata dall'autore nell'*Introduzione a Marvelous Possessions* (S. Greenblatt, *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*, Oxford UP, Oxford 1991; J. Brannigan, *New Historicism and Cultural Materialism*, cit., p. 32).

<sup>174</sup> J. Dollimore, A. Sinfield, *Political Shakespeare*, cit., p. VIII.

<sup>175</sup> J. Brannigan, *New Historicism and Cultural Materialism*, p. 20 e p. 36. Si veda anche F.R. Leavis, *The Great Tradition* (1948), Penguin, Harmondsworth 1962; F.R.

Ciò che i materialisti culturali si propongono di dimostrare, infatti, è che il Bardo può produrre per i lettori contemporanei anche idee di dissenso e trasgressione, attivando una sovversione dormiente che secondo loro sarebbe presente in ogni genere di testo<sup>176</sup>. Se la prima produzione neostoricista poteva dirsi allusivamente anti-reaganiana e orientata a sinistra, il materialismo culturale è senza dubbio nato anche in esplicita opposizione al conservatorismo nostalgico di Margaret Thatcher, e presenta inoltre una modalità di inglobamento della critica marxista che, privilegiando le riflessioni di Walter Benjamin e di Raymond Williams rispetto a quelle di Foucault ed Althusser, appare possedere un approccio significativamente più ottimista del neostoricismo circa l'inesistenza di una dissidenza e più vicino ad una lettura storicista del pensiero di Marx, per il quale la comprensione del passato era di cruciale importanza per la possibilità di azione presente e futura<sup>177</sup>.

Leavis, *The Common Pursuit* (1952), Hogarth Press, London 1984; R. Williams, *Marxism and Literature*, Oxford UP, Oxford 1977.

<sup>176</sup> Ivi, p. 28.

<sup>177</sup> Ivi, p. 10 e pp. 28-29. È difficile non essere d'accordo con Brannigan riguardo all'individuazione di un pessimismo nel pensiero di Althusser, che in *Lenin e la filosofia* (1969) aveva offerto una lettura della soggettività come costruzione di un Apparato Ideologico Statale (ISA), negando la possibilità di libero arbitrio per il proletariato (ivi, pp. 26-27; il passo citato da Brannigan è tratto da: L. Althusser, *Essays on Ideology*, Verso, London 1984). Si veda: L. Althusser, *Lenin e la filosofia*, trad. it. di F. Madonia, Jaca Book, Milano 1974 (ed. orig. *Lenin et la philosophie*, F. Maspero, Paris 1969). Più problematica la pur innegabile derivazione filosofica dell'ottimismo del materialismo culturale dal pensiero di Benjamin, ebreo tedesco morto suicida nel 1940 per sfuggire al nazismo, visibile secondo il critico dal materialismo storicista del filosofo e dalla sua idea di 'spazzolare la storia contropelo' (J. Brannigan, *New Historicism and Cultural Materialism*, cit., p. 28). Vero è che Benjamin sosteneva la necessità di ricostruire il contenuto (un contesto storico-culturale) dalle minuzie, partendo dai particolari per rintracciare un contenuto materiale che sfuggiva al senso comune; come anche quella di studiare l'arte *materialisticamente*, ovvero nelle sue modalità di elaborazione e di rappresentazione tecnica e dal punto di vista della fruizione, intravedendo nella riproducibilità dell'opera tipica dell'età moderna una rivoluzionaria apertura per le masse, che avrebbero potuto avere accesso all'arte e alle sue capacità di contestazione dell'ordine esistente. Inoltre, come si evince dal paragone con il dipinto di Klee *Angelus Novus* evocato nelle *Tesi di filosofia della storia* (1940), il passato è per Benjamin molto cupo, oltre che frammentario («una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine»), e chi lo guarda è spinto verso un futuro differente dalla tempesta del progresso. Nel testo menzionato la visione progressiva e continuativa storicista è fortemente contestata (non è possibile «destare i morti e ricomporre l'infranto»), poiché giustifica gli eventi del passato e assume quindi il punto di vista di coloro che hanno vinto, la classe dominante. Per Benjamin, esiste infine una possibilità di vittoria per il materialismo storico (rappresentato per lui dall'immagine del fantoccio giocatore di scacchi con un nano gobbo all'interno), ma soltanto se questo «prende al suo servizio la teologia, che oggi, com'è noto, è piccola e brutta, e che non deve farsi scorgere da nessuno». La concezione di ricerca storica come attività sovversiva è dunque certamente esplicita in Benjamin, ma certo anche problematicamente inseparabile

Tra i concetti chiave di entrambe le pratiche vi è infatti quello di egemonia gramsciana, che individua nella rappresentazione culturale, piuttosto che nell'economia, il fattore di valorizzazione decisivo all'interno della società; l'autore italiano interpretò infatti il noto assunto marxista sulla coincidenza tra idee dominanti e idee della classe dominante, nel senso di una partecipazione attiva dell'ideologia alla *produzione* della suddetta classe, vedendo nella relazione tra struttura economica ed ideologica un processo di *mutua* determinazione<sup>178</sup>. Per il materialismo culturale, che elabora le teorizzazioni di Williams espresse in *Marxism and Literature*, la cultura dominante non è tuttavia onnipotente, permettendo uno spazio di esistenza di elementi non dominanti (per Williams «residuali» o «emergenti») che possono essere studiati nella loro interrelazione entro il sistema culturale<sup>179</sup>.

Pur non credendo nella possibilità di ricostruire un affresco generale, i *Cultural Materialists* si interessano infatti ai processi di inclusione ed esclusione, incorporamento e marginalizzazione, accettazione e opposizione che caratterizzano il sistema culturale egemonico di un periodo. Non è dunque un caso che sia stato il materialismo culturale, piuttosto che il neostoricismo, a sovrapporsi, almeno nelle sue prime

dallo specifico contesto politico dell'anno 1940, quando appariva necessario fissare l'immagine del passato «come essa si presenta improvvisamente al soggetto storico nel momento del pericolo». Secondo il filosofo, che poco tempo dopo questo testo avrebbe scelto di non vedere il futuro della propria epoca, la questione era il fatto che «anche i morti non saranno al sicuro dal nemico, se egli vince. E questo nemico non ha smesso di vincere». W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia* (1940), in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, trad. it. di R. Solmi, Giulio Einaudi Editore, Torino, p. 79 e pp. 77-78, corsivo dell'autore.

<sup>178</sup> La linea di Antonio Gramsci, condivisa anche da György Lukács, Althusser e Williams, si oppone a quella, meno sofisticata, di Vladimir Lenin (poi portata avanti da Iozif Stalin e da Mao con le modalità tragicamente note), che individua invece il fattore più importante nell'economia. La ricerca di Gramsci fu stimolata dal tentativo di comprendere per quale motivo, in un momento di crisi economica, il proletariato non fosse entrato in possesso dei mezzi di produzione, e al contrario si fosse imposto in Italia un sistema di destra, il fascismo, improntato sull'ideologia borghese. Secondo Gramsci, le cui idee furono divulgate soltanto dopo la Seconda Guerra Mondiale (la pubblicazione dei *Quaderni dal carcere* iniziò dal 1947 da parte della casa editrice del PCI, gli Editori Riuniti, ma la loro stesura si colloca tra il 1926 e il 1937), la relazione tra economia ed ideologia non era la determinazione di una sovrastruttura da parte della base, piuttosto la formazione della coscienza del proletariato da parte dell'ideologia. Si veda A. Gramsci, *Quaderni dal carcere* (1947). Nuova versione tematica e digitale a cura di D. Ragazzini, Regione Toscana, Firenze 2008, e anche: A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale* (1950), Einaudi, Torino 1974.

<sup>179</sup> J. Brannigan, *New Historicism and Cultural Materialism*, cit., p. 42. Per Williams esistono in ogni epoca delle tendenze che non appartengono necessariamente al gruppo dominante, ad esempio è possibile trovare elementi *residuali* (pratiche culturali o sociali formate in epoche precedenti ma ancora effettive) ed elementi *emergenti*, questi più difficili da individuare perché spesso confondibili con i *dominanti* (R. Williams, *Marxism and Literature*, cit., p. 123).

formulazioni, ai vari tipi di critica letteraria improntata allo studio delle problematiche della relazione tra soggetti oppressi e rappresentazioni culturali, dando luogo a (o facendosi erroneamente confondere con) le teorie postcoloniali, femministe e *queer*. Il menzionato Alan Sinfield, solo per indicare una delle figure più celebri, è stato ed è tuttora una figura centrale nello sviluppo di una critica *queer* di matrice britannica, *Orientalism* di Edward Said, incentrato sullo sfruttamento dello stereotipo disumanizzante dell'Oriente come elemento costitutivo dell'identità occidentale, è un testo certamente materialista ma anche l'indiscusso fondatore della critica postcoloniale (ad epigrafe del suo primo capitolo, la nota citazione di Marx sull'impossibilità dei contadini di rappresentarsi da soli)<sup>180</sup>. Come estetica comune al materialismo culturale, agli studi femministi, *queer* e postcoloniali, è possibile infatti riconoscere una visione della letteratura come forma materiale di esperienza umana, le cui analisi critiche delle figurazioni del connubio tra verità e potere, lungi dal conferire al passato una qualità di 'terra straniera', assumono evidentemente lo spessore di impellenti atti di denuncia.

### 1.5.1 Neostoricismo e materialismo culturale: alcune questioni aperte

La difficoltà nel teorizzare correnti critiche attualmente in corso e diffuse oramai in molti paesi (in Australia esiste un movimento chiamato Neohistoricism, sostanzialmente affine al New Historicism), è l'ovvia impossibilità di prevedere le direzioni che saranno intraprese, ed offrire un panorama comprensivo delle evoluzioni – le sovrapposizioni, le frantumazioni – che denoteranno queste pratiche culturali nei prossimi anni. Limitandoci soltanto a menzionare alcune linee generali, tra cui l'attuale preferenza di

<sup>180</sup> E. Said, *Orientalism*, Vintage Books, New York 1978. K. Marx, *Il diciotto brumaio di Luigi Bonaparte*, a cura di G. Giorgetti, trad. it. di P. Togliatti, Editori Riuniti, Roma 1997 (ed. orig. *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, «Die Revolution», 1, 1852), che racconta il ruolo avuto dalla rappresentazione nell'ascesa al potere del nipote di Napoleone, è naturalmente un testo base del materialismo culturale. Scrive Said nella celebre *Introduzione*: «To some extent, the Orient was a European invention; since antiquity, the Orient has been a place of romance, exotic beings, haunting memories and landscapes, and remarkable experiences. [...] Unlike the Americans, the French and the British--less so the Germans, Russians, Spanish, Portuguese, Italians, and Swiss--have a long tradition of Orientalism, a way of coming to terms with the Orient that is based on the Orient's special place in European Western experience» (p. 1). L'autore impernia il suo pensiero sull'assunto, tipicamente poststrutturalista, che tanto l'Oriente quanto l'Occidente non siano entità naturali, piuttosto (si noti qui specialmente l'interazione col discorso neostoricista e materialista, nella gran varietà di linguaggi dell'opera), «We must take seriously Vico's great observation that men make their own history, that what they can know is what they have made, and extend it to geography: as both geographical and cultural entities—to say nothing of historical entities—such locales, regions, geographical sectors as “Orient” and “Occident” are man-made [...]. The two geographical entities thus support and to an extent reflect each other» (ivi, pp. 4-5).



Greenblatt verso l'appellativo «Cultural Poetics» per il neostoricismo (ma l'utilizzo effettivo di «poetiche culturali» è in realtà abbastanza disatteso), la sensazione diffusa è che molte delle differenze principali tra il neostoricismo e il materialismo si siano attenuate a partire all'incirca dagli anni Novanta, e che anche il New Historicism stia lentamente abbracciando il campo teorico degli studi femministi, *queer* e postcoloniali, in un'elaborazione della nozione di differenza culturale che appare il naturale proseguimento della già intrapresa critica nietzschiana e foucaultiana alla retorica umanista dell'uguaglianza, dell'universalità e del senso comune. A questo proposito, le narrazioni 'ibride' più note sono *Marvelous Possessions* (1991) di Greenblatt, *Sexual Dissidence* (1991) di Dollimore, *Sodometries* (1992) di Jonathan Goldberg, *An Empire Nowhere* (1992) di Jeffrey Knapp, *The Wild Century* (1994) di Sinfield, *Impersonations* (1996) di Stephen Orgel<sup>181</sup>.

Contemporanea o di poco precedente alla pubblicazione di queste opere è anche la formalizzazione più consistente delle accuse rivolte alla critica neostoricista, alcune in apparente contraddizione con le nuove sperimentazioni del metodo, altre rivolte a criticare proprio la recente sovrapposizione di pratiche che, secondo alcune prospettive, sarebbe stato opportuno tenere distinte, altre ancora rivolte in generale alla cifra estetica comune un po' a tutte le produzioni assimilabili al neostoricismo. Tra queste ultime, sono da menzionare innanzitutto la percezione di 'culturalismo' o 'testualismo' (due «fallacie formaliste») o, in altri termini, l'effetto del «doppio riduzionismo» provocato dal considerare le istituzioni e le pratiche sociali come funzioni del sistema culturale (e non viceversa), un presupposto che trasformerebbe il sociale allo stato (riduttivo) di funzione del culturale e il culturale allo stato (riduttivo) di testo<sup>182</sup>. Da un altro punto di vista, sotto

<sup>181</sup> J. Dollimore, *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*, Clarendon Press, Oxford 1991; J. Goldberg, *Sodometries: Renaissance Texts, Modern Sexualities*, Stanford UP, Stanford 1992; A. Sinfield, *The Wild Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment*, Cassell, London 1994; S. Orgel, *Impersonations: The Performance of Gender in Shakespeare's England*, Cambridge UP, Cambridge 1996.

<sup>182</sup> H. White, *New Historicism: A Comment*, in H.A. Veeseer (ed.), *The New Historicism*, cit., p. 294. White inizia col citare l'intento di ri-orientamento dell'intertestualità in senso sincronico sostenuto da Louis Montrose ed altri assunti neostoricisti per sostenere un'ecletticità delle accuse rivolte al neostoricismo, rivolte tanto alla discussa *trasformazione della storia in testo*, quanto, all'opposto, alla troppa considerazione offerta dai praticanti del metodo al *contesto storico* di un'opera; questo sarebbe contestato come «genetic fallacy» da un New Criticism ancora operante e come «referential fallacy» dalla linea 'formalista' del poststrutturalismo. Se da un lato, dunque, secondo alcuni storici il neostoricismo presenterebbe *fallacie formaliste* (il culturalismo e il testualismo), alcuni teorici della letteratura lo accusano invece di *fallacie storiciste* (il geneticismo e la referenzialità; come sostenitrice di questa linea White cita il contributo di Elizabeth Fox-Genovese, *Literary Criticism and the Politics of the New Historicism*, in H.A. Veeseer (ed.), *The New Historicism*, cit., pp. 213-224. Si noti, in proposito, la posizione privilegiata del saggio di White nell'antologia di Veeseer, precedente soltanto al *Commentary* di Stanley Fish). Tra le motivazioni addotte da White in difesa del

accusa è la derivazione dalla concezione filosofica foucaultiana, che leggerebbe i testi letterari come prodotti paradossalmente astorici di una forza universale e onnipotente<sup>183</sup>, considerandoli non per il loro significato ma per la loro *posizione* entro un discorso in cui le responsabilità personali, nonostante il 'connubio' con lo storicismo marxista, sono di fatto ignorate o addirittura negate. In particolare, Frank Lentricchia ha accusato i neostoricisti di una accettazione acritica di Foucault, vista dalla personalità come una condanna auto-inflitta alla paranoica ripetizione della sua idea di pervasività del potere<sup>184</sup>. Questa sorta di agente monolitico intrappolerebbe ogni loro narrativa in un determinismo di tipo orwelliano, rendendole portatrici di un «messaggio deprimente» che rovescerebbe con perfidia il concetto liberale di soggettività suggerito dall'idea neostoricista di auto-modellamento (esplicita nel titolo *Renaissance Self-Fashioning* di Greenblatt ma lì accostabile, piuttosto, alla morte dell'io' di *Surveiller et punir: Naissance de la Prison*, 1975, di Foucault)<sup>185</sup>.

neostoricismo, la più rilevante è l'appello ad interpretazioni della storia non mutualmente esclusive: «“[h]istory is a text” is in no way inconsistent with other statements about the nature of history». Molto interessante anche l'interpretazione di White nei confronti delle critiche rivolte dai teorici della letteratura, ritenute «a conflict between different theories of textuality»: una differenza di visioni riguardo all'*autonomia* della letteratura rispetto al contesto sociale e culturale, che sarebbe *assoluta* per i formalisti, *relativa* per i neostoricisti. Per quanto riguarda infine la necessità di conciliare la sincronia con la storicità, White richiama le funzioni poetiche e metalinguistiche esposte da Jakobson in *Style in Language*: «“Poetry and metalanguage... are in diametrical opposition to each other: in metalanguage the sequence is used to build an equation, whereas in poetry the equation is used to build a sequence [...]”. Something like this formulation of the relationship between the poetic and the metalinguistic functions of language might lie behind and inform Montrose's notion of the differences between “the diachronic text of an autonomous literary history” and “the synchronic text of a cultural system”». Nella critica neostoricista, un'equazione sarebbe dunque usata per costruire una sequenza di momenti discreti, il cui modello risulterebbe visibile retrospettivamente ma non intuibile dall'interno di uno dei momenti della sequenza (H. White, *New Historicism ...*, cit., pp. 297-301).

<sup>183</sup> Per Carolyn Porter, ad esempio, il neostoricismo proietta un'immagine della storia come quella di una matassa di stoffa senza fine, «smocked in a complex, overall pattern by the needle and thread of Power. You need only to pull the thread at one place to find it connected to another». C. Porter, *Are We Being Historical Yet?*, «South Atlantic Quarterly», 87, 4, 1988, p. 765.

<sup>184</sup> F. Lentricchia, *Foucault's Legacy: A New Historicism?*, in H.A. Veese (ed.), *The New Historicism*, cit., pp. 234-235.

<sup>185</sup> «Greenblatt's title announces to liberal optimists (we see this with hindsight) Foucault's depressing message, and his description of power endorses Foucault's theory of power, preserving not only the master's repeated insistence on the concrete institutional character of power, its palpability, as it were, but also his glide into a conception of power that is elusively and literally undefinable [...], and saturating all social relations to the point that all conflicts and “jostling” among social groups become a mere show of political dissension [...]. Greenblatt's

Non è mancato, naturalmente, chi ha invece chiosato Lentricchia di aver considerato soltanto un aspetto delle formulazioni di potere del filosofo, trascurando quelle in cui questa forza coincide con il piacere e la libertà<sup>186</sup> e le sue connotazioni produttive e progressive accompagnano quelle repressive e disciplinanti, del resto invariabilmente da intendersi, sintetizza Brannigan, come «our own self-fashioning and self-policing force»<sup>187</sup>. Tuttavia la preferenza neostoricista per una formulazione del potere in cui onnipresenza significa oppressione, esterna o interna che sia, appare sovente inseparabile dalla pratica<sup>188</sup>, come pure lo sembrano altre suggestioni foucaultiane che vi si sono imposte come tratti dominanti – la predilezione accordata per i momenti di ‘rottura’ epistemica, ed in particolare al Rinascimento, e la tendenza a studiare i testi letterari come funzioni di uno schema più ampio, piuttosto che per il loro valore autonomo.

Lo stesso genere di considerazioni sono forse proponibili anche in risposta alle critiche relative al debito con l’antropologia di Clifford Geertz, dalle cui elaborazioni di essere umano come «artefatto culturale» (ovvero dalla teorizzazione di una interdipendenza tra biologia e cultura), è derivato l’ancoramento dell’indagine delle forme di espressione a quelle della politica, della religione, dell’economia e, in parte, l’idea di *self-fashioning*<sup>189</sup>. La nozione geertziana di «superfici dure», accusata da Vincent P. Pecora di ‘schermare’ la realtà e di supportare, infine, un etnocentrismo conservati-

account of the “I”, like Foucault’s will dramatize its entrapment in a totalitarian narrative coincidental with the emergence of the modern world as dystopian fruition». Secondo Greenblatt, il neostoricismo contiene in sé un concetto di determinismo «which just might be the typically anxious expression of post-Watergate American humanist intellectuals», e questo determinismo rende il neostoricismo ciò che è. Anche Marx, teorico del cambiamento sociale e della rivoluzione, è diventato un «servo» del cinismo ed un teorico della ripetizione, le sue idee storicamente specifiche traslate in una generalità metafisica e in una oppressione eterna (ivi, p. 235 e p. 240). M. Foucault, *Sorvegliare e punire. La nascita della prigione*, trad. it. di A. Tarchetti, Einaudi, Torino 2005 (ed. orig. *Surveiller et punir: Naissance de la Prison*, Gallimard, Paris 1975).

<sup>186</sup> G.G. Harpman, *Foucault and the New Historicism*, «American Literary History», 3, 1991, p. 370.

<sup>187</sup> J. Brannigan, *New Historicism and Cultural Materialism*, cit., p. 52.

<sup>188</sup> Si veda, ad esempio, la lettura foucaultiana del romanzo vittoriano e del *novel* in generale in D.A. Miller, *Discipline in Different Voices: Bureaucracy, Police, Family and Bleak House*, «Representations», 1, 1, 1983, pp. 59-90; D.A. Miller, *The Novel and the Police*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles (CA)-London 1988 (cit. anche in J. Brannigan, *New Historicism and Cultural Materialism*, cit., p. 208). Il concetto di potere formulato da Foucault in *La volontà di sapere* sarà approfondito nel corso delle sezioni dedicate al femminismo.

<sup>189</sup> Per Geertz, «there is no such thing as human nature independent of culture», e questa relazione provoca, in una certa misura, l’auto-determinazione dell’essere umano: «[q]uite literally, though quite inadvertently, he created himself» (C. Geertz, *The Interpretations of Cultures*, Fontana, London 1993, p. 49 e p. 48).

vo<sup>190</sup>, ha innegabilmente collaborato a sviluppare nella critica statunitense un'idea del passato come cultura complessa e aliena, quale probabile contrappunto di un interesse rivolto (almeno nella prima produzione, come è stato osservato) all'incontro dell'Europa con l'Altro.

Il neostoricismo, si protesta altrove, non è abbastanza 'materialista', e il materialismo culturale impernia il concetto di 'classe' su valori orientati prevalentemente al maschile. Secondo l'eminente ma in parte contraddittorio parere di Gayatri Chakravorty Spivak, se la storia entra nella critica letteraria lo fa come «catacresi», piuttosto che nella sua materialità 'più gretta' (ovvero come «accesso ai nomi propri», che infatti, per la studiosa, non hanno un riferimento letterale), e le poetiche culturali trasformerebbero la nozione di «classe» in un concetto universalista invece di espanderlo e di lavorarlo (il marxismo, per Spivak, non è una «master narrative», e i testi di Marx «are precisely the place where there is no sure foundation to be found»), accusando in breve il neostoricismo di replicare l'autorità che contesta<sup>191</sup>. Anche Wai-Chee Dimock, da una prospettiva femminista, afferma che la pratica trascura di considerare la complessità delle posizioni-soggetto, focalizzando la sua analisi soltanto sui modi in cui queste sono determinate dal potere e non sulla frattura o sulla mediazione prodotta dal riconoscimento del *gendered reader* durante il procedimento della lettura; il genere, se assunto come principio di ineguaglianza («gender, as a principle of unevenness»), sarebbe invece capace di produrre infinitamente una differenza e il *reading act* risulterebbe destabilizzante

<sup>190</sup> V.P. Pecora, *The Limits of Local Knowledge*, in H.A. Veeseer (ed.), *The New Historicism*, cit., pp. 243-276.

<sup>191</sup> G.C. Spivak, *Political Commitment and the Postmodern Critic*, in H.A. Veeseer (ed.), *The New Historicism*, cit., p. 282 e p. 285. Negli appunti per la conferenza al MLA che precedono l'intervista tra Spivak e Veeseer (il suo contributo all'antologia è infatti composto dai due diversi documenti del 1986 e del 1988, intervallati da una serie di missioni accademiche sparse per il mondo, tra cui otto mesi di insegnamento a Calcutta), la studiosa bengalese chiarisce alcuni nodi del suo pensiero, tra cui: «a. "Politics" here is allegorical for turf battles», in seguito sviluppato nell'intervista («the conflict between New Historicism and deconstruction can now be narrowed down to a turf battle between Berkeley and Irvine, Berkeley and Los Angeles»). Ed inoltre: «"History" is a catachresis here, heavily charged with symbolic significance [catachresis: "Improper use of the words, application of a term to a thing which it does not properly denote, abuse or perversion of a trope or metaphor" (OED). My usage: a metaphor without an adequate literal reference, in the last instance a model for all metaphors, all names] / c. "New" historicism is a misnomer». La posizione di Spivak, traduttrice della *Grammatologie* di Derrida in inglese, è molto problematica, poiché lei stessa si definisce estranea ad ogni categoria (anche a quella decostruzionista) e tuttavia considera il neostoricismo «as a sort of academic media hype mounted against deconstruction»; il punto è che per l'autrice l'affermazione della coincidenza tra realtà e linguaggio, con la conseguente cancellazione della storia, non è necessariamente implicito nell'istanza decostruttiva. (ivi, pp. 279-280). È innegabile, tuttavia, che la sua formulazione di storia come di una metafora della quale non esista più una referenza ponga qualche ambiguità nell'inquadramento della sua visione al riguardo.

per il potere, trasformando il passato alieno dei neostoricisti in una fonte di inesauribili possibilità<sup>192</sup>.

Il rapporto tra il neostoricismo e il femminismo è piuttosto complesso e Judith Lowder Newton ha accusato il primo di essersi appropriato di temi e pratiche già in uso nel movimento e negli studi femministi (del resto parte costitutiva e ineludibile della teorizzazione postmodernista), o perlomeno di non averli riconosciuti tra le fonti di ispirazione. In particolare, la critica al concetto di neutralità/oggettività di una conoscenza, sarebbe stata portata avanti dalla seconda ondata del femminismo, che aveva analizzato la costruzione culturale dell'identità femminile presupponendo un'idea specificamente storica e politica del sapere<sup>193</sup>. *Sisterhood is powerful* (1970), antologia di saggi di critica al discorso androcentrico curata da Robin Morgan, aveva in effetti già enfatizzato la costruzione culturale della soggettività e gli effetti 'materiali' (nel senso di plasmanti) della rappresentazione, offrendo inoltre, mediante l'allora inusuale giustapposizione di diari, pubblicità, manifesti politici ed altri testi culturali eterogenei, un esempio di quel «cross cultural montage» in seguito diffuso negli studi femministi ma al tempo stesso 'patentato' come metodo neostoricista<sup>194</sup>. Proprio lo sviluppo della New Women's History, che ingloba l'assunto di una marginalità femminile determinata culturalmente ma interiorizzata psicologicamente, è infatti menzionato da Newton come momento fondamentale nel percorso di riconoscimento di una differenza *gender-oriented* all'interno dell'esperienza storica, con la conseguente necessità di un cambiamento nella definizione stessa di storia<sup>195</sup>.

Inserire le donne *nella* storia aveva significato dichiarare, anni prima della *Storia della sessualità* di Foucault (pubblicato per la prima volta negli Stati Uniti nel 1978), che sessualità e riproduzione sono tanto costruzioni culturali quanto siti di lotta e potere per entrambi i generi sessuali, avendo le femministe dislocato il cono di luce sul passato per illuminare delle

<sup>192</sup> W. Dimock, *Feminism, New Historicism and the Reader*, «American Literature», 63, 4, 1991, p. 622.

<sup>193</sup> J.L. Newton, *History as Usual? Feminism and the "New Historicism"*, in H.A. Veese (ed.), *The New Historicism*, cit., pp. 152-153 (una versione più ampia dell'articolo era stata pubblicata l'anno precedente, J.L. Newton, *History as Usual? Feminism and the "New Historicism"*, «Cultural Critique», 9, 1988, pp. 87-121).

<sup>194</sup> J.L. Newton, *History as Usual?*, cit., p. 154. R. Morgan (ed.), *Sisterhood is Powerful: An Antology of Writings from the Women's Liberation Movement*, Vintage, New York 1970. Altri esempi di «cross cultural montage» (termine di Dominick La Capra ma citato da Ellen Pollak in E. Pollak, *Feminism and the New Historicism: A Tale of Difference or the Same Old Story?*, «The Eighteenth Century», 29, 3, Fall 1988, pp. 281-286) possono essere individuate in J. Walkowitz, *Jack the Ripper and the Myth of Male Violence*, «Feminist Studies», 8, 3, 1982, pp. 37-59; C. Smith-Rosenberg, *Writing History: Language, Class and Gender*, in T. de Lauretis (ed.), *Feminist Studies/Critical Studies*, Indiana UP, Bloomington (IN) 1986, pp. 31-54.

<sup>195</sup> G. Lerner, *Placing Women in History: Definitions and Challenges*, «Feminist Studies», 3, 1/2, 1975, pp. 185-198.

zone culturali prima in ombra: romanzi scritti da donne, lettere e diari, manuali femminili, persino sedute spiritiche, in un tentativo massiccio di esplorare l'interrelazione tra la sfera domestica e quella pubblica e tradizionalmente maschile delle strutture politiche ed economiche (anche queste presentate con il relativo corredo letterario di giornali, letteratura medica, resoconti di dibattiti parlamentari, scritti sociologici ed altri ancora)<sup>196</sup>.

L'enfasi sul genere della soggettività è, in ultima analisi, ciò che differenzia gli studi femministi, sia storici che letterari, da quelli di storia sociale o del materialismo culturale (anche questo venuto dopo), trattandosi nel primo caso di incentrare l'interesse sulla tensione tra i valori dominanti e la cultura specificatamente femminile. Le contraddizioni emerse dai vari studi sui ruoli e sulle identità imposte nel passato dalla discriminante della razza, della classe o del genere sessuale hanno avuto come effetto il suggerimento di negare l'attribuzione di una unicità e di una staticità al discorso egemonico, apparendo questo diviso al suo interno da «anxiety, resistance and power struggles», ed in continua necessità di costruire e rivedere la propria narrazione<sup>197</sup>. Soltanto l'inclusione di questi molteplici livelli di studio (e di cultura) nella pratica del neostoricismo, afferma compatta la critica femminista, può rendere effettivamente possibile per la critica attuale prendere in considerazione un nuovo concetto di «evento» e di scansione temporale, frapponendo una distanza finalmente definitiva dalla narrazione sessista del passato – o, parafrasando il titolo di un noto saggio sull'argomento, dalla 'solita vecchia storia'<sup>198</sup>.

#### 1.6 *Dal sexual character alla critica posizionata: verso le letture femministe*

Who made man the exclusive judge,  
if woman partake with him the gift of reason?  
M. Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Woman* (1792)<sup>199</sup>

<sup>196</sup> Sulla costruzione della sessualità e della riproduzione Newton cita C. Smith-Rosenberg, *The Hysterical Woman: Some Reflections on Sex Roles and Role Conflict in 19th Century America*, «Social Research», 39, 4, 1972, pp. 652-678; A. Douglas Wood, «The Fashionable Diseases»: *Women's Complaints and their Treatment in Nineteenth-Century America*, in M.S. Hartman, L. Banner (eds), *Clio's Consciousness Raised: New Perspectives on the History of Women*, Harper Torchbooks, New York 1974, pp. 1-22.

<sup>197</sup> J.L. Newton, *History as Usual?*, cit., p. 155. La seconda parte del saggio è dedicata all'analisi di tre testi che potrebbero essere etichettati sia come neostoricisti, sia come femministi o materialisti culturali: C. Gallagher, *The Industrial Reformation of English Fiction: Social Discourse and Narrative Form 1832-1867*, Chicago UP, Chicago (IL) 1985; N. Armstrong, *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*, Oxford UP, New York 1987; M. Poovey, *Uneven Developments: The Ideological Work of Gender in Mid-Victorian England*, Chicago UP, Chicago (IL) 1988.

<sup>198</sup> Alludo al già menzionato saggio di Pollak, *Feminism and the New Historicism: A Tale of Difference or the Same Old Story?*.

<sup>199</sup> M. Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Women* (1792), Penguin, London 2004, p. 5.

Women have served all these centuries as looking-glasses  
 possessing the magic and delicious power  
 of reflecting the figure of man  
 at twice its natural size [...].  
 How is he going on giving judgement,  
 civilizing natives, making laws,  
 writing books, dressing up  
 and speechifying at banquets,  
 unless he can see himself at breakfast and dinner  
 at least twice the size he really is?  
 V. Woolf, *A Room of One's Own* (1929)<sup>200</sup>

L'incontro tra il femminismo e la riflessione filosofica derridiana sul sistema binario che sorregge il pensiero occidentale, con la relativa critica alle opposizioni realtà/apparenza, oralità (logos)/scrittura, uomo/donna, occidentale/orientale e così discorrendo, fu, com'è noto, molto felice, e costituì, negli anni Settanta del Novecento, il punto di partenza di molte analisi imperniate sul concetto di «fallogocentrismo». Tra queste, il più noto e letterale attacco alla gerarchia delle relazioni dialettiche fu *Sortie* di Hélène Cixous (1975), ma in senso più generico è doveroso menzionare, tra i più importanti, *Speculum* di Luce Irigaray (1974), che decostruì la storia della filosofia e della psicologia per dimostrare come la differenza di genere fosse stata concepita quale riflesso e al contempo costruzione dell'identità maschile<sup>201</sup>. Ben prima, tuttavia, della decostruzione della metafisica occidentale da parte di Derrida, della diffusione delle sue idee in America anche grazie al rilevante contributo di Jonathan Culler<sup>202</sup>, dello sviluppo di due diversi discorsi femministi nella ricerca sociologica statunitense e nella critica filosofica europea, la qualità sociale e culturale delle idee di «maschile» e di «femminile» era stata riconosciuta da tempi non sospetti, platonici persino (nel senso del filosofo) e, già verso la fine del Settecento, Mary Wollstonecraft aveva dedicato all'argomento un'intera monografia, *A Vindication of the Rights of Woman* (1792).

La narrazione era uscita nel contesto della riflessione britannica sui diritti umani durante gli anni della rivoluzione francese, poco dopo il precedente A

<sup>200</sup> V. Woolf, *Una stanza tutta per sé*, trad. e cura di M.A. Saracino, Einaudi, Torino 1995, pp. 72, 74 (ed. orig. *A Room of One's Own*, Houghton Mifflin Harcourt Trade & Reference Publishers, Boston, MA, 1929).

<sup>201</sup> H. Cixous, C. Clément, *La jeune née*, Union Générale d'Éditions, Paris 1975. L. Irigaray, *Speculum. De l'autre femme*, Minuit, Paris 1974 (*Speculum. L'altra donna*, trad. it. e cura di L. Muraro, Feltrinelli, Milano 1975). Ma si veda anche J. Derrida, *Positions*, Minuit, Paris 1972 (*Posizioni: scene, atti, figure della disseminazione*, trad. it. di M. Chiappini, G. Sertoli e cura di G. Sertoli, Ombre corte, Verona 1999); J. Derrida, *Marges de la philosophie*, Minuit, Paris 1972 (*Margini della filosofia*, trad. it. e cura di M. Iofrida, Einaudi, Torino 1997).

<sup>202</sup> Si veda, in particolare, J. Culler, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism* (1982), Routledge, London-Melbourne-Henley 1983 (*Sulla decostruzione*, trad. it. di S. Cavicchioli, Bompiani, Milano 1988).

*Vindication of the Rights of Men* (1790) della stessa Wollstonecraft, come risposta alle *Reflections on the Revolution in France* del conservativo Edmund Burke (1790), questo a sua volta una reazione (insieme al celeberrimo *The Rights of Men* di Thomas Paine, 1791), al sermone del ministro riformista Richard Price, *On the Love of Our Country* (1789). Il testo contestava apertamente l'interdipendenza tra la mancanza di istruzione delle donne ed il loro evidente stato di inferiorità, propagandato dalla letteratura rousseauiana, postulando la necessità di concedere loro una levatura intellettuale tale da poter attribuirne le eventuali virtù al raziocinio, piuttosto che ad un'ignoranza mascherata da innocenza<sup>203</sup>. L'unico modo allora possibile di addolcire la carica sovversiva del concetto – perché dei tentativi riformisti non erano mancati in precedenza, ma nessuno aveva suggerito una causa non-biologica della sudditanza del sesso femminile – era infatti quello di presentarlo sotto la veste di un intento di salvaguardare la morale, e la «revolution in female manners» sostenuta da Wollstonecraft suggeriva alle donne alcune linee guida di condotta che i movimenti degli anni Settanta del Novecento avrebbero certo avversato, tra le quali, in primo luogo, il rifiuto dell'amore romantico-passionale, deleterio per lo status sociale della donna *middle-class* settecentesca, in favore della scelta (oculata e razionale) di un compagno di vita con cui condividere i valori della *friendship* e una vita coniugale morigerata, arricchita dalla cura dei figli<sup>204</sup>.

È infatti fuor di dubbio che, nonostante talune letture novecentesche lo abbiano poi volutamente ignorato, le rivendicazioni di eguaglianza di Wollstonecraft fossero fortemente indebitate con la teologia del Dr Price, e il generale obiettivo di una conformazione di tutti gli esseri umani ad un'etica ultima e nello specifico religiosa non appaiono mai posti in discussione in A

<sup>203</sup> «To account for, and excuse the tyranny of man, many ingenious arguments have been brought forward to prove, that the two sexes, in the acquirement of virtue, ought to aim at attaining a very different character; or to speak explicitly, women are not allowed to have sufficient strength of mind to acquire what really deserves the name of virtue. Yet it should seem, allowing them to have souls, that there is but one way appointed by Providence to lead *mankind* to either virtue or happiness. If then women are not a swarm of ephemeron triflers, why should they be kept in ignorance under the specious name of innocence?». Si osservi anche il passaggio successivo a questa citazione, quando l'autrice imputa a John Milton (che nel Novecento, sarà tra i bersagli preferiti dalle femministe) la rappresentazione di un femminile pieno di grazia e senz'anima (M. Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Women*, cit., p. 28, corsivo dell'autrice).

<sup>204</sup> «Love, from its very nature, must be transitory [...]. The most holy band of society is friendship» (ivi, p. 41); all'opposto, l'amore sensuale è dannoso per il matrimonio: «I will go still further, and advance, without dreaming of paradox, that unhappy marriage is often very advantageous to a family, and that the neglected wife is, in general, the best mother» (ivi, p. 42; nel quarto capitolo, *Degradation to Which Woman is Reduced*, l'attenzione si sposterà anche verso le donne della *upper class*, sostenendo che «women of sensibility are the most unfit for this task [raising children]», ivi, pp. 87-88). La «rivoluzione» di Wollstonecraft interessa esplicitamente i soggetti della classe media, anche se non mancano alcuni riferimenti alle sofferenze delle popolane; la sua dissertazione sugli effetti perniciosi originati «from the *unnatural distinctions* established in society», tuttavia, è rivolta a denunciare la degradazione morale delle aristocratiche (ivi, p. 175, corsivo dell'autrice).



*Vindication*. Ciononostante, l'idea wollstonecraftiana di «sexual character», di un'individualità identificata attraverso una *data* differenza sessuale, ma in cui la diversità è in realtà *plasmata* artificialmente da una confusione tra «morals» e «manners»<sup>205</sup> che destina le donne ad una condizione infantile di schiavitù, si è affermato come un concetto miliare della storia del femminismo, e se la scrittrice, che arrivò a Parigi nel 1792 un mese prima della ghigliottina a Luigi XVI, dovette appellarsi ai 'lumi' della ragione tanto in voga all'epoca per consigliare al suo sesso di scegliersi *almeno* un marito magnanimo, la discussione critica novecentesca, con i toni e le formulazioni eterogenee che l'hanno contraddistinta, è ripartita dalle sue idee basilari di *morale sessuata* e di elaborazione culturale del soggetto femminile.

Paradossalmente, è possibile affermare che tutto il dibattito post-sessantottino sulla relazione obbligata tra sesso e genere, vista come il riflesso del binomio natura-cultura, e l'elaborazione critica e finzionale riguardo al processo di confezionamento del soggetto in-generato, aggettivo più recente, risulti, a ben vedere, già in embrione nel seguente aneddoto, l'apparentemente datata polemica di Wollstonecraft contro il concetto di «eleganza innata» e la sua descrizione/prescrizione nei manuali di condotta<sup>206</sup>. Con una certa 'prevegenza' su qualcuno, infatti, in proposito l'autrice ribatté:

It is not natural; but arises, like false ambition in men, from a love of power.<sup>207</sup>

<sup>205</sup> Per Wollstonecraft, contraria ad un doppio standard etico, la modestia non avrebbe dovuto essere una virtù sessuata, e uomini e donne avrebbero dovuto tendere a perseguire i medesimi comportamenti e valori: «[m]anners and morals are so nearly allied that they have often been confused; but, though the former should only be the natural reflection of the latter, yet, when various causes have produced factitious and corrupt manners, which are very caught, morality becomes an empty name. The personal reserve, and sacred respect for cleanliness and delicacy in domestic life, which French women almost despise, are the graceful pillars of modesty; but, far from despising them, if the pure flame of patriotism have reached their bosoms, they should labour to improve the morals of their fellow citizens, by teaching men, not only to respect modesty in women, but to acquire it themselves, as the only way to merit their esteem» (ivi, p. 4). Il contrasto è con la formazione femminile ispirata alla Sofia dell'*Emile*, la cui critica si estende un po' lungo tutta la narrazione, ma è discussa estensivamente nel cap. 2, *The Prevailing Opinion of a Sexual Character Discussed* (ivi, pp. 28-50) e nella prima sezione del cap. 5, *Animadversions on Some of the Writers Who have rendered Women Objects of Pity, Bordering on contempt* (ivi, pp. 99-117).

<sup>206</sup> Il riferimento è alla raccomandazione di coltivare la passione per gli abiti espressa dal Dr John Gregory nel suo manuale di condotta *A Father's Legacy to his Daughters*, scritto nel 1761 dopo la morte della coniuge per trasmetterne i valori alle figlie e infine pubblicato dal figlio James (J. Gregory, *A Father's Legacy to His Daughters. By the Late Dr. Gregory of Edinburgh* (1774), *A New Edition*, Gale Ecco, Farmington Hills, Michigan 2010). Il testo è discusso anche nella terza sezione del quinto capitolo di *A Vindication ...* (M. Wollstonecraft, *A Vindication ...*, cit., pp. 121-126).

<sup>207</sup> Ivi, p. 39.

Nelle tradizionali narrazioni di storia del femminismo, che certo può essere in questa soltanto tratteggiato, è d'uso fare almeno altri due nomi di testi spartiacque. Il primo è *A Room of One's Own* di Virginia Woolf (1929), in cui la presunta assenza di una tradizione letteraria di scrittrici di sesso femminile, all'epoca sconosciuta, è direttamente posta in relazione con le *condizioni materiali* della donna, subordinate dunque in modo innovativo all'istanza del genere, piuttosto che alla classe<sup>208</sup>. La specificità femminile, per l'autrice, è quel nucleo vuoto tra nascita e morte, scrittura e silenzio<sup>209</sup> che ha escluso l'allegorizzata poetessa sorella di Shakespeare dalla canonizzazione letteraria, uno spazio bianco la cui identificazione avrebbe auspicabilmente reso possibile l'inizio «of the common life which is the real life and not the little separate lives which we live as individuals», l'iscrizione delle donne in una vita comune (e pertanto nella storia), l'affermarsi di una loro voce particolare<sup>210</sup>.

Il secondo è, naturalmente, *Le deuxième sexe* di Simone de Beauvoir (1949), che sviluppa l'analisi della differenza sessuale da una prospettiva sostanzialmente esistenzialista (ma non esattamente coincidente con quella del compagno Jean-Paul Sartre)<sup>211</sup>, sostenendo, nella sua monumentale opera di circa un migliaio di pagine, l'estromissione filosofica della donna dalla trascendenza e la sua formulazione come Altro assoluto, una non-identità esclusa dalla dialettica del processo di riconoscimento. La donna, si afferma nella narrazione, può diventare «un *altro* simile» soltanto per-

<sup>208</sup> Celebre la provocazione di Woolf: «My aunt, Mary Beton, I must tell you, died by a fall from a horse when she was riding out to take the air in Bombay. The news of my legacy reached me one night about the same time that the act was passed that gave votes to women. A solicitor's letter fell into the post-box and when I opened it I found that she had left me five hundred pounds a year for ever. Of the two – the vote and the money – the money, I own, seemed infinitely the more important» (V. Woolf, *A Room of One's Own*, cit., p. 76). All'ironia segue tuttavia un passaggio di tutt'altro tono, il racconto della mistura velenosa di paura e amarezza della vita condotta prima di quel lascito, «always to be doing work that one did not wish to do, and to do it like a slave, flattering and fawning, not always necessary perhaps, but it seemed necessary and the stakes were too great to run risks; and then the thought of that one gift which it was death to hide – a small one but dear to the possessor perishing and with it my self, my soul – all this became like rust eating away the bloom of the spring, destroying the tree at its heart» (*ibidem*). Senza la caduta di zia Beton da cavallo, pare ammettere Woolf, il suo destino sarebbe stato probabilmente quello di Judith Shakespeare.

<sup>209</sup> T. de Lauretis, *Genealogie femministe. Un itinerario personale*, in Ead., *Sui Generis. Scritti di teoria femminista*, trad. it. di L. Losi, Feltrinelli, Milano 1996, pp. 28-33. Il riferimento è al passo in cui Woolf, dopo aver letto sui suoi appunti il titolo *Donne e Povertà*, evoca la tradizionale risposta ottenuta alla domanda relativa alla divisione sessuale delle professioni: «[s]oltanto che se la signora Seton e le altre signore si fossero dedicate agli affari dall'età di quindici anni, non ci sarebbe stata – quello era il quid della nostra argomentazione – la mia amica Mary» (ivi, p. 28).

<sup>210</sup> V. Woolf, *A Room of One's Own*, cit., p. 230. Sulla differenza femminile come valore da coltivare si veda anche V. Woolf, *Three Guineas* (1938), The Hogarth Press, London 1952.

<sup>211</sup> E. Lundgren-Gothlin, *Sex and Existence. Simone de Beauvoir's The Second Sex*, The Athlone Press, London 1996.

dendo la sua aura mistica, poiché «quanto più la donna è considerata l'Alterità assoluta, cioè – per quanto sia grande la sua magia – l'inessenziale, tanto più è impossibile considerarla soggetto»<sup>212</sup>, e l'auto-determinazione femminile nell'immanenza appare qui l'unica via d'uscita percorribile per uscire da un ruolo biologico sentito come imposto e opprimente<sup>213</sup>.

Con un supporto di dati quasi enciclopedico (soltanto la seconda sezione è un compendio di storia delle civiltà che parte dalla preistoria, attraverso la società feudale e termina nella contemporaneità della scrittura nel tentativo di inferire la causa della gerarchia tra i sessi, nel racconto strettamente connessa alla questione della proprietà privata)<sup>214</sup>, la narrazione esplora le nozioni biologiche, psicoanalitiche, storiche, antropologiche allora conosciute sul sesso femminile, adottando talvolta, come le è stato contestato in seguito, un punto di vista sbilanciato in senso androcentrico ed imputabile all'esplicita sintesi filosofica tra il pensiero hegeliano e quello marxista<sup>215</sup>. D'altra parte, appare equo osservare che la prospettiva femminista doveva ancora essere inventata e, se Betty Friedan dedicherà alla persona di de Beauvoir il suo *The Feminine Mystique* del 1963 (la celebre indagine sul «problema inespresso» delle donne americane)<sup>216</sup>, sarà proprio la narrazione del *Secondo sesso* ad offrire, negli anni Settanta, un basilare riferimento teorico alla contestazione radicale in Francia, dove il testo di Wollstonecraft non era molto conosciuto, affermandosi inoltre come fonte infinita di ispirazione per gli slogan che avrebbero fatto la storia dei movimenti:

Donna non si nasce, lo si diventa. Nessun destino biologico, psichico, economico definisce l'aspetto che riveste in seno alla società la femmina dell'uomo; è l'insieme della storia e della civiltà a elaborare quel prodotto intermedio tra il maschio e il castrato che chiamiamo donna.<sup>217</sup>

<sup>212</sup> S. de Beauvoir, *Il secondo sesso*, trad. it. di R. Cantini, M. Andreose, Il Saggiatore, Milano 2002, nota 4, p. 181 (corsivo dell'autore) e p. 100 (ed. orig. *Le deuxième sexe*, Gallimard, Paris 1949).

<sup>213</sup> «La bambina, insieme a sua madre, fa con la bambola il gioco dei genitori, è una coppia da cui l'uomo è estromesso. Ma anche qui non v'è nessun "istinto materno" innato e misterioso. La bambina constata che la cura dei bambini spetta alla madre, tutti glielo insegnano: le storie sentite raccontare, i libri letti, tutta la sua piccola esperienza lo conferma; viene spinta a incantarsi davanti alle sue future ricchezze, e le bambole che le regalano devono dare a codeste ricchezze un aspetto fin d'ora tangibile. La sua "vocazione" le è imposta con prepotenza» (ivi, p. 338).

<sup>214</sup> «Spogliata d'ogni potere all'avvento della proprietà privata, il destino della donna è legato attraverso i secoli al destino della proprietà privata: in gran parte la sua storia si mescola alla storia dell'eredità» (ivi, p. 110).

<sup>215</sup> Particolari critiche sono state rivolte alla trattazione della maternità e all'accettazione del modello hegeliano di lotta per il riconoscimento. Si veda il già menzionato E. Lundgren-Gothlin, *Sex and Esistence*, cit., p. 81.

<sup>216</sup> B. Friedan, *La mistica della femminilità*, trad. it. di L. Valtz Mannucci, Edizioni di Comunità, Milano 1976 (ed. orig. *The Feminine Mystique*, W.W. Norton, New York 1963).

<sup>217</sup> S. de Beauvoir, *Il secondo sesso*, trad. it. di R. Cantini, M. Andreose, cit., p. 325.

L'affermazione, è palese, rende urgente un breve approfondimento sul tormentato rapporto del femminismo con la psicoanalisi – nel *Secondo sesso*, necessariamente freudiana, e malignamente partecipe al discorso de-umanizzante sul sesso femminile<sup>218</sup>.

Una prospettiva psicoanalitica sul femminismo fu offerta dal già discusso personaggio di Kristeva, che, con atteggiamento anche variamente critico verso alcune delle sue pratiche e teorizzazioni – fu avversa, in particolare al femminismo ‘borghese’ o ‘liberale’ dei paesi anglosassoni e all'*écriture féminine* elaborata da Hélène Cixous, Luce Irigaray, e dal gruppo editoriale Psy et Po (Psychanalyse et politique)<sup>219</sup> –, distinse, in un celebre saggio del 1979, due differenti generazioni di femministe, le cui rivendicazioni apparivano correlate ad altrettante idealizzazioni del legame tra tempo e soggettività.

La soggettività femminile, si afferma in *Le temps des femmes* (più conosciuto nella sua versione inglese *Women's Time*, 1981), è tradizionalmente accompagnata da una temporalità eterna e ripetitiva («there are cycles, gestation, the eternal recurrence of a biological rhythm which conforms to that of nature»), connotandosi di una qualità «monumentale»: è un tempo senza spaccature o vie di fuga, onnicomprensivo ed infinito come lo spazio dell'immaginazione, e appare rappresentato dal mito di Crono in Esiodo o dai miti religiosi cristiani sul tema della resurrezione, dove il corpo della Vergine non muore ma si sposta da un tipo di spazio all'altro (mediante il sonno per gli ortodossi, con l'Assunzione per i cattolici)<sup>220</sup>. La soggettivi-

<sup>218</sup> Nella narrazione, che presenta lo studio di vari casi clinici, particolarmente significativo mi sembra il seguente passo: «[d]al punto di vista degli uomini – che è quello adottato dagli psicoanalisti maschi e femmine – è considerato femminile ogni comportamento di alienazione, come virile ogni comportamento in cui un soggetto pone la propria trascendenza. Uno storico della donna, Donaldson, osservava che le definizioni “l'uomo è un essere umano maschio, la donna è un essere umano femmina”, sono state asimmetricamente mutilate; e in specie gli psicoanalisti definiscono l'uomo come essere umano e la donna come femmina: ogni volta che si comporta da essere umano si dice che imita il maschio» (ivi, p. 77).

<sup>219</sup> Sull'argomento si veda T. Moi, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, Methuen, London 1985. Scrisse Kristeva, a proposito della necessità di condurre una ricerca attiva per trovare un discorso femminile specifico, che fosse vicino al corpo e alle emozioni: «I am not speaking here of a 'woman's language', whose (at least syntactical) existence is highly problematical and whose apparent lexical specificity is perhaps more the product of a social marginality than of a sexual-symbolic difference. / Nor am I speaking of the aesthetic quality of productions by women, most of which – with a few exceptions (but has this not always been the case with both sexes?) – are a reiteration of a more or less euphoric or depressed romanticism and always an explosion of an ego lacking narcissistic gratification». J. Kristeva, *Women's Time* (1981), in T. Moi (ed.), *The Kristeva Reader*, cit., p. 200 (ed. orig. *Le temps des femmes*, «Cahiers de recherche de textes et documents», 1979, 5, pp. 5-14)

<sup>220</sup> Ivi, p. 191. Il ritmo biologico femminile «conforms to that of nature and imposes a temporality whose stereotyping may shock, but whose regularity and unison with what is experienced as extra-subjective time, cosmic time, occasion vertiginous visions and unnamable *jouissance*» (*ibidem*, corsivo dell'autore). Sui miti

tà maschile, continua l'autrice, è invece istintivamente collegata ad un'idea di tempo progettuale e teleologica, corredata di punto di partenza, di uno sviluppo e di un arrivo. È la temporalità della storia e del linguaggio, considerato come l'enunciazione di frasi in sequenza, e da un punto di vista psicoanalitico può essere indicato con l'espressione di tempo ossessivo<sup>221</sup>.

La prima ondata di femministe aspirava ad ottenere un proprio spazio nel tempo lineare, pertanto, nonostante il carattere universalistico delle loro rivendicazioni, erano maggiormente implicate nella vita socio-politica delle loro singole nazioni di appartenenza (Kristeva parla di una vera e propria logica identificativa con i valori dello stato-nazione), e talvolta erano costrette a rifiutare attributi tradizionalmente ritenuti pertinenti al femminile o al materno se incompatibili con le rivendicazioni di uguaglianza<sup>222</sup>. La seconda, composta da giovani che si erano avvicinate al femminismo dopo il maggio del 1968 o da artiste e scrittrici che possedevano esperienze psicoanalitiche, diffidava della dimensione politica intraprendendo, piuttosto, «a veritable exploration of the *dynamic of signs*» alla ricerca di un'alterità irriducibile all'altro sesso e pensabile come esplosa, pluralistica e fluida<sup>223</sup>.

La formulazione di una specifica identità femminile, non definita soltanto in opposizione all'altro sesso, è apparsa in effetti una fondamentale fase di ricerca teorica, e in questo senso è possibile ricordare il già menzionato *Speculum* di Irigaray (1974), in cui la metafora dello speculum era scelta come punto di vista per cogliere il luogo di una sessualità ricca e molteplice, piuttosto che la vacuità teorizzata dal maschile (sotto accusa, naturalmente, *Lo stadio dello specchio* di Lacan e, in generale, il discorso fallocentrico della psicoanalisi)<sup>224</sup>; inoltre, sempre in ambito francese, *Le rire de la Méduse* di Cixous (1975), assertivo della necessità che la donna scrivesse di se stessa mediante una scrittura vicina al suo corpo (la contestazione, qui, era rivolta a *Testa di Medusa* di Freud, che la narrazione rilegge trasformando il personaggio mitologico di Medusa in una figura positiva, capace di destabilizzare la cultura patriarcale)<sup>225</sup>.

religiosi si veda invece J. Kristeva, *Stabat Mater*, in T. Moi (ed.), *The Kristeva Reader*, cit., pp. 160-186 (ed. orig. *Hérétique de l'amour*, «Tel Quel», 74, 1977, pp. 30-49.

<sup>221</sup> J. Kristeva, *Women's Time*, in T. Moi (ed.), *The Kristeva Reader*, cit., p. 192.

<sup>222</sup> Ivi, pp. 193-194.

<sup>223</sup> Ivi, p. 194, corsivo dell'autore.

<sup>224</sup> Di Irigaray, si veda anche il più recente *Essere due*, Bollati Boringhieri, Torino 1994 (*Être Deux*, Grasset, Paris 1997): dialogo filosofico con Sartre, Merleau-Ponty, Lévinas, Hegel e Heidegger al fine di ricercare una dialettica storica dell'intersoggettività imperniata sulla differenza sessuale. In Italia, le teoriche della differenza più rappresentative sono Luisa Muraro e Adriana Cavarero, entrambe membri della comunità filosofica di Verona Diotima.

<sup>225</sup> H. Cixous, *Il riso della Medusa*, in R. Baccolini, M.G. Fabi, V. Fortunati, R. Monticelli (a cura di), *Critiche femministe e teorie letterarie*, trad. it. di C. Rizzati, CLUEB, Bologna 1997, pp. 221-246 (ed. orig. *Le rire de la Méduse*, «L'Arc», 61, 1975, pp. 39-54). Molto interessante, in proposito, la critica espressa in S. Mandelker, *The*

Se la pubblicazione di Irigaray aveva però segnato la rottura della docente con Lacan costandole l'espulsione dall'Università di Vincennes, Kristeva ripropose in *Women's Time* proprio quel tipo di discorso psicoanalitico, eleggendolo come punto di partenza per una supposta elaborazione di un'idea di identità femminile non soltanto 'piena' – non dimidiata dall'altro sesso – ma persino *raddoppiata*, in quanto discernente una fantasia narcisistica di completezza in quella sorta di «instituted, socialized, natural psychosis» che è il desiderio di maternità:

Pregnancy seems to be experienced as the radical ordeal of the splitting of the subject: redoubling up of the body, separation and coexistence of the self and of an other, of nature and consciousness, of physiology and speech.<sup>226</sup>

L'idea, cui Kristeva giunse salvando, in una certa misura, anche il concetto freudiano di desiderio di un figlio come sostitutivo fallico (del resto, la nozione di castrazione era indicata in precedenza, nello stesso saggio, come un articolo di fede, alla pari del Big Bang per gli astrofisici)<sup>227</sup>, è sintomatica di un eclettico percorso personale dell'autrice il cui culmine era stato raggiunto proprio nell'anno di pubblicazione dell'articolo, il 1979, coincidente con l'inizio della *sua* pratica come psicoanalista.

L'avvicinamento al femminismo della studiosa è infatti databile all'incirca nello stesso periodo dell'esperienza cinese (1974) che avrebbe mostrato ai telqueliani gli spaventosi retroscena della Rivoluzione Culturale – anche se, ha commentato Toril Moi, la sua disillusione fu probabilmente minore di quella dei colleghi intellettuali francesi, non avendo loro trascorso la giovinezza in un regime socialista dell'Europa dell'Est<sup>228</sup>. Con una cattedra di linguistica già assegnata all'Università di Parigi VII, Kristeva intraprese nello stesso anno del viaggio in Cina un nuovo progetto di formazione come allieva di Lacan; questo avrebbe orientato maggiormente le sue ricerche verso l'indagine psicoanalitica di questioni inerenti alla femminilità e alla maternità, e alle loro rappresentazioni nella cultura occidentale.

*Radical Feminist Attack on Reason* («Reason Papers», 19, 1994, pp. 50-57) secondo cui il testo di Cixous avrebbe l'effetto di supportare l'argomento sessista che vuole le donne incapaci di pensiero razionale.

<sup>226</sup> J. Kristeva, *Women's Time*, in T. Moi (ed.), *The Kristeva Reader*, cit., p. 206.

<sup>227</sup> Ivi, p. 197.

<sup>228</sup> T. Moi, *Introduction*, in Ead. (ed.), *The Kristeva Reader*, cit., p. 6. Dopo il viaggio in Cina di tre settimane raccontato nello stesso anno in *Des chinoises (About Chinese Women)*, in T. Moi, ed., *The Kristeva Reader*, pp. 138-159; ed. orig. *Des chinoises, des femmes*, Paris 1974), l'interesse dei telqueliani si volse verso gli Stati Uniti: si veda la discussione di Kristeva con Marcelin Pleynet e Philippe Sollers in proposito, pubblicata su un numero speciale di «Tel Quel» sugli Stati Uniti nel 1977 (*Pourquoi les Etats-Unis?*) e tradotta l'anno successivo: J. Kristeva, *Why the United States (The U.S. Now: a Conversation)*, 1978), in T. Moi, ed., *The Kristeva Reader*, cit., pp. 272-291.

In realtà, in *La révolution du langage poétique* (1974), pubblicazione della sua monumentale tesi dottorale in linguistica, la futura psicoanalista aveva già ripreso la distinzione lacaniana tra lo stadio dei segni e delle immagini (il materno) e lo stadio dei simboli e del linguaggio (il paterno) per distinguere a sua volta tra l'ordine semiotico della madre e l'ordine simbolico del padre, spazio del discorso patriarcale. Il semiotico, luogo del pre-simbolico e del pre-sintattico, era nel testo collegato ai processi pre-edipici, sostanzialmente orali, dicotomici, eterogenei, confluenti nella *chôra* semiotica<sup>229</sup>. Il simbolico era invece teorizzato come l'ordine in cui entrava il soggetto dopo la divisione della *chôra* (la fase tetica) e l'acquisizione della capacità di attribuire differenze/significazioni; il soggetto di Kristeva, un soggetto «in processo», poteva percepire successivamente la *chôra*, che era stata repressa, soltanto come pulsione ritmica di opposizioni, silenzi ed assenze<sup>230</sup>.

<sup>229</sup> Nella complessa lettura di Kristeva, il termine «semiotico» è ripreso dalla sua accezione greca di «marca distintiva, traccia, indizio, segno precorritore, prova, segno inciso o scritto, impronta, traccia, raffigurazione» e, nel preponderante senso di *distintività*, è collegato ad una precisa modalità nel processo di significanza: «[s]i tratta di quanto la psicoanalisi freudiana indica nel postulare il *varco* e la *disposizione* strutturante delle pulsioni, ma anche dei cosiddetti *processi primari* che spostano e condensano sia le loro energie sia la loro iscrizione. Quantità discrete d'energia percorrono il corpo di quello che più tardi sarà un soggetto e, lungo la via del suo divenire, si dispongono secondo le costrizioni imposte a tale corpo – già da sempre semiotizzante – dalla struttura familiare e sociale». Il termine *chôra*, come viene chiarito poco più avanti, è preso in prestito dal *Timeo* di Platone (dove, si ricorderà, l'universo è una materia informe che un demiurgo deve plasmare sul modello delle idee eterne), ed è funzionale, secondo l'autrice, a definire un concetto di articolazione mobile e provvisoria; si spiega infatti nello stesso passo che le *pulsioni* («[c]ariche “energetiche” e contemporaneamente marce “psichiche”»), articolano ciò che è stato denominato *chôra*, «una totalità non espressiva costituita dalle pulsioni e dalle loro *stasi* in una motilità movimentata quanto regolamentata». La *chôra* kristeviana, a differenza di quella platonica, presenta infine dei tratti sonori: «la *chôra* stessa in quanto rottura e articolazione – ritmo – è preliminare all'evidenza, al verosimile, alla spazialità e alla temporalità [...] pur non essendo ancora una posizione che rappresenti qualcosa per qualcuno, cioè pur non essendo un segno [...], non è ancora un significante [...], tollera analogie soltanto con il ritmo vocale o cinesico [...]. Occorrerà dare a questa motilità il suo gioco gestuale e vocalico (per menzionare soltanto quello che ci interessa rispetto al linguaggio) nel registro del corpo socializzato, per trarlo fuori dall'ontologia e dall'amorfo in cui lo racchiude Platone, sottraendolo, a quanto parrebbe, al ritmo di Democrito» (ivi, pp. 29-30). J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, trad. it. di S. Eccher Dall'Eco, A. Musso, G. Sangalli, Marsilio, Venezia 1979, pp. 28-29 (corsivo dell'autore; ed. orig. *La révolution du langage poétique*, Seuil, Paris 1974).

<sup>230</sup> «La teoria del soggetto proposta dalla teoria dell'inconscio ci consentirà di leggere in questo spazio ritmato, senza tesi, senza posizione, il processo di costituzione della significanza [...]. Distingueremo il semiotico (le pulsioni e le loro articolazioni) dall'ambito della significazione, che è sempre quello di una proposizione o di un giudizio; ossia un ambito di *posizioni* [...]. Chiameremo fase *tetica* questo taglio che produce la posizione della significazione [...]. La filosofia moderna concorda nel riconoscere che spetta all'ego trascendentale il diritto di rappresentare la *tesi* instauratrice della signi-

La contraddizione di teorizzare una non-teorizzabile *chôra* ed un soggetto linguistico al tempo stesso dipendente ed in opposizione alla Legge del Padre (il simbolico) è stata in seguito ripresa e dibattuta dal femminismo come l'*aporia* del carattere sessuato del linguaggio, e se l'autrice, la cui posizione in proposito è stata oscillante, affermerà in alcune occasioni di non credere ad una *esistenza* del femminile *esterna* al processo di significazione (sintomatico il titolo del saggio mai tradotto in cui l'idea è sostenuta, *Il n'y a pas de maître à langage*, non esiste un padrone del linguaggio)<sup>231</sup>, una peculiare risposta al difficile compito di definire la femminilità come *altro* linguistico e simbolico ma pensabile soltanto entro il simbolico (la Legge del Padre) sarà tentata, fra le altre, da Teresa de Lauretis, italiana operante negli Stati Uniti.

De Lauretis, discutendo la necessità di parlare non soltanto contro ma *al di fuori* della struttura speculare fallogocentrica (nei termini in cui lo aveva evidenziato Shoshana Felman in *Woman and Madness: The Critical Phallacy*)<sup>232</sup>, risponde che il discorso femminista parla *sia* il linguaggio degli uomini *sia* il silenzio delle donne, e che tale paradosso è ineludibile poiché

ficazione (segno e/o proposizione). Ma soltanto a cominciare da Freud l'interrogativo cade non più sull'origine di questa tesi ma sul processo della sua produzione». È opportuno rilevare che, per Kristeva, sia lo stadio dello specchio che la scoperta della castrazione appartengono alla storia del soggetto, costituendo la fase tetica la condizione della significazione: «[c]i sembra dunque che la fase tetica, posizione dell'*imago*, castrazione e posizione della motilità semiotica come luogo dell'Altro, sia la condizione della significazione, ossia la posizione del linguaggio. Segna infatti una soglia tra due campi eterogenei: il semiotico e il simbolico. Il secondo comprende una parte del primo e la loro scissione è ormai contrassegnata dal taglio significante/significato» (ivi, pp. 30, 46, 48 e 50, corsivo dell'autore). Il soggetto (per quanto, come è stato visto, un soggetto non trascendentale e in processo) costituisce la principale contestazione di Kristeva nei confronti della grammatologia di Derrida, incapace di rendere conto del soggetto e della sua divisione poiché intrappolato nell'ambito esclusivo del significante. Sempre più interessata al discorso psicoanalitico a svantaggio di quello linguistico, Kristeva svilupperà un'ulteriore elaborazione del primo discorso in J. Kristeva *Histoires d'amour*, Denoël, Paris 1983, dove sarà introdotto il concetto di «padre della preistoria personale», o padre pre-epico, che apparirebbe al quarto mese del bambino e sarebbe origine della prima scissione narcisistica. Vicino al pensiero kristeviano e irigaraiano, è il testo di Luisa Muraro, *L'ordine simbolico della madre* (1991), Editori Riuniti, Roma 2006.

<sup>231</sup> J. Kristeva, *Il n'y a pas de maître à langage*, «Nouvelle revue de psychanalyse», 20, 1979, pp. 134-135. Traduce Toril Moi: «[t]he desire to give voice to sexual difference, and particularly to the position of the woman-subject within meaning and signification, leads to a veritable insurrection against the homogenizing *signifier*. However, it is all too easy to pass from the search for *difference* to the denegation of the symbolic», riferendosi qui alle teoriche di scrittura femminile. «The latter is the same as to remove the 'feminine' from the order of language [...]. In other words, if the feminine *exists*, it only exists in relation to significance or signifying process, and it is only in relation to meaning and signification, positioned as their excessive or transgressive other that it *exists, speaks, thinks* (itself) and *writes* (itself) for both sexes» (T. Moi, *Introduction*, in Ead., ed., *The Kristeva Reader*, p. 11, corsivi nel testo).

<sup>232</sup> S. Felman, *Woman and Madness: The Critical Phallacy*, «Diacritics», 5, 4, 1975, p. 3.



[e]vitarlo, evitare di parlare da pazza e da non-pazza, per le donne significa semplicemente evitare di parlare e ricadere così in un silenzio che non è solo *il non detto*, cioè il silenzio storico delle donne, ma anche *l'indicibile*, cioè il silenzio teorico della donna, la sua inesistenza quale soggetto del/nel discorso [...].<sup>233</sup>

Ignorare la questione del genere da parte della critica letteraria (evidentemente, un aspetto del «silenzio teorico della donna»), significa, si insiste poco più avanti, perpetrare nuovamente il suo assassinio simbolico, reiterando quel processo di «svalutazione, rimozione, contenimento, reclusione, riduzione al silenzio» attuata per secoli dalle istituzioni<sup>234</sup>. Perciò il passo citato continua:

Da qui, deriva la necessità di perseguire strategie di discorso che diano voce al silenzio delle donne dentro, attraverso, contro, al di sopra, al di sotto e al di là del linguaggio degli uomini. Da qui, inoltre, la necessità di elaborare e inventare pratiche di linguaggio in cui il genere non sia soppresso né smaterializzato nella pura discorsività, ma rivendicato e negato al tempo stesso, affermato e messo in questione, decostruito e ricostruito.<sup>235</sup>

Ma quali sono queste *nuove pratiche di linguaggio* che il femminismo avrebbe inventato o elaborato?

De Lauretis sceglie di mettere a confronto il concetto di *esperienza* – per lei, nozione basilare del *processo* per mezzo del quale si costruisce la soggettività, e dunque si *in-genera* il soggetto femminile – con le teorie del senso e della significazione, oltre che con quelle del soggetto, e le sue analisi sono dunque una sintesi di semiotica, femminismo, psicoanalisi (si veda il suo *Alice Doesn't*)<sup>236</sup>. Altri studi di sociolinguistica hanno rilevato la presenza di aspetti discriminanti nel sistema stesso della lingua, denunciandone l'effetto di condizionamento nella realtà e sostenendo l'importanza della «politica di nominazione» (l'intervento femminista sulla lingua); celebre, in ambito anglofono, *Man Made Language* di Dale Spender (1980), in cui si dimostra che il genere grammaticale della lingua inglese è traducibile nell'assunzione di un maschile universale presunto neutro<sup>237</sup>.

<sup>233</sup> T. de Lauretis, *Genealogie femministe...*, cit., p. 25, corsivo dell'autore. Qualche pagina più avanti, de Lauretis individua in *A Room of One's Own* una strategia specifica che permetterebbe a Woolf di parlare «il silenzio delle donne» nel «linguaggio degli uomini»: si tratta, secondo la studiosa, delle espressioni di modestia a cui ricorre la scrittrice nel discorso diretto, a metà tra l'ironia e l'*understatement*, che introducendo un dialogo o una divergenza («Ma, direte [...]». «Non avrei mai potuto»), in realtà amplificano il suo vero argomento d'interesse (ivi, p. 27).

<sup>234</sup> Ivi, p. 25.

<sup>235</sup> *Ibidem*.

<sup>236</sup> T. de Lauretis, *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, Indiana UP, Bloomington (IN) 1984.

<sup>237</sup> D. Spender, *Man Made Language*, Routledge & Kegan Paul, London 1980.

Restringendo il campo alla critica letteraria femminista, è possibile affermare che questa sia una pratica di lettura, e in seguito di rilettura e di-lettura che interpreta e decostruisce le forme di discriminazione presenti nell'immaginario secondo l'istanza culleriana: «reading as a woman»<sup>238</sup>. Leggere da donna sarà dunque l'ultimo argomento di questo breve *excursus* storico che, dall'indagine di Wollstonecraft sul comportamento sessuato, ha già visto oscillare l'elaborazione della woolfiana voce differente tra l'istanza di scrivere (da donna) e quella di parlare (da donna).

Nata all'interno dei Women's Studies dalle esperienze della Nuova Sinistra (*New Left*), la critica femminista è entrata ufficialmente nelle università americane come materia istituzionalizzata nel 1970, all'Università Statale di S. Diego (California) e, diffusa dalle riviste «Signs», «Feminist Studies» e «Women's Studies International Forum», ha catalizzato la delusione di quelle donne che erano state partecipi della rivolta studentesca del Sessantotto senza raccoglierne i frutti<sup>239</sup>. Un aspetto di questa pratica è stata l'operazione archeologica di scoperta o ri-scoperta di testi letterari scritti da donne, che ha innescato quel processo di integrazione e revisione del canone letterario poi esteso anche secondo altri parametri (la preferenza sessuale, la razza, l'etnia), tutt'oggi in corso. Questo tipo di critica, una *ginocritica* secondo il termine mutuato dall'inglese e inaugurato da Elaine Showalter in *Towards a Feminist Poetics* del 1979 («gynocritics»), si è rivelata molto prolifica e gran parte dei testi prodotti negli anni Settanta sono poi diventati dei veri e propri classici: *Literary Women: The Great Writers* di Ellen Moers (1976), *A Literature of Their Own: British Women Novelist from Brontë to Lessing* di Elaine Showalter (1977) e *Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the 19th Century Literary Imagination* di Sandra Gilbert e Susan Gubar (1978), per menzionare solo alcuni tra i più noti e ristampati<sup>240</sup>.

<sup>238</sup> Nel prossimo paragrafo farò riferimento alla linea d'indagine seguita da Hanna Serkowska nel suo *Letture riletture – dislettura: modelli della critica femminista*, «Bleonline», 5, ottobre 2004, <<http://www.babelonline.net/home/006/archivio/archivio%205.html>> (12/2011). *Reading as a Woman* è il noto titolo del paragrafo dedicato alla critica femminista del fondamentale testo: J. Culler, *On Deconstruction...*, cit., pp. 43-64.

<sup>239</sup> I primi corsi di Women Studies in America, tuttavia, risalgono al 1966, e furono tenuti da Cathy Cade e Peggy Dobbins alla New Orleans Free School, da Naomi Weinstein alla University of Chicago, da Annette Baxter al Barnard College. In Inghilterra, nell'anno accademico 1968-1969 fu tenuto un corso dalla psicoanalista Juliet Mitchell alla Anti-University (Rivington Street 49, Londra), formata dopo il *Congress on the Dialectics of Liberation* del 1967 e fondata nella data ufficiale del 12 febbraio nel 1968 dagli intellettuali di sinistra protagonisti della controcultura.

<sup>240</sup> E. Showalter, *Women's Writing and Writing About Women*, Croom Helm, London 1979; S.M. Gilbert, S. Gubar, *Horror's Twin: Mary Shelley's Monstrous Eve*, in Ead., *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979), Yale UP, New Haven-London 1984; E. Moers, *Literary Women: The Great Writers* (1976), Anchor Press/Doubleday, Garden City (NY) 1977 (poi ripubblicato dalla Oxford UP nel 1985); E. Showalter, *A Literature of Their Own: British Women Novelist from Brontë to Lessing*, Princeton UP, Princeton (NJ) 1977.

A fianco di questo modello (e secondo percorsi molto spesso sovrapponibili) vi è stata la rilettura di testi scritti da uomini, avviata da Kate Millett negli Stati Uniti e da Monique Wittig in Francia – ma naturalmente risalente, in prima istanza, a Mary Wollstonecraft e a Simone de Beauvoir. Tra le opere ‘storiche’, *Sexual Politics* di Kate Millett (1971), che analizza la produzione di David Herbert Lawrence, Norman Mailer, Henry Miller; il breve saggio *When We Dead Awaken: Writing as Revision* di Adrienne Rich (1972), la cui citazione ibseniana allude alla necessità di rivedere i testi del passato «with fresh eyes», con occhi nuovi, a causa del contemporaneo risveglio della coscienza; *The Resisting Reader* di Judith Fetterley (1978), postulante la necessità di «resistere» ad una posizione di lettura secondo un modello universale presunto neutro, ma in realtà identificato con la prospettiva maschile<sup>241</sup>.

La lettura – prima lettura o rilettura – della ginocritica e la rilettura, o dislettura (*misreading*) della tradizione maschile sono state infine accompagnate dalla rilettura o dislettura della critica maschile, nel tentativo di scompaginare il *male critical establishment*, o almeno di definirne l’orientamento (*Reading Reading. Echo’s Abduction of Language* di Caren Greenberg, 1980, *The Panther Captivity* di Annette Kolodny, 1982, tra gli esempi)<sup>242</sup>.

Generalizzando la definizione della critica femminista, questa si afferma come una pratica volutamente, e sovente anche esplicitamente, «posizionata», in cui non si offrono verità assolute ma si presenta una interpretazione tra le possibili, coincidente con la fruizione di testi (narrativi, poetici, critici, culturali in senso lato) da parte di un soggetto che è l’esatto opposto del lettore barthesiano «senza storia, senza biografia, senza psicologia», o, se vogliamo, del Lettore Modello di Eco, in *Lector in fabula* una strategia testuale che coopera alla sua *struttura generativa* (e perciò, effetto dell’opera stessa, già elemento della sua interpretazione)<sup>243</sup>.

<sup>241</sup> K. Millett, *Sexual Politics* (1971), Illinois UP, Urbana (IL) 2000. Il saggio di Adrienne Rich, scritto nel 1971 in occasione di una conferenza, fu pubblicato successivamente come: A. Rich, *When We Dead Awaken: Writing as Revision* (1972), in Ead., *On Lies, Secret, Silence: Selected Prose 1966-1978*, Norton, New York 1979. J. Fetterley, *The Resisting Reader* (1978), Indiana UP, Bloomington (IN) 1981.

<sup>242</sup> A. Kolodny, *Turning the Lens on The Panther Captivity: A Feminist Exercise in Practical Criticism*, in E. Abel, *Writing and Sexual Difference*, The Harvester Press, Brighton 1982, pp 159-175. C. Greenberg, *Reading Reading. Echo’s Abduction of Language*, in S. Mc Connell-Ginet, R. Borker, N. Furman (eds), *Women in Literature and Society*, Praeger-New York 1980, pp. 300-309.

<sup>243</sup> Il lettore di Eco in *Lector in fabula*, «un locus di mosse logiche, immune dall’eterogeneità del processo storico, dalla differenza o dalla contraddizione», deve soddisfare una serie di competenze affinché il testo possa essere pienamente attualizzato nel suo contenuto potenziale, denunciando una svolta nel pensiero del suo autore che si distacca dalle posizioni precedentemente sostenute in *La struttura assente* e nel *Trattato di semiotica generale*. Per de Lauretis, «non vi è dubbio che il lettore di Eco sia di genere maschile», poiché «il genere non si costruisce forse tramite l’apposizione di indicatori femminili alla forma morfologica del maschile, e l’attribuzione del corpo al femminile? È possibile, continua de Lauretis in *Alice doesn’t*, che il soggetto semiotico di Eco, data la sua formazione

Inoltre, contrariamente ai tipi di lettori appena descritti (ma anche rispetto al «lettore informato» di Stanley Fish)<sup>244</sup>, nella lettura femminista il rapporto tra il testo e chi lo legge è all'incirca paritetico, e se il *misreading* di questa pratica utilizza la decostruzione per smantellare la neutralità di un pensiero presunto neutro, il suo esito non vuole e non può essere l'infinito spostamento di un senso sempre ri-negoziabile, poiché ciò dissolverebbe l'intento rivendicativo. Il Feminine Literary Criticism riconosce *alcuni* significati *precisamente* a partire dal riconoscimento di un'autorità narrante posizionata<sup>245</sup>, di una diversità individuata tra l'esperienza maschile e femminile che, davanti al racconto della vendita della moglie e della figlia da parte del personaggio Michael Henchard in *The Mayor of Casterbridge* di Thomas Hardy, conduce l'esponente uomo della critica a parlare di «common fantasy», l'esponente donna ad adottare un altro tipo di valutazione<sup>246</sup>. Se Geoffrey Hartman aveva dunque paragonato la lettura ad un atto di «girl-watching», rileva Culler, la

teorica nell'estetica classica e nel marxismo, sia il soggetto materialista della storia, fatto che spiegherebbe l'enfasi attribuita a uno dei due poli dello scambio comunicativo, quello dell'enunciazione, nella sua qualità di «momento della produzione» (Eco avrebbe, in breve, una sorta di «pregiudizio» verso la «passività» della ricezione, del consumo, dell'intrattenimento e del godimento, sia esso edonistico o economico»). De Lauretis, nello stesso testo, individua due tendenze della semiotica poststrutturalista: quella influenzata dalla psicoanalisi lacaniana, che si focalizza sugli aspetti soggettivi della significazione, per cui il significato è effetto del soggetto (tendenza rappresentata da Kristeva e Christian Metz); quella incentrata sugli aspetti sociali della significazione, in cui il significato è «un valore semantico prodotto mediante codici culturalmente condivisi» (la tendenza di Eco): tra queste due linee, continua l'autrice, esiste un'area di sovrapposizione teorica in cui va posta la questione della soggettività, da collocarsi «nello spazio delineato dai discorsi della semiotica e della psicoanalisi, non nell'uno né nell'altro, ma piuttosto nella loro intersezione» (sesto ed ultimo capitolo del già menzionato *Alice doesn't*, citazioni tratte da T. de Lauretis, *Semiotica ed esperienza*, in Ead., *Sui Generis...*, cit., pp. 118-120). Si veda anche U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* (1979), Bompiani, Milano 2002. Nelle Norton Lectures del 1992-1993, pubblicate per la prima volta da Bompiani nel 1994, Eco parlerà di un lettore che assomiglia molto a quello barthesiano: «[e] così io, voce senza corpo, senza sesso (e senza storia, che non sia quella che inizia con questa prima conferenza e si concluderà con l'ultima), vi invito, Gentili Lettori, a collaborare al mio gioco per i prossimi cinque appuntamenti» (U. Eco, *Entrare nel bosco*, in Id., *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Harvard University, Norton Lectures 1992-1993, Bompiani Tascabili, Milano 2011, p. 31).

<sup>244</sup> Il lettore informato di Fish appare a Culler «neither an abstraction, nor an actual living reader, but a hybrid – a real reader (me) who does everything within his power to make himself informed», la cui nozione di esperienza deriva tanto da un'acquisizione di conoscenze che dalla soppressione di idiosincrasie personali: J. Culler, *On Deconstruction*, cit., p. 41; S. Fish, *Is There a Text in this Class?*, Harvard UP, Cambridge (MA) 1980, p. 49.

<sup>245</sup> L. Edwards, A. Diamond (eds), *The Authority of Experience*, Massachusetts UP, Amherst 1977.

<sup>246</sup> Il giudizio di Irving Howe è discusso da Showalter in *The Unmanning of the Mayor of Casterbridge*, in D. Kramer (ed.), *Critical Approaches to the Fiction of Thomas Hardy*, Macmillan, London 1979, pp. 102-103, ed è citato in J. Culler, *On Deconstruction*, cit., p. 44.

lettrice sarà invece più propensa a fare appello ad un vissuto in cui è oggetto e non soggetto dello sguardo, un modello in cui è stata percepita «as a “girl”, restricted, marginalized»<sup>247</sup>. Ciò porta l'autore di *On Deconstruction* a definire concretamente l'istanza «reading as a woman» esclusivamente in negativo, quale lettura correttiva e contrapposta alle distorsioni operate dal patriarcato («to read as a woman is to avoid reading as a man, to identify the specific defenses and distortions of male reading and provide corrective»)<sup>248</sup>.

L'effettivo posizionamento dell'atto di «leggere da donna» non è tuttavia esente da ambiguità, poiché tale angolatura può essere interpretata sia come «leggere dal punto di vista di un soggetto femminile», in cui l'origine del senso-discorso è l'esperienza di lettrice in quanto donna secondo una continuità tra i due ambiti, sia nel significato di «leggere come una donna», praticabile da chiunque abbia affinità con l'ideologia femminista e sia perciò in grado di «produrre» questa differenza:

[f]or a woman to read as a woman is not to repeat an identity or an experience that is given but to play a role she constructs with reference to her identity as a woman, which is also a construct, so that the series can continue: a woman reading as a woman reading as a woman. The noncoincidence reveals an interval, a division within woman or within any reading subject and the “experience” of that subject.<sup>249</sup>

In questo caso, titolare del discorso non sarebbe il genere femminile, visto da Culler come «a construct», ma l'«ipotesi» showalteriana di un lettore-donna, dell'esistenza di un terreno comune che tuttavia paradossalmente, secondo le fautrici dell'altra linea, annullerebbe le differenze tra le donne reali e persino quelle tra uomini e donne (è la visione di Tania Modleski e di de Lauretis)<sup>250</sup>.

Il problema della decostruzione derridiana, contesto cui appartiene l'elaborazione di Culler, e della sua formulazione di femminile, considerato dalla prospettiva come una posizione nel discorso, perseguita da decenni la critica femminista, desiderosa, da un lato, di affermare la questione della

<sup>247</sup> *Ibidem*. Il riferimento di Culler qui è al testo di Geoffrey Hartman *The Fate of Reading*, dove si afferma (cito dal medesimo passo di Culler): «[m]uch reading is indeed like girl-watching, a simple expense of spirit» (*ibidem*). G. Hartman, *The Fate of Reading and Other Essays*, Chicago UP, Chicago (IL) 1975.

<sup>248</sup> J. Culler, *On Deconstruction*, cit., p. 54.

<sup>249</sup> *Ivi*, pp. 50 e 64.

<sup>250</sup> *Ivi*, p. 48; T. Modleski, *Feminism and the Power of Interpretation: Some Critical Readings*, in T. de Lauretis, *Feminist Studies/Critical Studies*, cit., pp. 121-138. Sulla lettura da una posizione di lettrice lesbica si veda invece J.E. Kennard, *Ourselves behind Ourselves: a Theory for Lesbian Readers*, in E.A. Flynn, P.D. Schweickart (eds), *Gender and Reading*, Johns Hopkins UP, Baltimore (MD) 1986, pp. 63-80. Il saggio, che individua la necessità di una lettura polare come un metodo «adatto alle lettrici lesbiche» è contestato da de Lauretis perché ambiguo nel suo appello finale ad un «terreno comune condiviso da tutti gli esseri umani». T. de Lauretis, *La tecnologia del genere*, in Ead., *Sui Generis...*, cit., pp. 157-159.

differenza sessuale come semplice tratto, tra i molti, nell'enunciazione di una identità femminile multipla e variegata, e tuttavia attenta, dall'altro, a non annullare *del tutto* questa differenza, perché farlo, suggerisce Rosi Braidotti, riconduce all'antica abitudine mentale di «tradurre le donne in metafora»<sup>251</sup>. Occorre dunque capire cosa sia, storicamente e teoricamente, il soggetto femminile e del femminismo, e se la stessa volontà di definizione possa considerarsi legittima o il frutto paradossale di un pregiudizio anti-femminista.

### 1.6.1 *Il tratto sessuato della differenza, tra gender e post-gender*

Prima domanda: chi parla?

Chi, nell'insieme di tutti gli individui che parlano, è autorizzato a tenere questo tipo di linguaggio? Chi ne è titolare?

Chi riceve da esso la sua singolarità, il suo prestigio, e da chi esso a sua volta riceve in cambio se non la sua garanzia, perlomeno la sua presunzione di verità?

Qual è lo statuto degli individui che hanno – e sono i soli ad averlo –

il diritto regolamentare e tradizionale, giuridicamente definito o spontaneamente accettato, di profferire un simile discorso?

M. Foucault, *L'archeologia del sapere* (1969)<sup>252</sup>

Chi è il soggetto femminile e del femminismo? L'uno e l'altro sono necessariamente correlati, ovvero le donne sono *proprietarie* del discorso su se stesse? E se la risposta è affermativa, cosa comporta – teoricamente, socialmente? Un ottimo punto di partenza, ritengo, è di nuovo il saggio di Kristeva sul tempo delle donne, perché la narrazione, continuamente ristampata nonostante la presenza di una ricca pubblicistica femminista più recente, si chiedeva cosa avrebbe fatto la *terza* generazione di femministe, quella con l'ingrato compito di riconciliare il materno e il politico, cercando una propria collocazione all'interno del contratto sociale, ovvero l'elaborazione di un discorso specifico che non rifiuti totalmente il simbolico (attitudine che genera psicosi) né accetti la relazione sacrificale nella sua tradizionale impostazione o si limiti semplicemente a sovvertirne i termini, con l'effetto di creare un sessismo invertito<sup>253</sup>. Le considerazioni di Kristeva riguardo ai rischi implicati nella logica separatista dell'adesione ad un contropotere, che rigenera la sua essenza intrinsecamente violenta come un simulacro sino al caso estremo rappresentato dallo sfruttamento

<sup>251</sup> R. Braidotti, *Modelli di dissonanza: donne e/in filosofia*, in P. Magli (a cura di), *Le donne e i segni*, Il lavoro editoriale, Urbino 1985, p. 25.

<sup>252</sup> M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, trad. it. di Giovanni Bogliolo, cit., p. 61.

<sup>253</sup> J. Kristeva, *Women's Time*, cit., pp. 199-205.

femminile nel terrorismo, continuano ad essere drammaticamente attuali, come anche la denuncia di un atteggiamento generalmente reazionario delle donne con incarichi esecutivi di alto livello (ancora oggi, come nel 1979, soggette a disistima, svalutazione o persino persecuzioni, la loro presenza spesso percepita come *estranea* al sistema). L'incognita, per i soggetti cui l'ordine simbolico era stato inizialmente negato, sembra ancora essere quale forma assumerà il loro diffuso contro-investimento paranoico una volta riusciti a penetrarvi<sup>254</sup>.

La narrazione kristeviana, mettendo in guardia contro i rischi di usare un totalizzante pronome «noi», e dopo alcune osservazioni sulle difficoltà

<sup>254</sup> *Ibidem*. Trenta anni dopo la pubblicazione di Kristeva, le donne al potere tendono ancora ad adeguarsi con gratitudine al sistema che le ha accolte? Limitatamente all'emisfero occidentale (che è la prospettiva di questo lavoro), le risposte non sono confortanti. Come scrive Nina Power, «[l']elezione di Barack Obama lascia forse intravedere sviluppi futuri, ma resta da capire la portata redistributiva di questo "cambiamento". Condoleeza Rice, Ayaan Hirsi Ali e Pim Fortuyn sono (o erano) candidati atipici per le rispettive funzioni, ma questo non gli ha impedito di essere, rispettivamente, una guerrafondaia, un teorico neocon, un uomo politico ferocemente ostile all'immigrazione e che preconizzava una "guerra fredda" con l'Islam». L'autrice dedica successivamente un capitolo al 'caso' di Sarah Palin, una *hockey mom Terminator* autoproclamatasi femminista, e alla crisi di significazione che la parola «femminismo» sta attraversando dopo il 'furto' della retorica dell'emancipazione delle donne da parte della destra (specialmente statunitense), che l'ha invariabilmente adoperata per giustificare una politica estera bellicosa. Assolutamente interessante è inoltre, soprattutto per l'Italia in cui la disoccupazione femminile ha raggiunto livelli altissimi, la prospettiva dell'autrice sul concetto di «femminilizzazione del lavoro», per lei (e non soltanto) un tentativo di essenzializzare i tratti tradizionalmente associati alle donne, come ad esempio la loquacità, la cura degli altri, l'empatia, per mascherare un'atomizzazione forzata di lavoratori interinali che rende impossibile la loro organizzazione in una collettività. Per questa ragione, Power traduce l'espressione «femminilizzazione del lavoro» con quella di «lavorizzazione delle donne», indicando con ciò l'assegnazione delle donne al ruolo di lavoratrici *prima* che a quello di madri o mogli («perché il meraviglioso mondo del lavoro si scontra con diversi ostacoli: gravidanza, età, gap formativo, disperazione [...]»), e allo stesso tempo la loro identificazione con una posizione identitaria *indipendente* dalla produzione economica (nel senso di una «persistenza di una diversità di remunerazione a parità di lavoro» e di una «predominanza delle donne negli impieghi part-time e mal retribuiti»). Il testo, nato dalla discussione in un *blog* e incentrato, come recita il sottotitolo, sulla trasformazione del soggetto femminile da «donna-oggetto» a «donna-merce», presenta tuttavia alcune semplificazioni non sempre condivisibili (ad esempio, quando fa derivare la legge francese che proibisce alle musulmane di portare il velo esclusivamente all'imposizione capitalistica di esporre il proprio corpo-merce), ed una sconcertante mancanza di attenzione ai problemi occupazionali/lavorativi dei soggetti-donna *overqualified*, spesso bistrattate dal mercato più e quanto le migranti cui dedica alcune, seppur brevi, considerazioni (sulla femminilizzazione del lavoro e la condizione delle donne nell'era del cosiddetto «capitalismo cognitivo» si veda anche il prossimo paragrafo). N. Power, *La donna a una dimensione*, trad. it. di M. Bordin, C. Savi, Derive Approdi, Roma 2011, pp. 13-14 e p. 34 (ed. orig. *One-Dimensional Woman*, Zero Books, Winchester-Washington 2009).

della scissione del legame madre-figlia (difficoltà considerata, discutibilmente, responsabile della maggiore vulnerabilità della figlia femmina entro il simbolico), giunge ad una propria enunciazione del soggetto femminile:

[...] we can understand the warnings against the recent invasion of the women's movement by paranoia, as in Lacan's scandalous sentence 'There is no such thing as a woman'. *Indeed, she does not exist with a capital 'W'*, possessor of some mythical unity – a supreme power, on which is based the terror of power and terrorism as the desire for power. But what an unbelievable force for subversion in the modern world! And, at the same time, what playing with fire!<sup>255</sup>

Definire il soggetto-donna è potenzialità di cambiamento e pericolosa scintilla a un tempo, attribuendo Kristeva all'introiezione di un femminile universale, intero e mistificato, tanto quel *terrore* del potere – tipico di quelle psicotiche contro-società avverse al paterno e al simbolico *tout court* –, tanto il terroristico *desiderio* di potere che destina le donne a una maschistica ed impari lotta di sopravvivenza nel simbolico. Questo sforzo, inoltre, uno scontro tra forze per il predominio, suggella un'interpretazione del femminismo moderno come un mero momento di consapevolezza nell'infinito cammino dell'universo, un istante di manifestazione della violenza del simbolico che ci riconsegna una visione della storia hegeliana, giusto appunto quella che la prospettiva femminista si propone di contraddire<sup>256</sup>.

Il soggetto di Kristeva, dalla molteplicità enfaticizzata ma in realtà necessariamente – lacanianamente – contraddittorio, poiché postulante un tratto simbolico di separazione-frustrazione comune a tutto il femminile<sup>257</sup> (ovvero, nonostante le differenze che la psicoanalisi può attribuire alle varie individualità, una comunanza identitaria *su base sessuata*), è il tentativo dell'autrice, credo riuscito solo in parte, di prendere le distanze dal femminismo francese della differenza, fortemente avversato in ambito europeo ed americano negli anni Ottanta e Novanta in quanto ritenuto pensiero neo-essenzialista, ancora riconducibile ad una logica binaria ed imperniato su una visione patriarcale esclusivamente positiva. Malgrado dunque non si-

<sup>255</sup> J. Kristeva, *Women's Time*, cit., p. 205, corsivo mio.

<sup>256</sup> Per un'esplorazione del contrasto tra femminismo e filosofia hegeliana, che 'legge' la donna come un principio divino limitato allo stadio della soggettività, un'essenza immutabile che le preclude un ruolo nella dinamica sociale, rimando tuttavia al classico di Carla Lonzi, *Sputiamo su Hegel*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano 1974.

<sup>257</sup> Si veda il passo appena menzionato per intero: «[i]f the archetype of the belief in a good and pure substance, that of utopias, is the belief in the omnipotence of an archaic, full, total englobing mother with no frustration, no separation, with no break-producing symbolism (with no castration, in other words), then it becomes evident that we will never be able to defuse the violences mobilized through the counter-investment necessary to carrying out this phantasm, unless one challenges precisely this myth of the archaic mother [...]» (*ibidem*).



ano mancate le voci in difesa di tale concezione, assertive di una formulazione del femminile che, a loro dire, non sarebbe radicata nella metafisica ma al contrario smonterebbe ed eccederebbe le sue coppie antinomiche, la critica europea e statunitense, impersonata da Toril Moi e molte altre, taccerà generalmente il pensiero irigarayano di anti-femminismo<sup>258</sup>, proponendo elaborazioni di un'identità femminile instabile o frantumata, le cui figurezioni andranno dal *cyborg* di Donna Haraway, contaminazione tra essere umano e macchina nato/a nello spazio e dalla sessualità assente o artificiale, al soggetto *nomade* e antiumanista di Braidotti, un ibrido in transito in uno spazio multiculturale di margini, periferie, pluralità<sup>259</sup>.

Le sostenitrici della post-differenza sono accumulate da un'opposizione all'ottica di supremazia della differenza sessuale, ritenuta una strategia di omologazione e identificazione dello Stato che assegnerebbe il genere su base biologica per incasellare l'individuo in una struttura sociale prescrittiva, abbinando poi il sesso maschile e quello femminile (gli unici riconosciuti alla nascita) ai rispettivi modelli di dominio e subordinazione<sup>260</sup>. Nel tentativo di rendere conto delle differenze tra le donne, cancellate dal concetto femminista di «sorellanza», le teoriche dell'identità post-gender (concetto altrimenti denominato *mixgenderation* per affinità con la *mixgeneration* della rivoluzione multirazziale) tendono a considerare il genere come una categoria sociologica, piuttosto che ontologica, una finzione normativa complice del patriarcato e con implicazioni razziste ed eterosessiste, da contestare, o quantomeno da integrare, con i parametri della preferenza sessuale, della razza, dell'etnia, della classe, dell'età, del-

<sup>258</sup> Si confrontino i differenti punti di vista in M. Whitford, *Luce Irigaray. Philosophy in the Feminine*, Routledge, London-New York 1991 e T. Moi, *Patriarchal Reflections: Luce Irigaray's Looking-Glass*, in Ead., *Sexual/Textual Politics*, cit., pp. 127-149.

<sup>259</sup> D. Haraway, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, in Ead., *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, New York 1991, pp. 149-181 (ed. orig. *Geschlecht, Gender, Genre: Sexualpolitik eines Wortes*, «Das Argument: Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften», vol. 166, 1987, pp. 795-804). Si veda la traduzione parziale italiana: *Manifesto Cyborg*, a cura di L. Borghi, intr. di R. Braidotti, Feltrinelli, Milano 1995. Cfr. anche R. Braidotti, *Dissonanze*, La Tartaruga, Milano 1994 e R. Braidotti, *Soggetto Nomade. Femminismo e crisi della modernità*, Donzelli, Roma 1994.

<sup>260</sup> Scrive Liana Borghi alla voce «Gender» di *Lessico postfordista*: «[i]n sociologia e pedagogia, l'americana Nancy Chodorow e la nostra Elena Gianini Belotti hanno spiegato fin dall'inizio degli anni Settanta il meccanismo delle caratteristiche di trasmissione di genere (valgano per tutte il fiocco rosa e il fiocco blu dei neonati). Nella nostra cultura i generi vengono assegnati su basi biologiche a seconda del sesso maschile o femminile; ma dal punto di vista della socializzazione di un individuo i sessi sono quattro o sei, a seconda che le persone adulte seguano l'orientamento ricevuto nell'infanzia o che non lo seguano, come i travestiti, i transgender o i transessuali»: L. Borghi, "postgender", giugno 2000, p. 2; <[http://xoomer.virgilio.it/raccontarsi/presentazioni2006/postgender\\_borghi.pdf](http://xoomer.virgilio.it/raccontarsi/presentazioni2006/postgender_borghi.pdf)> (09/2012). La versione cartacea si trova in A. Zanini e U. Fadini (a cura di), *Lessico postfordista: scenari della mutazione*, Feltrinelli, Milano 2001.

la religione e così discorrendo<sup>261</sup>. Il genere, in altri termini, possiederebbe un'ideologia, e sarebbe responsabile delle definizioni insoddisfacenti offerte dal discorso della semiotica e della psicoanalisi (specialmente, ma non soltanto, quella lacaniana), due ambiti intersecanti in cui lo spazio femminile è stato incessantemente riproposto come una struttura negativa, sfuggente i processi di significazione e quindi di rappresentazione, oppure – o allo stesso tempo – come la rappresentazione di una rappresentazione di una categoria non autonoma, descritta solo in relazione al maschile ed infine 'fusa' al suo interno dal parametro conformante della maternità<sup>262</sup>. Ed è proprio per sfuggire al fantasma della Donna Universale, senza tuttavia eludere le problematiche della costrizione del genere, che de Lauretis teorizza

un soggetto costituito sì nel genere, però non dalla sola differenza sessuale, ma mediante i linguaggi e le rappresentazioni culturali; un soggetto in-generato nel vissuto delle relazioni di razza e di classe, oltretutto di sesso; un soggetto quindi non unificato ma multiplo, non solo diviso ma anche contraddetto.<sup>263</sup>

Il *gender*, categoria continuamente riposizionata e termine di difficile traduzione<sup>264</sup>, è qui per de Lauretis *anche* un effetto del linguaggio, differenziandosi da proprie successive elaborazioni e da quelle di pensatrici, come ad esempio Judith Butler, che lo considereranno *esclusivamente* un artificio, una performance senza appoggi materiali più consistenti di una riproduzione sociale volontaria. Quale «movimento dentro e fuori l'ideologia in un continuo attraversamento di confini (e dei limiti) della/e differenza/e sessuale/i», per la studiosa femminista esperta di cinema sperimentale il genere è pensabile come lo spazio centrato dall'inquadratura ed insieme quello del «fuori campo», uno spazio non realmente esterno al primo ma invisibile agli spettatori ed inclusivo tanto della cinepresa (il punto di po-

<sup>261</sup> Si leggano, in proposito, i saggi: A. Rich, *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*, «Signs: Journal of Women in Culture and Society», 5, 4, 1980, pp. 631-660 e *Notes Toward a Politics of Location*, in Ead., *Blood, Bread and Poetry: Selected Prose 1979-1985*, Virago, London 1987, pp. 210-231. Si veda inoltre Monique Wittig, una voce proveniente dall'ambito francese ma in opposizione al femminismo della differenza delle sue connazionali: M. Wittig, *The Mark of Gender*, in N.K. Miller (ed.), *The Poetics of Gender*, Columbia UP, New York 1986, pp. 63-73.

<sup>262</sup> K. Silvermann, *The Subject of Semiotics*, Oxford UP, New York 1983, cit. in T. de Lauretis, *La tecnologia del genere*, in Ead., *Sui Generis...*, cit., p. 154.

<sup>263</sup> Ivi, p. 132.

<sup>264</sup> K. Wideberg, *Translating Gender*, «NORA», 2, 6, 1998, pp. 133-138 e, tra i saggi sul gender, R. Braidotti, *Gender and Post-Gender: The Future of an Illusion?*, in M. Corona, G. Lombardo (a cura di), *Atti dell'undicesimo convegno biennale "Methodologies of Gender"*, Herder, Roma 1993, pp. 51-69. J. Scott, *Il 'genere': un'utile categoria di analisi storica*, in P. Di Cori (a cura di), *Altre storie. La critica femminista alla storia*, Clueb, Bologna 1996, pp. 307-348.

sizionamento ed articolazione della prospettiva), tanto dello spettatore (il luogo di ricostruzione e di riproduzione dell'immagine)<sup>265</sup>.

Il femminismo, secondo questa posizione teorica, avrebbe palesato il movimento tra i due suddetti spazi eteronomi, configurando il genere come *effetto* e allo stesso tempo *eccesso* della rappresentazione, capace infine di realizzare la propria costruzione anche mediante i discorsi che apparentemente lo estromettono. Ne deriva che se le produzioni di Althusser, Foucault, Eco o della Kristeva dei primi lavori hanno trascurato il genere, le loro ideologie hanno partecipato in ogni caso alla sua costruzione, operando da «tecnologia del genere» parimenti ad altre *tecnologie sociali* come il cinema, i discorsi istituzionali, le epistemologie, le pratiche critiche e quelle della vita quotidiana<sup>266</sup>. Mutuando la sua teoria da quella della sessualità foucaultiana, che aveva formulato l'esistenza di una «tecnologia del sesso», de Lauretis intende dire, in *Techologies of Gender* (1987), che

il genere, come la sessualità, non è una proprietà dei corpi o qualcosa che esiste in origine negli esseri umani, bensì "l'insieme degli effetti prodotti dei corpi, nei comportamenti e nelle relazioni sociali" [...], dallo spiegamento di "una complessa tecnologia politica".<sup>267</sup>

Ed è con Foucault che occorre nuovamente far i conti perché il suo linguaggio pervade, non sempre senza collisioni, gran parte della teoria femminista, e la maggior parte della produzione critica contemporanea.

### 1.6.2 *Corpo, Foucault, attualità, femminismo: un processo globale di de-generizzazione?*

Nel primo volume della *Storia della sessualità. La volontà di sapere* (1976), Foucault sostiene alcune idee relative al discorso sulla sessualità che, in parte approfondite o contraddette nei successivi *L'uso dei piaceri* e *La cura di sé*, hanno continuato incessantemente a suggestionare il pensiero occidentale<sup>268</sup>.

Nell'epoca in cui la liberazione sessuale e il rovesciamento del capitalismo costituivano un unico programma politico, il pensatore francese, che

<sup>265</sup> T. de Lauretis, *La tecnologia del genere*, cit., p. 162.

<sup>266</sup> Ivi, pp. 133 e 154.

<sup>267</sup> Ivi, p. 133.

<sup>268</sup> L'argomento è esplorato in modo esaustivo da Karen Vintges in *La dissoluzione della donna e gli stili di soggettività femminile*, in R. Braidotti, L. MacNay et al., *Michel Foucault e il divenire donna*, a cura e trad. it. di S. Vaccaro, M. Cogliatore, prefazione di T. Villani, Mimesis, Milano 1997, p. 127. Il volume che avrebbe dovuto intitolarsi *La donna, la madre e l'isterica* costituirà l'apertura (il capitolo *Modificazioni*) di M. Foucault, *L'uso dei piaceri. Storia della sessualità 2*, trad. it. di L. Guarino, Feltrinelli, Milano 1992 (ed. orig. *Histoire de la sexualité, t. 2. L'Usage des plaisirs*, Gallimard, Paris 1984) e M. Foucault, *La cura di sé. Storia della sessualità 3*, trad. it. di L. Guarino, Feltrinelli, Milano 1995 (ed. orig. *Histoire de la sexualité, t.3. Le Souci de soi*, Gallimard, Paris 1984).

sempre si era stagiato in modo originale se non antitetico a quella del tempo contemporaneo, non si faceva scrupoli ad affermare che l'ipotesi secondo la quale le società industriali moderne avessero inaugurato un'epoca di repressione della sessualità era assolutamente da abbandonare, in quanto erroneamente ancorata ad un'idea di potere come coercizione negativa e in grado di attuare una interdizione di verità<sup>269</sup>. Utilizzando i concetti di piacere e di potere in modo non antitetico, piuttosto connettendoli «secondo meccanismi complessi e positivi di eccitazione e d'incitazione»<sup>270</sup>, l'autore sosteneva l'idea che non fosse corretto postulare una complicità tra l'ordine borghese e la repressione, ma occorreva imparare a riconoscere la «vera e propria esplosione discorsiva» avvenuta qualche secolo prima intorno alla sessualità, e l'utilizzo del discorso su di essa come una produzione di verità<sup>271</sup>. Se, dunque, nella storia della filosofia e della religione la verità tradizionalmente rende liberi e il potere riduce al silenzio, nella *Volontà di sapere* (lo avevamo già osservato a proposito di *L'ordine del discorso*) «la verità non è libera per natura, né l'errore servo, ma [...] la sua produzione è interamente attraversata dai rapporti di potere»<sup>272</sup>. La nascita della sessualità, si teorizza nel testo, coincide proprio con l'apparizione di quel «dispositivo complesso» per *produrre* discorsi *veri* su di essa, di conseguenza la legge è *costitutiva* rispetto al desiderio, e non può esistere alcuna repressione a posteriori, *esterna* al potere<sup>273</sup>.

Da un altro punto di vista, inoltre, questa produttività del potere si accompagna al concetto di «segreto», essendo il funzionamento di quello inseparabile dalla dissimulazione di una sua parte: «il potere come puro limite tracciato alla libertà è, almeno nella nostra società, la forma genera-

<sup>269</sup> «Piacere e potere non si annullano, non si ritorcono l'uno contro l'altro; si inseguono, si accavallano e si rilanciano». «L'importante è che il sesso non sia stato solo una questione di sensazione e di piacere, di legge o di divieto, ma anche di vero o di falso; che la verità del sesso sia diventata una cosa essenziale, utile o pericolosa, preziosa o temibile, insomma che il sesso sia stato costituito come una posta in gioco di verità» (M. Foucault, *La volontà di sapere...*, trad. it. di P. Pasquino, G. Procacci, cit., pp. 48 e 52).

<sup>270</sup> Ivi, p. 48.

<sup>271</sup> Ivi, pp. 48, 19 e 52.

<sup>272</sup> Ivi, p. 56. In queste pagine, Foucault menziona la tortura (produzione di verità estorta/strappata dal corpo) come una delle procedure d'individualizzazione più importanti per il potere, e osserva il privilegio accordato alla sfera della sessualità nella confessione religiosa, una pratica evidentemente molto significativa nel creare la sessualità come discorso.

<sup>273</sup> Ivi, p. 63. «Che il sesso non sia "represso", non è [...] un'asserzione molto nuova. È un bel po' di tempo che alcuni psicoanalisti l'hanno detto [...]; li [potere e desiderio] hanno immaginati legati in modo più complesso e più originario di questo gioco tra un'energia selvaggia, naturale e vivente, che sale incessantemente dal basso, ed un ordine proveniente dall'alto che cercherebbe di ostacolarla; non si dovrebbe immaginare che il desiderio sia represso, per la buona ragione che è la legge che è costitutiva del desiderio e della mancanza che lo instaura» (ivi, p. 72).

le della sua accettabilità»<sup>274</sup>. Ciò spiega, secondo Foucault, il successo della teoria della repressione, uno strumento che avrebbe agito da limitatore di diffusione del dispositivo differenziando i divieti a seconda delle classi sociali. Proprio la valorizzazione del corpo come oggetto di sapere ed elemento nei rapporti di potere, continua infatti il filosofo, ha permesso agli strati popolari di sfuggirlo a lungo, avendo le «classi dirigenti» innanzitutto sperimentato il dispositivo su se stesse quale modalità di costruzione di un proprio «corpo specifico», ovvero «un corpo “ di classe”»<sup>275</sup>.

Le procedure di restrizione, di pudore, di elusione o di silenzio che la borghesia ha effettivamente istituzionalizzato con leggi e divieti, non sarebbero state dunque motivate da un intento ascetico o moralizzatore (idea prevalente negli anni Settanta), piuttosto, al pari di altre pratiche di *intensificazione* del corpo, come la problematizzazione delle sue condizioni di salute e di funzionamento, sarebbero state un gesto di *affermazione di sé*, un consapevole atto di auto-attribuzione identitaria. L'interesse per il «corpo del proletariato» – per la sua salute, per la sua riproduzione, per la sua sessualità in senso lato – sarebbe emerso soltanto in concomitanza con alcuni conflitti che avevano reso necessaria la creazione di una tecnologia di controllo demografico, tra i quali lo sviluppo dell'industria pesante e il problema della coabitazione nello spazio urbano<sup>276</sup>. La generalizzazione del dispositivo di sessualità è infine denominata da Foucault *biopolitica*, un concetto definito come quel lungo processo «che fa entrare la vita e i suoi meccanismi nel campo dei calcoli espliciti e fa del potere-sapere un agente di trasformazione della vita umana»<sup>277</sup>.

La nozione di biopolitica, successivamente ripresa da Foucault nel suo corso al College de France del 1978-1979 e rielaborata in numerose scritture, ha costituito il luogo di partenza di numerose teorizzazioni nei più svariati ambiti del sapere, rivelandosi particolarmente produttiva nell'interazione, operata da molte analisi di tipo economico-sociologico con orientamento femminista, dell'idea deleuziana di «divenire donna nel lavoro» con lo studio dei processi bioeconomici<sup>278</sup>. In particolare, recenti autori e autrici occi-

<sup>274</sup> Ivi, p. 77.

<sup>275</sup> Ivi, pp. 110 e 95. Gli strati popolari erano tuttavia per Foucault sottoposti al *dispositivo delle alleanze*: «valorizzazione del matrimonio legittimo e della fecondità, esclusione delle unioni consanguinee, prescrizioni di endogamia sociale e locale». In seguito, i meccanismi di sessualizzazione sarebbero penetrati anche in questo gruppo sociale, seguendo un percorso di tre tappe (ivi, p. 108).

<sup>276</sup> Ivi, pp. 109-112.

<sup>277</sup> Ivi, p. 126.

<sup>278</sup> Si veda, tra i molti testi primari, M. Foucault, *Microfisica del potere: interventi politici*, trad. di A. Fontana, P. Pasquino, Einaudi, Torino 1977; M. Foucault, *Nascita della biopolitica*, edizione stabilita sotto la direzione di F. Ewald, A. Fontana da M. Senellart, Feltrinelli, Milano 2005 (ed. orig. *Naissance de la biopolitique*, édition établié sous la direction de F. Ewald et A. Fontana par Michel Senellart, Seuil Gallimard, Paris 2004). In ambito italiano, tra i testi rivolti verso la questione socio-eco-

dentali hanno esplorato il fenomeno della cosiddetta «femminilizzazione del lavoro», un concetto allusivo non tanto dell'oggettivo aumento quantitativo della popolazione attiva femminile, quanto dello sfruttamento intensivo da parte del mercato di qualità e capacità individuali (una tendenza alla *degenerizzazione* del lavoro che investirebbe l'epoca del «capitalismo cognitivo», ovvero l'età in cui il modello della produzione di conoscenza ha sostituito quello fordista di produzione materiale delle merci)<sup>279</sup>.

L'argomento, vastissimo, è particolarmente interessante per il pubblico italiano, in cui il cortocircuito tra identità personale, sociale e comunicazionale caratteristico dell'età postfordista è massimo, ed una storica anti-meritocrazia, oltre alla tradizionalmente supposta 'capacità di adattamento' femminile, rende le donne dei soggetti particolarmente appetibili per la sua precarietà generalizzata. E, del resto, non si tratta qui che di osservare l'opprimente circolarità delle considerazioni di Wollstonecraft, passate indenni nel processo di trasformazione dalla costruzione sociale del carattere sessuato delle persone, che relegava le donne alla vita domestica, a quella, inversa, della sessualizzazione (o de-soggettivizzazione) del mercato del lavoro, che quando non lascia più a casa i soggetti femminili ne incatena l'esistenza alle sue intelligenze (il fenomeno della cosiddetta «flessibile inflessibilità»). L'egemonia della funzione produttiva ha infatti preso definitivamente possesso del corpo delle donne, chiamato, nelle società post-industriali, ad una polivalenza di funzioni e ad un infinito ampliamento delle proprie *performances*, sino a trasformarsi nella «di-

nomica è possibile menzionare A. Fumagalli, *Bioeconomia e capitalismo cognitivo. Verso un nuovo paradigma di accumulazione?*, Carocci, Roma 2007; C. Vercellone (a cura di), *Capitalismo cognitivo*, Manifestolibri, Roma 2006.

<sup>279</sup> Sulla femminilizzazione del lavoro nell'epoca della «flessibile inflessibilità» rimando a C. Morini, *Per amore o per forza: femminilizzazione del lavoro e biopolitiche del corpo*, Ombre Corte, Verona 2010. Volendo generalizzare, è possibile affermare che molte narrazioni sociologiche contemporanee, analizzando i caratteri quantitativi e costitutivi dei nuovi contesti di produzione, individuano *forme* di somministrazione del lavoro con caratteristiche di precarietà, mobilità, frammentarietà, bassi livelli salariali, e *contenuti* che sfruttano qualità e saperi individuali di tipo relazionali, emozionali, di linguaggio o di propensione alla cura. Questo modello, che si sta affermando come paradigma del mercato del lavoro odierno prescindendo dal genere, ma si ispira al bagaglio esperienziale femminile, ha come esito quello di ridistribuire il genere all'interno delle professioni cognitive, dove le donne iniziano ad essere più 'gradite' proprio per le caratteristiche qualitative/adattative che sono in grado di garantire. Si osserva inoltre, un po' da parte di tutti gli autori e le autrici che hanno scritto sull'argomento, un'eccedenza di senso e di significato nella produzione simbolica del lavoro, che ingloba tutti gli ambiti dell'esistenza ponendo fine alla separazione tra sfera pubblica e privata. Infine, la femminilizzazione del lavoro è diventata anche «la femminilizzazione della *ricerca del lavoro*», una procedura che, a causa dell'imperativo onnipresente del *networking*, costringe la persona fuori dal mercato all'auto-imprenditoria e all'intelaiatura di rapporti pseudo-opportunistici (in pratica, «vendersi [...], comportarsi come una specie di curriculum vitae ambulante»), uccidendo la «vita interiore nel senso che questa aveva un tempo» (N. Power, *La donna a una dimensione*, cit., p. 38, p. 35 e p. 43).

mensione sacrificale su cui si accanisce l'amministrazione dello spazio pubblico del moderno»<sup>280</sup>.

Volendo, tuttavia, qui rimanere entro un discorso più generale relativo ai processi di produzione della soggettività sessuata indicati da Foucault, e al modo in cui le sue teorie sono state recepite dalla critica femminista, è opportuno premettere che la questione purtroppo non si semplifica affatto, aprendosi anzi lo scenario di una storia infinita di interazioni ed attriti, il cui effettivo dipanamento richiederebbe un studio esclusivo.

Come avevamo osservato, obiettivo di alcune narrazioni foucaultiane è approfondire il legame «linguaggio-corpo-mondo nell'ambito delle relazioni, dei rapporti di potere dai quali niente e nessuno può chiamarsi fuori»; un'esplorazione, dunque, di quei 'giochi di verità' che costituiscono il sé come soggetto<sup>281</sup>. Ora, è opportuno ricordare che il corpo è un concetto centrale nel pensiero poststrutturalista, imperniato nell'inversione dei binari gerarchici tra materiale e spirituale, ragione ed emozione, mediante il dissolvimento degli elementi ritenuti costitutivi del dualismo; la decostruzione, demolendo il soggetto astratto del pensiero cartesiano e inficiando la sua svalutazione del corporeo, ha appunto dimostrato l'illegittimità del tradizionale privilegio. Tuttavia, contrariamente alle formulazioni di teorici come Derrida, che leggono il corpo come metafora del più generale problema filosofico della differenza, la concezione foucaultiana è quella di un fenomeno concreto, di una specificità culturale e storica ma non semplicemente identificabile con la biologia, che è apparsa fondamentale per il discorso femminista. In questo senso, non vi è dubbio che il lavoro del filosofo, con il suo «corpo tutto impresso di storia, e la storia che devasta il corpo», sia stato fruttuosamente adoperato dalla già avviata ricerca femminista quale «utile struttura analitica in grado di spiegare come l'esperienza delle donne venga impoverita e controllata da immagini della sessualità femminile culturalmente determinate»<sup>282</sup>.

La de Lauretis di *Techonologies of Gender*, in particolare, ha utilizzato l'impostazione di Foucault per la sua analisi premurandosi però di rivendicare l'affinità della prospettiva concettuale del filosofo con quella delle teoriche del cinema femministe, impegnate a pubblicare studi sui codici cinematografici che costruiscono la donna come immagine e oggetto dell'occhio voyeuristico dello spettatore sin dalla metà degli anni Settanta<sup>283</sup>. La loro denuncia della rappresentazione del corpo femminile come

<sup>280</sup> T. Villani, *Prefazione. Michel Foucault e il disagio identitario*, in R. Braidotti, L. McNay et al., *Michel Foucault e il divenire donna*, cit., p. 8.

<sup>281</sup> Ivi, pp. 11-12.

<sup>282</sup> M. Foucault, *Microfisica del potere...*, trad. di A. Fontana, P. Pasquino, cit., p. 44, la prima citazione; L. McNay, *Il corpo foucaultiano e l'esclusione dell'esperienza* (ed. orig., *The Foucaultian Body and the Exclusion of Experience*, «Hypatia», VI, 3, 1991, pp. 125-139), in R. Braidotti, L. McNay et al., *Michel Foucault e il divenire donna*, cit., p. 61, la seconda.

<sup>283</sup> T. de Lauretis, *La tecnologia del genere*, cit., p. 147. L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, «Screen», 16, 3, 1975, pp. 6-18; S. Heath, *Narrative Space*, in

sito primario della sessualità, affidata alla rivista «Screen» e ispirata alle teorie di Althusser e Lacan, aveva anticipato la genealogia foucaultiana relativa all'identificazione del sessuale con il femminile, un processo iniziato, narra la *Storia della sessualità*, quando il corpo della donna era diventato figura od oggetto di conoscenza nei discorsi della scienza medica, dell'arte, della letteratura, della cultura popolare<sup>284</sup>. Ad ogni modo, per de Lauretis (le cui idee contribuiranno, soltanto pochi anni dopo, a fondare la teoria *queer*), «Foucault [...] non concepisce la sessualità come radicata nel genere, con una forma maschile e una femminile, ma la considera uguale per tutti, e quindi maschile»<sup>285</sup>.

L'accusa di «cecità» nei confronti del genere è stata spesso reiterata verso le narrazioni foucaultiane, tacciate di trattare il corpo come se fosse di genere neutro o indifferenziato, ovvero di non rendere conto, nei loro racconti, di quella diversità con cui uomini e donne si rapportano alle istituzioni, o, dal punto di vista opposto, del modo in cui gli effetti sistematici della divisione sessuale sono stati perpetuati attraverso tecniche di genere applicati al corpo. Sandra Bartkly, solo per citare un nome, ha dimostrato come il corpo femminile sia stato ordinato e controllato da un particolare «regime disciplinare di femminilità», idea sviluppata poi da Patricia O' Brian che ha discusso, nello specifico, la diversa percezione storica della criminalità maschile rispetto alla femminile (l'una afferibile ad una devianza sociale, l'altra ritenuta 'naturale' ed ascritta ai tratti tipici della fisiologia femminile)<sup>286</sup>. Secondo Lois McNay, però, il problema più grave non è la mancanza di considerazione per il carattere sessuato del corpo disciplinato, ma la riduzione degli individui operata da Foucault in «corpi docili», un'idea che, eludendo la nozione di esperienza da soggetti in apparenza passivi, è causa di un resoconto «povero e troppo stabile della formazione dell'identità sessuale», e infatti non è capace di spiegare come

Id., *Questions of Cinema*, Indiana UP, Bloomington (IN) 1981, pp. 19-75. Come la stessa de Lauretis rammenta, ulteriori riferimenti agli scritti femministi sul cinema si trovano nel già menzionato *Alice doesn't*.

<sup>284</sup> «Non bisogna dimenticare che il personaggio che per primo è stato investito dal dispositivo di sessualità [...], fu la donna "oziosa", ai limiti del "mondo", dove doveva sempre figurare come valore, e della famiglia in cui le si assegnava una parte nuova di obblighi di sposa e di madre: così è apparsa la donna "nervosa", la donna affetta da "vapori"; qui ha trovato il suo punto di innesto l'isterizzazione della donna»; M. Foucault, *La volontà di sapere...*, cit., trad. it. di P. Pasquino, G. Procacci, p. 107.

<sup>285</sup> T. de Lauretis, *La tecnologia del genere*, cit., p. 147. La formula «teoria queer», fu introdotta da de Lauretis nel 1990 nel corso di un intervento all'Università di Santa Cruz (per la pubblicazione del contributo: T. de Lauretis, *Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction*, «differences», 3, 2, 1991, pp. III-XVIII).

<sup>286</sup> S. Bartky, *Foucault, Femininity and the Modernization of Patriarchal Power*, in I. Diamond, L. Quinby (eds), *Feminism and Foucault*, Northeastern UP, Boston (MA) 1988, p. 75; P. O'Brien, *Crime and Punishment as Historical Problem*, «Journal of Social History», 11, 1978, pp. 514-518.



mai, pur nell'ambito di un processo di isterizzazione del corpo femminile, le donne non scivolassero facilmente nei ruoli socialmente prescritti<sup>287</sup>.

Naturalmente, le obiezioni di Jana Sawicki in proposito sono difficilmente contestabili: Foucault non ha elaborato una teoria, tantomeno una teoria emancipatoria, ma un'antiteoria, limitandosi a suggerire i modi in cui guardare le teorie consolidate e analizzandole in termini di effetti di potere<sup>288</sup>. L'idea di una teoria 'neutrale' al potere, al contrario, è stata continuamente contestata dalle genealogie foucaultiane, e l'autore è consapevole di parlare da «intellettuale specifico», con un proprio punto di vista assunto e dichiarato; la miglior postura da prendere in questi casi, sintetizza in proposito Salvo Vaccaro, è quella di «rintracciare la genealogia di se stessi», e del resto, continua lo studioso, il filosofo era consapevole delle lacune e vi stava ponendo rimedio nel progetto rimasto incompiuto<sup>289</sup>.

Nella maggior parte dei casi, le femministe riconoscono a Foucault di aver individuato nella sessualità una dimensione cruciale del conflitto politico e di aver posto attenzione alla complicità delle scienze umane con le forme moderne di dominio, dimostrando in particolare i meccanismi di controllo sociale evoluti con alcune forme specifiche di sapere come la medicina, la psichiatria, la sociologia, la psicologia<sup>290</sup>; tuttavia la loro valutazione della posizione foucaultiana, sostanzialmente anti-essenzialista, è

<sup>287</sup> L. McNay, *Il corpo foucaultiano e l'esclusione dell'esperienza*, cit., p. 71 e p. 75.

<sup>288</sup> J. Sawicki, *Il femminismo e la forza del discorso foucaultiano*, in R. Braidotti, L. McNay et al., *Michel Foucault e il divenire donna*, cit., p. 106 (ed. orig. *Feminism and the Power of Foucauldian Discourse: Foucault and Mothering Theory*, in Ead., *Disciplining Foucault: Feminism, Power, and the Body*, Routledge, New York-London 1988, pp. 49-66). Si legge nel testo: «[l]a genealogia foucaultiana contesta l'idea che l'unica verità liberatoria sia quella esente dal potere o impermeabile alla storia. Foucault prende a prestito l'ipotesi di Nietzsche secondo cui è il potere a rendere possibile la verità [...]. Affermare, con Foucault, che l'umanità è un costrutto teorico e sociale non significa screditare ogni sforzo di comprendere noi stessi, ma semplicemente screditare coloro che ne sostengono l'universalità [...], un foucaultiano non escluderebbe del tutto la teoria della funzione materna, le negherebbe semplicemente il suo privilegio teorico» (ivi, p. 108 e p. 115).

<sup>289</sup> Ivi, p. 104. S. Vaccaro, *Introduzione. Lo sguardo e la differenza*, in R. Braidotti, L. McNay et al., *Michel Foucault e il divenire donna*, cit., p. 21. In realtà, Vaccaro si spinge un po' più in là, affermando che i silenzi di Foucault, oltre a rivelare la limitatezza della sua posizione sessuata, «riflettono meglio il rapporto con l'indicibile asimmetria che preclude l'accesso alla differenza, sospingendoci verso lo scardinamento di quella "logica che dal tempo dei Greci domina l'Occidente", responsabile di avere "ricoperto" con un'unica grammatica il "desiderio della donna" la cui lingua è differente». Inoltre, per Vaccaro la pratica dell'esperienza accomuna Foucault e il movimento delle donne: «[i]n Foucault, ogni analitica dell'oggetto trova un granello di esperienza di sé, come motore di innovazione e come pratica pre-riflessiva da cui muovere» e la tensione di riconciliare la genealogia critica di se stessi con quella del discorso dominante accomuna il suo pensiero con quello delle pratiche femminili (*ibidem* e ivi, p. 22).

<sup>290</sup> Si veda, in proposito, B. Ehrenreich, D. English, *For Her Own Good: 150 Years of the Experts' Advice to Women*, Anchor Press, New York 1978.

legata inderogabilmente alla visione di femminismo accreditata da ciascuna. Rosi Braidotti, da una riflessione imperniata sulla critica al concetto di «femminile» come sinonimo di crisi, e all'appropriazione dell'idea di «femminile» da parte del discorso filosofico, non stupisce quando, confrontando il concetto di etica in Foucault e quello di Irigaray, conclude che «Foucault elabora una critica che rimane entro i confini dell'identità sessuale; Irigaray accentua la differenza sessuale in modo da affermare una soggettività femminile»<sup>291</sup>. Gli esempi di Foucault e Irigaray proverebbero che esiste una forte dissonanza tra filosofi maschi e femmine, una diversità relativa alla natura e alla struttura della differenza che, d'altra parte, rende possibile il dialogo intellettuale tra il pensiero asimmetrico di uomini e donne<sup>292</sup>.

La questione, sotto questo aspetto, è piuttosto delineata. Se si accetta il presupposto di una base ontologica di una differenza sessuale, una visione per cui «la differenza tra i sessi è *radicale* ed è costitutiva dell'esperienza umana» e «dovrebbe essere annoverata come la mortalità», poiché, come la morte, «la differenza sessuale è *sempre già lì*, che lo si accetti o meno», allora la ricerca di Foucault, tesa a dimostrare come il discorso sessuale trascenda l'anatomia sostanziale ma sia legato ad una costruzione sociale, un sapere 'tecnologico' che forma la verità sul nostro essere, apparirà insoddisfacente<sup>293</sup>. All'opposto, chi si pone in modo critico verso l'essentialismo biologico, sarà maggiormente propensa ad utilizzare le strategie foucaultiane per nego-

<sup>291</sup> R. Braidotti, *L'etica della differenza sessuale. Michele Foucault e Luce Irigaray*, in R. Braidotti, L. McNay et al., *Michel Foucault e il divenire donna*, cit., pp. 57-58 (la citazione; una versione più estesa dell'articolo era stata pubblicata in «Australian Feminist Studies», 3, 1986, pp. 1-13). Per Braidotti, il concetto di «femminile», elaborato da Nietzsche come il gusto delle culture decadenti, è una metafora molto elaborata di insoddisfazione maschile, una linea del pensiero moderno emersa, non a caso, in concomitanza con i movimenti politici che hanno legittimato la voce delle donne. «[...] è un malanno maschile, che esprime la crisi della legittimazione di sé, secondo Lyotard, segno delle società postmoderne. Questo "fenomeno" non ha alcun rapporto immediato o persino diretto con la vita reale delle *donne*; ritengo che, da femministe, dovremmo interrogare l'abitudine mentale piuttosto antica che consiste nell'usare il "femminile" come segno, metafora o sintomo di malattia, crisi, insoddisfazione»; R. Braidotti, *L'etica della differenza sessuale...*, cit., p. 49.

<sup>292</sup> Ivi, p. 58. Per Braidotti, la scena filosofica si fonda su presupposti sessualmente specificati. Anche in Irigaray la ricerca intorno al soggetto filosofico è legata alla crisi del logos, ma mentre a Foucault «offre i parametri basilari dell'economia politica della verità, sottomessa all'autorità del logos», cogliendo la materialità delle idee «in uno spazio mediano colto in una trama di condizioni materiali e simboliche, tra ciò che definisce documento, archivio e monumento, tra il testo e la storia, tra la teoria e la pratica, mai in una delle due polarità», per Irigaray la crisi – la morte della filosofia – è già consumata, e la morte del soggetto logocentrico spalanca la possibilità dell'espressione della soggettività femminile. La crisi, conclude Braidotti, «è soltanto la scomparsa del soggetto universale, che ha celato la propria singolarità dietro la maschera del logo-centrismo. Non sorprende che gli uomini siano tanto scossi [...]» (ivi, p. 51 e pp. 54-55).

<sup>293</sup> Ivi, p. 56.

ziare il senso di tale identità in modo storico. Judith Butler ed Eve Kosofsky Sedgwick hanno dunque adoperato le teorie foucaultiane per coniugarle, ciascuna a suo modo, con la rilettura derridiana dell'idea di performatività di John Austin, decidendo infine di interpretare parimenti sesso e genere come categorie prodotte e mantenute mediante la citazione e la ripetizione di norme culturali (si vedano gli oramai classici *Gender Trouble*, 1990 e *Bodies that Matter*, 1993 di Butler, *Epistemology of the Closet* di Sedgwick, 1990)<sup>294</sup>.

Al fine di comprendere meglio l'apporto di Foucault per queste elaborazioni critiche, non è inutile puntualizzare il significato che la parola «pratiche» assume nelle sue narrazioni, dove appaiono come tecniche – i discussi dispositivi di sapere e di potere – regolate e ripetibili, inderogabilmente responsabili dei processi di soggettivazione. Se la costruzione della soggettività avviene, come è stato visto, attraverso l'assoggettarsi a regole prescritte (ad esempio, la disposizione dei corpi nelle carceri o la confessione religiosa), la distinzione tra sesso e genere, ovvero tra dato naturale e costruzione culturale, appare effetto della stessa pratica discorsiva/di potere che ha effetti sul soggetto, e questo può dunque essere prodotto ed esistere soltanto all'interno delle norme di genere di cui il linguaggio è portatore. Questione fondamentale per il pensiero *queer*, infine, è non intendere tale processo di soggettivazione da parte del linguaggio in senso deterministico, poiché la norma, vincolata alla reiterazione per funzionare, può essere ripetuta in modo parodico, agendo in modo da de-naturalizzare e in ultima analisi sospendere un qualsivoglia assunto identitario.

Sarebbe possibile continuare su questo argomento osservando i luoghi di congruenza di queste strategie con molti testi femministi sul genere, che parimenti ri-negoziano il significato delle identità sessuate in senso storico e processuale senza tuttavia arrivare ad una disseminazione semantica radicale, e d'altro canto osservare le obiezioni di chi afferma che testualità

<sup>294</sup> J. Butler, *Gender Trouble*, Routledge, New York 1990 (*Scambi di genere*, trad. it. di R. Zuppet, Sansoni, Milano 2004); J. Butler, *Bodies that Matter*, Routledge, New York 1993 (*Corpi che contano*, trad. it. di S. Capelli, Feltrinelli, Milano 1996); E.K. Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, California UP, Los Angeles (CA) 1990 (*Stanze private*, trad. it. di F. Zappino, Carocci, Roma 2011) e inoltre E.K. Sedgwick, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Duke UP, Durham, London 2003. Sull'esplorazione dei mutamenti che il concetto di performatività ha assunto in ambito di interazioni tra la filosofia del linguaggio, la pragmatica e la critica letteraria, passando dalle teorie di John Austin, John Searle, Shoshana Felman per giungere alle riletture in chiave decostruttiva di Judith Butler e Eve Kosofsky Sedgwick, così come per le differenze tra il 'canone' della performatività di Butler e di Sedgwick, rimando a F. Frabetti, *Performatività del canone*, in F. Fantaccini, O. De Zordo (a cura di), *altri canoni/ canoni altri. pluralismo e studi letterari*, Firenze UP, Firenze 2011, pp. 29-45, <<http://www.fupress.com/Archivio/pdf%5C4854.pdf>> (09/2012). Comprensibilmente, il concetto di performatività è stato particolarmente fruttoso come categoria interpretativa negli studi sul teatro: cito, in proposito, il recente S. Grassi, *Looking through Gender: Post-1980 British and Irish Drama*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2011.

e materialità non si oppongono, si costituiscono mutualmente<sup>295</sup>. Ciononostante, ritengo opportuno fermarsi qui, perché in un siffatto rapporto di contagi e divergenze tra il pensiero foucaultiano e quello delle varie pratiche femministe, ciò che appare davvero interessante per lo studio delle biofiction è proprio questo punto di fuga in cui le varie elaborazioni operano un innesto tra i concetti di *potere*, *storia*, *corpo* e *soggetto* con l'idea di *verità*.

Nel suo ultimo corso al Collège de France, Foucault scelse di portare a termine un corso sulla storia della *parrèsia* (*παρρησία*), la facoltà dei cittadini dell'antica Grecia di esprimere la propria opinione in una esposizione pubblica<sup>296</sup>. Una scelta in apparente contraddizione con il gioco, per molti versi pericoloso, della discussa teoria del potere-sapere, in esplicito rapporto prossimo di parentela con *Genealogia della morale* di Nietzsche. Eppure, come è stato osservato, il paradosso di smascherare la verità «per un amor di verità che vuole smascherare tutto, compresa la verità»<sup>297</sup>, non ha in Foucault come esito il mito, la dislocazione della verità con l'illusione, il dispiegarsi della nietzschiana potenza, ma l'apparizione della figura storica di Socrate, il personaggio che dice la verità a costo della vita.

Siamo tanto lontani dal pensiero femminista operante la critica del particolare quanto accertato regime di sapere-potere che ha naturalizzato il sesso dell'universalità al maschile e bruciato come eretiche quelle decli-

<sup>295</sup> Per un confronto dell'idea di pratica nel contesto femminista anglosassone, influenzato da Foucault, e quello italiano, in cui «tutto avviene nel simbolico, tuttavia rimane aperta la questione del reale, come ciò che sposta i limiti del linguaggio, come ciò che ne è in eccezione, come quel che si impone come perturbante nel movimento di trasformazione stessa del simbolico e nei conflitti, che esso apre», si veda in particolare C. Zamboni, *Una contesa filosofica e politica sul senso delle pratiche*, «Per amore del mondo», 2006, <[http://www.diotimafilosofe.it/riv\\_wo.php?id=13](http://www.diotimafilosofe.it/riv_wo.php?id=13)> (09/2012).

<sup>296</sup> Il corso, tenuto nel 1984, a pochi mesi dalla morte di Foucault nel giugno dello stesso anno, è stato recentemente tradotto in modo integrale: M. Foucault, *Il coraggio della verità. Il governo di sé e degli altri II. Corso al Collège de France. 1984*, ed. stabilita da F. Gros sotto la direzione di F. Ewald, A. Fontana, trad. e cura di M. Galzigna, Feltrinelli, Milano 2011 (ed. orig. *Le Courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France. 1984*, Seuil-Gallimard, Paris 2009). L'esplorazione del tema della *parrèsia*, già avviata da Foucault l'anno precedente, permette al filosofo di analizzare i modi di veridizione concentrandosi sul dire-il-vero finalizzato ad una trasformazione etica del proprio interlocutore e, con riferimento alla cultura antica, connesso ad un rischio: la *parrèsia* è «il coraggio della verità di colui che parla e si assume il rischio di esprimere, malgrado tutto, l'intera verità che ha in mente; ma è anche il coraggio dell'interlocutore che accetta di accogliere come vera la verità oltraggiosa da lui sentita». In questo senso, la *parrèsia* si oppone nitidamente alla retorica, che scioglie il legame tra colui che parla e ciò che dice. La questione, tuttavia, non è così lineare, perché a questa nozione della *parrèsia*, che dalla pratica politica (democratica) in seguito si sposta in ambito etico, nella sfera di costituzione del soggetto morale, si affianca un significato peggiorativo, che assimila il parresiasta a colui che dice tutto ciò che gli viene in mente (un uso del termine attestato in Isocrate; ivi, p. 24 e p. 21).

<sup>297</sup> M. Ferraris, *La verità e l'esempio di Socrate*, «la Repubblica», 7 gennaio 2012, p. 41.

nazioni di verità delegittimate da pratiche discriminatorie? O, per rimanere aderenti all'esempio di Foucault: non erano forse comunque soltanto i cittadini liberi a poter parlare nell'agorà?<sup>298</sup>

Il terreno sul quale si innestano le biofiction è l'esplorazione di quei discorsi per i quali le individualità hanno assunto una posizione e non un'altra, le ragioni per cui in un'epoca sono apparsi determinati enunciati, gli «investimenti» (se vogliamo accettare un termine della psicoanalisi)<sup>299</sup> di persone-personaggi in quei differenti sistemi di desiderio, conoscenza e potere conosciuti come ideologie. E se oggi il soggetto femminile, il *femminile-di-donna*, «è ancora uno spazio da colmare»<sup>300</sup>, appare necessario non erodere il soggetto storico-letterario omologandolo in un universalismo asessuato, perché dalla codificazione di una differenza sessuata (per quanto errata o riduttiva possa essere la suddivisione dualistica) è iniziata una delle nervature dell'ineguaglianza dentro il cui «archivio» ci troviamo ancora. La citazione e la rilettura della differenza sessuale, come di altre

<sup>298</sup> La semplificazione che ho qui operato è brutale, riferendomi ovviamente alla *parrësia* euripidea, privilegio del cittadino ben nato. Come ricorda Foucault, dai testi di Euripide emerge che per esprimere la propria opinione si doveva essere titolari di un diritto di nascita, che sarebbe stato perso in un eventuale esilio o persino – caso per noi molto interessante, viste le tematiche che incontreremo in alcune riscritture femministe – se la propria famiglia veniva compromessa da un motivo di vergogna, come l'amore illegittimo di Fedra in *Ippolito*. Non è qui naturalmente possibile rendere conto di tutte le varietà di 'parresiasti' citati dagli autori antichi, ma è interessante notare almeno i *tous noun ouk ekhontas* menzionati da Isocrate in *Sulla pace* (identificati da Foucault con ubriacconi fuori di senno), e con l'eccezione ateniese, luogo in cui la libertà di parola era estesa sia agli stranieri che agli schiavi (la testimonianza è nella *Terza Filippica* di Demostene; il riferimento a tale discorso, ad ogni modo, serve a Foucault per introdurre un altro sulla critica della *parrësia* democratica, «o, piuttosto, [...] una sorta di impossibilità di far funzionare, nelle istituzioni democratiche, la *parrësia* nel senso pieno e positivo del termine» (M. Foucault, *Il coraggio della verità...*, trad. e cura di M. Galzigna, cit., p. 45, p. 47 e p. 50). La verità dunque esiste, ed anzi la città ne ha bisogno per poter essere salvata: obiettivo dell'autore è sollevare la problematica di un concetto di verità che non può essere enunciata all'interno di un campo politico definito dall'indifferenziazione dei soggetti parlanti. Come appare chiaro, l'argomento è per noi particolarmente rilevante, e sarà approfondito esaminando il pensiero di altri autori ed autrici nella prossima sezione dello studio.

<sup>299</sup> «Yet, following the critique of the rational subject, a term like 'choice' does not convey the complexity of causes for action. I have chosen 'investment' because it appears to avoid most of these problems. In addition, it was the German word for 'investment' *Besetzung*, which Freud chose to refer to what in English has been translated as 'cathexis' [...]. By claiming that people has investments (in this case gender-specific) [...] in taking up certain positions in discourses [...], I mean that there will be some satisfaction or pay-off or reward [...] for that person. The satisfaction may be in contradiction with other resultant feeling. It is not necessary conscious or rational. But there is a reason»; W. Hollway, *Gender Difference and the Production of Subjectivity*, in J. Henriques, W. Hollway et al., *Changing the Subject: Psychology, Social Regulation and Subjectivity* (1984), Routledge, London 2004, p. 234.

<sup>300</sup> R. Braidotti, *L'etica della differenza sessuale...*, cit., p. 55.

differenze *interne e tra* le soggettività, è funzione critica della biofiction, che *ri-conoscendola* – imparando a conoscerla di nuovo –, può esercitare la pratica sovversiva della rivalutazione della verità.

## IL 'GENERE' LETTERARIO DELLA BIOFICTION

### 2.0 *I personaggi-intertestri delle historiographic metafiction: metanarratività, parodia e ironia nell'indifferenziato canone storico e letterario. Un'introduzione al dibattito sul senso storico postmodernista ed alcuni interrogativi*

Nella contemporaneità, la discussa assimilazione tra il letterario e lo storico, entrambi concepiti come costruzioni linguistiche codificate in forma narrativa, ha dato luogo ai cosiddetti *metaromanzi storiografici* (*historiographic metafiction*), i ben noti testi che, secondo la definizione offerta da Linda Hutcheon in *A Poetics of Postmodernism* (1988), possiedono una «theoretical self awareness of history and fiction as human constructs (*historiographic metafiction*)»<sup>1</sup>. In questo genere di narrazioni – *The French Lieutenant's Woman* di John Fowles (1969), *G.* di John Berger (1972), *Ragtime* di Edgar Lawrence Doctorow (1974), *Legs* di William Kennedy (1975), *Midnight's Children* di Salman Rushdie (1981), e molte altre<sup>2</sup> –, i personaggi fittizi che appaiono per la prima volta possiedono la stessa legittimità e autorevolezza di quelli già apparsi in romanzi del passato e di quelli storicamente vissuti nel mondo reale, originandosi la loro referenza da una complessiva e *indifferenziata* testualizzazione nel canone storico e letterario.

Se, dunque, nel romanzo storico tradizionale le figure del passato erano usate per convalidare o conferire autenticità al mondo finzionale con la loro presenza, in qualità di collegamento ontologico tra il mondo reale della storia e quello fittizio del romanzo, nelle *historiographic metafiction* la connessione è utilizzata, al contrario, per sottolineare la natura testuale della nostra conoscenza storica. Inoltre, talvolta anche la voce narrante risulta deliberatamente messa in dubbio per rilevare i possibili fallimenti mnemonici delle storie attestate, il potenziale costante dell'errore, inten-

<sup>1</sup> L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism...*, cit., p. 5.

<sup>2</sup> J. Fowles, *The French Lieutenant's Woman* (1969), Vintage, London 1996; J. Berger, *G.*, Pantheon, New York 1972; E.L. Doctorow, *Ragtime* (1974), Random House, New York 1975; W. Kennedy, *Legs*, Penguin, Harmondsworth 1975; S. Rushdie, *Midnight's Children*, Jonathan Cape, London 1981. Tutti i testi menzionati sono inclusi da Hutcheon nella sua monografia; per una definizione di questi testi secondo l'impostazione di questo studio si veda la bibliografia in fondo al volume.

zionale o inavvertito, delle versioni ricevute: in altri termini, l'impossibilità finale di ricondurre il bandolo della matassa della storia in un progetto unitario e coerente. Il caso più eclatante, in questo senso, è probabilmente il pluripremiato *Midnight's Children* di Salman Rushdie, dove il protagonista finzionale Saleem Sinai, nonostante la conclamata nascita avvenuta il 15 agosto del 1947 (in coincidenza con l'indipendenza dell'India) e i suoi tentativi di affermare la propria centralità come specchio della nazione, è ben lontano dall'apparire un microcosmo che generalizza e concentra dei valori collettivi e condivisi, suggerendo piuttosto una disgregazione del soggetto in una irreparabile molteplicità, l'assoluta perdita di controllo di significato di un parlante il cui «io» grammaticale appare invocare il *cogito* Cartesiano soltanto per decostruirlo con modalità che richiamano le strategie di Foucault e Lacan<sup>3</sup>.

Nelle *historiographic metafiction*s, generalizza Hutcheon, i protagonisti sono figure marginalizzate e periferiche della storia, oppure personalità famose che hanno assunto uno status differente ed eccentrico; di conseguenza non soltanto, come dicevamo, l'identità canonica non è sineddoche della storia, ma la storia canonica è scardinata da un'idea di identità non normativa: la riscrittura è infatti generata da questo nuovo punto di vista, dal diverso significato prodotto dalla metariflessione che, mostrando i processi di generazione del senso, richiama l'attenzione dei lettori sulle non dissimili problematiche della scrittura storica e romanzesca<sup>4</sup>. Decidere se le donne non hanno fatto parte della storia o se, invece, la storia che è stata scritta non le ha incluse nella narrazione, ad esempio, è una delle questioni esplostrate in *Foe* di John Maxwell Coetzee (1986), che rilegge il *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe con la variazione di un personaggio femminile assente nell'originale, Susan Barton, suggerendo inoltre il non indifferente dettaglio di un indigeno Friday con la lingua tagliata, allusivo evidentemente di un rapporto imperialista in cui le alternative sono: parlare o essere parlato<sup>5</sup>.

La chiave interpretativa delle riscritture si trova, secondo Hutcheon, nelle rivisitate idee di parodia ed ironia. Precisa la studiosa:

[w]hat I mean by "parody" [...] is *not* the ridiculing imitation of the standard theories and definitions that are rooted in eighteenth-century theories of wit. The collective weight of parodic *practice* suggests a

<sup>3</sup> L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism ...*, cit. p. 164.

<sup>4</sup> Ivi, pp. 114-115. Il termine di paragone è qui naturalmente il romanzo storico nella tradizionale formulazione di György Lukács, per il quale il personaggio è «"individuo storico universale" [...], uomo di parte, rappresentante di una delle molte classi sociali e dei molti ceti che si combattono. Esso però, se deve compiere la sua funzione di culmine e coronamento di un tale mondo poetico, non può fare a meno di rendere visibili, in modo diretto o indiretto, anche i generali tratti progressivi dell'intera società, dell'intera epoca», Gy. Lukács, *Il romanzo storico*, Einaudi, Torino 1977, p. 49 (ed. orig., *Der historische Roman*, Aufbau-Verlag, Berlin 1957).

<sup>5</sup> J.M. Coetzee, *Foe* (1986), Penguin, London 1987.



redefinition of parody as repetition with critical distance that allows ironic signalling of difference at the very heart of similarity.<sup>6</sup>

La nozione di parodia rappresenta sia il cambiamento sia la continuità culturale, poiché, come l'autrice aveva affermato anche altrove, ha implicazioni ideologiche contraddittorie. Installare le convenzioni è un atto conservativo, contestarle un atto radicale, perciò non si tratta (soltanto) di ristorare una memoria del passato, piuttosto di mettere in dubbio l'*autorità* dell'atto della scrittura mediante un gesto che trasforma l'*uso* del canone in un *abuso*:

[i]ntertextual parody of canonical American and European classics is one mode of appropriating and reformulating – with significant change – the dominant white, male, middle-class, heterosexual, Eurocentric culture.<sup>7</sup>

Non è casuale, perciò, afferma ancora Hutcheon, che la nozione di soggettività come intero sia 'problematizzata' dalle *historiographic metafiction*s attraverso l'adozione di punti di vista multipli e/o difficili da collocare o di narratori apertamente consapevoli oppure inaffidabili, adatti a rivelare il rapporto tra la produzione culturale e le affiliazioni politiche e sociali delle versioni della storia ricevute<sup>8</sup>; le metanarrazioni storiografiche trasformano la Storia in storie, la Verità in altre verità, obbligandoci a riconoscere una limitatezza epistemologica nella nostra possibilità di conoscere il passato.

I percorsi che hanno portato ad una tale enfasi sulla precarietà del senso storico e su un'idea di identità transitoria sono stati qui largamente esaminati. Tuttavia, non sembra possibile ignorare il fatto che il tema abbia generato un acceso dibattito, ad oggi ancora irrisolto, sui pericoli di relativismo inerenti

<sup>6</sup> L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism ...*, cit., p. 26, corsivo dell'autore.

<sup>7</sup> Ivi, p. 130. I precedenti studi di Hutcheon sono *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Wilfrid Laurier UP, Waterloo (ON) 1980; *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Methuen, London-New York 1985. Il testo successivo a *A Poetics of Postmodernism...*, renderà esplicita anche dal titolo la linea dell'autrice: *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London 1989.

<sup>8</sup> Sul neologismo «problematize», qui tradotto con «problematizzare»: «I admit that “problematize” is an awkward term – as are others I have deliberately and unavoidably used in this study: theorize, contextualize, totalize, particularize, textualize, and so on. My reason for choosing what to some readers will seem linguistic barbarisms is that they are now already part of the discourse of postmodernism. Just as new objects require new names, so new theoretical concepts require new designations», cui segue l'esempio di «totalize» che non significa semplicemente unificare ma farlo con l'idea di *potere* e di *controllo*. In secondo luogo, Hutcheon intende enfatizzare il concetto di *processo*, al cuore del postmodernismo (ivi, p. xi). Sui narratori, invece: «[f]irst of all, historiographic metafiction appears to privilege two modes of narration, both of which problematize the entire notion of subjectivity: multiple points of view (as in Thomas's *The White Hotel*), or an overtly controlling narrator (as in Swift's *Waterland*). In neither, however, do we find a subject confident of his/her ability to know the past with any certainty. This is not a transcending of history, but a problematized inscribing of subjectivity into history». Ivi, pp. 117-118.

a tale alterazione epistemologica, e sulla conseguente valutazione critico-filosofica dei testi narrativi che concentrano questo genere di problemi. Non è forse inutile ricordare che, a fianco delle metanarrazioni storiografiche molto studiate in ambito accademico, l'industria editoriale di romanzi appartenenti a tipologie tradizionalmente codificate continua fiorente, e tra gli scrittori viventi più venduti e al tempo stesso stimati negli Stati Uniti figura anche Jonathan Franzen, la cui opera si avvicina alla tradizione del realismo. Ci troviamo in epoca postmodernista, ma non tutta la produzione letteraria lo è.

Relativamente alle questioni inerenti all'ambito storico, tra gli autori generalmente ritenuti maggiormente responsabili dell'«attacco» alla disciplina figurano innanzitutto Roland Barthes, il cui *Il discorso della storia* del 1967 aveva negato la referenzialità dei fatti raccontati («il 'fatto' non ha mai altro che un'esistenza linguistica») e ridotto il discorso della storia ad un atto linguistico performativo<sup>9</sup>; in secondo luogo, Hayden White, da molti anni al centro di numerose polemiche anche per la sua originaria formazione come storico 'puro', piuttosto che linguista, semiologo o altro. Per menzionare solo una contestazione tra le più recenti, secondo lo storico italiano Carlo Ginzburg l'opera di White, recentemente riproposta in Italia con un'edizione che traduce dieci dei suoi saggi più famosi (*Forme di storia*, 2006), apparirebbe responsabile di aver eliminato la ricerca della verità dai compiti principali dello storico, perseguendo un pensiero relativistico che, se portato alle estreme conseguenze, sarebbe in grado di avallare persino le tesi negazioniste di un Robert Faurisson<sup>10</sup>.

Generalizzando, e allo stesso tempo rimanendo aderenti all'esempio limite dell'Olocausto, possiamo concludere di trovarci di fronte ad un paradosso. Ciò che si contesta *adesso*, negli esiti testuali contemporanei, è un senso della storia mutato lungo il Novecento nella direzione di una discontinuità *proprio* perché era apparso impossibile superare il trauma delle camere a gas, perché era stato stimato improprio raccontare quello che molti hanno definito «indicibile», perché era sembrato inadeguato lo studio tradizionale di altri esseri umani le cui gesta tremende non si era stati in grado di prevenire e in alcun modo in seguito si era poi sentito di poter comprendere<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> R. Barthes, *Il discorso della storia*, in P. Fabbri, I. Pezzini (cura e trad. it.), *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1984, pp. 147-148 (ed. orig. *Le discours de l'histoire*, «Social Science Information», 6, 1967, pp. 63-75; ripubblicato in Id., *Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris 1984, pp. 153-166). Precisa Barthes: «il discorso storico è un discorso performativo truccato nel quale il dichiarativo apparente non è di fatto che il significante dell'atto di parola come atto di autorità» (p. 148). Si veda anche l'edizione inglese: *Historical Discourse*, trans. by P. Wexler, in M. Lane (ed.), *Introduction to Structuralism*, Basic Books, New York 1970, pp. 153-154.

<sup>10</sup> C. Ginzburg, *Unus testis. Lo sterminio degli ebrei e il principio di realtà*, «Quaderni storici», 80, 1992, pp. 520-548 (ripubblicato in C. Ginzburg, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Feltrinelli, Milano 2006). H. White, *Forme di storia: dalla realtà alla narrazione*, a cura e trad. it. di E. Tortarolo, Carocci, Roma 2006.

<sup>11</sup> L'argomento è stato qui in parte esplorato nel paragrafo 1.4.2, «Pre-figurare la storia e "the fashioning of the common humanity of the future"».

Senza entrare nel merito di un dibattito complesso che ci porterebbe troppo lontani dal nostro argomento, è forse possibile osservare in proposito che White, già dai tempi non sospetti di *Metahistory*, aveva precisato che, «unlike literary fictions, such as the novel, historical works are made up of events that exist outside the consciousness of the writer», affrontando lo storico «un autentico caos di eventi già costituiti», posizione poi ribadita lungo tutta la sua produzione<sup>12</sup>. D'altra parte, è innegabile che l'affermazione whiteiana di una verità esperibile «by means of allegoresis»<sup>13</sup>, possa ben costituire una questione incandescente per chi si occupa di ricerca e divulgazione storica, e forse teme di rappresentare quella 'confusione' di fatti in una aberrazione interpretativa ma *efficace* linguisticamente. La realtà, giurerebbe in sintesi chi sostiene la linea di Ginzburg, non può essere una narrazione tra le tante, la gamma di scelte interpretative necessita un limite; dall'altra prospettiva si potrebbe ribattere che verità e narrazione non sono mutualmente esclusive, e che tra i compiti dello storico figura inevitabilmente una classificazione razionale degli eventi: altrettanto aberrante sarebbe, all'estremo opposto, negare alla storia la legittimità di dubitare di se stessa. Penso al caso di una narrazione italiana: come comportarsi se si sospetta che la versione del racconto sia stata redatta dalla *mafia* mediante il suo peculiare *modo d'intreccio*?<sup>14</sup>

<sup>12</sup> H. White, *The Content of the Form...*, cit., p. 6.

<sup>13</sup> Ivi, p. 46.

<sup>14</sup> Tra le distorsioni della verità denunciate dallo scrittore italiano Roberto Saviano, è significativo il caso del racconto su don Peppino Diana, il prete anti-mafia ucciso dalla camorra e subito avvolto dai sospetti a causa di una campagna di screditamento portata avanti non soltanto da membri del clan alla sbarra ma anche da un noto quotidiano locale, il «Corriere di Caserta». Scrive Saviano: «[l]'attenzione è talmente poca che basta un sospetto, e le agenzie di stampa non battono la notizia della morte di un innocente. E poi, se non ci sono altri morti, nessuno tornerà sul caso» (*Gomorra*, Mondadori, Milano 2006, p. 259). Si osservi che il quotidiano cui faceva riferimento lo scrittore, non menzionato nel libro, è stato successivamente argomento di una trasmissione televisiva, *Che tempo che fa*, nel corso della quale è stata esaminata una vera e propria «grammatica del linguaggio mafioso» del suddetto quotidiano e di altre pubblicazioni. In seguito, una giornalista che era stata autrice di alcuni degli articoli analizzati in trasmissione, ha scritto a «Il Giornale» una lettera aperta per difendere il proprio ruolo di «giornalista anticamorra» (si veda T. Palomba, *Io, giornalista anticamorra nonostante Saviano. Per La Torre ero la portavoce del giudice Cantone!*, «Il Giornale», 28 marzo 2009, p. 42). È evidente che in Italia le modalità di rappresentazione della cronaca non sono questioni da poco, ed è proprio sulla lettura tropologica degli eventi locali che si gioca una partita molto importante affinché aneddoti della provincia possano diventare «fatti» nazionali. La questione, appunto, è cosa ci dice 'il contenuto della forma' di un titolo giornalistico, se questo decanta le qualità di amatore di un boss condannato all'ergastolo come mandante dell'omicidio del suddetto sacerdote (*Nunzio De Falco re degli sciapafemmine*), se specifica lo status civile di una donna che ha subito violenza (*Stupra donna sposata e finisce in cella*), se racconta l'assoluzione di un collaboratore di giustizia chiamandolo «infame» (*Pirola, la corte assolve l'infame*). Sulla questione si veda R. Saviano, *Gomorra*, cit., p. 261 e *Speciale con Roberto Saviano. Che tempo*

Per quanto pertiene l'ambito delle narrazioni storiografiche è certo opportuno lasciare il dilemma agli storici, anche se, ad una prima impressione, apparirebbe naturale la ricerca di un equilibrio tra la possibilità di uno sguardo diverso sulla scena del reale e la demarcazione di quello sguardo con limiti etici e ideologici (la cui definizione è infine il centro del dibattito stesso). Ma una *verità simbolica* può dirsi estranea al progetto estetico di un romanzo? E in particolare: le stesse osservazioni valide per i saggi e i manuali di storia sono estensibili anche a testi che, seppur citando personaggi realmente vissuti, si presentano esplicitamente come finzione e, dunque, invenzione, fantasia?

Si potrebbe ritenere che, a differenza dei racconti storici, la letteratura contenga in sé la legittimità di un'infinita proliferazione di diverse versioni della storia. Tuttavia, sorge anche il dubbio che non si possa autorizzare tutto, dovendo infine demandare il giudizio alla circostanza di un testo specifico. E in questo caso: l'accettabilità di una narrazione dipenderebbe dalla modalità con la quale è trattato il tema (*emplotment*) o dal tema stesso? Esistono, in letteratura, argomenti *indicibili*?<sup>15</sup> O tutti i fatti sono raccontabili ma alcuni esigono una particolare intramazione?<sup>16</sup>

*che fa*, 25 marzo 2009, <[http://www.rai.tv/dl/RaiTV/ricerca.html?site=raitv&getfield=s\\*&filter=0&q=saviano+2009+che+tempo+che+fa](http://www.rai.tv/dl/RaiTV/ricerca.html?site=raitv&getfield=s*&filter=0&q=saviano+2009+che+tempo+che+fa)> (09/2012).

<sup>15</sup> Non sono pochi gli studiosi che considerano l'Olocausto irrapresentabile con il linguaggio, secondo la famosa osservazione di George Steiner per cui «The world of Auschwitz lies outside speech as it lies outside reason», cit. in B. Lang, *Act and Idea in the Nazi Genocide*, University of Chicago Press, Chicago (IL) 1990, p. 151 (Berel Lang obietta in modo particolare alla rappresentazione letteraria del genocidio; si vedano affrontate le stesse problematiche in A.L. Eckardt, A.R. Eckardt, *Studying the Holocaust's Impact Today. Some Dilemmas of Language and Method*, in A. Rosenberg, G.E. Myers, eds, *Echoes from the Holocaust: Philosophical Reflections on a Dark Time*, Temple UP, Philadelphia, PA, 1988, p. 439). Ancora più radicale, si osservi, fu la posizione di Theodor W. Adorno, secondo cui «scrivere poesie dopo Auschwitz è barbaro e ciò avvelena anche la consapevolezza del perché è diventato impossibile scrivere oggi poesie» (T.W. Adorno, *Critica della cultura e della società*, in Id., *Prismi. Saggi di critica della cultura*, trad. it. di C. Mainoldi et al., Einaudi, Torino 1972, p. 22; ed. orig. *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp, Berlin, Frankfurt am Main 1955). Nel suo saggio *Scrivere dopo Auschwitz*, Agnes Heller rispose in proposito: «No, non è possibile scrivere niente su Auschwitz. Ma sì, è possibile scrivere qualcosa su tutti i silenzi che circondano Auschwitz: i silenzi della colpa, dell'orrore, dell'insensatezza» (*Scrivere dopo Auschwitz*, «Lettera internazionale», 1995, p. 48, cit. in Á. Heller, *I miei occhi hanno visto*, a cura di F. Comina, L. Bizzarri, Il Margine, Trento 2012, p. 47). In questo libro-intervista realizzato tra il venerdì santo e il lunedì di Pasqua 2012, la filosofa definisce l'Olocausto come «un radicale vuoto di senso» che «non c'entra nulla con la storia», in quanto non fu un atto di libertà «e nemmeno un calcolo nella catena delle necessità». Possibile, tuttavia, per Heller, è raccontare la devastazione della Shoah, anche se non ha lasciato alcuna «lezione». Á. Heller, *I miei occhi hanno visto*, cit., p. 47.

<sup>16</sup> La contrapposizione, qui, è tra realismo e postmodernismo narrativo, ma è possibile citare, ad esempio, il discusso *Maus* di Art Spiegelman, romanzo a fumetti sull'Olocausto pubblicato a puntate negli Stati Uniti tra il 1980 ed il 1991 sulla rivista «Raw», dove gli ebrei sono topi, i nazisti gatti, i polacchi maiali, i francesi rane, gli americani cani e gli zingari farfalle (A. Spiegelman, *Maus: A Survivor's Tale*, Pan-

Ed è possibile dare un giudizio assoluto o è una questione di adeguare i contenuti narrativi ai parametri etici del target *dominante* del mercato editoriale? Si pensi, ad esempio, a quale potrebbe essere la politica del posizionamento di un soggetto occidentale islamico o non islamico a proposito dell'opportunità di (ri)pubblicazione di *Satanic Verses* (1988) di Rushdie, causa di una *escalation* di violenze compiute in suo nome<sup>17</sup>;

theon Books, New York 1986; *Maus*, trad. it. di C. Previtali, Einaudi, Stile Libero, Torino 2000). La legittimità di una possibile limitazione alle tipologie di storia adottabili per questi eventi specifici è trattato da White in *Le strutture d'intreccio nelle rappresentazioni storiche e il problema della verità*, dove discute anche le posizioni di Saul Friedlander e la sua articolazione del soggetto in due ordini di questioni: quelle epistemologiche (il caso di narrazioni contrastanti sulla Soluzione Finale) e quelle etiche sollevate dalla fortuna di interpretazioni del nazismo basate su modalità inaccettabili di tessitura dell'intreccio (ad esempio, quando lo scenario è rivestito di una patina estetizzante che lo rende affascinante, riducendo i suoi contenuti in feticcio). Dopo alcune osservazioni relative alla lettura di Friedlander (certe rappresentazioni del nazismo accurate ma considerate di cattivo gusto, con il tempo sono diventate sempre più comuni), viene citato il caso di Andreas Hillgruber, che propone la suddivisione di un periodo della storia tedesca in due storie: una del crollo dell'impero, da narrare come tragedia, l'altra della fine di un popolo, organizzata come incomprensibile enigma (S. Friedlander, *Reflets du Nazisme*, Seuil, Paris 1982; A. Hillgruber, *Zweierlei Untergang: Die Zerschlagung des Deutschen Reiches und das Ende des europäischen Judentums*, Siedler, Berlin 1986). Scrive White: «Si può dire che complessi di eventi reali sono intrinsecamente tragici, comici o epici così come si può valutare la rappresentazione di quegli eventi in termini di storia tragica, comica o epica sulla base della sua accuratezza fattuale? O tutto ciò ha a che fare con la prospettiva da cui gli eventi sono considerati?» Nel corso del saggio, che contiene un'estensiva discussione del menzionato saggio di Lang, White sostiene che il genocidio tedesco degli ebrei non sia più irrepresentabile di ogni altro evento della storia umana, ma che la sua rappresentazione richieda lo stile modernista, caratterizzato da «un profondo senso di inettitudine della nostra capacità di *spiegare*, per non dire di tenere sotto controllo o contenere, questi fenomeni, e [...] una crescente consapevolezza della limitatezza dei nostri modi rappresentativi tradizionali anche solo di *descriverli* adeguatamente», giungendo infine a citare un passo del *Sistema periodico* (1975) di Primo Levi come esempio di scrittura modernista; H. White, *Le strutture d'intreccio nelle rappresentazioni storiche e il problema della verità*, in Id., *Forme di storia...*, cit., pp. 88-89 e 101, corsivo dell'autore (ed. orig: *Historical Emplotment and the Problem of Truth*, in S. Friedlander, ed., *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"*, Harvard UP, Cambridge (MA) 1992, pp. 37-53).

<sup>17</sup> S. Rushdie, *The Satanic Verses*, Viking Press, London 1988. Se *Midnight's Children*, vincitore del Booker Prize del 1981 e il Booker of Bookers nel 1993, si afferma come testo fondamentale nella letteratura mondiale e nella storia della letteratura indiana di lingua inglese, la notorietà di Rushdie è molto legata anche alla pubblicazione di *The Satanic Verses* (1988), il cui titolo allude ad alcuni versetti apocrifi del Corano che ammettono il culto di tre divinità femminili (versetti poi rinnegati dal Profeta, che nel testo ne incolpa Satana). Dopo numerose manifestazioni sia in Iran che a Londra invocanti la morte dello scrittore e la successiva *fatwa* contro di lui scagliata dall'ayatollah Khomeini (1989), Rushdie ha iniziato a vivere sotto protezione, e si è innescata una catena di violenze contro le persone che avevano partecipato alla traduzione e alla diffusione del libro: il traduttore giapponese, Hi-

e, continuando sulla stessa linea, ci si potrebbe interrogare sulla possibilità di accostare le problematiche sollevate dal testo summenzionato e quelle di *The Wild Girl* di Michèle Roberts (1984)<sup>18</sup>, riscrittura della vita di Gesù Cristo dal punto di vista di Maria Maddalena, ispirata da versioni gnostiche del Vangelo, per il quale né l'autrice né altre persone hanno visto minacciata la propria incolumità.

In *A Poetics of Postmodernism* di Hutcheon la questione è affrontata più volte, e piuttosto duramente: parlare di transitorietà e di indeterminazione biografica non significa negare la consapevolezza storica, si afferma echeggiando le parole di un White spesso citato nella narrazione; ciò che conta, appunto, è l'aspetto critico della rivisitazione («the meaning and shape are not *in the events*, but *in the systems* which make those past events into present historical facts») <sup>19</sup>. Allo stesso tempo, è nota la linea filosofica che interpreta l'età postmoderna come il *vanishing point* della fine della storia, assurgendo gli Stati Uniti come l'esempio più rappresentativo della società dello spettacolo, il punto massimo della trasformazione di tutta la realtà in un simulacro. Per il filosofo Jean Baudrillard,

[n]el cuore stesso dell'informazione, è la storia ad essere ossessionata dalla propria scomparsa. Nel cuore dell'hi-fi, è la musica a essere ossessionata dalla propria scomparsa. Nel cuore della sperimentazione, è la scienza ad essere ossessionata dalla scomparsa del proprio oggetto. Nel cuore della pornografia, è la sessualità a essere ossessionata dalla propria sparizione. Dappertutto è lo stesso effetto stereofonico, di prossimità assoluta del reale: lo stesso effetto di simulazione.<sup>20</sup>

Concentrando poi in particolare la nostra attenzione all'interno delle correnti critiche del postmodernismo letterario o artistico di matrice marxista, noteremo che, in linea di massima, una parte di queste interpreta l'*intertestualità* come strumento di affermazione di nuovi sensi/significati, una morale e più equa legittimazione di soggetti la cui voce era sta-

toshi Igarashi, è stato ucciso nel luglio del 1991; quello italiano, Ettore Capriolo, è stato accoltellato e gravemente ferito nello stesso mese; l'editore norvegese, William Nygaard, ha ricevuto alcuni colpi di pistola nel 1993; Azin Nesin, il traduttore turco, è apparso il bersaglio del massacro compiuto nello stesso anno e che ha provocato la morte di 37 persone in Turchia (il mutato regime di Teheran ha dichiarato nel 1998 di non appoggiare più la *fatwa*, tuttavia l'allarme non può cessare del tutto, perché è noto che una *fatwa* non può essere ritirata). In conclusione, è evidente che per la sensibilità di alcuni gruppi, la commistione tra storia e letteratura, pur relegata nella finzione delle metanarrazioni storiografiche, rimane una questione incandescente, la distinzione tra «verità» e «verità poetica», evidentemente non effettiva.

<sup>18</sup> M. Roberts, *The Wild Girl* (1984), Vintage, London 1999.

<sup>19</sup> L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism...*, cit., p. 89, corsivo dell'autore.

<sup>20</sup> J. Baudrillard, *L'Illusione della fine, o Lo sciopero degli eventi*, trad. it. di A. Serra, Anabasi, Milano 1993, p. 7 (ed. orig. *L'Illusion de la fin, ou, la grève des événements*, Galilée, Paris 1992).

ta soppressa dai poteri forti (la posizione di Hutcheon). Un altro gruppo, invece, rappresentato in prima istanza da Fredric Jameson, la percepisce come una specie di vezzo decorativo, una parodia fine a se stessa («senza vocazione»); lontano da scorgere negli 'intertesti'<sup>21</sup> postmoderni una rivisitazione in chiave ideologico-progressista, questi sono visti dallo studioso quale «nostalgia della nostalgia», un appiattimento di tradizioni stilistiche e retoriche oramai scomparse nell'asettica autarchia di un passato ridotto ad una 'stanza-citazione'<sup>22</sup>.

La valutazione sul senso della storia delle narrazioni postmoderne appare dunque direttamente correlata all'interpretazione che diamo dei suoi intertesti, del *perché* sono stati scelti, del *modo* in cui si combinano e dell'*effetto* del loro interagire nel discorso complessivo della testualità. Naturalmente, qualsiasi posizione in proposito è accettabile, e dipende in gran parte dall'orientamento e dalle preferenze di chi si occupa di dare un giudizio critico. Ciononostante, è possibile prendere in esame altri interrogativi.

Gli intertesti delle varie narrazioni sono tutti uguali, per cui è possibile offrire un giudizio complessivo sulla produzione postmodernista? E nello specifico: la *soglia* di consapevolezza storica che percepiamo dalla lettura di un romanzo con dei personaggi storici ed altri apparsi per la prima volta in quel testo è la stessa esperibile da uno che li affianchi a personaggi noti o meno noti del canone letterario? E se si tratta del primo caso: basta questo apparentemente realistico «ordine di realtà» a garantire un equo senso storico o è necessario che le licenze poetiche riguardino soltanto il riempimento di lacune storiografiche? E ancora: in caso di deviazioni finzionali, queste devono necessariamente afferire a fatti secondari o poco noti perché la narrazione sia credibile e il foglio della storia salvato dalla sua trasformazione in simulacro? (Quali sono gli aspetti meno importanti di una personalità? Siamo sicuri che la sfera privata lo sia?). Sarebbe possibile continuare elencando una varietà di strategie narrative che incidono sull'esito testuale, tuttavia, prima di tentare di offrire un giudizio sul senso storico delle riscritture postmoderne, è assolutamente necessario fare chiarezza terminologica tra le varie riscritture, partendo innanzitutto dal neonato termine «biofiction».

<sup>21</sup> Il termine, adoperato dai maggiori esponenti della critica, permette di non operare distinzioni gerarchiche tra i vari testi culturali che emergono in una narrazione postmoderna.

<sup>22</sup> F. Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke UP, Durham 1991, pp. 118 (l'idea di stanza-citazione) e 317 (i giochi stilistici del postmodernismo, la cannibalizzazione delle vecchie forme). I riferimenti di Jameson nel testo di Hutcheon, che lo contesta lungo tutta la narrazione, sono ovviamente ad articoli o monografie precedenti dello studioso (e, in particolare, all'omonimo articolo F. Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, «New Left Review», 146, 1984, pp. 53-92). Per la discussione sui diversi modi di intendere la parodia, si veda in Hutcheon: L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism...*, cit., p. 26.

## 2.1 Biofiction: delimitazioni di un genere, strumenti per descriverlo

Il volume di Hutcheon ha suscitato un notevole fermento critico e, dopo più di venti anni dalla sua apparizione, si tende al riconoscimento di una «tendenza metanarrativa» propria di tutta la letteratura postmodernista (e questa, lo ricordo, non coincide esattamente con la produzione contemporanea); credo, dunque, si possa anche pacificamente parlare di una avvenuta codificazione di un genere letterario denominato *historiographic metafiction*, ossia l'isolamento di un grande gruppo di narrazioni che presenta certe caratteristiche di parodia, intertestualità ed autoriflessività. Tuttavia, non sono poi molti i testi che hanno tentato di individuare, per così dire, un 'sottogenere' delle metanarrazioni storiografiche partendo dal presupposto ricettivo di una maggior rilevanza della traccia biografica rispetto a quella storica, poiché, anche tra i numerosi contributi critici che si sono occupati esplicitamente di rapporto tra la biografia, il romanzo biografico (ossia la biografia romanizzata) e la metanarrazione a soggetto biografico (chiamata genericamente *historiographic metafiction*, oppure *fiction history*), non sempre è stata rilevata la necessità di studiarne la specifica voce in quanto a provenienza, strategie, metodi di studio. Nel vasto panorama critico dedicato alle narrazioni del Postmoderno, ho trovato rilevanti per la mia ricerca (cito in ordine cronologico di apparizione) *The Character of Truth* di Naomi Jacobs (1990), *Biografie fittizie e personaggi storici* di Lucia Boldrini (1998), la miscellanea curata da Martin Middeke e da Werner Huber, *Biofictions: the Rewriting of Romantic Lives in Contemporary Fiction and Drama* (1999), in cui è discussa la biofiction che adotterò come caso-studio, *Biography and the Postmodern Historical Novel* di John F. Keener (2001)<sup>23</sup>.

Ho qui scelto di utilizzare la contrazione terminologica utilizzata da Martin Middeke, «biofiction», piuttosto che il pur interessante «Biographical Metafiction» proposto da Keener nel suo *Afterword*<sup>24</sup> o altre denominazioni più generiche, perché credo che il neologismo, peraltro breve, sia utile ad enfatizzare la particolarità di queste narrazioni (il loro accento sul *Bios-*), piuttosto che certe caratteristiche di metanarratività non sempre presenti o, almeno, non sempre così esplicite nella loro interrogazione sulla propria natura e struttura<sup>25</sup>; perché il termine ha già avuto una certa fortuna critica

<sup>23</sup> N. Jacobs, *The Character of Truth: Historical Figures in Contemporary Fiction*, Southern Illinois UP, Carbondale (IL) 1990; L. Boldrini, *Biografie fittizie e personaggi storici*, Edizioni ETS, Pisa 1998; M. Middeke, W. Huber (eds), *Biofictions: the Rewriting of Romantic Lives in Contemporary Fiction and Drama*, Camden House, Rochester (NY)-Woodbridge 1999: d'ora innanzi abbreviato in: *Biofictions*. J.F. Keener, *Biography and the Postmodern Historical Novel*, Mellen, New York 2001.

<sup>24</sup> *Biography and the Postmodern Historical Novel*, cit., p. 239.

<sup>25</sup> Tra le prime descrizioni delle metafinzioni contemporanee, P. Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Routledge, New York-London 1888. Come emerge, la mia posizione è leggermente diversa rispetto allo studio di



e inoltre per un immediato richiamo terminologico tra le narrazioni biofittizie *scritte* con quelle *filmiche*, già da vari decenni chiamate «biopic» e spesso con caratteristiche di revisione analoghe alle loro parenti letterarie (del resto, l'assonanza linguistica della lingua inglese tra «I» ed «eye», ovvero la lettura della soggettività con analisi di strategie mutuata dal cinema, è argomento ben noto agli studi femministi)<sup>26</sup>. Infine, in relazione al primo motivo menzionato, il neologismo coniato da Middeke possiede anche il vantaggio di ribadire il parallelismo tra le narrazioni di cui ci occupiamo e gli esiti contemporanei della biografia tradizionale, nel Novecento slittata irrimediabilmente verso una *fiction* sempre più consapevole.

Come è noto, a partire dalle innovazioni di Lytton Strachey in ambito biografico e a quelle moderniste nella letteratura (passando per la pionieristica «fictionalized biography» *Mémoires d'Hadrien* di Marguerite Yourcenar, 1951, la «anti-biography» di David Nye *The Invented Self*, 1983 e molte altre) la biografia ha affrontato decenni di sperimentazioni che hanno tentato di adeguare la forma del genere ad un'idea di soggettività percepita come multipla, decentrata, in ultima analisi inconoscibile, prodotta dallo stesso linguaggio che la esprime<sup>27</sup>. In particolare, negli anni Ottanta, quando le teorie di White e della decostruzione sono state recepite anche nel settore degli studi biografici e il dibattito critico ha iniziato a oscillare tra le difese di una demarcazione del territorio della biografia tradizionale (la «factual biography») e le aperture verso una sua contaminazione con la «fiction biography», Ira Bruce Nadel ha pubblicato un articolo che ha reso difficile non prendere almeno in esame una visione della biografia come struttura simbolica, trattandosi questo di una lettura tropologica della rappresentazione biografica sulla scia di *Metahistory* (mi riferisco al celebre *Biography & Four Master Tropes*, 1983)<sup>28</sup>.

Affermata questa somiglianza di tendenze tra biografia e narrativa di finzione, è certo possibile, come dicevamo, considerare i testi delle biofiction ('romanzi', *play*, *graphic novels*, sceneggiature delle biopic e così di seguito), *anche* come una ulteriore differenziazione *life-oriented* delle metanarrazioni storiografiche, una specie di sottoinsieme particolare di un contenitore più esteso in cui la discriminante appare un maggiore interesse

Hutcheon (e, come vedremo, di Middeke), per i quali la metafinzione è un tratto indistinto di tutte le riscritture.

<sup>26</sup> Si veda il paragrafo 1.6.1: «Il tratto sessuato della differenza, tra *gender* e *post-gender*».

<sup>27</sup> M. Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien. Suivi de Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien* (1951), Gallimard, Paris 1974; D.E. Nye, *The Invented Self: An Anti-Biography from Documents of Thomas A. Edison*, Odense UP, Odense 1983; I.B. Nadel, *Biography: Fiction, Fact and Form*, St Martin's Press, New York 1984 (tra gli esempi di sperimentazioni, la «psychobiography», la «group biography», la «metabiography», la «segment biography», e la «contextual biography», *ivi*, pp. 183-205). Sulla produttività linguistica si veda anche P. de Man, *Autobiography as De-facement*, «Comparative Literature», 94, 5, 1979, pp. 919-930.

<sup>28</sup> I. Schabert, *Fictional Biography, Factual Biography, and their Contaminations*, «Biography», 5, 1, 1982, pp. 1-16. I.B. Nadel, *Biography & Four Master Tropes*, «Biography», 6, 4, 1983, pp. 307-315.

verso il canone biografico. Quest'ultima visione è condivisa sia da Keener, che echeggiando la definizione di Hutcheon per le *historiographic metafiction* propone di descrivere la biografia fittizia in termini di una «biography with a parodic twist»<sup>29</sup>, sia da Middeke, che precisa: «[a]ll the novels and most of the plays discussed here in poetological terms belong to what Linda Hutcheon calls historiographic metafiction, they are characterized by their overt historical referents»<sup>30</sup>. Con riferimento al testo di Middeke, alcune problematiche relative appaiono tuttavia immediatamente evidenti.

L'espressione di Middeke «overt historical referents», che l'autore non specifica ulteriormente, è ambigua, potendo alludere sia a quelle *fiction* i cui correlativi storici obbediscono alla semantica della designazione, sia a testi dove l'identità dei personaggi è riconducibile in modo definitivo a quella di personalità note. Penso al caso, ad esempio, di *Fair Exchange* di Michèle Roberts (1999), in cui i riferimenti alla famiglia dei «Wordsworth» non ingannano sul fatto che alcuni episodi della vita del poeta romantico siano invece contenuti nelle vicende di un personaggio presentato mediante il dissacratorio pseudonimo «William Saygood» e, per complicare ulteriormente la questione, la personalità di Mary Wollstonecraft risulta 'condivisa' nella narrazione dal personaggio che ne assume il nome e dalla sua allieva fittizia Jemima Booth<sup>31</sup>.

Inoltre, l'argomento del volume di Middeke riguarda esclusivamente la riscrittura della vita di autori o autrici del Romanticismo inglese, la cui condizione di artista costituisce, secondo lo studioso, «a poetological and self-reflexive *conditio sine qua non* in that they focus our attention on what it means to be an artist and on the attendant circumstances in the creation of art»<sup>32</sup>. Naturalmente, per quanto riguarda l'assunzione di soggetti artisti, e in particolare di scrittori e scrittrici romantici, a personaggi delle biofiction, credo sia indubbio che la strategia sia particolarmente invitante per una riflessione critica sull'interazione tra linguaggio, identità, costruttivismo e canone letterario. Scrive Malcom Bradbury a proposito delle biografie letterarie:

Biographies are, after all, plots, shaping and structuring the idea of a life; and *literary biographies* are the plots of the lives of plotters who are

<sup>29</sup> La definizione offerta da Hutcheon per le narrazioni metastorografiche era, appunto, «fictionalized history with a parodic twist». Scrive Keener: «[i]n the case of the historical figure, then, the “available data” simply includes all available biographical narrative on a given figure. The result is a form of “superhistory” we might call “Biographical Metafiction”, defined perhaps as “biography with a parodic twist”. Biographical Metafiction recognizes biography as an ongoing, self-reflexive project, and sees beyond the structural, narratorial, and syntactical distinctions of conventional narrative genre». J.F. Keener, *Biography and the Postmodern Historical Novel*, cit., p. 239.

<sup>30</sup> M. Middeke, *Introduction*, in *Biofictions*, cit., p. 4.

<sup>31</sup> M. Roberts, *Fair Exchange* (1999), Virago, London 2000 (*Lo scambio*, trad. it. di G. Sensi, *Postfazione* di O. De Zordo, Tufani, Ferrara 2000).

<sup>32</sup> M. Middeke, *Introduction*, in *Biofictions*, cit., p. 3.

likely to leave some trace in the biography of their own professional sense of plot's strange ambiguities.<sup>33</sup>

suggerendoci una suggestiva visione della biofiction quale consapevolmente finzionale «plot of the plots of the life of plotters», ossia una sempre più intricata «trama delle trame (le diverse biografie già pubblicate e a disposizione di chi scrive) delle vite di intramatori». Tale condizione produce esiti particolari, e ancora più interessanti, come vedremo nei capitoli relativi allo studio di *Mab's Daughters*, nel caso di un personaggio-*autrice* del Romanticismo (e dunque argomento, continuando l'analogia, di una «plot of the plots of the life of a female plotter», dove i «plots» di secondo livello raggiungono numeri da capogiro), tuttavia non è naturalmente possibile escludere dal genere delle biografie fittizie tutte le narrazioni che assumono come protagonisti re, regine, presidenti, scienziati e altro ancora: il punto, casomai, è *in quale misura* la vita del personaggio storico debba essere recepita per considerare il testo una biofiction piuttosto che una *historiographic metafiction*, o persino un romanzo tradizionale. Il dilemma è squisitamente soggettivo, ma alcune linee guida sono certo possibili da offrire.

Keener, in uno schema in cui divide il *biographical novel* (letteratura di finzione caratterizzata dal *mode of discourse*: «novel») rispetto al *biographical travesty* (finzione più specializzata e definita dal *mode of discourse*: «anatomy»), compone un modello interpretativo tripartito in cui tre categorie temporali sono efficaci strumenti di lettura tanto dei generi di *fiction* appena descritti, tanto di quelli storici (ovvero, *autobiography* e *biography*): «the complete life-span», il corso intero della vita, «the life-segment», il segmento, e infine «the episodic cameo», il cameo accidentale<sup>34</sup>. Il prototipo, ci ricorda lo studioso, segue l'illustre precedente di Francis Bacon, che aveva diviso la storia nelle tre classi di tempo, persona, azione; adattando infatti lo schema seicentesco con uno orientato sul soggetto umano, appare possibile ottenere alcuni parallelismi: «“[the] complete life-span” focuses on Bacon's person; [...] “[the] life-segment” involves an action; [...] “[the] cameo” submerges the individual into larger time»<sup>35</sup>. I due poli estremi, precisa infine Keener, sono idealizzati, poiché una scrittura non può certo rappresentare l'intera vita senza strategie che rendano conto delle omissioni e, all'opposto, sono possibili apparizioni episodiche di una figura con modalità non riconducibili al segmento ma al *life span*<sup>36</sup> (inoltre, aggiungo, occorrerebbe

<sup>33</sup> M. Bradbury, *The Telling Life: Some Thoughts on Literary Biography*, in E. Homberger, J. Charmley (eds), *The Troubled Face of Biography*, Macmillan, Basingstoke-London 1988, p. 139, corsivo dell'autore.

<sup>34</sup> J.F. Keener, *Biography and the Postmodern Historical Novel*, cit., p. 18, corsivo dell'autore.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> Non è forse inopportuno rilevare, come fa Keener, l'arbitrarietà di ogni classificazione: «a narrative that tends toward the complete life span will usually commence at some point recent to the subject's birth and close at some point closely

tener presente una varietà infinita di situazioni, come quella in cui gli stessi personaggi-cameo compaiono più volte nella narrazione).

La distinzione di Keener è certamente utile e ci permette, ad esempio, di non includere tra le biofiction la metanarrazione *The French Lieutenant's Woman*, che presenta i personaggi storici di Gabriel e Cristina Rossetti con i loro nomi invariati ma senza una riflessione critica sulla vita vissuta e canonizzata cui questi sono collegati. È doveroso ricordare in proposito, inoltre, che sono proprio i camei a differenziare il romanzo storico tradizionale da quello postmodernista, assumendo funzioni opposte a seconda dei casi (autenticante nel primo, destabilizzante nel secondo). Ma come considerare il caso di testi in cui la riscrittura è originata dall'insinuazione che il soggetto biografico non sia deceduto nel contesto che noi conosciamo?

È forse possibile *non* considerare biofiction tutte quelle narrazioni in cui il riconoscimento dell'identità personale sia *dubbia* (penso al caso di *The Ghost Writer*, di Philip Roth, 1979, e alla sua discutibile e disturbante rievocazione di Anna Frank)<sup>37</sup>, tuttavia ne esistono molti altri in cui il legame referenziale è certo e stabilito. *The Mistressclass* di Michèle Roberts (2003), ad esempio, presenta alcune vicende di una Charlotte Brontë sopravvissuta alla gravidanza che nella storia le fu fatale, facendole narrare alla protagonista nel corso di nove lettere indirizzate al suo antico insegnante di francese, Monsieur Héger<sup>38</sup>. Testi come questo, che ci obbligherebbero a definire il tempo della riscrittura un 'segmento negativo' o 'post-mortem' della vita di un personaggio, rendono chiara la necessità di appoggiarsi ad un modello di «semantica a mondi possibili», in modo da riflettere in termini di strategie che non si fondano sul semplice raffronto di un canone con una nuova traccia biografica, piuttosto su quello tra un «protomondo» canonico con un mondo finzionale «nuovo e alternativo»<sup>39</sup>.

Nello schema teorizzato da Lubomír Doležel in *Heterocosmica* (1998), i punti di riferimento individuati nel panorama di tutte le narrazioni postmoderne sono ancora tre, ma soltanto uno riguarda l'estensione della riscrittura (per la biofiction, potremmo tradurre con «la misura della storia intradiegetica della vita del personaggio»), afferendo gli altri due alle modalità del racconto (per noi, la «tipologia di intramazione del cronotopo»). Nella strategia della «trasposizione», osserva il filologo ceco, l'impianto e la storia del protomondo sono conservati, ma collocati in una diversa

before the decease of the subject. Omitted segments are, in such cases, usually covered by analeptic or proleptic narrative» (*ibidem*), e in questo caso è *effettivamente* narrato il corso intero della vita, seppur in una struttura narrativa non lineare. Analogamente la designazione amorfa 'segmento della vita' può descrivere ogni spazio temporale che 'insinua' (ma non narra esplicitamente) il *life span* completo.

<sup>37</sup> P. Roth, *The Ghost Writer*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1979.

<sup>38</sup> M. Roberts, *The Mistressclass*, Little, Brown and Company, London 2003.

<sup>39</sup> L. Doležel, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, trad. it. di M. Botto, Bompiani, Milano 1999, p. 203 (ed. orig. *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Johns Hopkins UP, Baltimore, MD, 1998).

ambientazione temporale e/o spaziale; in queste narrazioni, la riscrittura verifica l'attualità del mondo canonico e i due mondi, il nuovo e il vecchio, sono paralleli. Le opere che adottano la strategia dell'«espansione», estendono invece la portata del protomondo con una «pre- o post-istoria» e inseriscono l'«originale» in un nuovo «co-testo». Infine, le riscritture per «dislocazione» reinventano la struttura e la storia iniziale, creando «antimondi polemici»<sup>40</sup>.

Provando ad adattare questo schema al genere biofiction, il summenzionato *The Mistressclass* appare poter essere tranquillamente definito una «biofiction per espansione» che narra la *post-historia* della vita di Charlotte Brontë (un'ipotetica *pre-historia* avrebbe potuto essere il racconto delle vicende del Reverendo Brontë prima della nascita dell'autrice, e magari l'infanzia del personaggio con le sorelle e il fratello Branwell, su cui si riponevano le speranze della famiglia, e i primi tentativi di scrittura creativa del soggetto).

Per quanto riguarda invece la «dislocazione», etichetta che, secondo Doležel, pertiene alle riscritture più radicali e allude a mondi che, mutando i fatti nel medesimo contesto ambientale, «minano o negano la legittimità del protomondo canonico», credo sia possibile affermare che il termine e il suo chiarimento descrivano perfettamente tutti i testi della categoria biofiction, imperniati, come è stato osservato a proposito delle formulazioni di Foucault in *L'ordre du discours*, sull'esplicitazione (e spesso la *delegittimazione*) delle procedure di controllo, di selezione, di organizzazione e di distribuzione delle produzioni discorsive di una data società<sup>41</sup>. In particolare, rimanendo per un momento aderenti al saggio citato del filosofo, osserviamo figurare, tra le *condizioni di esistenza* delle biofiction, una contestazione/tematizzazione delle cosiddette procedure «esterne», che, inglobando gli aspetti del potere e del desiderio, afferiscono al contenuto del «discorso», alla sua circostanza, al soggetto parlante e, in generale, all'opposizione tra vero e falso, quest'ultima vista come espressione di una «volontà di verità» storicamente e istituzionalmente costituita. Foucault menziona anche la partizione tra ragione e follia, e in effetti è

<sup>40</sup> Ivi, pp. 207-208.

<sup>41</sup> M. Foucault, *L'ordine del discorso...*, trad. it. di A. Fontana, M. Bertani, V. Zini, cit., pp. 5-9. Il saggio di Foucault è stato discusso nella prima parte, nel paragrafo 1.3.2: «Due fondatori di discorsività e l'incessante ritorno al (loro) testo. Principi di proliferazione e rarefazione del discorso». Le procedure interne al discorso, riconosciute dal filosofo nel commento, nell'autore, nell'organizzazione delle discipline, sono tutte ovviamente assimilate entro il discorso della biofiction; per quanto riguarda il terzo gruppo di procedure, è stato visto che Foucault reitera la discussione sul principio di rarefazione dei soggetti parlanti esaminando alcuni casi specifici (ad esempio, le «società del discorso», che appaiono 'problematizzate' in alcune biofiction, ma non in tutte). Intersecando l'area d'indagine del filosofo con quella delle nostre riscritture, credo che in qualche caso l'avviluppamento discorso-biofiction discorso-autoriale dia luogo ad esiti di interessante rarefazione interna, come osserveremo nei paragrafi 2.7 «Riscrittura o scrittura?», 2.7.1 «I mondi finzionali nel corpo-galassia di Michèle Roberts: *The Wild Girl, Daughters of the House, Fair Exchange, The Mistressclass*».

possibile muovere dal presupposto che l'impiego di una semantica a mondi possibili e la compresenza di personaggi appartenenti a diversi «ordini» del reale sia il valico automatico verso qualcosa *d'altro* rispetto alla razionalità, quest'ultima nondimeno sfruttata nella definizione. Tuttavia, come vedremo, non per tutte le linee critiche la presenza di personaggi finzionali di varia 'origine' viola il principio di compostibilità, né, soprattutto, i mondi 'possibili' delle biofiction appaiono rendere assolutamente necessario il ricorso ad una simile divisione/delegittimazione del frazionamento (ma, naturalmente, ci troviamo in un campo d'indagine assolutamente soggettivo)<sup>42</sup>.

Tornando alla ripartizione di Doležel, possiamo infine concludere che, se l'*espansione* e la *dislocazione* sembrano adeguate anche a descrivere il 'sottoinsieme' biofiction, la strategia da lui denominata «trasposizione», che confronta due mondi paralleli, non è probabilmente adatta a descriverlo a causa della particolare definizione restrittiva qui adottata, che sarà chiarita più dettagliatamente qui di seguito.

## 2.2 Fuori e intorno alla biofiction: la strategia di allineamento tra mondi e l'intramazione dell'identità storica nelle trasposizioni della recombinant fiction

Penso che i lettori sarebbero in difficoltà se li si interrogasse sul modo narrativo e sullo stile di *Madame Bovary*, ma non dimenticheranno mai il tragico destino di Emma.  
L. Doležel, *Heterocosmica* (1998)<sup>43</sup>

La lettura «a mondi possibili» del critico Doležel, formatosi con esponenti della scuola di Praga ed in seguito influenzato dalla filosofia analitica, chiarisce il dubbio prima sollevato a proposito della definizione di Middeke, e della necessità qui individuata di 'legittimare' un legame referenziale tra un personaggio della biofiction e uno storico. Chiamando in causa il concetto di «ipertestualità» di Genette, secondo cui ogni oggetto può essere trasformato e ogni maniera imitata, e al contempo contestando la nozione essenzialista di identità offerta da Uri Margolin, che parla di «dimensioni pertinenti di similarità» tra l'individuo originale e la sua «controparte» senza fornirne i dettagli, lo studioso offre una propria formulazione di «semantica non essenzialista di identità attraverso mondi» basato sulla costante del nome proprio come *designatore rigido*. Immediatamente, tuttavia, precisa:

La libertà che le riscritture postmoderne si prendono con i nomi propri possono essere conciliate adeguando la strategia dell'identificazione attraverso mondi. Cominciamo con l'allineare il protomondo e la sua supposta riscrittura in base ad alcune prove abbastanza determinanti

<sup>42</sup> Ciò sarà discusso nel paragrafo 2.3: «*Genre e gender nel fantastico postmoderno. La suspension of belief* delle biofiction, i mondi culturali possibili e impossibili».

<sup>43</sup> L. Doležel, *Heterocosmica...*, trad. it. di M. Botto, cit., p. 203.

relative alla *texture* e/o alla scrittura: il titolo, le citazioni, le allusioni intertestuali, la somiglianza strutturale dei mondi finzionali, l'omologia della costellazione degli agenti, il parallelismo degli sviluppi della storia, l'analogia di ambientazione. Solo quando l'ipotesi della riscrittura è sufficientemente provata, tratteremo le linee d'identità attraverso mondi.<sup>44</sup>

La *semantica degli pseudonimi* integra dunque quella della designazione rigida, appropriandosi gli pseudonimi di «un aspetto della semantica del nome proprio che la semantica a mondi possibili ha rilevato, ma solo di sfuggita»<sup>45</sup>. Ma come stabilire che l'ipotesi della riscrittura bio-fittizia sia sufficientemente provata? Non sempre la *texture* – le parole, i sintagmi, le citazioni, i cliché, e in generale la cosiddetta intertestualità «intensionale» del testo, che era l'unica riconosciuta dalla semantica poetica di Michael Riffaterre – può aiutarci e, anzi, difficilmente una biofiction che non abbia per protagonista uno scrittore o una scrittrice può essere in condizione di farlo, a meno di non voler considerare come fonte intertestuale *specificata* il patrimonio culturale universale; ma questa sarebbe una contraddizione in termini, non potendo il «socioletto» stabilire un legame referenziale con un personaggio storico soltanto. Di conseguenza, dobbiamo rivolgere la nostra attenzione agli aspetti «estensionali» della semantica, ovvero a quelle entità semiotiche indipendenti dalla *texture* che sono state appunto denominate «mondi finzionali» e rappresentano i 'contenuti' di una narrazione, facendosi «oggetto della memoria culturale attiva, che evolve e ricicla»<sup>46</sup>. La discriminante da adottare per tracciare le linee d'identità attraverso mondi deve essere, in conclusione, quel parallelismo tra le *storie* e le *ambientazioni* di un sistema linguistico nuovo ed uno già conosciuto. A questo punto, preso atto che, naturalmente, alcune deviazioni finzionali sono implicate in tutte le biofiction (altrimenti avremmo la riproduzione speculare di un sé, impossibile da qualsiasi punto vista), per questo genere è stata tuttavia ipotizzata una rivisitazione critica, anche parziale, di quel 'contenitore' che i Greci chiamavano *bios*, e tale «problematizzazione» è chiaramente impraticabile nel caso, ad esempio, di una Jane Austen riproposta come ammazzavampiri, o, sotto l'aspetto temporale, in narrazioni in cui un personaggio storico sia «trasposto» uno o più secoli avanti o indietro la sua reale esistenza.

Naomi Jacobs, che non lavora con i mondi possibili e la cui pubblicazione del 1990 appare ignorare Hutcheon, compie tuttavia un'interessante operazione quando dedica una sezione del suo vasto studio (*The Speculative Self: Recombinant Fiction*) ai testi variamente denominati «transfic-

<sup>44</sup> Ivi, pp. 227-228.

<sup>45</sup> Ivi, p. 228.

<sup>46</sup> Ivi, p. 203. Cfr. anche M. Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Seuil, Paris 1983 (*Semiotica della poesia*, trad. it. di G. Zanetti, Il Mulino, Bologna 1983, pp. 1-22, per la formulazione del «socioletto») e *La production du texte*, Seuil, Paris 1979 (*La produzione del testo*, trad. it. di G. Zanetti, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 38 e 19).

tion, parafiction, metafiction, superfiction, surfiction, postpostmodern fiction, and even postcontemporary fiction»<sup>47</sup> e, ponendoli in una prospettiva di continuità con il precedente di Luciano di Samosata *Dialoghi degli Dei*, ne individua alcune caratteristiche precise. Queste narrazioni, identificate da Jacobs con la 'serie Riverworld' di Philip Jose Farmer in cui moltissimi personaggi storici appaiono risorgere in riva ad un fiume (*To Your Scattered Bodies Go*, 1971; *The Fabulous Riverboat*, 1971; *The Dark Design*, 1977; *The Magic Labyrinth*, 1980), la tetralogia di Robert Nichols (*Daily Lives in Nghsi-Altai: Arrival*, 1977; *Garh City*, 1978; *The Harditts in Sawna*, 1979; *Exile*, 1979), e alcuni lavori della *punk novelist* Kathy Acker (*The Adult Life of Toulouse Lautrec by Henri Toulouse Lautrec*, 1975; *Don Quixote, which was a Dream*, 1986)<sup>48</sup>, presentano figure storiche che risultano completamente distaccate dalle condizioni originarie ed inserite in nuovi contesti fantastici della cultura popolare, della letteratura, del mito.

In simili narrazioni, osserva Jacobs, il nome dei personaggi appare come una «capsula di caratterizzazione», «a self encoded on microchip that releases a full picture when plugged into reader's mind», e questa associazione identitaria può essere produttivamente sfruttata per creare l'esperienza del meraviglioso sia dalla *science fiction*, che si appoggia a tecnologie futuristiche, sia dalla *science fantasy*, che ricorre alla magia<sup>49</sup>. Tuttavia, continua la studiosa, poiché a differenza dei personaggi 'nuovi', le figure storiche attivano un interesse tanto per l'individualità che per la rappresentatività tipologica della vera persona a cui rimandano, le interazioni delle suddette personalità con i due generi di narrativa hanno esiti differenti: nel contesto essenzialmente verosimile della *science fiction*, questi impulsi discordanti possono creare una vera e propria collisione, nella *science fantasy*, che già ha abdicato ogni componente mimetica, le qualità peculiari dei referenti possono apparire più vantaggiose<sup>50</sup>.

In ogni caso, l'effetto di queste partecipazioni 'disarticolate', fuori contesto (trasposte, nella prospettiva della semantica a mondi possibili), rende queste *fiction*, nel panorama postmoderno, massimamente *licenziose* nel senso originale dell'aggettivo di 'valicare i limiti'; l'effetto della 'ricombinazione' tra il personaggio storico e l'ambientazione fantastica è infine un'assoluta perdita di orientamento per chi legge, risucchiato nell'infinita testualizzazione di un'identità umana di cui *non rimane più niente*:

<sup>47</sup> N. Jacobs, *The Character of Truth ...*, cit., p. 105.

<sup>48</sup> P.J. Farmer, *To Your Scattered Bodies Go*, G.P. Putnam's Sons, New York 1971; P.J. Farmer, *The Fabulous Riverboat* (1971), Gregg Press, Boston (MA) 1980; P.J. Farmer, *The Dark Design*, G.P. Putnam's Sons, New York 1977; P.J. Farmer, *The Magic Labyrinth*, G.P. Putnam's Sons, New York 1980. R. Nichols, *Daily Lives in Nghsi-Altai*, New Directions, New York 1977-1979 (*Book I: Arrival*, 1977; *Book II: Garh City*, 1978; *Book III: The Harditts in Sawna*, 1979; *Book IV: Exile*, 1979). K. Acker, *The Adult Life of Toulouse Lautrec by Henri Toulouse Lautrec*, TVRT Press, New York 1975; K. Acker, *Don Quixote, which was a Dream*, Grove Press, New York 1986.

<sup>49</sup> N. Jacobs, *The Character of Truth...*, cit., p. 129 (la citazione) e p. 111.

<sup>50</sup> Ivi, pp. 113-114.



[t]he juxtaposition of recognizable figures from different periods of history and different realms of reality ultimately cancels history and establishes some pure realm of language.<sup>51</sup>

Ciò non significa, naturalmente, che non si possa vedere in queste narrazioni un aspetto ideologico di contestazione, e considerarle 'sovversive' al modo in cui intende Hutcheon. La stessa Jacobs riconosce, nelle 'oltraggiose manipolazioni' di Acker, «simultaneously an attempt to deconstruct the tyrannical structures of official culture and to plagiarize an identity, constructing a self from the salvaged fragments of those very structures she has dismantled»<sup>52</sup>. È tuttavia indubbio che, se è la storia che cerchiamo, il divario tra queste nuove identità 'postpostmoderne' e quella delle personalità del canone storico è evidentemente incolmabile, non potendo né *dovendo*, dei personaggi costruiti su frammenti di rovine delle strutture tiranniche, realizzare un'aderenza al foglio biografico.

In conclusione, non è forse inopportuna la scelta di denominare queste narrazioni per trasposizione con l'espressione di Jacobs «recombinant fictions», piuttosto che con un neologismo che contenga il prefisso *bios-* (penso, ad esempio, alla denominazione «bio-fantasy» utilizzata da Christine Kenyon Jones nel volume di Middeke e Huber e incentrata sull'esplorazione dello sfruttamento postmoderno verso le tematiche «proto-science fiction» degli autori romantici)<sup>53</sup>. Per quanto riguarda almeno i testi di Acker, tuttavia, è evidente che le categorie di fiction ricombinante e metafiction si sovrappongono, dimostrando la commistione tra storico e letterario, racconto e teoria decisamente sbilanciate a favore dei secondi termini di paragone (mentre è forse maggiormente interessante adottare il termine «recombinant» per le resurrezioni vere e proprie di personaggi in temporalità diverse). Rimane adesso da legittimare la qui discussa individuazione di un gruppo di narrazioni ben diviso e autonomo rispetto al 'genere' biofiction, con il fatto che la semantica a mondi possibili appaia, come si è visto, lo strumento più adeguato per descrivere la convenzione e, in generale, la critica contemporanea tenda (giustamente) a vedere il fantastico come un 'modo', un elemento trasversale e condiviso da *tutta* la letteratura postmoderna<sup>54</sup>.

### 2.3 Genre e gender nel fantastico postmoderno. La suspension of belief delle biofiction e i mondi culturali possibili e impossibili

E se fosse impossibile non mescolare i generi?

<sup>51</sup> Ivi, p. 105.

<sup>52</sup> Ivi, p. 138.

<sup>53</sup> C. Kenyon Jones, *Poetry and Cyberpunk: Science Fiction and Romantic Biography*, in *Biofictions*, cit., p. 177.

<sup>54</sup> R. Ceserani, *Il fantastico*, Il Mulino, Bologna 1996, p. 112.

Se ci fosse, situata nel cuore della legge stessa,  
una legge di impurità,  
o un principio di contaminazione?

J. Derrida, *La legge del genere* (1980)<sup>55</sup>

In questo testo si è parlato di «generi» e usato il termine «romanzo», anche senza segnalare l'enfasi, sia come 'contenitore' generale di testi post-moderni, sia per designare la varietà di metanarrazioni storiografiche, o la varietà di narrazioni storiche, denominata biofiction. Come ha efficacemente rilevato Diane Elam, il *romance* è il genere narrativo («genre») tradizionalmente consegnato ad una subalternità a causa della sua secolare correlazione con il genere sessuale («gender»), la cosiddetta «women's writing»<sup>56</sup>. In concomitanza con l'affermazione del desiderio femminile nel discorso storico, il *romance* è stato tuttavia rivalutato:

[i]f realism can only deal with woman by relegating her to romance, if real history belongs to men, and women's history is merely the fantasy of historical romance, postmodern cultural analysis of history and the "real" offers a way of revaluing female discourse.<sup>57</sup>

Jean-François Lyotard, nella sua opera *La Condition Postmoderne* (1979), nota per aver precocemente tentato di teorizzare uno specifico discorso filosofico postmoderno, aveva enfatizzato la perduta capacità di spiegare il passato da parte delle narrative di legittimazione<sup>58</sup>; in conseguenza di ciò,

<sup>55</sup> J. Derrida, *La legge del genere*, in Id., *Paraggi. Studi su Maurice Blanchot*, trad. it. di S. Facioni, Jaca Book, Milano 2000, pp. 303-304 (ed. orig. *La loi du genre*, in Groupe de Recherches sur les Théories du Signe et du Texte (éd.), *Colloque international Le Genre / Die Gattung / Genre (Atti del colloquio, Strasbourg, 4-8 luglio 1979)*, Université de Strasbourg, Strasbourg 1980, pp. 183-211.

<sup>56</sup> D. Elam, *Romancing the Postmodern*, Routledge, London 1992, p. 2.

<sup>57</sup> Ivi, p. 3.

<sup>58</sup> L'ipotesi di lavoro di Lyotard è un mutamento nello statuto del sapere specifico delle società dell'età postindustriale, che ha trasformato il sapere scientifico in «una specie di discorso». Originariamente, scrive il filosofo, la scienza è in conflitto con le narrazioni ma, poiché cerca il vero, si trova nella necessità di legittimare le regole del suo gioco con un metadiscorso (la dialettica dello Spirito, l'ermeneutica del senso, l'emancipazione del soggetto razionale o lavoratore, lo sviluppo della ricchezza). Il sapere è legittimato da una metanarrazione, che implica una filosofia della storia: «[s]emplificando al massimo, possiamo considerare "postmoderna" l'incredulità nei confronti delle metanarrazioni». Tale incredulità è un effetto del progresso scientifico (il quale, a sua volta, presuppone l'incredulità) ed ha come corrispondenza la crisi della filosofia metafisica e quella dell'istituzione universitaria. La funzione narrativa, continua l'autore, «perde i suoi funtori, i grandi eroi, i grandi pericoli, i grandi peripli ed i grandi fini», disperdendosi in una nebulosa di elementi linguistici non necessariamente stabili o dalle proprietà comunicabili, un reticolo di piastrine che costituisce il determinismo locale (più avanti, nel testo, parlerà di legittimazione per paralogia – il metodo dei sistemi aperti, il localismo, l'antimetodo). J. Lyotard, *La condizione*

secondo Elam, occorre riconsiderare e ricordare nuovamente gli eventi storici non più nella forma del realismo (il «novel») ma attraverso quel «genre of generic uncertainty» costituito dal *romance*<sup>59</sup>. Tale tipologia narrativa, continua l'autrice citando il pensiero espresso da Derrida in *The Law of Genre*, è caratterizzato da un principio di contaminazione, da una legge d'impurità, da un'economia parassita, da una legge dell'abbondanza, dell'eccesso e della partecipazione senza appartenenza, apparendo lo strumento più adeguato per esprimere quell'«ironica coesistenza di temporalità» che caratterizza la sensibilità postmoderna<sup>60</sup>. Il *romance*, conclude Elam, è decisamente anacronistico, poiché compromette la nostra capacità di riconoscere il passato come passato e contesta il modo in cui conosciamo la storia: il postmodernismo sarebbe dunque una *modalità di pensiero* sulla storia e sulla rappresentazione «that claims there can be no final understanding»<sup>61</sup>.

In altri termini, ci troviamo davanti ad un'interessante evoluzione dei generi narrativi. Da un lato, Ira Bruce Nadel vede nella biografia l'erede del romanzo realista ottocentesco a causa del suo carattere di «verifiable fiction», dall'altro Elam sostiene la capacità del *romance* di evocare il lato 'irrappresentabile' (ed evidentemente incomprensibile) della storia, quella figura femminile cancellata dal realismo e reintrodotta dall'elemento *gendered* del fantastico<sup>62</sup>. Nel postmodernismo, si afferma infatti in *Romancing the Postmodern* (1990), la rievocazione del passato avviene mediante un processo di ri-generazione («re-engendering») anti-realistico, che riassorbe il soggetto donna e al contempo lo eccede:

The figure of woman is what allows the past to be represented (via the en-gendering of romance), but she is also the figure whose very inscription reveals, through the play of gender, the impossibility of accurate and complete representation.<sup>63</sup>

L'eccesso è dunque una qualità che accomuna il genere narrativo e quello sessuale, e la persistente tematizzazione del plagiarismo in alcune narrazioni (il riferimento di Elam è qui soprattutto alla produzione di Acker) non fa che mettere ancora più in risalto la consapevole delegittimazione

*postmoderna*, trad. it. di C. Formenti, Feltrinelli, Milano 2006, pp. 9, 6, 110 e sgg. (ed. orig. *La condition postmoderne*, Éditions de Minuit, Paris 1979).

<sup>59</sup> D. Elam, *Romancing the Postmodern*, cit., p. 12.

<sup>60</sup> Ivi, pp. 6 e 10. Sottolinea Derrida a proposito della 'legge' e della 'contro-legge' come non ci sarebbero motivi di preoccupazione se fossimo certi di riuscire a distinguere tra una citazione e una non-citazione, tra un *récit* e un non-*récit*; ma poiché non possiamo, evidentemente, distinguerli, la legge del genere è precisamente «un principio di contaminazione, una legge di impurità, una economia del *parassita*» (J. Derrida, *La legge del genere*, trad. it. di S. Facioni, cit., p. 305).

<sup>61</sup> D. Elam, *Romancing the Postmodern*, cit., p. 10.

<sup>62</sup> I.B. Nadel, *Narrative and the Popularity of Biography*, «Mosaic», 20, 4, 1987, p. 134 e D. Elam, *Romancing the Postmodern*, cit., p. 16.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

del canone tradizionale, essendo la *riscrittura* vista dalla studiosa come la metafora di una *maternità surrogata* che assale, e decostruisce definitivamente, «the legal fiction of paternity»<sup>64</sup>.

Una formulazione del fantastico come tratto intrinsecamente *gendered* è certamente di interesse fondamentale per questo studio, e senza dubbio è motivata dall'enorme quantità di riscritture femministe prodotte in tutta l'epoca contemporanea. Inoltre, credo che il discorso di Elam, nonostante il riferimento testuale sia alla reintroduzione di una esplicita figura femminile, possa essere estensibile anche alle riscritture che tematizzano il soggetto postcoloniale, tradizionalmente metaforizzato al femminile indipendentemente dal sesso, e a quelle che afferiscono a molte altre individualità cosiddette 'soggiogate' (per etnia, orientamento sessuale, e così di seguito): altrimenti non si capirebbe perché soltanto le donne dovrebbero essere detentrici dei diritti riproduttivi alla rivisitazione letteraria<sup>65</sup>.

Rimane, però, da valutare la discussa individuazione di 'sottogruppi' tra le narrazioni postmoderne se, come afferma Elam, *l'eccesso* è la qualità essenziale del *romance*, e le sue contaminazioni e ibridazioni hanno raggiunto livelli tali che il genere può persino fare ritorno «at the point where it is mostly violently excluded in the name of realism, making even a clear distinction between realism and romance impossible»<sup>66</sup>. Questo è il caso, mi sembra, proprio delle biofiction le cui strategie, pur assumendo l'elemento fantastico di personaggi storici che cooperano in nuovi racconti, non ostacolano una lettura 'mimetica' dell'intreccio, permettendo l'assorbimento della figura del passato in un percorso stilistico-formale che ci appare, se vogliamo usare un termine todoroviano, «non esitante».

Tutte le biofiction si impernano su quello che Jacobs, commentando l'effetto di anacronismo dei personaggi del canone storiografico nella finzione, ha definito un patto di credulità, «suspension of *belief*»<sup>67</sup>, capovolgendo la formula tradizionale di Samuel Taylor Coleridge. In qualche caso, come abbiamo visto, questo patto 'dubitativo' è spinto al massimo dalla *doppia* resurrezione/anacronismo di figure che nel romanzo vengono fatte vivere oltre la loro età biografica; ciononostante, in molte narrazioni, qualunque sia il segmento della vita del personaggio che interessa la riscrittura, la strategia dell'allineamento della figura finzionale con il suo protomondo canonico può non scoraggiare l'immedesimazione di chi legge nell'«ordine di realtà» della ricreazione fittizia, e questa può 'funzionare' al modo di qualsiasi altro tipo di narrazione, possedendo una propria, seppur temporanea, plausibilità biografico-letteraria. Tra i numerosissimi testi di questo tipo è possibile citare, ad esempio, *Dr Copernicus* (1976) di John Banville, una biografia fittizia dello scienziato rinascimentale, *An Imagi-*

<sup>64</sup> Ivi, p. 161.

<sup>65</sup> Nel testo, «reproductive rights», *ibidem*.

<sup>66</sup> Ivi, p. 9.

<sup>67</sup> N. Jacobs, *The Character of Truth...*, cit., p. 69.

*nary Life* (1978) di David Malouf, una riscrittura degli ultimi anni della vita del poeta Publio Ovidio e, ad una attenta analisi, persino un racconto imperniato sul tema della manipolazione e dell'illegittimità come *The Last Testament of Oscar Wilde* (1983) di Peter Ackroyd, il diario che l'autore Oscar Wilde avrebbe redatto in prima persona negli ultimi mesi di vita<sup>68</sup>.

È inoltre opportuno decidere come considerare casi come quello di *Chatterton* (1987) di Ackroyd (ma si potrebbe menzionare *Flaubert's Parrot* di Julian Barnes, 1984, e molti altri), dove l'indagine è rivolta più al problema della scrittura biografica che all'elusiva esistenza della personalità del passato, accentuando l'enfasi sul concetto di *metastoria* e avvicinandosi dunque ad una scrittura che è stata appunto definita «metabiography»<sup>69</sup>. Il fatto di trovarci nella cosiddetta 'età della teoria', dove molti autori di romanzi sono anche critici accademici (Mark Currie parla addirittura di «defection of critics to the novel»)<sup>70</sup> non ci aiuta a tracciare delle nette divisioni tra i vari romanzi. Infatti, anche nelle biofiction i cui personaggi non appaiono eccessivamente distanti dalla loro controparte storica (enfaticizzazione dell'aspetto mimetico), la loro natura *anfibia*, ovvero *esplicitamente* linguistica, può al tempo stesso risultare enfaticizzata da numerose strategie stilistico-formali: un diretto intervento della voce narrante nella storia, la suddivisione di questa in palinsesti che costringono chi legge a seguire numerose letture su diversi piani, la tematizzazione, anche come elementi all'interno del plot, di assunti critici ben noti agli addetti ai lavori come la 'morte dell'autore', la 'dissoluzione del soggetto', la bloomiana 'ansia dell'influenza' e, in generale, l'attenzione a tutti quegli aspetti del *life-writing* che spingono l'accento sul costruttivismo e il soggettivismo del canone biografico e letterario (il menzionato *Chatterton* ha probabilmente la più vasta gamma di strategie mai utilizzate, ma la lista è lunga e si accresce sempre di più).

Eppure, non è sufficiente l'idea di riscrittura per avere un testo «fantastico» nel senso tradizionale del termine, come non lo è la semplice assunzione

<sup>68</sup> P. Ackroyd, *The Last Testament of Oscar Wilde* (1983), Abacus, London 1984; J. Banville, *Dr Copernicus* (1976), Minerva, London 1990; J. Barnes, *Flaubert's Parrot* (1984), Picador, London 1985; D. Malouf, *An Imaginary Life*, Braziller, New York 1978. A proposito del testo di Ackroyd e della tematizzazione di una illegittimità simbolica dell'artista, scrive Boldrini: «[d]obbiamo attribuire ad Ackroyd l'invenzione dell'illegittimità, allo scopo di rendere ancora più sensazionale e simbolica la figura del suo soggetto, oppure dobbiamo darne la responsabilità, naturalmente all'interno della cornice fittizia del romanzo, a "Oscar Wilde" [...]? La questione è ancora di alternativa tra la lettura epistemologica e quella ontologica, a seconda che si consideri che l'alterazione riguardi la presentazione di fatti (da parte del personaggio Oscar Wilde) o la vera e propria modifica di essi (da parte dell'autore - o "Autore" - Peter Ackroyd)», L. Boldrini, *Biografie fittizie e personaggi storici*, cit., p. 110.

<sup>69</sup> A. Nünning, *An Intertextual Quest for Thomas Chatterton*, in *Biofictions*, cit., p. 28; P. Ackroyd, *Chatterton* (1987), Abacus, London 1988; J. Barnes, *Flaubert's Parrot* (1984), cit.

<sup>70</sup> M. Currie (ed.), *Metafiction*, Longman Group, London 1995, p. 62.

di un personaggio storico nella trama. L'adozione di una «possible worlds semantics of fictionality», che nega la necessità di una doppia semantica, demandando l'interpretazione letteraria alla logica leibniziana dei mondi possibili, ci viene di nuovo in soccorso per una utilissima suddivisione *operativa*.

Nell'articolo *Mimesis and Possible Worlds* (1988), Doležel nega che sia necessario suddividere una tipologia di letteratura realistica ed una fantastica, asserendo che i mondi della letteratura realistica non sono meno fittizi di quelli delle fiabe o dei testi di fantascienza<sup>71</sup>. La cosiddetta «critica mimetica», rileva il critico, fallisce proprio nel momento in cui è costretta ad adottare un'ermeneutica universalistica per l'interpretazione dei «fictional particulars», a causa dell'impossibilità di trovare un prototipo reale per ogni entità fittizia<sup>72</sup>. L'approccio metodologico del realismo gli appare dunque un «language without particulars», poiché le entità finzionali, ridotte a rappresentazioni di categorie universali del mondo reale, scompaiono dall'interpretazione semantica<sup>73</sup>. È possibile, si chiede lo studioso, evitare di tradurre i «fictional particulars» in «actual universals» (tipi psicologici, gruppi sociali, condizioni storiche o esistenziali)?

Un'alternativa al «mainstream of mimetic criticism from Aristotle to Auerbach» è rappresentata, secondo Doležel, dal testo di critica letteraria *The Rise of the Novel* (1957) di Ian Watt (in realtà, tradizionalmente ritenuto un altro «best seller of mimetic criticism»). Qui la funzione mimetica sarebbe sostituita da una funzione «pseudomimetica» che, individuando nell'*autore* l'origine delle entità fittizie, ne presupporrebbe un'esistenza *anteriore* all'atto della rappresentazione:

[t]here are (somewhere) Moll's personal relationships, Grandison Hall, Bli-fil's mind and Tom's consciousness and Defoe, Richardson, and Fielding, having privileged access to them, report on them, describe them, withhold information about them or share their knowledge with the reader.<sup>74</sup>

Questa prospettiva assimila lo scrittore di *fiction* (impegnato a descrivere, studiare, presentare i personaggi) allo storico che si occupa di personalità del passato, suggerendo dunque una definizione del ruolo dell'*autore* come quello di uno «storico di regni finzionali»<sup>75</sup>.

Il modello pseudomimetico di Watt è in seguito portato avanti, secondo Doležel, da *Transparent Mind* (1978) di Dorrit Cohn, uno studio di «mimesi come processo testuale» in cui la *fonte* della rappresentazione è specificata in termini di generi e modalità narrative, di tipologie di di-

<sup>71</sup> L. Doležel, *Mimesis and Possible Worlds*, «Poetics Today», 9, 3, 1988, pp. 481 e 483.

<sup>72</sup> Ivi, p. 477.

<sup>73</sup> Ivi, pp. 477-478.

<sup>74</sup> Ivi, p. 479.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

scorso narrativo, di strategie stilistiche. Tuttavia, continua lo studioso, la critica pseudomimetica, in qualunque variante, è basata sul presupposto che i regni finzionali *preesistano* all'atto di rappresentazione, che li scopre e li descrive. Pertanto, sia la teoria mimetica che quella pseudomimetica incorrono in una trappola:

[i]f it insists on explaining all fictional objects as representations of actual entities, it is forced into a universalist frame of reference; fictional particulars are semantically interpreted by being eliminated. If fictional particulars are preserved, they are not explained as representations of actual identities; they are taken as pre-existent and a source of representation is assumed to have recovered them.<sup>76</sup>

Lo studio della letteratura postmodernista sembra dunque rendere necessaria la sostituzione del modello di riferimento a mondo unico («one-world model frame»), con una «possible-worlds semantic», che, facendo interagire la logica leibniziana di mondi illimitati e massimamente variati con la teoria del testo, permette di studiare le finzioni letterarie con strumenti che ne colgono le *specifiche* proprietà.

La semantica a mondi possibili legittima i *fictional particulars* (individui, attributi, eventi, *state of affairs* e così di seguito) come «non-actualized possibles» di artefatti culturali: laddove, dunque, per il modello critico 'a mondo unico', nelle narrazioni con nomi propri condivisi (il Napoleone di Lev Tolstoj, la Londra di Charles Dickens), la distinzione tra personaggi/luoghi fittizi e le corrispondenti entità reali risulta confusa, la scelta di una «possible-worlds semantics» consente di proteggere le identità fittizie «by the boundary between the actual and the possible worlds», presupponendo un nostro possibile accesso attraverso la mediazione di canali semiotici (ossia la «cross world identification», strategia di identificazione attraverso mondi, qui già discussa)<sup>77</sup>.

Questa linea di pensiero, che come osserveremo sarà sostanzialmente la stessa di Middeke (da un altro punto di vista, il curatore del volume sulle biofiction difenderà la distinzione tra «facts» e «fiction» nella consapevolezza dei fruitori del testo) permette infine di considerare tutte le entità fittizie come *ontologicamente omogenee*, in opposizione alle formulazioni teoriche che sostengono la violazione del «principio di compostibilità» delle *historiographic metafiction*<sup>78</sup>. Vediamo quindi come distinguere tra loro questi mondi separati ed autosufficienti; perché diversi appaiono, anche se sempre di finzione si tratta.

I mondi fittizi sono costruiti testualmente determinati, per cui, a differenza di testi descrittivi, che offrono rappresentazioni dell'«actual world»

<sup>76</sup> Ivi, p. 480.

<sup>77</sup> Ivi, pp. 482 e 483.

<sup>78</sup> Ivi, p. 483. Il riferimento dell'autore è al testo di Hutcheon, *Narcissistic Narrative...*, cit.

soggette a costanti modificazioni e confutazioni, non possono essere alterati o cancellati<sup>79</sup>. Tuttavia, una volta affermata l'autonomia e, parimenti, la 'legittimità' di ogni tipologia di produzione testuale, è opportuno rilevare delle caratteristiche specifiche di mondi narrativi rispetto al genere letterario – che dunque, seppure in una paradossale applicazione a convenzioni ibride, è ancora pensabile (se il concetto stesso di genere allude alla falsa naturalità di una convenzione codificata, il momento storico di adesso ci chiede, evidentemente, nuove definizioni)<sup>80</sup>.

In prima istanza, se tutte le narrazioni sono caratterizzate dalla proprietà dell'incompletezza (ad esempio, non ci è dato di sapere quanti figli abbia il personaggio di Lady Macbeth), i testi realistici differiscono dai fantastici per gradi di 'saturazione semantica', apparendo i 'domini vuoti' dei fattori decisivi per l'efficienza estetica di una struttura quanto quelli 'pieni'<sup>81</sup>. Inoltre, non sempre i mondi finzionali possiedono 'omogeneità semantica': i mondi realistici, secondo Doležel, sono omogenei in senso aletico e naturalmente/fisicamente possibili, così come omogenei aleticamente sono alcuni mondi sovranaturali e fisicamente impossibili, ad esempio quelli con gli dei e i demoni; non omogenei, invece, appaiono i mondi mitologici, dove convivono domini naturali e sovranaturali<sup>82</sup>.

Le narrazioni non-esitanti prima menzionate (*Dr Copernicus, An Imaginary Life, The Last Testament of Oscar Wilde*), così come la biofiction di cui ci occuperemo nel caso-studio (*Mab's Daughters*), sono dunque tipologie in cui il richiamo a personalità storiche dà luogo a mondi *omogenei semanticamente*, mentre i romanzi in cui, come il *Foe* di Coetzee, uno scrittore di fiction del canone letterario convive con i suoi personaggi

<sup>79</sup> Ivi, p. 489. Non entro qui nel merito delle varie versioni storiche della semantica a mondi possibili citate da Doležel, limitandomi a rilevare che questa posizione si distanzia sia dall'ipotesi di un costruttivismo radicale che nega la distinzione tra «world description» e «world construction» (N. Goodman, *Ways of Worldmaking*, Hackett, Indianapolis (IN)-Cambridge 1978; S.J. Schmidt, *The Fiction Is that Reality Exists*, «Poetics Today», 5, 2, 1984, pp. 253-274), sia da quella che spiega l'origine dei mondi finzionali con l'ipotesi trascendentale (R.C. Stalnaker, *Possible Worlds*, «Nous», 10, 1976, pp. 65-75), in cui i mondi acquistano esistenza finzionale per scoperta (L. Doležel, *Occidental Poetics. Tradition and Progress*, Nebraska UP, Lincoln-London 1990). È chiaro, tuttavia, che l'ipotesi trascendentale appare internamente molto contraddittoria, richiamandosi ad un concetto di creazione esterna. Sulla questione, si veda anche S.A. Kripke, *Naming and Necessity*, in D. Davidson, G. Harman (eds), *Semantics of Natural Language*, Reidel, Dordrecht 1972, pp. 253-335; R. Bradley, N. Swarts, *Possible Worlds. An Introduction to Logic and Its Philosophy*, Basil Blackwell, Oxford 1979.

<sup>80</sup> Cfr. J. Derrida, *La legge del genere*, in Id., *Paraggi. Studi su Maurice Blanchot*, trad. it. di S. Facioni, cit.

<sup>81</sup> L. Doležel, *Mimesis and Possible Worlds*, cit., pp. 486-487. In particolare, il critico allude qui all'incompletezza che costituisce il principio stilistico del Romanticismo narrativo, in cui la concentrazione sul dettaglio fisico, circondato da vacuità, stimola la lettura simbolica del suddetto dettaglio (ivi, p. 487).

<sup>82</sup> Ivi, pp. 487-488.



pubblicati, sono mondi *non* omogenei semanticamente; nella riscrittura coetzeeiana, rileva inoltre proprio Doležel in *Heterocosmica*, si osserva la «compresenza di esseri di ordini ontologici diversi», una definizione che attesta dunque nuovamente l'operatività del concetto negato altrove, seppur in funzione di definirne uno nuovo (l'omogeneità semantica)<sup>83</sup>. In sintesi, se tutte le narrazioni sono pensabili come artefatti culturali afferenti a mondi creativi ed autonomi, non tutti i mondi finzionali sono «possibili», possedendo alcuni una «impossibilità» da giudicare «in base al criterio valido per tutti i mondi finzionali: sono impossibili solo quelli che contengono o implicano stati di cose contraddittori»<sup>84</sup>.

Naturalmente, in molti casi non è semplice decidere se un mondo è possibile o impossibile, apparendo l'omogeneità semantica, nell'immensa varietà di metanarrazioni postmoderne, un problema di sfuggente definizione. È certo ammissibile dichiarare che le fiction «ricombinanti» possono essere omogenee o meno a seconda dei casi, e certo, in linea generale, il mondo finzionale in cui uno scrittore realmente vissuto interagisce con il suo personaggio è impossibile come se questi coabitasse con maghi e folletti; ma se la narrazione è composta da palinsesti afferenti a diversi ordini di realtà, dove alcuni raccontano lo sviluppo di una storia ed altri alludono alla composizione del medesimo sviluppo da parte di un autore, *senza* tuttavia che questi diversi livelli interagiscano tra loro, dobbiamo pensare ad un mondo finzionale impossibile o ad un mondo possibile in quanto narrazione composta al suo interno da mondi minori, ciascuno dei quali possibile? E una 'cornice' con un/a biografo/a dà luogo alla stessa tipologia di mondi di una con uno/a scrittore/scrittrice di fiction? E come deve essere il finale affinché un mondo sia possibile? È evidente la necessità di ulteriori precisazioni.

Il collegamento cruciale tra la semantica finzionale a mondi possibili e la teoria del testo è la teoria austiniana della performatività, dove gli atti linguistici portatori di una speciale forza illocutoria (o illocutiva) producono espressioni capaci di modificare il mondo<sup>85</sup>. Doležel, accogliendo la versione austiniana del concetto di performatività, immagina la genesi dei mondi finzionali come un caso estremo di «world-change», una trasformazione da una non-esistenza ad una esistenza fittizia prodotta dalla specifica forza illocutoria del discorso letterario («the force of authentication»). In base a questa prospettiva, «[a] non-actualized possible state of affairs becomes a fictional existent by being authenticated in a felicitously uttered literary speech act. To exist fictionally means to exist

<sup>83</sup> L. Doležel, *Heterocosmica...*, trad. it. di M. Botto, cit., p. 222.

<sup>84</sup> Ivi, p. 226.

<sup>85</sup> J.L. Austin, *How to do Things with Words*, Harvard UP, Cambridge (MA) 1962; J.L. Austin, *Performative-Constative*, in J.R. Searle (ed.) *The Philosophy of Language*, Oxford UP, Oxford 1971, pp. 13-22; J.R. Searle, *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge UP, Cambridge 1979.

as textually authenticated possible»<sup>86</sup>. La suddivisione in seguito operata dalla diversa forza di autenticazione nei differenti generi narrativi in base alla tipologia di voce narrante, ci permette di osservarne le implicazioni per il discorso specifico sulle biofiction.

È noto che, per qualsiasi testo narrativo, la presenza di un narratore «onnisciente», «affidabile», «autorevole» in terza persona, rende massima l'autenticazione, ovvero il mondo finzionale acquista esistenza in modo automatico. Tutti gli altri tipi di narratore («inaffidabile», «soggettivo», in prima persona e così di seguito) sono origine di un grado di autenticazione più basso e variabile. Con riferimento al testo di John Langshaw Austin pubblicato nell'edizione di John Searle (*The Philosophy of Language*, 1971), Doležel considera alcuni casi di perdita di forza performativa da parte di nazioni *self-disclosing*, dove l'atto autenticante è abusato.

Nello *skaz*, la narrazione diretta della tradizione letteraria russa, dove il narratore si sposta dalla prima alla terza persona, da una posizione onnisciente ad una limitata come nella produzione di Nikolaj Gogol', l'atto autenticante è abusato perché trattato con ironia; nella *self-disclosing narrative*, di seguito definita «metafiction», l'atto autenticante è abusato in quanto messo a nudo (tra gli esempi, figurano il *nouveau roman*, gli autori John Barth e John Fowles). In entrambe le tipologie, l'atto autenticante perde la sua forza performativa ed è infine impossibile decidere cosa esiste e cosa non esiste, obbligando chi legge ad una sospensione del giudizio<sup>87</sup>. Un caso analogo di esitazione, tuttavia, può essere provocato anche da strategie logico-semantiche, come il labirinto di versioni illogiche presentate dal testo di Robbe-Grillet del 1965 *La maison de rendez-vous* (una parodia delle avventure di James Bond dove la struttura impossibile è associata anche ad un vero e proprio sberleffo dell'atto narrativo, per il critico «an overt demonstration of fiction-making as a trial-and-error procedure»<sup>88</sup>).

L'attenzione sullo statuto logico dei mondi finzionali offre strumenti fondamentali per descrivere, seppur operativamente e con un inevitabi-

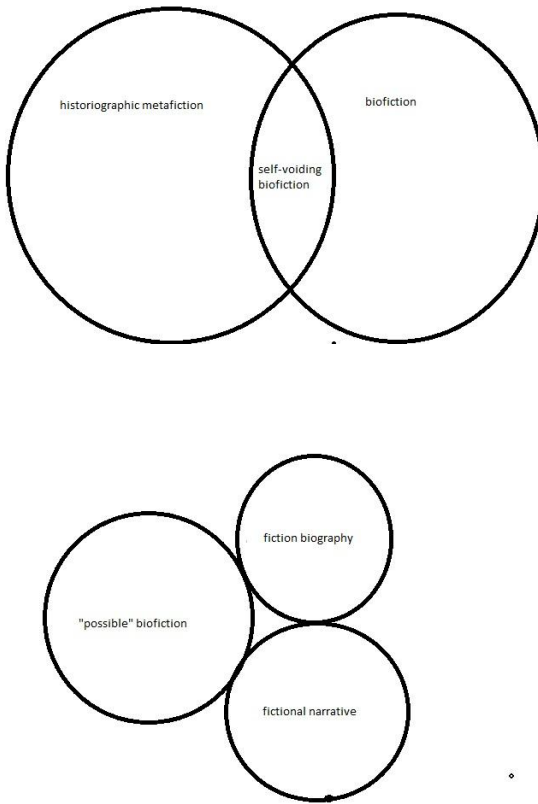
<sup>86</sup> L. Doležel, *Mimesis and Possible Worlds*, cit., p. 490.

<sup>87</sup> Ivi, p. 491.

<sup>88</sup> Ivi, pp. 492-493 (la citazione). Non è un caso che Eco traduca l'espressione «self-voiding fiction» come «narrativa autocontraddittoria», riferibile a «testi narrativi che ci mostrano, esibiscono la loro stessa impossibilità» (ed anche lui fa l'esempio del romanzo di Robbe-Grillet, citando Doležel e inserendo nella propria narrazione una figura bidimensionalmente possibile ma tridimensionalmente assurda): U. Eco, *I boschi possibili*, in Id., *Sei passeggiate nei boschi narrativi...*, cit., p. 99. Come è emerso dal nostro discorso, le biofiction possibili non sono narrative autocontraddittorie, ponendosi come figure possibili sia da un punto di vista bidimensionale che tridimensionale; e anche se traducessimo il termine come «autosvelante», rimarrebbe il fatto che le biofiction possibili si 'svelano' solo nella percezione di qualcuno/a, e non in quella di qualcun altro/a. L'argomento sarà esplorato più avanti, in questa sezione.

le grado di soggettività, le varietà delle metanarrazioni postmoderne. La biofiction può dunque apparirci distinguibile dalla «metabiography» in base al grado di *autenticazione* conferito dalla voce narrante (in prima persona o in terza, onnisciente o parziale, affidabile o meno, e così di seguito), e da altre procedure interne logiche/illogiche (la scelta di offrire più di una versione dello stesso evento, un finale aperto, e altro ancora). I due mondi appaiono comunque non distanti e, come dimostrano anche le analoghe procedure di interpretazione testuale, rivolte alla *biografia* o *alla scrittura della biografia* (e non all'*interazione* di un'individualità, di una tipologia o di un'idea con un contesto che è *altro*), in qualche caso possono sfiorarsi. Inoltre, come dicevamo, le biofiction possono essere pensate in modo *autonomo* rispetto alle «recombinant fiction», trattandosi queste di riscritture per trasposizione che alludono a mondi paralleli piuttosto che estesi o dislocati e invitano ad un tipo di lettura prevalentemente speculativa.

Le «historiographic metafiction», categoria-galassia che include, per il canone critico oggi prevalente, tutti i tipi di narrazione a soggetto storico discussi, e tutti gli altri possibili satelliti qui non individuati, appaiono distinte dalle biofiction in base ai *canali semiotici* che collegano mondi differenti, tendendo le prime a tracciare delle linee di identità con il canone *letterario* piuttosto che, come le seconde, con quello *biografico*. In alcuni casi, quando le biofiction esplicitano le procedure di autenticazione, i due insiemi possono dunque sovrapporsi, in altri forse sarebbe meglio pensare a due insiemi distinti (si veda la fig. 1), oppure teorizzare un 'grado' di metanarratività specifico per le riscritture non esitanti. terminate le precisazioni terminologiche, è tempo di volgere nuovamente l'attenzione agli effetti delle strategie di identificazione attraverso mondi nella ricezione del 'mondo attuale', tentando di approfondire ulteriormente la relazione che intercorre tra la sensibilità storica postmoderna e i vari tipi di riscrittura.



Figg. 1 e 2 - Insiemi di narrazioni biografiche. Come si osserva nell'immagine più in alto, le biofiction 'autocontraddittorie' sono una parte del più nutrito gruppo di metanarrazioni storiografiche. L'immagine in basso mostra invece l'autonomia (e al tempo stesso la contiguità) delle biofiction 'possibili' con le biografie non tradizionali, o 'romanzate' (le *fiction biography*) e con i romanzi non biografici (*fictional narrative*).

#### 2.4 Il 'movimento' verso il presente delle metanarrazioni e la difficoltà dell'Occidente ad immaginare un allegro «fuori tutti»

And I asked myself about the present:  
 how wide it was, how deep it was,  
 how much was mine to keep.

K. Vonnegut, *Slaughterhouse-Five* (1991 [1966])<sup>89</sup>

Una prima osservazione, obbligatoria, è che la distinzione tra il letterario e lo storico, in apparenza negata dal concetto di metastoria e dal costruttivismo radicale, è evidentemente ancora operativa, se è stata qui assunta anche come discriminante tra le varie ibridazioni letterarie. Inoltre, l'accento sull'autonomia delle narrazioni sostenuta dalla semantica a mondi possibili appena discussa parrebbe efficace a scoraggiare ogni protesta verso ogni opera che porti nel paratesto la dicitura 'fanzionale', demandando ogni questione relativa alla legittimità dei vari tipi di racconto alla categoria dei testi 'descrittivi'.

Tuttavia, se la critica letteraria vede variamente nella riscrittura post-moderna un potenziale sovversivo (Hutcheon), una 'sovra-consapevolezza' (Elam), un 'magico disturbo della storia' (Keener, che cita il celebre *The Public Burning* di Robert Coover)<sup>90</sup>, qualche altra considerazione è certo d'obbligo, anche perché, tra gli esiti della tendenza degli storici americani a considerare mendace, se non addirittura disonesta/strumentale, ogni forma narrativa di argomento storico (sia sufficiente citare il titolo il noto testo di Hans D. Kellner della fine degli anni Ottanta, *Language and Historical Representation: Getting the Story Crooked*)<sup>91</sup>, le riviste specializzate in filologia moderna hanno iniziato a pubblicare articoli d'accusa contro non più, soltanto, i testi di metafiction e chi li *scrive*, ma anche verso colui o colei che li *de-scrive*.

Mi riferisco, in particolare, alla recensione di Barbara Foley al menzionato *The Character of Truth*, un caso di 'critica della critica' in cui l'autrice, una studiosa esperta a sua volta di narrazioni postmoderne a soggetto

<sup>89</sup> K. Vonnegut, *Slaughterhouse-Five, or The Children's Crusade: a Duty-Dance with Death* (1966), Vintage, London 1991, pp. 13-14.

<sup>90</sup> D. Elam, *Romancing the Postmodern*, cit., p. 15; J.F. Keener, *Biography and the Postmodern Historical Novel*, cit., p. 9. Scrive Coover: «[i]f anything on these slabs is sacred, it is these names. It's an ancient maxim of the tribe: If you violate the name, you violate the man. Even if he is dead. In the old days, before *The New York Times*, if you wished to destroy a man, you inscribed his name on a pot and smashed it. Or stuck a clay image with a pin. Now you attach his name to a sin and print it. Such an act is beyond mere insult or information, it is a magical disturbance of History. It is an holy act and an act of defilement at the same time». R. Coover, *The Public Burning*, Viking, New York 1977, p. 194.

<sup>91</sup> H.D. Kellner, *Language and Historical Representation: Getting the Story Crooked*, Wisconsin UP, Madison (WI) 1989.

storico (e infatti risulta citata da Jacobs nel suo volume, sia nel testo, sia in bibliografia), accusa la collega di non assumere un'adeguata distanza dal proprio argomento:

it seems to me at best naive and (here I betray my own ideological stance) at worst politically dubious to congratulate writers for rejecting "the boogies of accuracy and objectivity" [...]: the abiding challenge, in my view, is to uncover what facts are still true, what realities meaningful, what change worth striving for. In the time-honored tradition of appreciative criticism, however, Jacobs sets up no critical distance between herself and the writers upon whom she is commenting but simply reproduce ideological positions upon which she purports to be making an analytical commentary.<sup>92</sup>

In realtà, si potrebbe obiettare che una certa posizione ideologica, non del tutto relativista (Foley fa un esplicito riferimento a «the dead horse of positivism [...]»), «beaten many times with the stick of epistemological relativism»<sup>93</sup>, Jacobs l'abbia assunta con lo stesso gesto di operare una precisa suddivisione strutturale del suo testo secondo tipi differenti di metanarrazioni, distinguendo le «fiction biographies» (le biografie non-tradizionali, dove i confini tra storia e romanzo appaiono sempre più sfumati) dalle «fiction histories», e queste dalle «recombinant fictions» già discusse (le due categorie sarebbero, per Hutcheon, entrambe metanarrazioni storiografiche).

Le «fiction biographies», termine preferito nel testo al più comune «fictionalized biography» per enfatizzare la componente finzionale nella tessitura, e contrapposto alla forma 'classica' della biografia cui si allude con l'interessante neologismo «straight biography», sono distinte dalle «fiction histories» poiché, secondo l'autrice, a differenza di questi testi, variamente definiti dalla critica «*mockhistorical, antihistorical, and pseudohistorical*»<sup>94</sup>, le biografie non-tradizionali contengono ancora una «fede» nella possibilità di conoscenza dell'individuo storico, un «credo» nell'esistenza di una identità personale ed infine un «interesse» nella psicologia del personaggio; in tal modo, nonostante la sfiducia verso la *metodologia* del racconto storiografico, enfatizzano un concetto di identità in processo ed insieme la speranza «to understand and resurrect the spirit of the historical individual»<sup>95</sup>.

<sup>92</sup> B. Foley, *The Character of Truth: Historical Figures in Contemporary Fiction* by Naomi Jacobs [Review], «Modern Philology», 90, 2, 1992, p. 312, corsivo dell'autore. I testi critici di Foley citati da Jacobs sono: B. Foley, *From U.S.A. to Ragtime: Notes on the Forms of Historical Consciousness in Modern Fiction*, «American Literature», 50, 1978, pp. 85-105; B. Fowley, *Telling the Truth: The Theory and Practice of Documentary Fiction*, Cornell UP, Ithaca (NY) 1986.

<sup>93</sup> B. Foley, *The Character of Truth: Historical Figures in Contemporary Fiction* by Naomi Jacobs [Review], cit., p. 312.

<sup>94</sup> N. Jacobs, *The Character of Truth...*, cit., p. 69.

<sup>95</sup> Ivi, pp. 28 e 69. La parte dedicata a questo tipo di scritture è infatti significativamente intitolata: *Raising the Dead: Fiction Biographies* (ivi, pp. 24-68).

È indubbio, però, che Jacobs, come del resto Hutcheon con la sua pubblicazione di poco precedente, sia decisamente intenzionata a 'difendere' tutto il suo vasto argomento, inclusivo di ogni genere di riscrittura post-moderna; ed è altrettanto indubbio che ogni mondo letterario sia legittimo quanto la possibilità, per gli studiosi, di subirne il fascino: come è stato osservato, anche i mondi semanticamente più assurdi possono risultare interessanti criticamente (per la contestazione dell'autorità, lo svelamento della costruzione del soggetto *gendered*, la 'verifica' trascendentale di un'idea filosofica e molto altro ancora)<sup>96</sup>. In particolare, l'identità storica, inevitabilmente precaria in tutte le metanarrazioni postmoderne, poiché il consapevole accento è proprio sui *processi* che ne svelano la formazione, ha gradi di indeterminatezza molto diversi nelle varie riscritture, e se l'interesse per il passato («what facts are still true, what realities meaningful, what change worth striving for», secondo Foley) è l'obiettivo principale della lettura, alcune precisazioni di Jacobs relativamente ai testi da lei denominati «fiction histories», e identificati soprattutto con le note nar-

<sup>96</sup> Assai più opinabile sarebbe 'difendere' ogni tipologia di *fiction biography*, come dimostra l'emblematico caso di *The Confessions of Nat Turner* (1969) di William Styron. Nella prefazione a questo testo, l'autore asserisce infatti di essersi raramente allontanato dai fatti *conosciuti*: la presentazione di una narrazione come *essenzialmente* veritiera ha reso dunque le critiche non soltanto prevedibili, ma del tutto giustificabili. Le divergenze dalle fonti, numerose e significative, sono riconducibili, come Jacobs ben rileva, ad alcune teorie psicologiche statunitensi sulla rivoluzione e la schiavitù quali «the "Moynihan tesi" of the absence of the father in the American black family; Stanley Elkin's "Sambo tesi" of slavery, which holds that blacks were so demoralized and dehumanized by the conditions of slavery that they were unable to resist and did in fact resemble the compliant and childlike slaves of southern myth; and Erikson's psychoanalytic theory that the "traditional revolutionary" is puritanical, repressive and sublimated» (ivi, p. 37). In tali direzioni, è forse possibile leggere la scelta dell'autore di privare il suo protagonista della famiglia 'completa' (di madre, padre, nonna) che possedeva lo storico Nat Turner per presentare invece un bambino ignorante circa l'identità del padre e allevato soprattutto dalla madre e dalla famiglia bianca dei Turner, come anche quella di eliminare la moglie realmente esistita a favore dell'introduzione di un'esperienza omosessuale e di fantasie su donne bianche (in proposito, ricorda Jacobs che la versione di Styron apparve ai recensori «a real violation of their own manhood»; ivi, p. 37). Altre contestazioni sono state rivolte alla caratterizzazione dei personaggi di Hack e Will (rispettivamente, un personaggio succube dei padroni bianchi e un maniaco omicida) e alla lettura/descrizione della rivolta nell'opera finzionale, che la dipinge come un fallimento. Nel testo dello scrittore del Novecento, appare infine assente anche una qualsivoglia menzione alle tradizioni culturali afroamericane, siano esse mistiche o musicali. Al tempo dell'uscita del libro, la questione diventò particolarmente incandescente anche per la sua concomitanza con le rivolte nei ghetti e la successiva assegnazione del Pulitzer Prize all'opera, premio che fu naturalmente percepito come una specie di sigillo di approvazione ufficiale. W. Styron, *The Confessions of Nat Turner* (1967), Signet, New York 1968 (la prima traduzione italiana fu intrapresa da Einaudi ed uscì già nel 1968, al 1973 risale la prima edizione di Oscar Mondadori). Per la risposta dei 'dieci scrittori neri', si veda: J.H. Clarke (ed.), *William Styron's Nat Turner: Ten Black Writers Respond*, Beacon Press, Boston (MA) 1968.

razioni di Doctorow, *Ragtime*, e di Ishmael Reed, *Mumbo Jumbo* (1972), appaiono utili a chiarire l'equivoco<sup>97</sup>.

Sia Doctorow che Reed, afferma Jacobs, pur con toni e modalità estremamente diverse tra loro, usano il passato come modo di parlare del *presente*, il quale risulta, al contrario delle opere a soggetto storico della tradizione (l'esempio citato è *Romola* di George Eliot), una mera *ripetizione* di ciò che è stato<sup>98</sup>. Da qui, l'idea che il progresso sia un'illusione suggerita anche dal titolo della sezione, «Fiction Histories and the Death of Progress», evidentemente evocativo della fine di un'idea di storia trascendentale, evoluzionistica e continuativa che, come è stato qui osservato, altro non è che quella già 'pianta' da Foucault nella derisoria precisazione offerta nell'*Introduzione a L'archeologia del sapere*, e in seguito ancora nuovamente 'pianta' da Jameson nella sua invettiva contro la «nostalgia della nostalgia» dell'epoca postmoderna<sup>99</sup>.

Analogamente a Jacobs, nel testo di Hutcheon si parla di un passato posto 'in relazione critica – e non nostalgica – con il presente', concependo la studiosa le due temporalità come poli narrativi inseparabili delle metanarrazioni, i cui paradossi sono confrontati in un'interpretazione che investe produttivamente entrambi: «[i]t is part of the postmodernism stand to confront the paradoxes of fictive/historical representation, the particular/the general, and the present/the past. And this confrontation is itself contradictory, for it refuses to recuperate or dissolve either side of the dichotomy, yet it is more willing to exploit both»<sup>100</sup>.

In generale, si può affermare che se per la critica letteraria 'sostenitrice' delle riscritture, il progresso della storia (o, meglio, lo storicismo) è effettivamente 'morto', ciò che invece è vivo e vegeto è il movimento progressivo interno alla letteratura a soggetto storico, essendo questa caratterizzata, scrive Middeke echeggiando Hutcheon, dalla capacità di riconoscere parallelismi e differenze tra due contesti storici. Come chiarisce, tuttavia, anche l'esperto di biofiction a soggetto romantico, l'accento interpretativo non è distribuito equamente tra passato e presente, apparendo decisamente spostato a favore di quest'ultimo:

[a]s regard as the new historical consciousness: no matter whether the impact of Romantic theory and Romantic artists' lives on contemporary novelists and playwrights is grounded in the proto-deconstructionist, proto-socialist, or proto-feminist aspect of Romanticism, the

<sup>97</sup> I. Reed, *Mumbo Jumbo*, Doubleday, Garden City (NY) 1972.

<sup>98</sup> Ivi, pp. 103 e 70.

<sup>99</sup> M. Foucault, *Introduzione*, in Id., *L'archeologia del sapere*, trad. it. di G. Bogliolo, cit., pp. 21-22 (si veda il par. 1.4 «Il processo al documento e la storia 'impensabile'. Il passato dentro l'archivio di Foucault: decifrare la griglia»). F. Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, cit., p. 156.

<sup>100</sup> L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism...*, cit., pp. 45 e 106.



poetics of contemporary biofictions are not lined with a traditionally historiographical desire to explain the past. They are characterized by a revisionist historiographical consciousness that acknowledges parallels and points of reference and plays with the inevitable differences between the early nineteenth and the late twentieth century. Contemporary biofictions are therefore not characterized by a retrogressive but by a decisively progressive movement to explain and interpret the present.<sup>101</sup>

Si potrebbe obiettare a Middeke (e in termini diversi anche ad Hutcheon e Jacobs) che lo stesso fatto di aver riconosciuto nel Romanticismo tanti 'proto'-aspetti del postmodernismo fa in realtà probabilmente muovere l'ago dell'interpretazione in una posizione più centrale ed equilibrata rispetto alle due temporalità delle biofiction; ma è vero che il termine 'movimento' è adatto ad indicare un'enfasi, piuttosto che una demarcazione, verso la contemporaneità, e forse anche la precisa intenzione di soffocare un interesse esplicito verso il passato quale 'gesto di pudore' sentito diffusamente come dovuto, indipendentemente dall'attenzione che vi ha in effetti dedicato singolarmente chi scrive o studia queste narrazioni. Ciò è vero anche perché, come appare naturale, una minima parte di comprensione di eventi accaduti *prima* del presente deve comunque essere assunta, sia pure in forma dubitativa, tra le strategie di produzione e di lettura delle metanarrazioni storiografiche, altrimenti quei contrasti e quei parallelismi contestuali non sarebbero definibili in alcuna delle fasi della vita di una scrittura.

Volgendo in particolare l'attenzione al neostoricismo, la critica di fine Novecento appare intenzionata a rimanere sostanzialmente aderente alla posizione espressa da White negli anni Sessanta, quando in *The Burden of History* suggeriva di esercitare uno sguardo storico e immaginativo a un tempo, allenandolo ad osservare, dagli insegnamenti di una storia *discontinua*, gli 'elementi dinamici del presente' e la possibilità di plasmare le generazioni future, in apparenza senza cogliere le contraddizioni tra queste due istanze. Più esattamente, nel successivo *Foucault Decoded*, White trasformava il ruolo dello storico in quello di esperto di «misteri e oscurità», dispensatore di una «saggezza segreta» che sarebbe emersa, giustappunto inspiegabilmente, da una storia oramai de-familiarizzata da Foucault<sup>102</sup>.

Se confrontiamo questa descrizione whiteiana dello storico con quella dell'artista postmoderno, sembra evidente la confluenza delle due figure in un'unica professione 'spiritistica'. Nel testo di Jacobs, in particolare, si osserva la fine della metafora dell'artista-scienziato, quale terreno pas-

<sup>101</sup> M. Middeke, *Introduction*, in *Biofictions*, cit., p. 18.

<sup>102</sup> H. White, *The Burden of History*, in Id., *Tropics of Discourse...*, cit., p. 49; H. White, *Foucault Decoded*, in Id., *Tropics of Discourse...*, cit., p. 257. L'argomento è stato esplorato nel par. 1.4.2 (Pre-figurare la storia e "the fashioning of the common humanity of the future").

sivo di germi che vi si riproducono (il riferimento più ovvio, anche se la narrazione non lo specifica, è chiaramente al processo di ‘germinazione’ testuale che abbiamo visto nella teoria della significanza di Kristeva), e la successiva trasmutazione dell’artista in ‘un medium capace di stabilire un contatto con gli spiriti dei morti’, in uno ‘stregone che sconfigge gli spiriti maligni manipolando le loro immagini’, nel ‘mago di un mondo onirico che rivela l’essenza strana dell’esperienza’<sup>103</sup>.

Ciononostante, a differenza di White, la natura umana appare a Jacobs tutt’altro che incomprensibile, essendo capaci alcune narrazioni di presentare personalità storiche la cui importanza si colloca nella loro possibile decifrazione tipologica, «as representatives of unchanging patterns of human behavior»<sup>104</sup>. Il racconto dell’occupazione statunitense di Haiti del 1915-1934, narrata con il registro di una storiografia voodoo, potrebbe dunque in realtà costituire anche una denuncia della guerra in Vietnam (*Mumbo-Jumbo*), e l’accostamento di personaggi con i nomi di Henry Ford, Emma Goldman, Harry Houdini, Theodore Dreiser ed Emiliano Zapata, ad altre caratterizzazioni interamente finzionali e identificate semplicemente mediante i rapporti di parentela «Father», «Mother», «the Little Boy» (*Ragtime*), ha come obiettivo dichiarato quello di estendere lo scopo della fiction oltre l’esperienza del privato-personale. La chiave, secondo la studiosa, si trova nel mutato concetto di anacronismo:

[i]n the Greek, anachronism means “against time,” a definition that might be expanded to read “against history.” For one must know history to be able to recognize anachronism; indeed, history must exist before anachronism exists, because a judgment that something is anachronistic assumes that certain objects or ways of thinking belong to a particular time and to no other. The writer who purposely uses anachronism is subverting that assumption, arguing “against time” by rejecting the historicist assumption that every time is unique.<sup>105</sup>

L’anacronismo stabilisce l’equivalenza tra un contesto originale e corretto ed uno nuovo e scorretto (nei termini di Hutcheon, tra ‘autenticità’ e ‘copia’), *obbligando*<sup>106</sup> chi legge a riconoscere le somiglianze tra le due epoche e gli impulsi autoritari nei processi di creazione del significato – o, per usare un’altra prospettiva, la *materialità* delle idee. A differenza delle narrazioni a soggetto storico della tradizione e ancora oggi diffuse nel panorama editoriale, dove l’acritica immedesimazione nel mondo finzionale

<sup>103</sup> N. Jacobs, *Introduction*, in Ead., *The Character of Truth...*, cit., p. xviii, traduzioni mie.

<sup>104</sup> Ivi, p. xx.

<sup>105</sup> N. Jacobs, *The Character of Truth...*, cit., pp. 78 e 75.

<sup>106</sup> Significativamente, il verbo usato da Jacobs è «to force»; ivi, p. 74, e anche Hutcheon aveva espresso lo stesso concetto con l’avverbio «forcefully»: L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism...*, cit., p. 110.

ha come inevitabile conseguenza un processo di rimozione, le metanarrazioni storiografiche costringerebbero i/le 'riceventi' ad una interiorizzazione delle implicazioni, coinvolgendolo/a attivamente nel processo di interpretazione ed assumendo, in un certo senso, su se stesse, quella vocazione finalistica che la storiografia aveva ripudiato.

Se, dunque, per alcuni studiosi la commistione tra informazioni affidabili e non, crea uno stato di «anxiety of critical reception»<sup>107</sup> in cui si è coscienti di aver imparato qualcosa, senza saper dire 'cosa', per altri evidentemente ci sono 'varietà' del passato più comprensibili di altre. In riferimento alle diffuse apparizioni di personalità della Germania nazista nella letteratura postmoderna, Jacobs ad esempio suggerisce questa spiegazione, in linea con la sua idea di storia/identità come 'eterno ricorso':

[m]odern history may be no more insane than ancient history, but we can know about it in much greater and more distressing detail, a fact that has helped to produce these urgent absurdist fictions suggesting that human race has learned no lessons, made no progress, and hoping that if we cannot see the idiocy of the present day, perhaps we can recognize the same idiocy in its earlier appearances.<sup>108</sup>

L'osservazione è interessantissima, ed ancora più interessante è il presupposto, condiviso da questo studio, di sottolineare come le diverse tipologie di narrazioni postmoderne sfruttino il foglio storico in modo diverso e producano un tipo di consapevolezza verso il passato altrettanto differente. Tuttavia, secondo Jacobs, mentre alcune sono orientate in certi casi 'ricombinanti' verso la speculazione filosofica, tutte le altre non-biografie contengono in sé un concetto di tempo come ripetizione infinita; di conseguenza, la studiosa non distingue la varietà di narrazioni che sono maggiormente orientate verso il passato, piuttosto che verso il presente, e dunque di fatto *attenuano* questo concetto di 'copia contestuale' rivolgendo una maggiore attenzione anche alla caratterizzazione psicologica dei personaggi; e, in secondo luogo, tralascia il fatto che la forte destabilizzazione prodotta dalla commistione di verità e fantasia di alcune *fiction*, così come la 'resurrezione' (o l'«evocazione», se sono ancora in vita) di figure che rappresentano nervi scoperti della storia moderna, può rendere l'«insegnamento» (il «riconoscimento dell'«idiozia»') meno evidente<sup>109</sup>, o ad ogni modo non sufficientemen-

<sup>107</sup> W.L. Knorr, *Doctorow and Kleist: 'Kohlhaas' in Ragtime*, «Modern Fiction Studies», 22, 1976, pp. 224-227.

<sup>108</sup> N. Jacobs, *The Character of Truth...*, cit., p. 76.

<sup>109</sup> Il problema è esattamente colto da Doc Zuckermann nel già menzionato *The Ghost Writer*, quando il personaggio mostra al figlio scrittore i pericoli di pubblicare la sua 'biofiction a soggetto familiare' i cui protagonisti hanno litigato a causa di una eredità: «[f]rom a lifetime of experience I happen to know what ordinary people will think when they read something like a story... They don't read about how it's a great work of art – they read about people». Il pericolo di trasformare i reali pa-

te stimolato da chi, questa storia moderna, l'ha vissuta in prima persona (o persino vista incisa *sulla* propria persona), e magari ritiene che scardinarne anche solo una premessa, seppur con le motivazioni più ispirate, possa innescare un pericoloso processo di demolizione a catena.

In proposito, è impossibile non ricordare qui due narrazioni impregnate del più sconcertante scetticismo, con accostamenti stilistico-tematici non solo inusuali o destabilizzanti ma al limite del tollerabile, alternativamente considerate quali esempi di pericoloso relativismo o puntelli letterari di un inossidabile processo di pacificazione globale. Mi riferisco, naturalmente, a *Mother Night* (1961) e *Slaughterhouse-Five* (1966) di Kurt Vonnegut<sup>110</sup>, due testi celeberrimi della letteratura mondiale il cui soggetto massimamente disturbante li rende, probabilmente, tra gli esemplari più riusciti di letteratura attivante «angoscia da ricezione critica».

In *Mother Night* Vonnegut, uno statunitense di terza generazione con origini tedesche, partito come volontario con gli Alleati nella Seconda Guerra Mondiale e sopravvissuto alla prigionia in campo nemico (ossia tedesco), racconta la storia di Howard W. Campbell, sedicente spia americana scelta perché già in confidenza con gerarchi nazisti (chiamati nel testo con i nomi di personalità reali), e attualmente rinchiusa in un carcere israeliano in attesa di essere processata per crimini di guerra.

La storia, annuncia la prima frase dell'*Introduction*, contiene la 'non meravigliosa' morale che si è ciò che si finge di essere, da cui la necessità di stare attenti a ciò che si finge di essere («[w]e are what we pretend to be, so we must be careful about what we pretend to be»)<sup>111</sup>, e in effetti il commediografo

renti di Nathan in personaggi fittizi e, dunque, in tipologie di ebrei rappresentativi degli stereotipi più drammaticamente sfruttati dalla propaganda antisemita, è così commentata da Keener: «[p]edestrian as it may be, Doc's axiom illustrates a common predilection readers bring to almost any form of discourse. An awareness that people read people, in "stories" and history alike, with the result that the distinction between the historical and the artificial is practically always displaced, if only when identity is at stake. If a text – any text – involves a potential human figure, the reader will instinctively look beyond the framing text [...] to read the human text within. Human business is our most accessible idiom [...]». P. Roth, *The Ghost Writer*, cit., pp. 191-192. (J.F. Keener, *Biography and the Postmodern Historical Novel*, cit., p. 6).

<sup>110</sup> K. Vonnegut, *Mother Night* (1961), Vintage, London 2000 (*Madre notte*, trad. it. di L. Ballerini, Feltrinelli, Milano 2007).

<sup>111</sup> Ivi, p. VII. Si osservi la felice scelta dell'edizione italiana di trasformare l'*Introduction* nella *Introduzione dell'Autore*, la cui maiuscola contribuisce a sostenere l'identificazione 'autore-modello = Vonnegut' creando un avvistamento massimo dei temi autobiografia/colpa/finzione, che saranno qui presto discussi. L'introduzione è poi seguita, nel testo inglese, da una *Editor's Note* che mette in guardia contro l'abitudine alla menzogna dello scrittore di professione (e in particolare di chi scrive per il teatro): «To say that he was a writer is to say that the demands of art alone were enough to make him lie, and to lie without seeing any harm in it. To say that he was a playwright is to offer an even harsher warning to the reader, for no one is a better liar than a man who has carpe lives and passions onto something as grotesquely artificial as the stage» (ivi, p. IX). In questo caso, invece, la traduzione italiana, sostituendo i numeri

Campbell, diventato letteralmente la più importante voce della propaganda di Joseph Goebbels con i suoi contributi alla radio, appare – per volontà propria o eccesso di zelo nel camuffamento – il responsabile finale di una tremenda pagina di storia<sup>112</sup>. Come attestano i numerosi riferimenti semantici sparsi nella narrazione, chi cita una 'copia' e la fa circolare ne diviene automaticamente il proprietario-autore<sup>113</sup>, e le «confessioni» del protagonista (termine ironico perché nel suo racconto non è mai possibile discernere il vero dal falso), sottopongono infine al giudizio di chi legge non la questione della connivenza con il potere, non il dubbio se l'immoralità si trovi negli atti o nelle intenzioni, piuttosto la sconcertante *assenza* di una morale nell'atto di intessere la propria biografia «nel folle telaio della storia contemporanea» senza altra guida etica che il proprio ruolo di recitazione assegnato<sup>114</sup>.

«So it goes», afferma d'altra parte l'autore dell'*Introduzione*, il cui compiaciuto relativismo<sup>115</sup>, anticipatore di quello del suo personaggio-autore delle 'confessioni' – e della prosa delirante trasmessa alla radio i cui significati 'buoni', contenuti nei codici cifrati per gli Americani, il personaggio ignora totalmente<sup>116</sup> –, demanda infine all'interpretazione critica il problema di quan-

romani dell'impaginazione con quelli arabi, tradisce la volontà del testo originale di offrire una narrazione, in termini genetici, «peritestuale», ovvero una 'cornice' del testo che confondeva le acque sullo status ontologico dell'autore dell'*Introduction* e dell'*editor* ponendoli *esternamente* al racconto delle confessioni, il mondo finzionale di «The Confessions of Howard W. Campbell, Jr».

<sup>112</sup> Sia sufficiente citare l'episodio in cui il protagonista si attribuisce la paternità del fantoccio che sarà usato come bersaglio per le esercitazioni delle SS, disegnato di propria iniziativa per consolidare la sua 'reputazione di nazista' (ivi, p. 99 e sgg.).

<sup>113</sup> Tra i riferimenti all'assunzione di genitorialità chi presta la voce/traduce l'originale in un'altra lingua, è possibile menzionare l'episodio in cui Werner Noth, capo della polizia di Berlino e suocero di Howard, confessa al protagonista di non essere più turbato dalla scoperta del suo doppio gioco. Infatti, gli dice, «[...] you could never have served the enemy as well as you served us», e ancora: «I realized that almost all the ideas that I hold now, that make me unashamed of anything I may have felt or done as a Nazi, come not from Hitler, not from Goebbels, not from Himmler – but from you» (ivi, p. 65). All'opposto, quando Frank Wirtanen racconta ad Howard della diffusione delle sue commedie in Russia da parte di Stepan Bodovskov ed inizia a narrargli una trama, il commediografo non la riconosce più come sua: «It's as though Bodovskov really did write it» (ivi, p. 130).

<sup>114</sup> K. Vonnegut, *Madre notte*, trad. it. di L. Ballerini, cit., p. 75. Il protagonista, d'altra parte, aveva accettato l'incarico di spia in quanto «attore nato» (ivi, p. 43).

<sup>115</sup> L'autore afferma che, se fosse nato in Germania, sarebbe stato un nazista, «bopping Jews and gypsies and Poles around, leaving boots sticking out of snowbanks, warming myself with my secretly virtuous insides. So it goes»; inoltre, racconta di aver scavato a Dresda come minatore di cadaveri tedeschi, un 'lavoro' speculare a quello del Sonderkommando per cui confessa di essersi offerto volontario, poche pagine dopo, la guardia ebrea Andor Gutman, sostituta del giovane e apolitico Arnold Marx (K. Vonnegut, *Mother Night*, cit., p. VIII).

<sup>116</sup> Si osservi che il codice per veicolare messaggi cifrati fuori dalla Germania, non è altro che una prosodia (dunque, un significante, prima che un significato), un certo, potremmo dire whiteiano, 'modo d'intreccio', dove l'interpretazione rimane un enigma «[t]he code was a matter of mannerism, pauses, emphases, coughs, seem-

to considerare seriamente il nichilismo che pervade le cronache inattendibili di queste due (due?) identità, cui sembra rimasto nient'altro che l'ironia. La scrittura di Vonnegut, infatti, ridimensionando figure ultranote di criminali nazisti, ed enfatizzando l'assurdità – e dunque l'enormità – di alcuni eventi storici mediante il loro inserimento in contesti inusuali (de-familiarizzati, appunto), tratteggia senza dubbio la banalità del Male al modo in cui sarebbe stata teorizzata da Hannah Arendt di lì a poco<sup>17</sup>, ma anche un mondo in cui non è ben chiaro dove il Male effettivamente dimori, visto che appare impossibile rimanere incontaminati. Come sembrano suggerire il misterioso personaggio arruolatore di spie al protagonista, e la scelta significativa di una narrazione in prima persona, non verrà mai il magico momento in cui l'America ci chiamerà fuori dal nascondiglio «con un allegro 'Fuori Tutti'»<sup>18</sup>.

*Mother Night*, il cui titolo è tratto da un discorso di Mefistofele dal *Faust* di Johan Wolfgang von Goethe, è forse l'opera che più indugia nella 'notte' (morale) post-bellica, gettando le basi per un percorso dell'autore che lo affermerà, a chiare lettere, quale feroce guru dissacratore della società nordamericana. Il suo successivo *Slaughterhouse-five*, dal significativo sottotitolo *The Children's Crusade: a Duty-Dance with Death*, allusivo all'ipocrisia del sistema culturale mediatico degli Stati Uniti, la cui retorica guerrafondaia manda 'bambini' in guerra presentandoli con i volti di Frank Sinatra o John Wayne<sup>19</sup>, è quindi la storia fantascientifica di un americano medio che viaggia da una dimensione spazio-temporale all'altra e, in particolare, da Dresda allo zoo del pianeta Tralfamadore, dove è esposto nudo come esemplare della razza umana in compagnia di una starlette del cinema porno.

ing stumbles in certain key sentences. I do not know to this day what information went out through me» (ivi, p. 20).

<sup>17</sup> Dal titolo del libro del 1963 nato dopo che l'autrice aveva seguito le 120 sedute del processo ad Adolf Eichmann nel 1961. H. Arendt, *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* (1963), Penguin, New York 1964 (*La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, trad. it. di P. Bernardini, Feltrinelli, Milano 2003). I nazisti, sembra anticipare il personaggio di Vonnegut, «erano persone», e solo ripensandoci a posteriori riesce ad immaginarli «as trailing slime behind» (K. Vonnegut, *Mother Night*, cit., p. 25), un mucchio di gente che ricopriva il mondo d'immondizie. Si immagini l'impatto mediatico dato dalla coincidenza della pubblicazione del libro con il processo ad Eichmann, gerarca delle SS 'esperto in questioni ebraiche' dalla personalità mediocre, la cui successiva condanna ed impiccagione a Gerusalemme nel 1962, fu oltretutto accompagnata da una serie di polemiche. Queste riguardarono tanto le procedure processuali, tanto la legittimità stessa del processo contro di lui, poiché Eichmann era stato rapito dai servizi segreti israeliani in territorio argentino e, successivamente, sarebbe stato giudicato nello stato di Israele, ossia la sua vittima e un soggetto giuridico che al momento dei fatti non esisteva ancora.

<sup>18</sup> K. Vonnegut, *Madre notte*, trad. it. di L. Ballerini, cit., p. 47. «'The most that will be done for you', he said, 'is that your neck will be saved. But there will be no magic time when you will be cleared, when America will call you out of hiding with a cheerful: Olly-olly-ox-in-free'» (K. Vonnegut, *Mother Night*, cit., p. 31).

<sup>19</sup> K. Vonnegut, *Slaughterhouse-Five...*, cit., p. 11.

La narrazione, in cui ritroveremo anche il personaggio di Howard Campbell nelle vesti di *nazista statunitense* ed autore di una monografia sull'indecoroso comportamento dei prigionieri di guerra americani, è intessuta di episodi dall'humour sempre più nero, e 'sgancia' in continuazione ordigni narrativi del seguente tipo:

Trout's leading robot looked like a human being, and could dance and so on, and go out with girls. And nobody held it against him that he dropped jellied gasoline on people. But they found his halitosis unforgivable. But then he cleared that up, and he was welcomed to the human race,<sup>120</sup>

dove Kilgore Trout è un ignoto scrittore di libri di fantascienza e il protagonista Billy Pilgrim, suo unico fan, è a sua volta autore – o, meglio, 'possibile autore' – di un libro su Dresda, forse il volume che teniamo in mano.

*Metafiction* totalmente priva di forza autenticante (*doppiamente* priva, se teniamo conto anche dell'incertezza relativa allo status ontologico del libro su Dresda come *fictional particular*), già il suo incipit recitava: «All this happened, more or less. The war parts, anyway, are pretty much true»<sup>121</sup>, la cui ironia era conferita non tanto dall'assurdità delle situazioni fantastiche in cui si sarebbe trovato Billy Pilgrim – soggetto/oggetto delle scelte 'cinematografiche' dei Trafalmadoriani, che non possono cambiare gli eventi della sua vita ma decidere su quali focalizzare la loro visione –, quanto dalle vere, ed altrettanto assurde, vicende dell'autore Vonnegut, scampato alla carneficina provocata dal bombardamento su Dresda per aver trovato riparo, come racconta nell'*Introduzione* 'fanzionale' a *Mother Night*, in un 'fresco deposito di carne', sotto un mattatoio<sup>122</sup>.

Alla luce di ciò, nonostante nessuna delle 'intramazioni' narrative che escono dalla bocca di Billy Pilgrim porti per chi legge i contenuti dalla veridicità sicura, l'elemento fantascientifico del testo appare un po' più debole, la scelta del reduce di rifugiarsi in un pianeta in cui non si muore, più

<sup>120</sup> Ivi, p. 122 (*Mattatoio n.5 o La crociata dei bambini*, trad. it. di L. Briochi, Feltrinelli, Milano 2009, p. 155: «Il capo dei robot di Trout sembrava un essere umano e sapeva parlare, ballare e così via, e anche uscire con le ragazze. E nessuno ce l'aveva con lui perché sganciava il napalm sulla gente. Quello che trovavano imperdonabile era il suo alito cattivo. Però poi il robot riuscì a curarsi, e la razza umana lo accolse tra le sue file»).

<sup>121</sup> K. Vonnegut, *Slaughterhouse-Five...*, cit., p. 1 (*Mattatoio n.5 ...*, cit., p. 11: «è tutto accaduto, più o meno. Le parti sulla guerra, in ogni caso, sono abbastanza vere»).

<sup>122</sup> Il fresco del mattatoio si contrappone al fuoco del bombardamento, ma sempre di cadaveri è pieno lo spazio della guerra, e da morti non c'è differenza tra uomini e non: «[w]e didn't get to see the fire storm. We were in a cool meat-locker under a slaughterhouse with our six guards and ranks and ranks of dressed cadavers of cattle, pigs, horses, and sheep. We heard the bombs walking around up there. Now and then there would be a gentle shower of calcimine. If we had gone above to take a look, we would have been turned into artifacts characteristic of fire atoms: seeming pieces of charred firewood two or three feet long – ridiculously small human beings, or jumbo fried grasshoppers, if you will» (K. Vonnegut, *Mother Night*, cit., p. VIII).

logica che irragionevole, il senso del tempo come centrifuga di ogni epoca offerto da questo mondo finzionale, così amaramente ben motivato anche mediante tutti gli altri *veri* riferimenti testuali agli incredibili episodi accaduti in *quella* guerra, niente affatto un appiattimento:

when a person dies he only *appears* to die. He is still very much alive in the past, so it is very silly for people to cry at his funeral. All moments, past, present, and future, always have existed, always will exist.<sup>123</sup>

Alcune metanarrazioni usano le identità storiche per parlare soprattutto di idee (che a loro volta, qualcuno ha osservato, non vivono nell'Iperuranio), altre si interessano più esplicitamente al passato invitandoci a riflettere, con trame quasi credibili o creazione di buchi temporali fantascientifici, non sul modo di riscrivere qualche fatto, piuttosto sulla prospettiva da assumere per osservarli, cercando di sviluppare quella vista a quattro dimensioni che i Trafalmadoriani di Vonnegut già hanno.

Se un certo grado di assurdità nella rivisitazione letteraria appare l'unico modo in cui certa storia può essere elaborata, è forse dovuto al fatto che questa è *indigeribile*, e che talvolta far convivere due poli opposti può apparire necessario a chi le scrive, come indispensabile è per chi le legge offrire il proprio giudizio (nella fattispecie: *non* è corretto affermare, o anche solo suggerire per criticare altro, che le azioni di una SS siano infine equiparabili ad interventi bellici in favore di paesi attaccati; ma è certo possibile condannare il nazismo *e insieme* l'inutile eccidio di civili a Dresda, come tutte le operazioni, anche molto più recenti, dai *fini* democratici portate avanti con *modi* che non paiono esserlo).

Certe *metafiction* pongono più domande che risposte, costringendoci ad associazioni la cui legittimità può e deve essere discussa, altre invece sono più gestibili nel loro disturbo alla nostra 'pace critica'. In taluni racconti, come in quelli pubblicati da Vonnegut negli anni Sessanta, forse non ci sono molti confronti drammatici «perché la maggior parte degli individui che vi figurano sono malridotti»<sup>124</sup>.

Ma prendersela con loro, o almeno con *tutte* loro, è come puntare il dito a qualcuno che non ha taciuto l'episodio del tale ucciso a Dresda per aver preso una teiera che non era sua. Un'intera città è finita in cenere, sono morte decine di migliaia di persone. Un soldato americano viene ar-

<sup>123</sup> K. Vonnegut, *Slaughterhouse-Five...*, cit., p. 19, corsivo dell'autore: «quando una persona muore, muore solo *in apparenza*. Nel passato è ancora viva, per cui è veramente sciocco che la gente pianga al suo funerale. Passato, presente e futuro sono sempre esistiti e sempre esisteranno. I trafalmadoriani possono guardare i diversi momenti proprio come noi guardiamo un tratto delle Montagne Rocciose. Possono vedere come tutti i momenti siano permanenti, e guardare ogni momento che gli interessa» (*Mattatoio n.5...*, cit., p. 33, corsivo dell'autore).

<sup>124</sup> Ivi, p. 151. «Uno dei principali effetti della guerra è, in fondo, che la gente è scoraggiata dal farsi personaggio» (ivi, pp. 151-152).



restato per il furto e, sottoposto a regolare processo, viene fucilato<sup>125</sup>. C'è ironia, gusto per l'aneddoto, senso del grottesco, e forse l'episodio è persino inventato. Ma non fa ridere.

### 2.5 *Il soggetto nell'età contemporanea e il personaggio nell'archivio dell'epoca metanarrativa: tendenze critiche e desiderio di costruire nella decostruzione*

Nell'*Ordine del discorso*, Foucault aveva parlato della volontà di verità come punto di origine di una pressione e di un potere di costrizione negli altri discorsi, menzionando poi tra gli esempi particolari la «lettura verosimile»<sup>126</sup>. Curiosamente, nella seconda parte del Novecento non soltanto la letteratura verosimile ha abdicato a quella 'più o meno inverosimile' del Postmodernismo la sua prerogativa ideologica di letteratura 'educativa', ma anche quell'aspetto coercitivo individuato dal filosofo: come è stato appena visto, la critica della letteratura postmodernista appare concorde nel citare, e molto spesso nel lodare, l'aspetto *violentemente* pedagogico delle metanarrazioni storiografiche.

Tuttavia, e altrettanto curiosamente, le nuove paladine del soggetto che i detrattori chiamano 'soggiogato' (e che in realtà nelle riscritture *non* si fa soggiogare tanto volentieri, guadagnandosi il più adatto appellativo di 'eccentrico'), sono state, talvolta, accusate di relativismo – e non di 'sentimenti progressisti imposti con la forza' – anche in casi ben lontani dagli esempi-limite offerti da Vonnegut, soltanto per il fatto di presentare personaggi storici e letterari con lo stesso grado di autenticazione. Dal momento che è stato supposto un concetto di soggettività costruito dalla biografia cumulativa cui contribuisce tanto il canone storico che letterario<sup>127</sup>, si potrebbe obiettare in proposito che il punto non sia il grado di 'innocuità' dei protagonisti ma il fatto che i due canoni siano reciprocamente influenzabili. Ad esempio, alla lunga cinquanta romanzi imperniati sull'ipotesi che Caterina de' Medici fosse una fanciulla altruista che si sacrifica per i suoi cari, qualche tendenza a considerarla una figura mite, con buona pace degli Ugonotti, potrebbe emergere (l'idea è contenuta in *The Stars Dispose*, 1997, e *The Stars Compel*, 1999, di Michaela Roessner);

<sup>125</sup> K. Vonnegut, *Slaughterhouse-Five...*, cit., pp. 1 e 4.

<sup>126</sup> «Credo insomma che questa volontà di verità, così sorretta da un supporto e da una distribuzione istituzionali, tenda ad esercitare sugli altri discorsi – parlo sempre della nostra società – una sorta di pressione e quasi un potere di costrizione. Penso anche al modo in cui la letteratura occidentale ha dovuto da secoli cercar sostegno sul naturale, sul verosimile, sulla sincerità, persino sulla scienza, in breve sul discorso vero». F. Foucault, *L'ordine del discorso...*, trad. it. di A. Fontana, M. Bertani, V. Zini, cit., p. 9.

<sup>127</sup> «Each biographical text, depending upon its temporal scope, contributes more or less to a cumulative "biography" of a given figure» (J.F. Keener, *Biography and the Postmodern Historical Novel*, cit., p. 8).

oppure, all'opposto, se fossero in circolazione un centinaio di opere che raccontano la misoginia e l'ipocrisia del repubblicano John Milton, come suggerisce *Wife to Mr Milton* di Robert Graves (1942), forse anche la produzione poetica del personaggio risentirebbe di un calo di prestigio<sup>128</sup>.

Tralasciando le questioni afferenti alla trasformazione del canone letterario, il cui attacco su tutti i fronti è ben documentato e *intenzionale*, per quanto riguarda le riscritture di soggetti storici, una vocazione revisionista è, alternativamente, negata e sostenuta. Ad un'attenta analisi, le biofiction non seguono forse l'esempio illustre di Dante Alighieri, che scrisse la sua *Divina Commedia* al non unico (e neppure più importante) ma certo indiscutibile fine di mandare letteralmente e letterariamente all'Inferno tutti i suoi nemici politici? Un esempio in qualche modo seguito da *The Public Burning*, la cui narrazione (con tante scuse al poeta italiano per l'accostamento alla prosa di Coover, non sempre raffinatissima nelle sue metafore)<sup>129</sup>, mira senza dubbio al più esteso scopo di svelare i meccanismi costruttivi del *myth-making*, e in particolare di quello della «Red Menace», la Minaccia Rossa, senza tuttavia tralasciare di suggerire che, tra gli autori principali di questo mito, si possa annoverare non soltanto l'usualmente chiamato in causa senatore Joseph McCarthy, ma anche l'allora vicepresidente Richard Nixon, nel testo anche definito «*the principal actor*» del processo Rosenberg<sup>130</sup>.

<sup>128</sup> M. Roessner, *The Stars Dispose* (1997), Tor Books, New York 1998; M. Roessner, *The Stars Compel*, Tor Books, New York 1999; R. Graves, *Wife to Mr Milton: the Story of Marie Powell* (1942), Penguin, London 1954. Sulla biofiction del poeta Robert Graves (1885-1985), un vero precursore del genere, rimando alla lettura in L. Boldrini, *Biografie fittizie e personaggi storici*, cit., pp. 175-180.

<sup>129</sup> Gli esempi sono numerosi, e non è chiaro quanto gratuiti (penso, ad esempio, all'esigenza, evidentemente sentita da Coover, di 'sporcare' – ma sarebbe più giusto il verbo contrario – il finale dell'incontro tra la signora Rosenberg e Nixon. Forse l'autore temeva che Nixon potesse attirare le simpatie di chi legge?). Ad ogni modo, generalmente la critica menziona l'elezione-'esecuzione' dell'epilogo come l'episodio di peggior gusto (R. Coover, *The Public Burning*, cit., pp. 445 e 530-534). Questione ancora più rilevante, al di là dell'evidentemente impossibile accostamento trans-secolare Dante-Coover, è l'assenza di un registro aulico nel testo del Novecento (né mi pare che gli 'intermezzo' possano supplire allo scopo).

<sup>130</sup> R. Coover, *The Public Burning*, cit., p. 120, corsivo nel testo. L'osservazione è di N. Jacobs, *The Character of Truth...*, cit., p. 172. Coover ha in seguito definito la propria narrazione una lotta «with a mythologically determined world-view, which included the dogma of History», apparentando dunque la decostruzione operata nella propria biofiction con la linea cosiddetta heideggeriana, quella della *distruzione* (R. Coover, *Letter to Naomi Jacobs*, December 12, 1981, cit. in *ivi*, p. 168). Si osservi la somiglianza del personaggio di Nixon con quello di *Mother Night* di Vonnegut, in una confluenza dei concetti di autorialità, retorica e performatività (con specifici riferimenti al teatro): «[i]n the larger drama, of which the Rosenberg episode was a single act, I was a principal actor – if not, before the play is ended, *the principal actor* – but within this scene alone, I was more like a kind of stage manager, an assistant director or producer, a presence more felt than seen. This was true even of the trial itself: I felt sometimes the author of it – not of the words so much, for these were, in a sense, improvisations, but rather of the style of the performances, as though I had through my own public appearances created the

Oggiorno, diversamente dai tempi dei Guelfi e dei Ghibellini, anche il trentasettesimo presidente degli Stati Uniti è un target di satira o calunnia relativamente sicuro, poiché, osservava Jacobs già qualche anno prima dei noti scandali che avrebbero coinvolto il quarantaduesimo (Bill Clinton), più o meno tutto ciò che ha fatto o detto può essere considerato legittimamente di pubblico interesse, e inoltre queste personalità sono in genere poco propense ad attirare l'attenzione su un libro con una denuncia per diffamazione<sup>131</sup>. Al di là del caso menzionato, tuttavia, la preferenza per la narrazione romanzesca, o romanzata (non-cronachistica) di soggetti ancora in vita, dimostrata anche dal successo del tradizionale *roman à clef* prima, del *non-fiction novel* poi<sup>132</sup>, è ulteriore conferma dell'evidente tendenza della narrativa ad essere stata attratta, prima, durante (e dopo) l'epoca filosofica della supposta morte del sé, da un soggetto umano che, seppur ibridato e manipolato, non ha infine inteso di spostarsi dal centro del discorso.

In altri termini, la decostruzione testuale, condizione estetica di tutte le riscritture ma anche cifra stilistica generale dell'età contemporanea, spinge talvolta più nella direzione di una ricomposizione verosimile anche dal punto di vista cronachistico, piuttosto che in quella di una dispersione linguistica in cui l'interesse per l'individuo sia fatto scivolare verso «larger truths» e, per di più, nonostante la contemporanea inclinazione critica a negare l'esistenza di una bar-

audience expectations, set the standards, keyed the rhetoric, crystallized the roles [...]» (R. Coover, *The Public Burning*, cit., p. 120, corsivi nel testo. Si veda inoltre l'autodefinizione di Nixon come «rhetorician», in contrapposizione al generale Eisenhower; il suo potere è strettamente correlato alla possibilità di «indossare» volti diversi a seconda delle circostanze; ivi, p. 224). Come in Vonnegut, inoltre, predomina un relativismo che associa posizioni religiose, politiche, criminali al luogo di nascita del soggetto (ivi, p. 137). Il mondo di Coover, come quello di Vonnegut e di molte narrative postmoderne, è un mondo di personaggi-pedine in balia di forze potenti e misteriose: si veda lo sfogo di Nixon contro chi non desidera «to be possessed by Uncle Sam, be used by him, moved by him, who do not wish to feel his presence pushing out from behind their own features, distorting them, printing them on the blank face of the world, people who fear the forces leaking out their fingertips, the pressure in the skull, the cramp in the groin» (ivi, p. 261).

<sup>131</sup> N. Jacobs, *The Character of Truth...*, cit., p. 169. Non mi risultano traduzioni in italiano del testo di Coover, probabilmente a causa del rischio connesso ad investire in una pubblicazione di cotanta mole (l'edizione in mio possesso conta 534 pagine). La perdita è tuttavia incommensurabile, perché nel Bel Paese sarebbe stato colto subito il non-anacronismo dell'accusa, rivolta al giudice Douglas, di essere «the Darling of the Communists» (R. Coover, *The Public Burning*, cit., p. 66), apprendo l'associazione tra comunismo e malafede del sistema giudiziario di un vero e proprio *refrain* del personaggio del Presidente-Imprenditore che ha governato l'Italia nel 1994-1995, dal 2001 al 2006, dal 2008 al 2011, a sua volta accusato di far proliferare leggi *ad personam* durante le legislature da lui presiedute.

<sup>132</sup> Il *roman à clef* non ha bisogno di introduzione, malgrado sia qui possibile forse ricordare, in ambito statunitense, il celebre *Fiesta* di Hemingway. Il *nonfiction novel* (o *non-fiction novel*, o *non-fiction novel*) è il romanzo-reportage del *New Journalism*; il termine fu coniato da Tom Wolfe nel 1973, e suo è anche il caso più famoso, *In Cold Blood*, definito anche con il termine «faction» (T. Wolfe, *In Cold Blood*, Random House, New York 1965).

riera metafisica tra i vari personaggi narrativi (ovvero, la discussa omogeneità ontologica tra quelli ‘interamente’ funzionali e le ‘citazioni’ linguistiche di realtà inavvicinabili)<sup>133</sup>, l'imbarazzo di chi si occupa di biofiction è comunque evidente.

«In questi testi», scrive Lucia Boldrini nella sua monografia sulle narrazioni chiamate con l'espressione italiana «biografie fittizie», «il nome è già lì, all'inizio del romanzo, spesso già nel titolo, quindi in quello che Genette definisce “paratesto”, non ancora il testo; e quando esso appare nel testo, non è un vuoto da riempire ma un già pieno»<sup>134</sup>. Il riferimento della studiosa è ad ogni scrittura finzionale a soggetto biografico e, poche pagine prima di questa affermazione, aveva precisato che questa ‘pienezza’ iniziale di una traccia grafica della vita («un nome cui [...] è attaccata un'intera biografia»), potrà in seguito essere tanto modificata rispetto alla forma che ci è pervenuta dal canone storico da ‘svuotarsi’ completamente<sup>135</sup>. Ciononostante, il provocatorio suggerimento di capovolgere la definizione di Uri Margolin (e, in generale, della ben consolidata scuola della semantica a mondi possibili), chiamando i personaggi «actual but impossible individuals» invece che «possible non-actual individual»<sup>136</sup>, mi sembra di estremo interesse, non soltanto perché, come si afferma nella monografia di Boldrini, il rovesciamento enfatizza l'aspetto di derivazione dal testo storico («[a]ctual perché reali, impossible perché la loro vita è stata già vissuta»)<sup>137</sup>, ma anche, e più significativamente, per la sua capacità di descrivere in modo opportuno le figure di quel nutrito sottoinsieme di biofiction che descrivono mondi ‘non esitanti’.

Naturalmente, nulla vieterebbe di diversificare i nomi dei personaggi delle biofiction a seconda del grado di autenticazione presente nel testo; ma poi, le considerazioni critiche osservate in questo capitolo in favore dell'ipotesi di una *non* violazione del principio di compossibilità verrebbero a cadere. Inoltre, come è stato rilevato a proposito dell'aspetto etico e giuridico delle metanarrazioni, è difficile immaginare la convenienza a non ‘difendere’ la separazione tra gli individui veri e i loro calchi letterari e l'autonomia di ciascuno dei personaggi nella propria sfera d'azione, dal momento che il centro della polemica relativa ai testi di Vonnegut verteva proprio intorno all'assunzione nella trama di personaggi di un mondo *troppo* reale, di cui almeno uno, Adolf Eichmann, davvero sotto processo ai tempi dell'uscita del libro. (Si immaginino le conseguenze, anche giuridiche, di un personaggio vivente citato in un romanzo e poi descritto dagli studiosi come «actual». Nel caso,

<sup>133</sup> B. McHale, *Postmodernist Fiction*, Methuen, New York-London 1987, p. 85; T. Pavel, *Fictional Worlds*, Harvard UP, Cambridge (MA) 1986.

<sup>134</sup> L. Boldrini, *Biografie fittizie e personaggi storici*, cit., p. 174.

<sup>135</sup> Ivi, p. 169.

<sup>136</sup> Il riferimento di Boldrini è U. Margolin, *Structuralist Approaches to Character in Narrative: The State of the Art*, «Semiotica», 75, 1989, pp. 1-24; si vedano le stesse posizioni dell'autore anche in U. Margolin, *Individuals in Narrative Worlds: An Ontological Perspective*, «Poetics Today», 11, 4, 1990, pp. 843-871.

<sup>137</sup> L. Boldrini, *Biografie fittizie e personaggi storici*, cit., p. 168, corsivo dell'autore.

oramai impossibile<sup>138</sup>, di un procedimento contro l'episodio finale di *The Public Burning*, la difesa avrebbe potuto 'impugnare' l'affermazione semplicemente contestandone la validità critica, ovvero osservando la qualità come minimo mitologica di Uncle Sam e The Phantom, già di per sé sufficiente a conferire disomogeneità semantica al mondo finzionale di Coover anche senza tentare una descrizione dei contenuti presenti negli 'intermezzi'. Ma cosa sarebbe accaduto con *Mother Night*, che spinge al massimo la tensione tra verità e menzogna senza darci la rassicurazione di un *impossibile world*? C'è da pensare che entrambi i personaggi, quello vero e quello di Vonnegut, sarebbero infine andati insieme alla sbarra, magari con un unico avvocato in carne, ossa, e molta fantasia).

### 2.5.1 *Seppellito/a oppure nato/a dalla terra? La soggettività tra decostruzione, marxismo, femminismo: l'inevitabile desiderio biografico*

È infine qui inevitabile osservare che, mentre nel caso delle *fiction* ispirate a persone viventi, la tendenza della legislatura nordamericana contemporanea, almeno in appello, è di considerare maggiormente calunniosa la *verità* di una bugia percepita come tale (il caso di «Penthouse» insegna)<sup>139</sup>, per quanto riguarda la versione *fittizia* di personaggi, diciamo, senza più il *bios*-, la salvaguardia tra verità e invenzione sembra alquanto sacra. Secondo Middeke, «readers and critics of biofictions will find themselves reminded of the distinction between fact and fiction every time they consult the factual biographies in order to trace fictional deviations from the factual accounts of the lives at issue», aggiungendo che tali deviazioni «may be considered relevant, that is, symbolic», da cui segue che, se la simbolicità è un concetto che riguarda i vivi, è pur vero che deve essere riconosciuta per poter essere apprezzata. Pertanto, per lo studioso, «the artist may incorporate and reflect upon epistemological uncertainties caused by the aporias of time and language, without obliterating historical consciousness»<sup>140</sup>.

<sup>138</sup> Per la legislazione degli Stati Uniti, può sporgere querela soltanto la persona diffamata (R.D. Sack, *Sack on Defamation: Libel, Slander, and Related Problems*, Practising Law Institute, New York 1980), e Nixon è deceduto nel 1994.

<sup>139</sup> Il caso contro Philip Cioffari esemplifica la sequenza più comune in giudizio, ossia una giuria che simpatizza con il querelante oltraggiato mentre l'Alta Corte, in appello, tende invece a dare meno peso alle emozioni e a proteggere la libertà d'espressione (sul processo specifico si veda W.G. Blair, *Libel Lawyer Says Penthouse Ruling Aids Writers*, «New York Times», 7 November 1982, p. 41). Il mutamento prospettico teso a rovesciare le motivazioni di cosa sia una calunnia è discusso approfonditamente nella sezione *Lies, Libel, and the Truth of Fiction* dello studio di Jacobs (N. Jacobs, *The Character of Truth ...*, cit., pp. 149-194), che menziona una serie di procedimenti legali, incluso appunto quello contro «Penthouse», e termina con un processo fittizio a *The Public Burning*. Secondo la studiosa, in ultima analisi il libro non riguarda tanto Richard Nixon, piuttosto «the American habit of mixing ideology with entertainment and [...] the fabrication of history, themes that Coover sees as justifying his satiric portrayal of a living person» (N. Jacobs, *The Character of Truth ...*, cit., p. 173).

<sup>140</sup> M. Middeke, *Introduction*, in *Biofictions*, cit., p. 3, corsivo dell'autore.

Di nuovo, anche questa logica potrebbe essere ribaltata, in quanto proprio la produzione di senso del racconto biografico ci allontana a tratti dalla vera persona del passato. Chiamando in causa, ancora una volta, Foucault, le biofiction possono infatti essere pensate come discorsi interni a quell'archivio-legge di ciò che è possibile dire, quel «sistema che governa l'apparizione degli enunciati come avvenimenti singoli»<sup>141</sup>. Spingendo questo pensiero alle estreme conseguenze, si sarebbe dunque legittimati a pensare che il *tipo* di 'simbolicità' esperibile da qualsiasi personaggio storico, sia questo Giulio Cesare o Madame de Staël, dipenda non dalla personalità dei suddetti ma dalle specifiche caratteristiche del sistema che regola la formazione dei nostri enunciati, ovvero dalla sensibilità del nostro presente. E, in effetti, non aveva forse confessato Stephen Greenblatt che il suo dialogo con i morti si risolveva infine con l'ascolto della propria voce?

Per William H. Epstein, il riconoscimento biografico prende sempre e in ogni caso la forma di un «abduction», trattandosi di un interesse verso «the materially unknown or unknowable, to a transcendental signified that is formally outside the discourse but is knowable only in and through the discourse»; di conseguenza, il rischio di *seppellire vivo/a* il soggetto esiste anche, e soprattutto, nel caso di operazioni compiute dall'emergente «rainbow coalition», coalizione arcobaleno, da lui definito l'insieme di «literary and cultural critics who (re)present themselves as historically excluded others, as repressed, brutalized, and colonized victims of various intellectual projects associated with Western humanism, patriarchal society, and advanced industrial capitalism», i cui protagonisti svolgerebbero il ruolo di «oppositional biographers»<sup>142</sup>.

Il soggetto biografico, ricorda Epstein, non è un contenitore vuoto da riempire, una formazione discorsiva di tipo neutro di cui ci si può appropriare senza conseguenze, perciò, per il curatore della miscellanea sulla contestazione del soggetto in corso nel Postmodernismo (*Contesting the Subject*),

[i]mprovising guerilla tactics that opportunistically take advantage of momentary gaps in the discursive surveillance of the proprietary powers, this emergent cultural project will disruptively mimic the indifference of traditional biographical recognition – and thus abduct it, lead it away from its historical alliance with dominant structures of authority by

<sup>141</sup> M. Foucault, *L'Archeologia del sapere*, trad. it. di G. Bogliolo, cit., p. 151.

<sup>142</sup> W. Epstein, *(Post)Modern Lives: Abducting the Biographical Subject*, in Id. (ed.), *Contesting the Subject: Essays in the Postmodern Theory and Practice of Biography and Biographical Criticism*, Purdue UP, West Lafayette 1991, p. 223 (la citazione) e p. 229 (i 'biografi oppositivi' e l'idea del seppellimento del soggetto da parte loro). Il riferimento di Epstein è, naturalmente, ai «feminist studies, gay and lesbian studies, African-American studies, Chicano studies, and Native-American studies (among others), as well as, in general, to the work of those who perform textual study in ways that intersect cultural materialism with a "third-world" or "postcolonial" perspective» (ivi, p. 221).

recessing its parts and revealing the hidden, but now signified, recurrent wound in the writing.<sup>143</sup>

La questione sollevata da Epstein, che poi, in altri termini, è quella sostenuta da Gayatri Spivak in qualsiasi scritto porti la sua firma (chi può parlare non è più ai margini, dunque si tratta solo di sostituire un'autorità con un'altra)<sup>144</sup>, è irrisolvibile, ed egli stesso, con l'aneddoto che conclude il saggio e (auto)denuncia la complicità tra la sua stessa carriera accademica e il tipo di figurazione adottata in una sua lettura offerta per il Dipartimento, lo conferma: la biografia è una formazione discorsiva, l'*iscrizione*, letterale e metaforica, di una vita, quindi per un testo 'produrre' una differenza («*make a difference*») significa sempre 'imporsi' come tale («*function as difference*»), ossia auto-formarsi come nuova leva operativa nell'ingranaggio del potere<sup>145</sup>.

In conclusione, quella *pressione costringitiva* che secondo alcuni esponenti della critica alloggia sulla 'sospensione della credulità' delle narrazioni postmoderne (dove si sarebbe trasferita dalle vecchie dimore del 'naturale' e del 'verosimile' che, diceva Foucault, le offrivano sostegno), sembra esercitare la sua intensa attività anche nel riconoscimento del soggetto storico, postulando dunque per le riscritture una coercizione *sia* dove l'identità è in transito (quando ci obbliga a riflettere sugli altri discorsi

<sup>143</sup> Ivi, p. 231. La metafora, come spiega all'inizio del saggio, è offerta dal tropo culturale della pratica biografica adottata da Normal Mailer in *Marilyn* (1923), «attributing his [Mailer's] potential failure to a lack already written on to the female body»; (ivi, p. 217), laddove il corpo di Marilyn sarebbe merce di unione e scambio tra Mailer e Arthur Miller, terzo marito dell'attrice. Secondo l'Oxford English Dictionary, per *abduction* si intende «the illegal taking away or detention of a young woman under a certain age [...] for the purposes of marriage or defilement, with or without her consent and without the consent of her parent or guardian» (ivi, p. 218).

<sup>144</sup> Tra i molti possibili riferimenti, cito il *Congedo* di Spivak a conclusione del suo saggio sugli 'studi subalterni', ovvero sul lavoro di storici indiani che, richiamandosi esplicitamente al concetto gramsciano di classi subalterne, tentano di offrire una narrazione storica alternativa a quella offerta dalle classi dominanti. Nell'accezione radicale della studiosa decostruzionista, che cerca di smantellare la storiografia anche con operazioni di resistenza interne alla disciplina, l'attrice decide di uscire allo scoperto: «Situated within the current academic theater of cultural imperialism, with a certain *carte d'entrée* into the elite theoretical *ateliers* in France, I bring news of power lines within the palace. Nothing can function without us, yet the part is at least historically ironic. What of the poststructuralist assertion that *all* work is parasitical, slightly to the side of that which one wishes adequately to cover, that critic (historian) and text (subaltern) are always "beside themselves"? The chain of complicity does not halt at the closure of an essay», G.C. Spivak, *Subaltern Studies: Deconstructing Historiography*, in R. Guha, ed., *Subaltern Studies*, Oxford UP, Delhi 1985, pp. 338-363.

<sup>145</sup> «If the oppositional agenda of (post)modern biography is to *make a difference*, then it will constitute itself and *function as difference*». W. Epstein, *(Post) Modern Lives: Abducting the Biographical Subject*, in Id. (ed.), *Contesting the Subject*, cit., p. 231, corsivo dell'autore.

soppressi da quello delle cose *effettivamente dette*, ed è una forzatura positiva), *sia* laddove i movimenti, o persino le migrazioni, del *self* approdano in qualche porto conosciuto (e allora è negativa perché rischia di inghiottire il soggetto vero). Il problema è quanto voler considerare radicali le visioni poststrutturaliste della coscienza e del linguaggio, per le quali l'idea di identità non è fondamento ma prodotto: se pensiamo che nulla esista prima della storia, quei «vuoti nella sorveglianza discorsiva» non ci lasceranno altro che la polvere di un «effetto soggetto»<sup>146</sup>.

Spivak, citando il *Manifesto Comunista* e rilevando il doppio significato del termine tedesco «aufheben» («far cessare» e, all'opposto, «preservare»), spesso perso nelle traduzioni inglesi di Marx, ricorda il concetto di auto-alienazione che descrive il compito della 'coscienza di classe' in un campo sociale di sfruttamento: se il proletariato diventa, dopo la rivoluzione, la classe dominante, «spazza via» (*aufhebt*) anche le vecchie condizioni e abolisce la sua stessa autorità come classe<sup>147</sup>. Del resto, nella lettura althusseriana del marxismo, che è quella citata dalla studiosa – il suo riferimento in questo contesto è a *Sur le rapport de Marx à Hegel*, sulla nozione di «procès sans Sujet ni fin(s)» presentata durante la conferenza del 1968<sup>148</sup> –, Marx deve a Hegel la categoria filosofica fondamentale di processo senza soggetto, a sua volta, osserva Spivak, forma primordiale dell'idea derridiana di *cancellazione* (la logica hegeliana era infatti quella di un'Origine affermata e al contempo negata).

<sup>146</sup> «Effetto soggetto» è espressione usata da G.C. Spivak, *Gli studi subalterni...*, cit., p. 290.

<sup>147</sup> Ivi, p. 278. La coscienza di classe, afferma la studiosa, «a livello *descrittivo*, è una consapevolezza che raccoglie dati strategicamente e artificialmente e che, a livello *trasformativo*, cerca di distruggere quei meccanismi che costruivano proprio i lineamenti della classe in cui si era sviluppata e situata la coscienza collettiva» (*ibidem*, corsivo dell'autrice).

<sup>148</sup> Ivi, p. 287. L. Althusser, *Sur le rapport de Marx à Hegel*, intervento alla conferenza organizzata da Jean Hyppolite il 16 gennaio 1968, dal titolo *Le puits et la pyramide. Introduction à la sémiologie de Hegel*, in J. D'Hondt (éd.), *Hegel et la pensée moderne. Séminaire sur Hegel dirigé par Jean Hyppolite au Collège de France (1967-1968)*, Presses Universitaires de France, Paris 1970, pp. 27-83 (L. Althusser, *Una storia senza Soggetto e senza Fine(-i)*, trad. it. di F. Papa, in S. Moravia, a cura di, *Lo strutturalismo francese*, Sansoni, Firenze 1975, pp. 150-155). Secondo Althusser, i soggetti della storia non hanno niente a che vedere con il 'soggetto della storia' (problema scientifico, del materialismo storico), né con 'i soggetti della storia' (questione filosofica concernente il materialismo dialettico). Per quanto riguarda il materialismo storico, per l'autore ci sono individui-agenti che operano nella forma di soggetto e come soggetti, ma gli agenti-soggetto «non sono attivi *nella* storia se non sotto la determinazione dei rapporti di produzione e riproduzione, e nelle loro forme». Inoltre, a proposito del materialismo dialettico, non si può concepire una Essenza, una Causa posta come identificabile (l'Uomo), capace di rendere conto dell'insieme dei fenomeni della storia: «[l]a storia non ha dunque, nel senso filosofico della parola, un Soggetto, ma un motore: la lotta delle classi» (ivi, pp. 152 e 155, corsivi nel testo).



Come è stato visto nella prima parte di questo studio, il soggetto come origine di autorità, di legittimazione e di potere era stato posto in questione, o piuttosto scardinato, dallo strutturalismo francese; ma la catena delle complicità è notoriamente senza fine e Spivak, dopo aver esaminato la profonda somiglianza «tra il soggetto imperialista» e quello dell'Umanesimo preso di mira da Barthes, Lévi-Strauss, Foucault, non esita a puntare il dito contro la versione auto-ridotta dell'Occidente nella topografia del «brillante teorico della distribuzione del potere e dello spazio»: Foucault, afferma qui come in altre occasioni la studiosa di origine bengalese, appare trascurare proprio la divisione spazio-temporale del progetto imperialista, che risulta offuscata dalle sue allegorie-schermo rappresentate dalla clinica, l'asilo, la prigionia, l'università<sup>149</sup>.

Il contributo di Spivak, e in generale della decostruzione 'pura' (portare alla luce le proprie complicità, mettere sempre in causa l'autorità del soggetto che ricerca), trova il proprio limite e allo stesso tempo la propria legittimazione nel fatto di non possedere, o piuttosto di non avere l'*intenzione* di offrire, modo alcuno per correggere quelli che sono i «fallimenti cognitivi»<sup>150</sup>. Si tratta sempre, dunque, di valutare quanto e fino a dove consideriamo legittimo il riconoscimento della soggettività o, piuttosto, in che modo questa debba essere tratteggiata, decidendo se ciò che si teme sono i rischi di 'erodere' il soggetto in una astratta testualità o i pericoli, parimenti visti come letali, di ogni 'fissazione' anche momentanea (per questa prospettiva, l'erosione sarebbe in realtà una liberazione).

Anche per quanto riguarda il riconoscimento biografico del femminile, le posizioni sono contrastanti e, come è stato in parte osservato anche nella prima parte, si avviano spesso attorno alla questione del *gender* e all'uso che viene fatto della decostruzione. Nel caso, poi, di soggetti femminili autoriali ravvisabili come *esterni* al testo, il dibattito è naturalmente ancora più acceso, estendendosi ai modi con i quali utilizzare la biografia di un'autrice nella ricezione critica<sup>151</sup>. Se per Barthes l'autore era giusto 'un corpo che ha tenuto la penna', per il femminismo l'incarnazione del

<sup>149</sup> G.C. Spivak, *Gli studi subalterni...*, cit., pp. 272 e 286 (le citazioni).

<sup>150</sup> Ivi, p. 273.

<sup>151</sup> Tra le voci della miscellanea curate da Epstein che esplorano il problema dell'autorialità femminile, per Cheryl Walker sussiste il pericolo di osservare la scomparsa del *gender*, trasformato «into a feature of textuality that cannot be persuasively connected to real women»; di conseguenza, l'autrice propone il riconoscimento testuale di una «author-persona» da relazionare «to psychological, historical, and literary intersections quite beyond the scope of any scriptor's intentions, either conscious or unconscious». Similmente a Walker, Allison Booth invocherebbe «the inclusion of the author's biography and of historical context(s) as contributing, unfolding *texts*, not reified entities, in an alert intertextuality». Infine, Sharon O' Brian avanza quattro dettagliate proposte per una biografia femminista decostruzionista. C. Walker, *Persona Criticism and the Death of the Author*, in W. Epstein (ed.), *Contesting the Subject ...*, cit., pp. 110 e 114; A. Booth, *The "Great" Woman of Letters*, in ivi, p. 89 (corsivo dell'autore); S. O'Brian, *Feminist Theory and Literary Biography*, in ivi, pp. 129-131.

soggetto-donna è infatti il luogo stesso di enunciazione (legittimazione), formazione e riconoscimento della scrittura, e questa ne rappresenta talvolta l'amalgama materiale e immateriale in una sperimentazione linguistica che non opera più distinzioni tra forma e contenuto (l'esempio più celebre in ambito anglofono è forse *Written on the Body* di Jeanette Winterson, 1992, ma, come osserveremo tra poco, l'Inghilterra non manca di autrici feconde in tal senso).

Il corpo, secondo la filosofa Braidotti, è «il punto di coincidenza tra fisico, simbolico e sociologico», e l'accento che vi pone il femminismo «si accompagna al radicale rifiuto di ogni essenzialismo». Quindi, la studiosa si appoggia all'immagine del rizoma di Gilles Deleuze, una radice che cresce sotterranea e di traverso, per definire la sua ontologia politica di nomade, una figurazione che dovrebbe creare, similmente a quella del cyborg di Donna Haraway, «i fondamenti mobili per una concezione post-umanista della soggettività»<sup>152</sup>.

Naturalmente, usare l'immagine di una *radice* per definire un'identità nomadica, ovvero non-permanente, può sembrare una contraddizione<sup>153</sup>, e in effetti questa identità che la studiosa definisce post-umanista, post-metafisica, multipla, a ben vedere ha niente di meno che un *inconscio*<sup>154</sup>. Tuttavia, il 'radicamento' di Braidotti a qualche idea forse pensabile come 'essenzialista', quale la possibilità stessa di definire un'identità (seppur in movimento, e composta dalla simultanea presenza di molti tratti), come anche la scelta, apparentemente altrettanto 'essenzialista', di assegnare la priorità alla differenza sessuale rispetto alle altre differenze tra le donne nel discorso del femminismo<sup>155</sup>, denuncia una volontà di non rinunciare al soggetto, e in particolare al soggetto-donna, le cui motivazioni sono chiare e, credo, largamente condivisibili:

La verità è che non si può decostruire una soggettività che non è mai stata concessa appieno: non si può diffondere una sessualità che storicamente è stata definita come oscura e misteriosa. Per annunciare la morte del soggetto si deve innanzitutto aver ottenuto il diritto di par-

<sup>152</sup> R. Braidotti, *Nuovi soggetti nomadi*, a cura di A.M. Crispino, L. Sossella, Roma 2002, pp. 13 e 44.

<sup>153</sup> «Il nomade è solo di passaggio; lei/lui costruisce quelle connessioni necessariamente situate che le/gli consentono la sopravvivenza ma non si fa carico mai pienamente dei limiti di un'unica e fissa identità nazionale. Il nomade non possiede un passaporto, oppure ne ha troppi» (ivi, p. 57).

<sup>154</sup> «Lei/lui è incarnata/o e quindi culturale. In quanto artefatto, è un composto tecnologico di umano e post-umano; è complessa/o, dotata/o di capacità multiple d'interconnessione secondo una modalità impersonale. È un cyborg e tuttavia ha anche un inconscio. È il "mucoso" o "divino" di Luce Irigaray ma dotato di una prospettiva multiculturale. Come il "divenire" di Deleuze è astratto e tuttavia perfettamente, operativamente reale» (*ibidem*).

<sup>155</sup> Ivi, p. 13.

lare in quanto tale; per demistificare il metadiscorso ci si deve prima guadagnare l'accesso a un luogo di enunciazione.<sup>156</sup>

Il punto, per Braidotti (lo avevamo già accennato nella prima parte), è che esiste una stretta connessione tra il declino della concezione classica della soggettività umana e la logica fallogocentrica della cultura occidentale, non a caso messa in crisi proprio in coincidenza con l'affermazione del femminismo come movimento storico e, sempre non incidentalmente, metaforizzata con l'immagine del 'femminile' filosofico, figurazione di una grave malattia sotto la quale si celerebbe un disturbo del maschile<sup>157</sup>. In altri termini, per la studiosa gli uomini sarebbero paradossalmente invidiosi di una storia di oppressione trasformata in importante occasione di posizione critica per le donne (almeno nel contesto accademico nordamericano); infatti, spiega Braidotti, «"[I]oro" sanno che la teoria femminista è l'ultimo bastione del pensiero radicale in mezzo alle lugubri rovine del postmoderno»<sup>158</sup>.

In *Nuovi soggetti nomadi*, dunque, da un lato si afferma la violenza, il fallogocentrismo, l'etnocentrismo e l'antinomadismo del pensiero filosofico occidentale, dall'altro si enfatizza come ogni processo di costruzione di senso, anche identitario, sia indissolubilmente legato al desiderio:

Molti critici odierni puntano sull'emozione come forza capace di liberarci da modi di pensare dominanti. In quest'ottica l'emozione rappresenta il pre-conscio e il pre-discorsivo. Il desiderio non solo è inconscio, esso continua ad essere l'impensato nel cuore del nostro pensiero, perché è ciò su cui si basa il pensiero vero e proprio. Sono i nostri desideri quelli che ci sottraggono nel nostro proiettarci in avanti, lasciandoci come un'unica indicazione chi siamo e dove siamo già stati. Ci parlano, in altre parole, di ciò che non siamo più. L'identità è una nozione retrospettiva.<sup>159</sup>

<sup>156</sup> Ivi, p. 136.

<sup>157</sup> Scrive Braidotti nella sezione di *Nuovi soggetti nomadi* denominata *Invidia*: «[d]ato che la frammentazione del sé è la condizione storica fondamentale per le donne, come sottolinea Luce Irigaray, non possiamo che scegliere tra due opzioni: un generale "divenire donna" per entrambi i sessi, oppure la semplice affermazione che le donne sono state postmoderne fin dall'inizio dei tempi». E, poco più avanti, lancia un'altra provocazione: «[m]i chiedo se non ci troviamo banalmente davanti a una variazione sul tema della crisi dell'uomo di mezza età» (ivi, pp. 136 e 138).

<sup>158</sup> Ivi, p. 133. Come la stessa filosofa riconosce, in Italia e in Francia gli studi femministi vengono portati avanti in una indifferenza generalizzata; tra gli italiani, in particolare, neppure gli esponenti del 'pensiero debole' hanno mai intrapreso alcun dialogo teorico con le femministe (il riferimento è soprattutto a Gianni Vattimo e ad altri filosofi che hanno accolto questa prospettiva almeno per una fase, ovvero a Massimo Cacciari e Marco Rella).

<sup>159</sup> Ivi, p. 52; ivi, p. 30 (la citazione lunga).

L'indicazione di chi siamo e dove siamo già stati. Il desiderio di *essere* voltandoci indietro. Il *desidero ergo sum* di Braidotti, riallacciandosi al noto discorso del moderno che, con l'accento sull'inconscio e sul desiderio, da Nietzsche e Freud in poi ha inferto un duro colpo al narcisismo trascendentale del soggetto monolitico, non fa altro che constatare l'evidente fatto che, scisso, intero o frammentato che sia, un luogo d'origine del desiderio deve pur esserci, solo che quando lo comprendiamo (quando comprendiamo la nostra ontologia), questo desiderio non c'è già più, è già cambiato, perché noi siamo diventati/e altro.

Le riscritture a soggetto biografico, con la loro insistita assimilazione dell'irrazionale e del razionale, del subconscio e del conscio, di resurrezioni (fantastiche o 'realistiche') di personaggi i cui racconti si perdono talvolta in ramificazioni impreviste ed altre invece rimangono vicino alla radice (ammiccando magari ironicamente alla ricomposizione di un soggetto 'presente a se stesso'), non fanno altro che rappresentare in letteratura un *pensiero* composto da processi *corporei*, piuttosto che mentali<sup>160</sup>, e un *desiderio di esistenza* la cui linfa scorre esattamente alla stessa temperatura di quella, forse più stagnante, delle biografie tradizionali.

Se Ira Bruce Nadel aveva quindi già osservato la diretta proporzione che esiste tra la popolarità della biografia e l'assegnazione di valore alla vita «in a world of disharmony, dishonor and strife», Middeke ne convalida prontamente le implicazioni anche per le riscritture biografiche:

does not a desire for life, authenticity, originality, paradoxically underlie all fictional efforts to deconstruct the same? And can we not speak of a biographical desire essential to all human beings, the manifestation of an ineradicable subjectivity especially in times when philosophy and the experience of the world around us suggest the death of the self?<sup>161</sup>

Manifestazioni di una «ineradicable subjectivity», di una soggettività *inestirpabile*, proliferano, in definitiva, negli anni in cui l'essere umano come forma di conoscenza sembrava alquanto in disuso; e, forse, come forma *convenuta e spendibile* di conoscenza, desueto lo è davvero, visto il basso credito di cui godono gli studi cosiddetti 'umanistici'. Ma, come dimostrano le migliaia di biofiction (e le loro 'parenti' più veritiere, ovvero le *fiction* e le *straight biographies*), il desiderio biografico, inteso come ricerca di una soggettività propria ed altrui, non accenna ad erodersi, coincidendo con l'aspirazione estetica di chi scrive quei testi rovistando tra le identità 'vere' e con il desiderio di chi li legge di scavare la superficie fittizia per trovarle.

Questo bisogno ontologico si lega inoltre, secondo Braidotti, anche al concetto di differenza, un aggettivo finalmente riscattato da «l'uso stru-

<sup>160</sup> Ivi, p. 76.

<sup>161</sup> I.B. Nadel, *Narrative and the Popularity of Biography*, cit., p. 136 e M. Middeke, *Introduction*, in *Biofictions*, cit., p. 5.

mentale e omicida» cui lo aveva relegato l'Olocausto nazista per diventare finalmente un elemento adeguato ad esprimere il rispetto della complessità, «senza annegarci dentro»<sup>162</sup>. In altri termini, dovremmo ammettere che tutti uguali non siamo; ma rinunciare, per questo, al concetto stesso di identità significherebbe rinunciare ad 'essere', e avallare di nuovo una prospettiva, direbbe la filosofa, *nefandamente* universalistica. Nel caso di soggetti donna, poi, per differenza si può intendere anche quella tra i sessi, un'idea che, in *Nuovi soggetti nomadi*, appare sia come un dato a-contingente, caratteristico di tutte le donne («ciò che definisce la donna» e che «c'è già, e da sempre»), sia il punto di partenza per pensare nuove forme della soggettività femminile, una «espressione del desiderio ontologico delle donne»<sup>163</sup>.

<sup>162</sup> Cito da due differenti passi di R. Braidotti, *Nuovi soggetti nomadi*, cit., pp. 92 e 32 (quest'ultimo concetto, il rispetto della complessità 'senza annegarci dentro', prima espresso a proposito della poliglotta, è poi ripreso al termine della disamina del percorso femminista, letto nei termini di *La differenza che abbiamo attraversato*, 2002).

<sup>163</sup> Ivi, pp. 70 e 77. La prima citazione fa riferimento alla discussione sulla lettura di Adriana Cavarero di un racconto di Clarice Lispector, *La Passione secondo G.H.*, che Braidotti accoglie, appunto, nel seguente aspetto: «sullo spettro dell'essere, operano delle forze che aggirano i principi della forma e dell'organizzazione» (ivi, p. 71). Del resto, l'opinione della filosofa in proposito della differenza sessuale (già osservata a proposito del suo *L'etica della differenza sessuale* nel par. 1.6.5 di questo studio), viene rielaborata, in *Nuovi soggetti nomadi*, nel concetto di «universale sessuato»: «[s]e assumiamo come punto di partenza la differenza sessuale in quanto affermazione positiva del nostro essere donne in carne ed ossa, vale a dire, se portiamo fino all'estremo il riconoscimento della differenza sessuale, *attraversando* i diversi livelli di complessità del significante "io, donna", arriviamo ad aprire una finestra su un nuovo universale sessuato» (ivi, pp. 85-86, corsivo dell'autore). Anche il secondo concetto («il desiderio ontologico delle donne») è elaborato in funzione della teoria femminista (che, per Braidotti, significa parlare *in quanto* donna), e viene definito come «il loro bisogno [il bisogno delle donne] di porsi come soggetto femminile, vale a dire come esseri corporei e, di conseguenza, sessuati» (ivi, p. 75). L'autrice, se ben interpreto il suo pensiero generale, tenta di far combaciare le due esperienze, ovvero di ribadire un aspetto biologico costante e la realtà di soggetti donna vari e molteplici. Il suo concetto di identità è definito abbastanza chiaramente in questo passo: «[q]uesto soggetto si può definire anche postmoderno/industriale/coloniale a seconda del proprio luogo di enunciazione. In quanto la classe sociale, razza, appartenenza etnica, genere, età e altri tratti specifici sono gli assi di differenziazione che, intersecandosi e interagendo, costituiscono la soggettività, la nozione di nomade si riferisce alla simultanea presenza di alcuni o molti di questi tratti nello stesso soggetto. Il che rispecchia le complesse interazioni della soggettività. Parlare in quanto femminista significa tuttavia dare la priorità a questioni relative al genere, o meglio, alla differenza sessuale nel riconoscimento delle differenze tra donne» (ivi, p. 13). Si osservi che, in quest'ultimo passo, la differenza sessuale appare identificata con il concetto di *gender*, invece che costituirne il punto di partenza (oppure, per il post-femminismo nemmeno quello; d'altra parte, le post-femministe obietterebbero certamente anche al concetto di universale sessuato). Il dubbio più importante in proposito, tuttavia, mi sembra: i desideri *ontologici* (il bisogno di porsi come essere incarnato) sono uguali per tutte le donne? La questione è aperta.

Concludendo, per le biofiction l'oggetto del discorso, il *contenuto 'vero' dell'intramazione fittizia* e il fine ultimo della profanazione delle identità storiche e della 'scrittura necrofilica'<sup>164</sup> è, sempre, il testo umano della formazione discorsiva. Simbolica o storica, o entrambe le cose insieme, la traccia del soggetto è pura lingua e può disperdere più o meno polvere, ma sotto la traccia si scorge qualcosa, *qualcuno/a* tra noi e chi c'è stato prima di noi. Sta lì, per il nostro desiderio di vedere se ci assomiglia.

## 2.6 *Chi ha visto l'intertesto? 'Relative' mediazioni semiotiche in The Stars Dispose, The Stars Compel*

In *Heterocosmica*, Doležel differenzia una riscrittura che abbia per soggetto la vita di Napoleone, ed un'altra che raffiguri una possibile 'incarnazione alternativa' di Edward Rochester, affermando che nel primo caso la discendenza dell'identità attraverso mondi è generata nel «mondo attuale», nel secondo «ha origine nel mondo finzionale creato da Charlotte Brontë» secondo una distinzione 'unica', «ma altamente significativa sotto il profilo semantico»<sup>165</sup>. Sappiamo, osserva inoltre Keener con riferimento ad una formulazione teorica di Brian McHale, che la frizione esercitata tra il soggetto biografico e la diegesi testuale dipende dai «biographical semes» riconosciuti dal lettore, un aspetto utile a spiegare come mai, tra i personaggi del canone storico, siano spesso preferite figure dal forte 'carico' intertestuale, adatti a provocare in chi legge delle *reazioni forti*<sup>166</sup>.

L'immediata riconoscibilità dei personaggi storici è quindi altro aspetto da considerare, visto che abbiamo assunto come ipotesi di lavoro il fatto che la riflessione critica sia generata proprio dalla *dissonanza* tra la nuova e la vecchia scrittura – il *parodic twist*, il cambiamento significativo di cui parlava Hutcheon. Ad un'attenta analisi, tuttavia, la biofiction si dimostra una pratica letteraria estremamente contraddittoria, poiché presuppone tra le sue strategie testuali una referenza *esterna* al testo, ma è in teoria possibile anche una lettura in cui il legame referenziale non sia riconosciuto. È dunque necessario enfatizzare il ruolo fondamentale della soggettività del ricevente (o, come direbbe Spivak, di chi ascolta), nell'identificare ed esaminare la relazione con il passato, un fattore la cui variabilità è non soltanto *diacronica* tra l'uno e l'altra, secondo le ben note intersezioni identitarie date da provenienza geografica, genere, età, cultura, preferenza sessuale, e così di seguito, ma anche mutevole, nei vari punti della narrazione, all'*interno* di chi legge, proprio a causa dei medesimi parametri. L'esame di alcuni casi chiarirà meglio il concetto.

Le biofiction di Michaela Roessner, *The Stars Dispose* (1997) e *The Stars Compel* (1999), uscite solo in inglese, riscrivono la vita di Caterina de' Medici

<sup>164</sup> M. Middeke, *Introduction*, in *Biofictions*, cit., p. 18.

<sup>165</sup> L. Doležel, *Heterocosmica...*, cit., p. 226.

<sup>166</sup> J.F. Keener, *Biography and the Postmodern Historical Novel*, cit., p. 182 e B. McHale, *Postmodern Fiction*, cit., p. 85.

dalla sua nascita nel 1519 fino alla celebrazione del suo matrimonio con Enrico duca di Orleans, futuro Enrico I. I testi presentano una serie di notizie che, con le dovute eccezioni di accademici e appassionati di storia italiana, sono necessariamente meno conosciute negli Stati Uniti, luogo di pubblicazione dei due testi, piuttosto che in Italia o in Francia. Si può dunque generalmente presupporre che un pubblico medio (nel senso di non specialista/specializzato), madrelingua americano o comunque in grado di leggere in inglese, sappia riconoscere in Caterina de' Medici un personaggio storico di Firenze, ponendosi tuttavia in modo un po' più incerto riguardo alla valutazione della corrispondenza del personaggio di Roessner con quello del canone storiografico rispetto ad un ipotetico lettore europeo che abbia accesso ai romanzi. Ad esempio, i destinatari degli Stati Uniti potrebbero ritenere completa invenzione la dedizione della personalità storica ai poteri occulti, ritenendola fantasia su cui non soffermare attenzione critica; mentre chi si è formato in ambienti franco-italici potrebbe forse essere più incline a rilevare l'aspetto mite del personaggio finzionale rispetto a quello, tramandato dalla storiografia di Alexandre Dumas padre, che la dipinge come una sovrana avida di potere pronta ad uccidere chi intralcia i suoi piani (la leggendaria 'Regina Nera', dedita all'astrologia). Lo stesso tipo di differenza 'geografico-culturale' potrebbe verificarsi di fronte alla caratterizzazione del personaggio di Benvenuto Cellini, a quella di Papa Clemente VII, del Tribolino, dell'astrologo Cosimo Ruggeri e così di seguito: per molti i testi di Roessner potrebbero essere persino la prima occasione di incontro con le personalità.

D'altra parte, non è escluso che la relazione del cuoco di Caterina, il protagonista della narrazione Tommaso, con il personaggio di Michelangelo Buonarroti possa essere valutata secondo parametri tra i quali la nazionalità non è il più incisivo, poiché l'omosessualità dell'artista storico è generalmente nota, ma l'eventuale ricerca di testimonianze di una sua relazione con un dipendente della famiglia Medici sarebbe un compito da storiografi, per cui: l'assunzione di una storia gay è una deviazione dalle fonti oppure no (scrittura o riscrittura)? È un elemento incidentale della trama che pertiene alla sfera privata del personaggio o una presa di posizione rispetto ad un concetto pubblico di identità, che rende importante caratterizzare individualmente i compagni storici dell'artista anche se non vi sono documenti che attestano quella particolare relazione?

In altri termini, se anche supponiamo un fruitore o una fruitrice piuttosto competente in storia italiana, europeo o americano che sia, questo/a potrebbe essere in grado di cogliere molte delle suddette deviazioni finzionali delle biofiction ma porsi in modo molto diverso rispetto all'una o all'altra. Per qualcuno/a, la riscrittura più importante della narrazione di Roessner potrebbe essere appunto l'introduzione di un discorso che il canone storico dell'eterosessualità obbligatoria avrebbe negato o trascurato; per qualcun altro/a, sarebbe forse maggiormente rilevante la motivazione altruista adottata dal personaggio di Caterina quando rinuncia ai progetti di fuga per sposarsi all'estero, possibile figurazione dell'eterno ed autoimposto sacrificio femminile. In quest'ultima situazione, inoltre, il giudizio critico sul romanzo

estenderebbe le proprie implicazioni alla *post-history* della fiction, ovvero alla Storia, intersecandosi nuovamente col tratto dell'identità (o del pregiudizio) geo-culturale, francofilo o 'italianofilo', e le differenti letture nazionali prodotte da storici di professione rispetto all'identità pubblica di Caterina Regina di Francia<sup>167</sup>. Altri/e ancora, senza troppo interesse per l'intertesto storico, potrebbero invece limitarsi a seguire la trama di fantascienza o, al contrario, seguire soltanto il livello di storia politica, dedicando attenzione agli intrighi del Papato e ad eventi come il sacco di Roma. Infine, la microstoria di ricette di cucina fiorentina rinascimentale, offerta mediante l'intreccio dei livelli tematici di cibo e magia, è suscettibile ad essere vista come una pignoleria dell'autrice o, piuttosto, come lo stereotipo imprescindibile dello sguardo nordamericano sull'Italia, dalla forte attrattiva per il mercato editoriale (composto, in parte, anche da italo-americani di alcune generazioni).

A proposito dell'ultimo punto, lo sviluppo di entrambi i temi – cucina italiana e occultismo – è certamente richiesto dall'aderenza al canone storico di Caterina de' Medici e dalla scelta narrativa di assumere come protagonista un cuoco, tuttavia i due elementi, singolarmente o uniti, sono anche una peculiarità della scrittura e della riscrittura femminile; il riferimento è infatti ad attività tradizionalmente associate al soggetto-donna, sia questo convenzionale (la preparazione dei cibi) o conturbante (la stregoneria), e in secondo luogo al processo di composizione della *female writing*, che, lontana dall'«agone poetico» di una conflittuale storia letteraria di epigoni e seguaci, è spesso presentata come la semplice rielaborazione armonica di ingredienti casalinghi<sup>168</sup>.

In conclusione, se l'instabilità delle suggestioni culturali è una condizione essenziale della biofiction, ciò è vero sino al punto che la narrazione può dirsi valida anche senza cogliere alcun tipo di riscrittura, e gli effetti principali sono due: innanzitutto, il testo è suscettibile di fortuna commerciale indipendentemente dalla sua (eventuale) posizione ideologica; in secondo luogo, la revisione letteraria può diventare, per qualcuno/a, la versione ufficiale.

Esiste tuttavia anche il caso, simile ed opposto ad un tempo, di scritture fortemente e indubitabilmente contestative che, pur posizionando la polemica in una deviazione o in un'aggiunta biografica suscettibile di non essere colta, appaiono in grado di attivare vari livelli di comprensione in modo da far recepire la propria simbolicità anche a chi non ha potuto oltrepassare quello finzionale.

<sup>167</sup> Nella sterminata bibliografia sul personaggio, segnalo qui una lettura di Nicola Mary Sutherland degli anni Sessanta, *Catherine de Medici and the Ancien Régime*, perché interpreta le scelte politiche operate dalla sovrana come modo di conservare il trono ai figli e, parimenti, la stessa istituzione monarchica (N.M. Sutherland, *Catherine de Medici and the Ancien Régime*, Historical Association, London 1966). In generale si osserva, nell'ultima decina d'anni, una tendenza a riabilitare il personaggio da parte delle storiche sia italiane che francesi.

<sup>168</sup> Il riferimento è, naturalmente, al noto volume di Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (1973), Oxford UP, New York 1997.



### 2.6.1 *La biofiction 'lost in translation'. Il caso di Fair Exchange - Lo scambio*

*Fair Exchange*, uscito lo stesso anno della monografia di Middeke e Huber (che dunque non lo includono, né avrebbero potuto, nel loro studio sintomatico delle biofiction di artisti romantici), presenta un personaggio riconoscibile come Wordsworth ed un altro riferibile a Paul Imlay, amante storico di Mary Wollstonecraft. L'autrice di *A Vindication* appare nel romanzo poche volte ma una di queste, in cammino per consegnare il manoscritto di quello che sarà il suo capolavoro all'editore londinese, offre una piccola spiegazione di femminismo, non riportata dalla narrazione, all'allieva del collegio di cui è direttrice Jemima Booth. Sarà quest'ultima, che assume il nome di una delle protagoniste del romanzo di Wollstonecraft *Maria, or the Wrongs of Woman* (1796), ad avere una relazione con il personaggio Paul – il cui cognome, in *Fair Exchange*, è camuffato in Gilbert –, e ad esserne successivamente abbandonata, invece della figura-cameo.

Particolarità di questa scrittura, che menziona ad un certo punto anche le famiglie degli «Wordsworth» e dei «Coleridge» come meri luoghi di accoglienza del personaggio del poeta William, è dunque innanzitutto la ricerca di un dislivello interpretativo tra il personaggio finzionale e il referente storico: le personalità maschili sono riconoscibili ma 'camuffate' da pseudonimi, la narrazione di una parte della vita di Wollstonecraft è 'scivolata' nel personaggio di Jemima, i nomi esatti delle personalità del passato appaiono parimenti menzionate nel mondo narrativo creando suggerimenti identificativi ma anche confusione. Ciononostante, non appare emergere quella tematizzazione di una inafferrabilità del soggetto come nelle *metafiction*. Al contrario del «bombardamento semantico»<sup>169</sup> che pervade il romanzo di *Foe*, dove una Susan, un Venerdì, un Foe e ad un certo punto persino un Defoe galleggiano nel mondo onirico e paradossale di impossibili riscritture di *Robinson Crusoe* e *Roxana* intrappolando chi legge in una vera e propria 'angoscia da autenticazione', in *Fair Exchange* Wollstonecraft non ha creato Jemima. Chi riconosce la biografia della prima nel plot della seconda o coglie il collegamento al romanzo autobiografico di Wollstonecraft, sarà in grado di collocare la narrazione nel 'genere' biofiction, ma chi non ha le competenze per farlo possiede comunque tutti gli strumenti per seguire fruttuosamente la successione tematica dell'entusiasmo della ragazza verso i cambiamenti sociali imposti mediante improvvisi rivolgimenti, quindi il suo posizionarsi come soggetto femminile autonomo e parte di un modello di coppia non convenzionale, infine la sua delusione riguardo agli esiti pubblici e privati di queste aspirazioni, una scansione che rappresenta esattamente il nocciolo della riscrittura.

In questo mondo finzionale di Roberts, infatti, i protagonisti sono tra loro 'compossibili', le idee molto meno. Gli ideali della Rivoluzione francese, come emerge, non appaiono maneggiabili da tutti, o, almeno, non da

<sup>169</sup> L. Doležel, *Heterocosmica...*, trad. it. di M. Botto, cit., p. 223.

tutte, e il personaggio di Annette lo ha compreso persino prima di condividere con l'amica il dolore della solitudine: «[I]berty, fraternity, equality, she said to Jemima: and where has that got you? Where has that got me? That precious freedom you talk of, it's a freedom for men, not for women. Look at us. Pregnant and having to hide because we're not married»<sup>170</sup>.

Inoltre, proprio la presenza di Annette Vallon, pseudonimo per l'amante francese di Wordsworth, Annette Villon, che fu la madre di una figlia illegittima avuta dal poeta prima di sposare Mary Hutchinson (la Fanny di *Fair Exchange*), è tra gli elementi che inducono a classificare il testo nella categoria delle biofiction, ma la sua notorietà (come del resto quella della moglie Mary Hutchinson-Fanny, personalità ben caratterizzata nel romanzo, e della sorella Dorothy Wordsworth-Polly) è talmente lieve che, anche senza l'accorgimento di modificare una vocale del cognome, difficilmente la sua relazione con il mondo «attuale» potrebbe essere colta, perlomeno senza una specifica pre-conoscenza della biografia del ben più celebre compagno. Sembra, insomma, che la biofiction richieda ben più di un certo grado d'istruzione: fuori dall'Inghilterra, dove il romanzo è stato pubblicato, per comprendere appieno tutte le 'chiavi' referenziali *alla prima lettura* occorrerebbe essere 'wordsworthiani', ponendoci di fronte ad un interessante bivio commerciale-editoriale. Se testi di Roessner sul Rinascimento italiano risultano *meglio* compresi da un lettore sud-europeo che abbia accesso al mercato *on-line* e sia in grado di leggere in inglese (quindi non dal destinatario principale ipotizzato), il divario geo-culturale tra il sito di nascita del prodotto librario *Fair Exchange* e l'Italia, luogo di una sua traduzione, è invece naturalmente a sfavore dell'ultimo: il rischio da biofiction '*lost in translation*' è dunque ancora pericolosamente in agguato, ma in una fase di vita del prodotto librario *successiva* alla prima – nella *risrittura* del testo entro un altro mercato, una giravolta che assume in sé i rischi di una sfida culturale.

Ad un'attenta analisi, inoltre, il supposto *gap* di competenze tra i due paesi circa l'intertesto storico dei personaggi esiste, ma non sarebbe abissale; piuttosto, appare colorato di una politica ben precisa. I 'magnifici sei' del Romanticismo poetico inglese<sup>171</sup> costituiscono, giustamente, parte rilevante di molti curricula delle scuole secondarie italiane (si vedano i programmi

<sup>170</sup> M. Roberts, *Fair Exchange*, cit., p. 113. In quanto all'altra protagonista, i livelli di denuncia diventano a volte suggestioni rarefatte, come quando, più avanti nella biofiction, si narra che Jemima, dopo la morte della sua amica 'più anziana' Mary Wollstonecraft, smorzerà il suo atteggiamento simpatetico circa la possibilità di una rivoluzione in Inghilterra sul modello di quella francese. «Inspired by Miss Wollstonecraft, determined to follow her example, Jemima had wanted to do great things. But with the older woman clawed down by death in childbed, her ambitions had shrunk. She wrote her novels and her articles and listened to the political conversations in Mr Jackson's parlour. She was a radical who had learned to keep her head down, like so many of the people she knew». La partita, qui, si gioca tutta sulla conoscenza dei motivi e degli obiettivi per i quali Wollstonecraft poteva offrire ispirazione. M. Roberts, *Fair Exchange*, cit., p. 222.

<sup>171</sup> William Blake (1757-1827), William Wordsworth (1770-1850), Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), Lord George Gordon Byron (1788-1824), Percy Bysshe Shelley (1792-1822), John Keats (1795-1821).

ministeriali dei licei classici, scientifici e linguistici, e persino quelli di certi istituti tecnici), mentre Mary Wollstonecraft e il femminismo, nonostante il fermento dei movimenti delle donne italiane negli anni Settanta e la presenza sul territorio di filosofe contemporanee il cui lavoro è incessante (penso a Luisa Muraro e Adriana Cavarero, teoriche della differenza secondo l'impostazione di Irigaray), non sono assolutamente argomenti all'ordine del giorno; nel migliore dei casi, all'adolescenza italiana può capitare di imbattersi nelle gesta delle suffragette in qualche manuale di storia, o nell'iniziativa personale di qualche docente volenterosa. Peggio ancora. Difficilmente siffatte tematiche appaiono menzionate in qualunque tipo di istituzione culturale, sia questa una scuola secondaria o persino, in molti casi, l'accademia, e non c'è dunque da stupirsi che vengano generalmente ignorate anche dal mercato editoriale. A differenza di ciò che accade nei paesi di lingua inglese, il femminismo sembra in Italia un argomento elitario e poco redditizio; reliquia di un discorso intravisto da lontano, è appartenuto ad una generazione che sembra mai esistita e, ad ogni buon conto, presto dimenticata.

Tornando dunque a *Fair Exchange*, in seguito alla traduzione intrapresa da Tufani, tra le poche case editrici a non demordere, il pubblico della penisola ha avuto il non abituale privilegio di poter fruire di un tipo di prodotto il cui accesso gli è generalmente negato, ovvero la *feminist re-writing* nella sua enunciazione più 'guerrescamente programmatica' - la riscrittura come *revisione*, discussione polemica. Efficace propagatrice di complesse istanze critiche anche ai non addetti ai lavori, la narrazione di Roberts, come spesso accade alle opere semanticamente 'dense', appare tuttavia perdere qualcosa nel passaggio dalla Manica.

L'«exchange» cui allude il titolo inglese, reso con l'italiano *Lo scambio* (senza l'aggettivo), è infatti l'azione compiuta nel 1792 dalla domestica Louise Daudry, personaggio interamente finzionale e prospettiva indispensabile del racconto. Nella casa a Saintange-sur-Seine, le protagoniste Jemima e Annette aspettano il ritorno dei loro compagni rivoluzionari e questi, alla fine, arrivano davvero. È il giorno della nascita delle bambine e, non potendo andare subito a vederle per interdizione di Louise che teme il loro pianto precoce, i neopadri, tra un bicchiere di vino e l'altro, si ritrovano ad intraprendere una discussione sulla preponderanza tra la biologia o l'educazione ricevuta nella formazione del carattere degli esseri umani. In seguito, senza che il fatto appaia assumere rilevanza, si legge nel testo che Louise accetta un sacchetto di danaro, quello che alla fine della narrazione scopriremo essere il prezzo pagato da Paul alla donna per aver invertito le neonate, assegnando ciascuna di loro alla madre sbagliata.

«Fair Exchange was no robbery», reciterà, molti anni dopo, la lettera di Paul a William, «[u]n equo scambio non era un furto»<sup>172</sup>, laddove «giusto, equo», una delle possibili traduzioni dell'inglese «fair», risuona, nella biofiction, a dir poco paradossale. L'illegittimità-ingiustizia delle neonate e del

<sup>172</sup> M. Roberts, *Fair Exchange*, cit., p. 230 e *Lo scambio*, trad. it. di G. Sensi, cit., p. 216.

loro scambio è infatti il sintomo del terreno di scontro, anche terminologico, tra i vari assunti culturali anarchico-rivoluzionari e la loro 'traduzione' diversificata rispetto al *gender*, ovvero ai ruoli assegnati alle donne e agli uomini: il riferimento, in particolare, va all'impari trattamento generalmente riservato alle prime dalla società quando a non essere «giusta», nel senso di «legale, legittima», è la nascita di una prole (questione, del resto, incandescente anche negli anni Settanta, al cui dibattito strizza l'occhio la discussione finzionale tra «natura» e cultura»). Lo slittamento, ancora una volta, non sfugge alla persona di Annette, quando Jemima, ancora illusa ed entusiasta, le spiega il suo punto di vista riguardo all'eventualità di regolarizzare il suo rapporto con Paul:

Annette was agitated now.

– But Mr Gilbert? Surely you and he are going to get married?

– Oh, Jemima said: I don't think so. I don't think I want to get married. Ours is a free union, based on love. That's the joy of it. Marriage would only spoil it.

Louise began washing up as noisily as she could.

– That may be all right in the big city, she said: but here in the country, if you talk like that people will simply think you're a whore.<sup>173</sup>

E proprio per sfuggire allo stigma sociale il personaggio di Annette, una volta che il suo grande amore sbiadisce la sua aura di eroismo fiabesco dietro la sorella petulante e il fazzolettone dentro al quale si soffia il naso a Calais (l'unica cosa che appare possedere di *azzurro*), prende la decisione di sostituire il suo progetto di vita romantico con uno pratico, e cede all'eterno baratto della giovinezza femminile con la garanzia di una serenità socio-economica:

Maitre Robert hurried to make his little speech [...]. Would she do him the honour of accepting his proposal?

Annette would. Hardship had taught her the value of having a practical approach to life and not rejecting the windfalls, like husbands, which fell into your lap.<sup>174</sup>

Libera o prostituta, figlio naturale o illegittimo, il soggetto femminile e la sua riproduzione sono sempre subalterne/i ad una stima di mercato che ne definisce il valore e la spendibilità sociale: per questo le parole non possono cambiare il sesso del referente umano e rimanere semplicemente le stesse. Come ricorda Braidotti a proposito dell'elaborazione della teoria

<sup>173</sup> M. Roberts, *Fair Exchange*, cit., pp. 111-112.

<sup>174</sup> Ivi, p. 153 («Maitre Robert si affrettò a fare il suo discorsetto [...]. Voleva concedergli l'onore di accettare la sua proposta? Annette glielo concesse. Le difficoltà le avevano insegnato a guardare il lato pratico della vita e a non rifiutare ciò che ti pioveva dal cielo, per esempio i mariti»), M. Roberts, *Lo scambio*, trad. it. di G. Sensi, cit., pp. 148-149).

femminista, «[n]on c'è giustizia senza giustezza, né verità politica senza un adeguamento delle nostre parole, delle nostre idee, e quindi del nostro pensiero, al progetto di ridefinire la soggettività femminile secondo una modalità non logocentrica»<sup>175</sup>.

L'avvitamento tra forma e sostanza, tra soggetto e oggetto, tipico tanto del Romanticismo che del Postmodernismo, mostra dunque almeno in quest'ultimo tutte le sue falle. Inoltre, se la biofiction di Roberts svela, da un lato, la politica di un certo linguaggio, non manca tuttavia di rilevare come questo sia stato costruito anche da chi ne avrebbe subito il discorso sottostante, siano queste figure di donna convenzionali, che lo accettano inconsapevolmente (come la madre di Annette, che manda via la figlia di casa per vergogna), o figure di apparente 'resistenza' quali la Jemima che, dapprima affascinata dal modello comportamentale civettuolo di Fanny, nella successiva versione romantico-rivoluzionaria non riesce a scorgere la presenza delle trappole vecchie nelle idee nuove<sup>176</sup>.

L'altro senso del «fair» del titolo, tutto considerato, non sembra cadere molto lontano da quello ora discusso. L'aggettivo con il significato di «bello» è un vocabolo altamente abusato dal canone poetico maschile, da Shakespeare e il suo «Fair Youth» dei *Sonetti* fino a *And Thou Art Dead, as Young and Fair* di Lord Byron, 1812, produzione quasi contestuale al mondo della riscrittura; l'attributo costituisce dunque un'esplicita allusione all'assunto critico proprio del Romanticismo inglese che amalgama significante e significato, bellezza e verità suggerendo un'idea di bontà intrinseca nella parola del poeta (l'origine è il noto concetto schilleriano per il quale la bellezza si manifesta solo quando il suo soggetto mostra la sua vera natura).

Ma questa storia vista con 'altri' occhi, come si dichiara fin dal risvolto di copertina nel libro-biofiction, è ironica, e narra di questa (in)giustizia, e di questa (in)giustezza che la rappresenta e la definisce, alternando la sofferenza a qualche saltuario sorriso che sfuma i toni della tragedia verso le modulazioni, meno intense, del sarcasmo e dell'amarezza. Jemima, nel testo di Roberts, non è violentata e picchiata come la sua controparte letteraria nel romanzo di Wollstonecraft né tenta il suicidio come l'autrice dopo l'abbandono di Imlay, piuttosto realizza il progetto di guadagnarsi

<sup>175</sup> R. Braidotti, *Nuovi soggetti nomadi*, cit., p. 85.

<sup>176</sup> Pare inoltre doveroso almeno un accenno al 'vero' referente della perfida e arcigna Polly, Dorothy Wordsworth (1771-1855), canonizzata dalle storie letterarie come la musa domestica del fratello per il quale il personaggio era «Lucy». La personalità, autrice di poesie che, ad eccezione di alcuni poemetti usciti in appendice ai *Collected Works* di William Wordsworth nel 1815 e nel 1840, non volle mai pubblicare, aveva trascorso l'infanzia nelle case dei parenti in seguito alla morte della madre e, dopo quella del padre, quando anche i suoi quattro fratelli furono affidati ad altre famiglie, iniziò a sognare una dimora che potesse riunificare tutti loro; il suo progetto si avverò al rientro del poeta dalla Francia, quando i due si stabilirono nel Lake District, e la casa sarà una figura molto importante nella sua produzione poetica.

da vivere scrivendo. Annette, pur morendo di parto giovane secondo un finale che, per qualcuno, pare suggerire un suo rifiuto di rivivere l'esperienza più intensa della sua vita «in una replica abbassata a un quotidiano inaccettabile»<sup>177</sup>, non termina la sua esistenza in manicomio come il personaggio di Maria, bensì in una comoda villetta della campagna francese (ma forse, chissà, non sarebbe rimasta nella struttura neppure il personaggio di Wollstonecraft: il manoscritto *Maria, or the Wrongs of Woman*, si interrompe in questo punto).

Il discorso, infine, non è uguale a tutte le latitudini – non è uno solo, evidentemente – e, se nella Saintange-sur-Seine di *Fair Exchange* la stranezza di due 'vedove' incinte non passa inosservata all'occhio pettegolo del paese, gli abitanti, in prevalenza contadini, non appaiono per nulla inclini a sprecare il troppo della tragedia per una faccenda del genere o, forse, di *tal genere*: nel villaggio, ci informa Louise, «were laying bets about which of the two would pop first»<sup>178</sup>.

Tra ironie e drammi di una storia femminile di avventure e compromessi, nell'esposizione di una vicenda peculiare e letteraria a un tempo, certo afferente, oltre al canone storico e letterario, largamente anche a quello popolare, forse allora, nel redigere la versione italiana, la traduttrice ha visto «giusto» a non modificare il cognome originale del personaggio William Saygood: se qualcuno si chiama «Parlabene», in Italia si capisce subito come andrà a finire.

## 2.7 Riscrittura o scrittura?

Come è emerso dalle letture sopra menzionate, l'intertestualità delle biofiction conferma quella semantica a due livelli chiamata da Doležel «trasduzione letteraria», un modello mutuato dalla teoria generale della comunicazione che cerca di rendere conto sia del fatto che il messaggio venga trasmesso da un mondo finzionale, sia della rielaborazione/ricostruzione del testo da parte dei lettori. Questo modello, si precisa, «rappresenta la comunicazione letteraria come interazione: nell'atto della scrittura, un autore produce un testo e costruisce così un mondo finzionale; nell'atto della lettura, il lettore rielabora il testo e ricostruisce così il mondo finzionale. Tanto l'autore quanto il lettore compiono atti di comunicazione»<sup>179</sup>. Ciò su cui insiste il critico, dunque, riguarda l'esistenza di una profonda asimmetria del controllo della comunicazione letteraria: i due atti menzionati *non* sono equivalenti, piuttosto complementari, poiché il testo di un autore «funziona come una sorta di partitura in cui è iscritto il mondo finzionale. L'elaborazione del testo e la

<sup>177</sup> O. De Zordo, *Postfazione. Le finzioni della storia*, in M. Roberts, *Lo scambio*, trad. it. di G. Sensi, cit., p. 238.

<sup>178</sup> M. Roberts, *Fair Exchange*, cit., p. 113 e *Lo scambio*, trad. it. di G. Sensi, cit., p. 110.

<sup>179</sup> L. Doležel, *Heterocosmica...*, trad. it. di M. Botto, cit., p. 204.

ricostruzione del mondo da parte del lettore seguono le istruzioni della partitura»<sup>180</sup>.

L'assoggettamento del testo ad un numero limitato di interpretazioni, oggi, appare un argomento noto e accettato. Nelle parole di Umberto Eco, che recentemente ha ricordato la sua vecchia disputa con i decostruzionisti americani, «ogni ipotesi interpretativa è sempre rivedibile [...] ma, se non si può mai dire se una interpretazione sia giusta, si può sempre dire quando è sbagliata. Ci sono interpretazioni che l'oggetto da interpretare non ammette» (da cui, più avanti, l'esempio concreto e provocatorio: «[i]nfinite sono le interpretazioni possibili del *Finnegans Wake* ma neppure il più selvaggio tra i decostruzionisti può dire che esso racconta la storia di una contessa russa che si uccide gettandosi sotto un treno»)<sup>181</sup>.

Di nuovo, il Postmodernismo è un fenomeno ampio e complesso e, sia quello filosofico finito o meno (lo spunto delle parole di Eco è infatti la conferenza di Maurizio Ferraris, tenuta a New York nel 2011, sul tema «postmoderno e neorealismo», che discuteva l'avvicendamento del *New Realism* alla filosofia postmodernista), non saprei dire se, nel canone della teoria letteraria, l'assunzione di termini come «realismo negativo» creerebbe più chiarezza o confusione; tali fenomeni, ad un'attenta analisi, sono sempre stati interni al postmodernismo narrativo, non essendo mai stata abbandonata, per riassumere l'articolo di Eco, la ricerca non di «un senso» (unico) ma di alcuni sensi-direzione, il riconoscimento, nella frammentazione delle esperienze, di uno «zoccolo duro dell'essere»<sup>182</sup>.

<sup>180</sup> *Ibidem*.

<sup>181</sup> U. Eco, *Il realismo minimo*, «La Repubblica», domenica 11 marzo 2012, pp. 48-49 (il testo riproduce integralmente quello del convegno di novembre 2011 organizzato da Maurizio Ferraris e pubblicato da «alfabeta2» del marzo 2012, consultabile online: U. Eco, *Ci sono delle cose che non si possono dire. Di un realismo negativo*, «alfabeta2», marzo 2012, <<http://www.alfabeta2.it/2012/03/16/ci-sono-delle-cose-che-non-si-possono-dire/>> (09/2012). Si veda anche M. Ferraris, *Manifesto del New Realism* («La Repubblica», 8 agosto 2011), «alfabeta2», settembre 2011, <<http://www.alfabeta2.it/2011/09/09/manifesto-del-new-realism/>> (09/2012).

<sup>182</sup> Ivi, p. 49. Tra gli autori di «vetero realismo» Eco menziona l'opera di Tommaso d'Aquino e il Lenin di *Materialismo ed empiriocriticismo*, entrambi sostenitori di una «teoria corrispondentista della verità», ossia della possibilità di conoscere il mondo come se la nostra mente fosse uno specchio. Scrive Eco: «In opposizione al Vetero Realismo abbiamo poi visto una serie di posizioni per cui la conoscenza non funziona più a specchio bensì per collaborazione tra soggetto conoscente e spunto di conoscenza con varie accentuazioni del ruolo dell'uno o dell'altro polo di questa dialettica, dall'idealismo magico al relativismo»; tali posizioni erano fondate sul principio che «l'eventuale Cosa in Sé», nella costruzione dell'oggetto di conoscenza, venisse sempre e solo attinta per via indiretta. Intanto, continua Eco, «si delineavano forme di Realismo Temperato, dall'Olismo al Realismo Interno – almeno fino a che Putnam non aveva ancora una volta cambiato idea su questi argomenti. Ma arrivato a questo punto, non vedo come possa articolarsi un cosiddetto Nuovo Realismo, che non rischi di rappresentare un ritorno al Vetero» (ivi, p. 46). Dopo

Nel caso di riscritture-biofiction, il ventaglio interpretativo nella ricezione del *mythos* del referente storico è, come abbiamo appena esaminato, indubbiamente ampio e, altrettanto indubbiamente, non infinito (né i due testi di Roessner né quello di Roberts sono, come sembra pacifico dichiarare, la riscrittura *della vita* di Lev Tolstoj). Ciononostante, ci resta da prendere in considerazione anche l'altro polo comunicativo, quello dell'*origine della trasmissione*. E, in particolare: sino a che punto i protagonisti narrativi, pur afferenti ad una identità storica e dunque a caratteristiche uniche ed irripetibili, possono distaccarsi dalla cifra stilistica del soggetto scrivente? Credo, infatti, che le individuate «istruzioni della partitura» tendano, in alcuni casi, a non limitarsi a quelle del *singolo* testo in esame, coincidendo piuttosto con i cardini dell'intelaiatura narrativa generale di colui o colei che l'ha creato; la sua cifra espressiva costituisce allora un principio-guida che, laddove sia possibile riconoscerlo, ha l'effetto di appiattire o, al contrario, di espandere, la semantica della metafinzione biografica verso quella della produzione complessiva del protagonista dell'enunciazione. In altri termini, l'approccio comunicativo-ricettivo da parte di una personalità che ha compiuto altre letture di opere scritte dal medesimo soggetto, può trasformare la *riscrittura in scrittura*<sup>183</sup>.

L'argomento è estremamente fecondo e meriterebbe uno studio esclusivo sull'argomento, mentre il taglio di questo studio ha scelto di enfatizzare la disamina (volutamente a-sintomatica) di un unico 'mondo possibile'. Tuttavia, vi è in ogni caso lo spazio sufficiente per l'introduzione anche di un altro metodo di analisi, per così dire, 'anti-canonico'. Facilitati/e dalle conoscenze che già possediamo riguardo alla biofiction *Fair Exchange*, prenderemo in esame anche altre narrazioni dell'autrice, una mano nota a chi legge, osservandone l'eventuale 'conformità anatomica' al suo *bios* come soggetto «attuale».

questa ironica sintesi sul pensiero di Hilary Putnam, Eco offre una panoramica sul postmodernismo; quindi, chiama in causa la teoria semiotico-linguistica di Louis Trolle Hjelmslev, dal cui termine danese *menig* trae la sua idea di opporre la teoria dei «sensi obbligati» a quella, da lui sostenuta, dei «sensi vietati», pensabile in modo affine al modello del traffico cittadino. Infine, il semiologo traduce la sua di Realismo Negativo in termini peirceani: «[o]gni nostra interpretazione è sollecitata da un Oggetto dinamico che noi conosceremo sempre e solo attraverso una serie di Oggetti Immediati»; tuttavia, nel corso di questo processo – una semiosi illimitata, perché l'Oggetto Immediato è già un segno, chiaribile solo da una serie di Interpretanti, ciascuno dei quali spiega sotto un certo profilo un precedente –, «produciamo degli Abiti, delle forme di comportamento, che ci portano ad agire sull'Oggetto Dinamico da cui eravamo partititi e a modificare la Cosa in Sé da cui eravamo partititi, offrendo un nuovo stimolo al processo di semiosi. Questi abiti possono avere o meno successo, ma quando non l'ottengono il principio del fallibilismo deve portare a ritenere che alcune delle nostre interpretazioni non erano adeguate» (ivi, p. 49).

<sup>183</sup> È interessante notare come lo spostamento di 'genere' da riscrittura a scrittura possa avvenire, dal punto di vista della ricezione, in due casi opposti: quando chi legge non possiede delle informazioni fondamentali, o quando ne possiede *troppe*.



### 2.7.1 I mondi finzionali nel corpo-galassia di Michèle Roberts: *The Wild Girl*, *Daughters of the House*, *Fair Exchange*, *The Mistressclass*

Michèle Roberts, nata in Inghilterra nel 1949 da madre cattolica francese e padre protestante inglese, ha ricevuto l'educazione inferiore in un convento di monache, proseguendo poi i suoi studi a Oxford, dove si è laureata in letteratura medievale. È autrice di 12 celebri romanzi, tra i quali *Daughters of the House* (1992), premiato con il W.H. Smith e candidato al Booker Prize, un *memoir*, *Paper Houses* (2007), poesie e racconti, questi recentemente raccolti in *Mud-Stories of Sex and Love* (2010). Da sempre, vive tra Londra e la Mayenne, in Francia, quindi, membro della Royal Society of Literature dal 1999, nel 2000 è stata insignita anche dal governo francese del titolo di Chevalier de l'Ordre des arts et des Lettres. Attualmente, come si evince dal suo sito web, è professore emerito di Scrittura creativa all'Università dell'East Anglia<sup>184</sup>.

La produzione robertsiana è stata, sin dagli esordi, un *re-telling* che delegittima la versione del canone ufficiale, sia questo letterario, storico, mitologico, religioso. L'operazione è stata portata avanti presentando, innanzitutto, dei personaggi maschili di infinita meschinità morale (violenti, egocentrici, inadatti al ruolo) o, nel migliore dei casi, portatori di tratti assai sfumati nel racconto; e, in secondo luogo, offrendo un'esplorazione della soggettività femminile vista nel suo smembramento e nella sua ricomposizione tematica. Questa si risolve, a seconda delle soluzioni narrative scelte, in mondi finzionali possibili o impossibili, in ogni caso sempre incentrati sulla relazione tra il destino delle figure femminili e le scritture che producono/che le hanno prodotte.

*The Wild Girl* (1984), una delle biofiction di Roberts più conosciute, presenta un personaggio chiamato Mary Magdalene ispirato alla nota sovrapposizione, nell'immaginario collettivo, di tre diverse persone menzionate dai Vangeli: Maria Maddalena, Maria di Betania e una peccatrice anonima che lava i piedi di Gesù. Quindi, rielaborando il corpus di testi gnostici, citati quasi letteralmente<sup>185</sup>, con altri racconti dei Vangeli canonici e quello offerto dalla *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine, il testo narra la storia della prima testimone della Resurrezione accogliendo (o persino anticipando) le versioni di alcuni studi che hanno enfatizzato il ruolo storico di Maria Maddalena, in qualche caso attribuendole persino la scrittura di un Vangelo apocrifo<sup>186</sup>. Tale narrazione, coincidente nel mondo di

<sup>184</sup> Si vedano i siti: <<http://literature.britishcouncil.org/michale-roberts>> (09/2012); <<http://www.micheleroberts.co.uk/>> (09/2012).

<sup>185</sup> Come puntualizza l'autrice nella *Author's Note* prima del testo, lo spunto della scrittura è stato il ritrovamento dei vangeli di Nag Hammadi, dalla cui traduzione in inglese è stata autorizzata a citare per il suo finto Vangelo: un nuovo mito, conclude Roberts, creato dalla dissezione degli altri.

<sup>186</sup> Si vedano le pubblicazioni di E.A. de Boer, *Mary Magdalene and the Disciple Jesus Loved*, «Lectio Difficilior. European Electronic Journal for Feminist Exegesis»,

Roberts con quella di *The Wild Girl*, sarà trascritta dalla nipote della protagonista e farà parte di una narrazione femminile e segreta, mentre Mary, di cui si sono perse le tracce, continuerà probabilmente a predicare la sua fede ammonendo gli ascoltatori contro «the force of Ignorance»<sup>187</sup>. Il personaggio di Peter (Pietro) ha infatti arrogato per i soli apostoli maschi la leadership della nascente istituzione cristiana e, invalidando il messaggio effettivamente pronunciato da Gesù, sta diffondendo una visione della soggettività divina divisa in due, la religione sessista del Padre<sup>188</sup>.

L'autrice, come ha in seguito dichiarato in un articolo apparso sull'«Independent on Sunday» che recensiva uno studio sulla Maddalena di Susan Haskins, ha scritto *The Wild Girl* per investigare i possibili collegamenti «between women's creativity and sexuality» sull'onda del dibattito degli anni Settanta che aveva contestato l'associazione della donna ad una carnalità priva di anima, possibile causa di allontanamento dal divino per gli unici guardiani dello Spirito ammessi (gli uomini); e, in effetti, racconta Roberts alludendo al suo vissuto personale, per una femmina che cresceva negli anni Cinquanta era difficile pensare di essere stata creata a immagine e somiglianza di Dio, a meno di non riuscire a liberarsi dal corpo. Questo, almeno, suggeriva l'enfasi della sua scuola religiosa «on the ideals of feminine purity, chastity, self-denial»<sup>189</sup>.

Se l'intento della recensita Haskins era tuttavia riparativo, volendo sostenere la causa del sacerdozio femminile e pertanto 'epurando' il suo personaggio della Maddalena tanto della fantasia maschile che la raffigu-

1, 2000, <<http://www.lectio.unibe.ch>> (09/2012); S. Haskins, *Mary Magdalene: Myth and Metaphor*, Riverhead, New York 1993; E. Pagels, *The Gnostic Gospels* (1979), Random House, New York 1989; C. Setzer, *Excellent Women: Female Witnesses to the Resurrection*, «Journal of Biblical Literature», 116, 2, 1997, pp. 259-272. Devo la bibliografia di questa nota a una tesi dottorale: E. Sibilio, *Il canone al rogo? La controversia anglo-americana sul canone letterario tra critica e letteratura*, Tesi di Dottorato in Anglistica, ciclo XVIII, Università degli Studi di Firenze 2007.

<sup>187</sup> Nome gnostico della divinità del Vecchio Testamento e, come si vince da un sogno raccontato nel testo, coincidente con il figlio di Sophia che ha dimenticato di essere stato creato dalla sembianza femminile di Dio: «[t]he first likeness of God that flowed out, and that I saw with the eyes of my soul, was the feminine part. I cannot describe her, but her name is Sophia, and her other name is Wisdom [...]. At the same time, Sophia, in her Mother aspect of God, gave birth to a son, who was therefore part of God, just like the rest of creation. One day he gazed upon the mirror of the waters encircling the earth, and declared: I am perfect, and I am God, and there is no other God but me. For he believed that he had created himself and forgot that he was born of God. So Sophia named him Ignorance, because he forgot who made him». M. Roberts, *The Wild Girl*, cit., pp. 78-79.

<sup>188</sup> («I am God, he screamed: and there is no other God but me. I am the Man, and I am complete, and I am entire, and I have set these ramparts between me and all the lover worlds that there are. I can split the seeds of creation in two and make death, and so I am God»); M. Roberts, *The Wild Girl*, cit., p. 176.

<sup>189</sup> M. Roberts, *Mary Magdalene by Susan Haskins* (1992), in Ead., *Food, Sex and God: On Inspiration and Writing*, Virago Press, London 1999, pp. 27-28.

rava come decana dei bordelli, tanto della visione femminista che ne assumeva parimenti l'aspetto sessuato quale tratto centrale della personalità, Roberts propone di non privare il personaggio di un aspetto o dell'altro, piuttosto di tratteggiare una personalità dalle contraddizioni gloriose, sfidante la ripartizione cristiana tra il materno e il sessuale mediante il recupero di una tradizione che colloca la divinità nell'immanenza. Nel mondo dell'inconscio, asserisce la scrittrice nel saggio, «*virgin and whore dance together, friends. Christianity tried to separate them. Recently they're getting back together again*»<sup>190</sup>.

La Magdalene di *The Wild Girl*, una figura che, scappata di casa a quindici anni, intraprende il suo viaggio dalla Betania a Gerusalemme e poi ad Alessandria, quindi soggiorna con la Sibilla e, tornata a casa di Lazzaro, incontra Gesù e ne diventa la compagna e la discepola, è dunque certo anche la Maddalena personale di Roberts, irrompendo, secondo le parole posteriori della stessa autrice, in tanta 'confusione e dolore' di scritture della tradizione quale immagine stessa del ritorno del represso, «*the numinous body, sexiness and holiness intertwined, God as immanent not transcendent, the desire of the body as sources of religious joy*»<sup>191</sup>. E, naturalmente, sarebbe stato difficile interpretare in altro modo l'insegnamento del personaggio finzionale di Mary alla figlia avuta dal discendente del divino (una preghiera ed un addio che sarà offerto, significativamente, la sera dell'anniversario del ciclo mensile):

[w]e shall dance and feast and sing, and I shall bless her and embrace her and tell her again the story of her conception and her birth. I shall tell her that through her body she experiences God, and I shall pray that Wisdom may come to her and enable her to open herself, when the time is ripe, to that mystery of Love which brings the Resurrection, and the Life.<sup>192</sup>

Nel mondo finzionale robertsiano la conoscenza del materno rischia di andare persa, ma, ci informa il personaggio della Maddalena, senza la sua ristorazione le anime si seccano e muoiono. La rinascita predicata dalla biofiction è allora quella metaforizzata dalla camera nuziale, un battesimo che è la ri-unione dell'interiorità femminile e maschile e grazie al quale è possibile acquisire di nuovo il nome della Madre: materia e anima, carne e parola insieme<sup>193</sup>. E, in *questo* mondo in cui i contrari coesistono, creato da *quell'* autrice che era adolescente nei Cinquanta, la soddisfazione di un canto con la Madre per eccellenza, la madre del Signore, non si nega di certo a nessuna «ragazza selvaggia»:

<sup>190</sup> Ivi, p. 29.

<sup>191</sup> Ivi, p. 28.

<sup>192</sup> M. Roberts, *The Wild Girl*, cit., pp. 180-181.

<sup>193</sup> Ivi, pp. 110-111.

- I am the whore, sang the mother of the Lord: and the holy one.
- I am the virgin, I sang: and I am the mother.
- I am the midwife, she sang: and she who is sterile.
- I am the honoured one, I sang: and she who is scorned.
- I am she whose wedding is great, she sang: and I have not taken a husband.
- I am the bride, I sang: and I am the bridegroom.
- I am shameless, she sang. And I am ashamed.
- I am an alien, I sang: and I am a citizen.
- Hear of me in gentleness, she sang: and learn of me in roughness.<sup>194</sup>

Io sono, continua la preghiera, la *conoscenza del mio nome*. Ma il nome di chi?

Come il caso di *The Wild Girl* dimostra, la simbolicità della categoria di riscritture «biofiction» sembra tanto storica (del passato) e attuale (del presente), quanto ‘autoriale’. La Mary Magdalene della riscrittura robertsiana è la protagonista della tradizione evangelica gnostica, ovvero rappresentativa di un discorso di uguaglianza di tutti gli esseri umani di fronte a Dio e di una visione personale del discorso divino, caratteristico di quella predicazione, oggi rimosso (lettura simbolica per il presente); ma è anche, proprio per il riferimento a scritture ‘vere’ del passato, suscettibile di essere ritenuta più ‘autentica’ del personaggio tramandatoci dalla tradizione paolina (perché, da chi, in quali anni è stato scelto il canone neotestamentario della disuguaglianza, della gerarchia, dell’interpretazione letterale di Testamenti? Prospettiva che illumina il passato). La polemica contro l’identificazione cattolica della donna con un corpo sessuato, sia questo raffigurato dall’illibatezza della Madonna o dalla perversione della peccatrice-prostituta Maddalena, può inoltre nascondere ideologie tanto ‘progressiste’ che conservatrici, diventando argomento di un dibattito sul sacerdozio delle donne o di uno femminista sulla sessualità (e, in entrambi i casi, è contestualizzabile tanto come sguardo contemporaneo, tanto come discorso ‘residuale’ degli anni Settanta). È, infine, evidentemente un tema specifico della persona Roberts, per la quale l’esplorazione della soggettività femminile passa attraverso la soggettività del corpo, e parimenti l’esplorazione della soggettività propria.

Nella raccolta di alcune sue scritture originate da occasioni varie (*Food, Sex and God: On Inspiration and Writing*, 1988, poi ripubblicato nel 1998), da cui è tratto l’articolo prima menzionato, la scrittrice offre una chiave d’accesso alla sua poetica discutendo tematiche a lei care e posizioni riguardo alla creatività che il suo ‘polo comunicativo’ di fruizione aveva già senza dubbio indovinato. In particolare, nel saggio *The Place of Imagination*, trascrizione di una lettura tenuta nel 1994, Roberts discute la vecchia opposizione tra scrittura immaginativa ed autobiografica e il rischio dell’ultima di apparire un’etichetta per suggerire parzialità, provincialità, assenza di sofisticazione; in altri termini, appartenenza ad una delle tante ‘nicchie’ di autori incasella-

<sup>194</sup> Ivi, p. 64.

ti<sup>195</sup>. «Whose story is this»? Si domanda l'autrice riferendosi al discorso sotteso a tale dicotomia, prima di sottolineare la paradossale evidenza che, seppur volesse negare il proprio autobiografismo letterario, a rispondere sarebbe anche in quel caso la voce della (sua) istruzione conseguita alla scuola religiosa superiore e a Oxford, «an education that in those days, back in the fifties and sixties, seemed to express eternal and transcendent truths»<sup>196</sup>. Tale voce derivava da una tradizione assertiva della separatezza tra ragione ed emozione, vita interiore e mondo esterno, sanità e follia, verità e menzogna; una tradizione in cui, a quanto pare, «a strong division is made between the artist's self and the work he or she produces and certainly between the artist's body and the work produced. *The body doesn't matter* [...]»<sup>197</sup>.

Come ogni testo della sua produzione aveva già prepotentemente affermato, per l'artista inglese la scrittura è originata dall'intersezione di uno spazio conscio e inconscio, frutto di un'immaginazione sessuata che apre le interpretazioni a verità molteplici, complesse, scivolose, mutevoli, fluide, in bilico tra il ricordo/ricreazione e la re-visione/re-invenzione<sup>198</sup>. Il mito dell'enunciazione (parlare e scrivere), appare dunque, a Roberts, una certa verità psichica secondo la quale l'apprendimento del linguaggio è una nascita nell'assenza; ma questa assenza è, precisamente, la perdita di una madre, «the all-giving breast», la cui mancanza provoca sentimenti 'fisici' di dolore e rabbia: è allora che, afferma l'autrice, impariamo a dire "io voglio" e a cercare di richiamare indietro questa presenzadonatrice di vita che ci nutre, e senza la quale si muore<sup>199</sup>. Le parole, quindi i nostri doni, poi le nostre opere d'arte si creano così, continua, dal nostro volere 'rabbioso e affamato', dalla disperazione caotica per qualcosa che non c'è (e che può anche coincidere con l'esperienza di essere responsabili di un'uccisione). Perché, conclude, è nel desiderio di parole, e nelle parole che diventano desiderio, che è possibile ricreare la madre dentro di noi, ancora e ancora<sup>200</sup>.

È stato qui già osservato come la ristorazione del materno coincida, in *The Wild Girl*, letteralmente con l'idea di Resurrezione della Maddalena. Questa visione, che diventa pienamente formulata soltanto verso la fine del racconto, è avversata nel testo da alcuni dei guardiani della vecchia autorità, tra cui il personaggio coronato chiamato The Master che, seduto sul trono in fondo alla caverna in un incubo della protagonista, la farà bruciare come una strega al termine di parole che non vogliono riconoscerla<sup>201</sup>. Si noti inol-

<sup>195</sup> M. Roberts, *The Place of Imagination (The Cardiff Lecture, 1994)*, in Ead., *Food, Sex and God...*, cit., p. 5.

<sup>196</sup> Ivi, p. 6.

<sup>197</sup> *Ibidem*, corsivo mio.

<sup>198</sup> Ivi, pp. 13-14.

<sup>199</sup> Ivi, p. 20.

<sup>200</sup> Ivi, p. 21.

<sup>201</sup> «This is the kingdom of the fallen, he answered: and I am the Master. Who are you [...]? I am Mary [...]: Mary the freewoman, Mary the traveler, Mary the singer of songs, Mary the healer and the layer-out of the dead, Mary the sister of Martha and

tre che l'*orphanhood*, nella biofiction, era anche un elemento del plot, perché Mary Magdalene intraprendeva il suo viaggio per il mondo (alla ricerca di una vita che potesse dirsi 'sua'), precisamente dopo la morte della madre, il cui lutto era stato appunto esplicitamente identificato con la corsa, 'selvaggia e arrabbiata', dalla Betania a Gerusalemme<sup>202</sup>. Spostando dunque il nostro viaggio verso altri testi più recenti dell'autrice, possiamo porci l'interrogativo se siano mondi 'credibili' in relazione all'intertesto storico, alla galassia narrativa di Roberts, o ad entrambi gli universi nella stessa misura.

Nella sua biofiction del 2003, *The Mistressclass*, in *Fair Exchange*, 1999, ed in *Daughters of the House*, 1992 (che non è una biofiction, ma dove una nota prima della narrazione descrive come «major source of inspiration» la scrittura *L'histoire d'une âme* di Santa Teresa di Lisieux), si presentano delle protagoniste orfane. Vinny e Catherine ereditano dunque, nel racconto pubblicato nel XXI secolo, il segno distintivo di Jemima in *Fair Exchange*, protagonista orfana di madre e paradossale madre di un'orfana fino a quando la rivelazione dello scambio non riporta a lei la figlia Caroline; e, parimenti, quello di Thérèse di *Daughters of the House*, narrazione in cui l'orfanità è forse persino doppia, perché il contenuto di certe lettere della defunta madre del personaggio fa sospettare che lei e la cugina Léonie siano sorelle (l'altra, però, non sembra accettare questa 'verità' e i fatti privati, al contrario degli eventi collettivi, rimangono ambigui).

In tutti e tre i romanzi menzionati, l'azione si svolge tra la Francia e l'Inghilterra. In *Daughters of the House*, l'opposizione tra i due spazi geografici e culturali è piuttosto manichea, e il viaggio di Léonie dall'Inghilterra, terra del dovere e della razionalità, verso la sensuale Francia, spazio in cui alcune leggi morali sono sospese ma le convenzioni sociali appaiono talvolta anche più forti, viene descritto come un percorso verso l'inconscio; qui, le due diverse lingue si infrangono e si ricompongono, fuse, in un muro d'acqua e parole:

[...] as they left England so they left English language behind. Familiar words dissolved, into wind and salt spray, ploughed back into foam, the cold dark sea in whose bottomless depths monsters swam, of no know nationality. Halfway across, as the Channel became *La Manche*, language reassembled itself, rose from the waves and became French. While Madeleine snored in the bottom bunk Léonie fought to keep awake, to know the exact moment when, in the very centre of the Channel, precisely equidistant from both shores, the walls of waters and of words met, embraced wetly and closely, became each other, composed of each other's sounds. For at that moment true language was restored to her. Independ-

the friend of the mother of Jesus, Mary the disciple and the apostle, she who is sworn to spread the word of Saviour to those who know him not [...]. You are a woman damned by your desires and by your freedom, he hissed: you are nature, matter, temptation, death and putrefaction»; M. Roberts, *The Wild Girl*, cit., pp. 99-100.

<sup>202</sup> Ivi, p. 14.

ent of separated words, as whole as water, it bore her along as a part of itself, a gold current that connected everything, a secret river running underground, the deep well, the source of life, a flood driving through her, salty breaker on her own beach, streams of words and non-words voices calling out which were staccato, echoing, which promised bliss.<sup>203</sup>

Il fiume segreto, il torrente che attraversa la protagonista qui descritto, presenta notevoli affinità con il Tamigi in cui Adam – personaggio di *The Mistressclass* in crisi creativa da pagina bianca, proprio come quello stereotipo di scrittore-Dio trascendente di cui Roberts si fa beffe nel suo saggio<sup>204</sup> –, cerca di leggere i segni di un discorso diverso, a contatto con le proprie emozioni più profonde. Uomo, dal nome a dir poco generalizzante, ha infatti saputo che sia la moglie, sia il padre, da poco scomparso, avevano in passato tradito la sua fiducia:

If Robert [il padre] was gone then Adam was gone too. But he was cunning. He could get Adam back. You just had to read what the river said./The waves rippled along like the lines of an untidy manuscript. They scribbled as fast as handwriting. A new, watery language. He could read it easily. Simple stuff, like a child's ABC. A book of instructions written in water. How to live. You had to give yourself to life, as you gave yourself when making love. You had not to be afraid. You had to leap into the abyss of nothingness and then the words would come.<sup>205</sup>

Focalizzando adesso la nostra attenzione sull'acqua, osserviamo che in *The Mistressclass* l'elemento appare insistentemente citato in una fitta rete di rimandi simbolici, dal diluvio biblico alla frequente allegoria di un'immersione onirica («[d]reams flowed together ... you swam in them»), un vero e proprio fiume sotterraneo in cui le parole possono finalmente liberarsi da lacci e involucri e volare in libertà<sup>206</sup>; significativamente, inoltre (ma le menzioni di questo tipo potrebbero essere numerosissime), lo scrittore alla disperata ricerca delle *proprie* parole creative percepisce, telefonando alla

<sup>203</sup> M. Roberts, *Daughters of the House* (1992), Virago, London 1999, p. 35 (*Figlie della casa*, trad. it. di G. Sensi, Tufani, Ferrara 1999).

<sup>204</sup> «In the medium of language, in the work of writing fiction, certainly in that sort of fiction which aspires to being called literary (*as opposed to* all the other sorts) we have retained a dominant notion of the writer striving to imitate a transcendent God creating something out of nothing, able to make life exist where there was none before. Creativity, according to this view, involves a battle, with the blank page and with the author's own laziness and lack of self-discipline [...]; creativity demands great intellectual vigour and muscular power, the triumphant mastery of matter [...]. It might be lovely to believe myself lord and master of creation (you'll notice *lady* and *mistress* don't quite fit in this context), immensely powerful, invincibly strong. This view of the writer is most consoling, like putting on a Superman or Robocop costume for a while [...];» M. Roberts, *The Place of Imagination*, cit., pp. 7-8.

<sup>205</sup> M. Roberts, *The Mistressclass*, cit., Little, Brown, London 2003, p. 254.

<sup>206</sup> Ivi, p. 186.

poetessa a stretto contatto con il proprio io interiore (Vinny), «a roaring, rushing sound, as though they were under the sea»<sup>207</sup>.

Nel corpus della narrativa robertsiana, linguaggio ed emozioni di molteplici soggettività nuotano insieme nel liquido amniotico della scrittura, in un ritmico e fluido gioco di rimandi che galleggiano nel continuum stilistico di una 'partitura' sessuata e, precisamente, *nella partitura sessuata dell'autrice Roberts*. Questa presenta infatti i suoi *topoi* 'psichici' diluendoli in elementi della trama (l'effigie di Vinny che vaga nel fiume per chi sa dove, perduta dalla sua creatrice e in balia delle interpretazioni di chi la trova) e/o nelle prospettive interiori delle figure della narrazione. Lo stesso oggetto-libro, ad esempio, è definito da Vinny un involucro («a casing») per qualcosa di vivo e di liquido formato della sua stessa sostanza, tanto che immergersi nella lettura le appare uno «stripping off to run into the water, returning to her true element»<sup>208</sup>.

Se rivolgiamo poi nuovamente la nostra attenzione allo spazio solido (almeno in apparenza) della narrativa robertsiana e, in particolare, alla contrapposizione Francia-Inghilterra, vediamo che anche in *Fair Exchange* questi due paesi sono parimenti contrapposti come entità simboliche di segno diverso, con l'unica discriminante, rispetto ad un *Daughters of the House*, di una cesura che appare meno netta nella biofiction. La Francia, osserva Ornella De Zordo nella *Postfazione* all'edizione italiana, «non è solo la terra dove gli inglesi Jemima e William conoscono la libertà e vivono la passione amorosa e politica[,] ma anche un luogo dove i genitori di Annette agiscono solo per convenzione sociale e il cinismo di Paul Gilbert induce ad un gesto spietato; analogamente[,] l'Inghilterra appare non soltanto la patria della formalista Fanny, ma il luogo dove una ragazza come Daisy vive liberamente l'amore e donne come Mary Wollstonecraft e Jemima si impegnano con passione per la rivendicazione dei diritti delle donne»<sup>209</sup>.

Il suolo francese appare di nuovo in *The Mistressclass*, e stavolta la ripartizione tra aree geografiche di segno diverso torna prepotente, afferman-

<sup>207</sup> Ivi, p. 198. L'acqua, simbolo ricorrente nella scrittura robertsiana, appare, in *The Mistressclass*, in una vera e propria proliferazione di aspetti: è pioggia purificatrice e metafora di cambiamento che annulla l'identità individuale di Catherine («she melted into the rain, mixed up now with all the people around her» (ivi, p. 250), ma anche «flood», inondazione di lacrime di Vinny, che non si fermano con la «scheggia di ghiaccio» di Graham Greene e diventano un diluvio di cui non sfugge la citazione dal Vecchio Testamento («[s]he was the monster thrown out of the Ark. The Flood overwhelmed her», ivi, p. 224). Altrove, i piatti sporchi lasciati in giro dopo la festa di Catherine e Adam sono paragonati alla neve, dunque la stanza principale del ricevimento è un «ghiacciaio» in una fase successiva al disgelo (ivi, p. 83). Infine il Fleet, fiume di Londra, preme da sottoterra minacciando le fondamenta delle case dei quartieri che attraversa prima di arrivare al mare (ivi, p. 64), l'«open sea» verso il quale la corrente sospinge, per gran parte della narrazione, l'irricognoscibile effigie di Vinny.

<sup>208</sup> Ivi, p. 49.

<sup>209</sup> O. De Zordo, *Postfazione. Le finzioni della storia*, in M. Roberts, *Lo scambio*, trad. it. di G. Sensi, cit., p. 240.



dosi la Sarthe come la cesura esistenziale delle sorelle Vinny e Catherine. Le protagoniste vivono infatti nella dimora dal programmatico nome Les Dieux Saintes il tempo della libertà, dell'ozio, l'esperienza della vicinanza con la natura e di uno spazio domestico rurale e accogliente; infine, quegli eventi della sessualità e del tradimento che, sembra suggerire l'intera narrativa di Roberts, sono maiuscoli soltanto durante la giovinezza e segneranno la personalità per sempre. È in Francia che Vinny avrà, poco più che ventenne, una visione di se stessa matura, dove appare serena con le mani sopra un paio di libri; e, ancora in Francia, nel giardino della medesima villa, la scrittrice tornerà, molti anni dopo, a rifugiarsi, facendo stavolta esperienza di una visione che riguarda Adam. Soltanto e di nuovo nella Sarthe, infine, il personaggio potrà riappacificarsi con il suo 'io' di ragazza, non appena alcuni ritrovamenti, rimestando il calderone dei ricordi, causeranno una di quelle fuoriuscite di memorie *incandescenti* che sgorgano, copiose, in fuga dalle trame e dalle menti dei personaggi nel romanzo.

In *The Place of Imagination* Roberts ricordava, nel punto esatto tra la sua idea di scrittura come traduzione in simboli dei desideri e quella di una 'verità psichica' che nasce in assenza, alcune reazioni suscitate in lei dalla vista di vecchie fotografie; non delle immagini personali, ma alcune cartoline scattate da fotografi francesi negli anni Quaranta, Cinquanta, Sessanta, raffiguranti la vita ordinaria di persone in un mondo scomparso – «black and white images of a family picnic on the banks of the Seine, a mother and a daughter hand in hand by a bridge in Rouen, a mother and daughter posing, smiling, dusters in hand, inside the frame of an ornate mirror»<sup>210</sup>. Il potere di queste fotografie, spiegava Roberts, derivava dalla loro capacità di restituirle ciò che aveva perduto o pensava di aver perduto per sempre. Stiamo parlando, ancora una volta, del corpo materno, del corpo di *sua* madre, vivo e caldo e generoso («the maternal body, my mother's body, alive and warm and generous»), un'immagine di quel corpo che *raccontava* del genitore donna di Roberts e di loro due, insieme, un tempo: «[b]lissful mutual giving and taking. What the French call *la jouissance* and what the French feminist writers like Kristeva and Hélène Cixous say we find again through writing and reading»<sup>211</sup>.

La *jouissance* di un mondo perduto, pre-industriale e innocente<sup>212</sup>, teatro dei turbamenti emotivi della pre-adolescenza o della giovinezza e dei grandi tradimenti che privano il soggetto femminile delle illusioni – siano questi da parte di compagni che dovevano fare la Rivoluzione, di una cugina forse ancora più vicina di parentela oppure di una sorella che seduce il compa-

<sup>210</sup> M. Roberts, *The Place of Imagination*, cit., pp. 19-20.

<sup>211</sup> Ivi, p. 20.

<sup>212</sup> «[A] vanished world, a time when agriculture was not heavily industrialized, a time of distinctly local, not international culture, of local customs and festival and fests, a way of being characterized by simplicity, affection, innocence... No modern horrors are visible in these pictures. The countryside still has hedges and overgrown lanes [...]» (ivi, p. 20).

gno scrittore –, caratterizza la Francia, rispettivamente, di *Fair Exchange*, di *Daughters of the House* e di *The Mistressclass*, e poco importa se il primo romanzo è ambientato alla fine del Settecento, il secondo durante la Seconda Guerra Mondiale e nel dopoguerra, il terzo tra gli anni Settanta del Novecento e l'anno duemila: la *jouissance* appare sempre nuova e sempre uguale a se stessa, nel linguaggio sessuato al femminile dell'autrice Roberts.

Ancora alcune osservazioni sull'argomento. Nella galleria di personaggi femminili della narrativa robertsiana, spesso stanziati in comunità gestite interamente da loro, come la villa di campagna in Normandia di *Daughters of the House* e quella a Saintange-sur-Seine di *Fair Exchange*, non sempre al soggetto donna è restituita l'interessa della Maddalena; più spesso, pur trattandosi di figure finzionali la cui psicologia è realistica e credibile, l'autrice sceglie di rappresentare in più di una soggettività i differenti aspetti di quella scissione da lei contestata. In *Daughters of the House*, Léonie è la pre-adolescente sensuale, curiosa, pasticciona. È la bambina che non viene creduta perché la sua immagine della divinità, quella visione che le è accaduta ma nessuno vorrà autenticare, è una Madonna nera che splende di rosso e di oro. Thérèse è invece l'aspirante asceta, da adulta prenderà i voti e al termine del racconto sta forse per confessare che, tanto tempo prima, quell'apparizione della Vergine con i capelli lunghi e biondi e il lungo abito azzurro (la versione accolta dal Vescovo) se l'era proprio inventata. In *Fair Exchange*, Jemima è il soggetto pensante, idealista, istintivo e passionale, in contrapposizione all'amica Fanny che esibisce una femminilità stereotipata e i cui gesti celano il calcolo di uno studio sapiente; la diversità tra le due eroine Jemima e Annette, e la loro idea di concretezza una volta poste di fronte agli eventi tragici della vita, è enfatizzata con forza nella narrazione.

Inoltre, in entrambi i romanzi, e in particolare in *Fair Exchange*, dove le figure di Louise e Daisy sono fondamentali per l'intreccio, le venature caratteriali dei personaggi femminili *del popolo* sembrano più complesse<sup>213</sup>, i contrasti tra le une e le altre meno marcati; a conferma del fatto che il *gender*, o, se vogliamo, le politiche applicate al corpo, non agiscono allo stesso modo in tutti gli strati sociali (non è molto importante se la cameriera Daisy ha rapporti col fidanzato, ma può diventarlo se si tratta di tutelare il buon nome della famiglia che le dà lo stipendio, come effettivamente accade nella trama). In *The Mistressclass*, romanzo di ambientazione contemporanea, non ci sono più cameriere e contadine (i lavori di pulizia vengono svolti un po' da tutti i personaggi, purché donne, e specialmente da chi scrive poesia, categoria notoriamente povera), ma troviamo di nuovo due protagoniste femminili. O meglio: due sorelle. Meglio ancora: due sorelle più due sorelle, con tratti oppositivi in direzione temporale sincronica e simmetrici in diacronia che saranno presto esaminati a fondo.

<sup>213</sup> Questo aspetto è esplorato da De Zordo nella già citata postfazione al romanzo (*Postfazione. Le finzioni della storia*, in M. Roberts, *Lo scambio*, cit., pp. 241-242).

Infine, la casa, *topos* importantissimo della scrittura robertsiana, in *Fair Exchange* è il teatro dello scambio delle bambine e dell'altro, sessual-sociale, di Annette, nonché la prospettiva privata che illumina il basso e meschino quotidiano cui si riduce la vita familiare del poeta Saygood a Greydale (scandita dalle richieste della moglie ignorata, dalle crisi di nervi collettive, dai pianti e le grida dei bambini, il tutto contornato dal rancore silenzioso della cameriera Daisy, oberata dalle loro esose richieste di lavoro). In *Daughters of the House*, il cui titolo già rivela senza tanti complimenti la vera protagonista del romanzo, la narrazione è scandita dai nomi degli oggetti di un inventario casalingo stilato da Léonie, e da ognuno di questi, mediante la ricostruzione che emerge dalle memorie infantili della protagonista, scaturisce un racconto utile a comporre *l'insieme delle verità della dimora*. Una di queste, riguarda le voci dei morti che parlano e gridano dalla stanza segreta, e lentamente si delineano come identità – dapprima una massa confusa di ebrei, quindi gli elementi di una famiglia precisa (una coppia di Rouen con una bambina), e da ultimo, venti anni dopo, i nomi di questi tre familiari, del contadino francese che li voleva aiutare e, soprattutto, del collaborazionista che li aveva traditi denunciandoli ai nazisti, impersonato – neanche a dirlo – dal prete del paese. La Seconda Guerra Mondiale 'dalla cima delle scale della cucina', nel Vangelo secondo Roberts.

In *The Mistressclass*, come è in parte già emerso osservando le varie visioni di cui fa esperienza il personaggio di Vinny, la casa è ancora un vero e proprio personaggio del racconto: spazio (neo)gotico di misteri e rivelazioni, luogo epifanico di verità sul proprio io del futuro o del passato, la grande villa o l'appartamento privato diventano un vero e proprio soggetto interlocutore con cui fare i conti, sostenendo un universo in cui, se l'interiorità e il mondo esterno partecipano l'uno alla costruzione dell'altra in una complicata tessitura, la realtà domestica deve per forza essere assunta quale fonte privilegiata dell'invenzione, ossia della *scoperta nel ricordo*. Così, nella narrazione, accade che l'armadio della camera da letto ringhi di rimando a Catherine che lo ha privato del suo contenuto, gli effetti privati del padre di Adam ormai scomparso («[t]he empty cupboard growled back at her») e, in una interessante inversione della tradizione gotica femminile (qui applicata al soggetto maschio), la casa scricchioli e grugnisca attorno all'ostinatamente ignaro personaggio di Adam come se radunasse furiosa le sue forze ostili, «determined to speak»<sup>214</sup>. Osserviamo dunque più da vicino questo romanzo che, a differenza di *Daughters of the House*, è una biofiction.

### 2.7.2 *Tratti simbolici e singolari dei personaggi delle biofiction: trasversali 'verità psichiche' nella riscrittura al quadrato della biografia di Charlotte Brontë*

La narrazione di *The Mistressclass* è suddivisa in due storie che si alternano in capitoli («parti») pari e dispari. Il primo è composto dalle vicende di

<sup>214</sup> M. Roberts, *The Mistressclass*, cit., pp. 28 e 203.

Charlotte Brontë, raccontate adottando la strategia del romanzo epistolare, l'altro è una narrazione di personaggi interamente fittizi della Londra degli anni Settanta e del 2000. In quest'ultima Catherine, l'insegnante co-protagonista della vicenda contemporanea, sta affrontando la spiegazione di *Jane Eyre*, un racconto concepito e iniziato da Charlotte nel corso della parte che la riguarda (lo esamina, inoltre, in coppia con *The Wide Sargasso Sea*, la sua riscrittura postmoderna offerta da Jean Rhys nel 1966). *Jane Eyre* (1847) è anche il libro preferito di Vinny, personaggio che scrive epigrafi con i gessetti nei luoghi cittadini in cui hanno soggiornato gli scrittori e le scrittrici del passato, concependo la lettura come un'opera di resurrezione. È dunque lei ad offrire a chi legge lo spunto per collegare le due narrazioni:

I do sometimes wonder, Vinny continued: what would have happened if Charlotte hadn't died in early pregnancy. If Monsieur Héger had somehow come back into her life. Perhaps they would have had an affair after all.<sup>215</sup>

A tale ipotesi (la sopravvivenza di Charlotte Brontë a una gravidanza per l'epoca troppo tardiva), Roberts ne aggiunge un'altra, ispirandosi probabilmente alle speculazioni di Lyndall Gordon: l'autrice, quando si liberò delle lettere ricevute dal suo passato in nome di un matrimonio mai cercato e per il quale tuttavia rinunciò a scrivere, forse non distrusse tutta la corrispondenza ma la seppellì da qualche parte<sup>216</sup>. Come è noto, alcuni brani del carteggio tra C. Brontë e il suo antico insegnante di letteratura Constantin Héger, in lingua francese, furono citati da Elizabeth Gaskell nella sua biografia *Life of Charlotte Brontë* (1857), tuttavia le missive effettivamente conservate furono rese note nella loro interezza soltanto nel 1913, per concessione del figlio di Monsieur Héger, Paul, quando furono donate al British Museum e pubblicate sul «Times»<sup>217</sup>. È altrettanto risaputo che l'autrice di

<sup>215</sup> Ivi, p. 67.

<sup>216</sup> L. Gordon, *Charlotte Brontë. A Passionate Life*, Chatto & Windus, London 1994, p. 310.

<sup>217</sup> Di poco successiva la biografia di May Sinclair (*The Three Brontës*, Hutchinson and Co., London 1914), contraria alla pubblicazione di una corrispondenza che, nelle intenzioni dell'autrice, avrebbe dovuto rimanere privata. Non è chiaro se la selezione dei tre brani della corrispondenza tra Charlotte ed Héger presente in *Life of Charlotte Brontë* fosse stata operata da Gaskell o dallo stesso Héger; certo è che per la biografia di Gaskell furono providenziali le lettere di Ellen Nussey da parte della sua compagna di scuola (ve ne furono citate 350), scampate alla richiesta di distruzione avanzata dalla stessa Charlotte. La stessa sorte non toccò alle risposte di Ellen alla scrittrice, eliminate dal marito Arthur Bell Nicholls che temeva di tramandarne un'immagine troppo anticonvenzionale. Come scrive Eleonora Chiavetta nella prefazione all'edizione italiana, se ritrovassimo le lettere di Ellen, di Monsieur Héger e di George Smith, l'editore per il quale Brontë nutrì sentimenti affettuosi, avremmo tre romanzi epistolari, di cui «[u]no testimonierebbe la crescita e la forza di un'amicizia tra donne; uno, più breve ma assai intenso, parlerebbe di una storia d'amore tra un maestro e un'allieva, che non trova spazio al di là delle parole, ed uno, infine, ritrarrrebbe il dialogo tra una scrittrice poco convenzionale e un editore abbastanza sensibile per riconoscerne il talento, ma altrettanto inserito da buon uomo d'affari nei ruoli del canone

*Mary Barton* (1847) e di *North and South* (1855) aveva volutamente 'rarefatto' alcuni discorsi nella sua narrazione, tra i quali il sentimento d'affetto che Brontë aveva provato per il suo antico professore Monsieur Héger. L'intento era stato quello di proteggere l'immagine dell'amica e forse, insieme ad essa, la propria: secondo Ira Bruce Nadel, *La vita di Charlotte Brontë* costituisce «a kind of summing up or review of Gaskell development, and an apotheosis of her own concern with current affairs», da cui l'enfasi della biografia su alcuni aspetti quali la religione, lo spirito di sacrificio, le responsabilità familiari, che potevano esserle imputate di trascurare<sup>218</sup>.

Ci informa invece scrupolosamente Vinny, a proposito dell'infatuazione illegittima di C. Brontë per un insegnante della scuola, che l'oggetto delle sue attenzioni «stopped writing back, and forbade her to write to him any more. He tore up her letters and threw them in the bin and thought that was that. But his wife went through his wastepaper basket and found the letters and stitched them back together and secretly kept them»<sup>219</sup>. Le nove missive proposte in *The Mistressclass*, ad ogni modo, sono presentate ai lettori e alle lettrici come carte bruciate e mai spedite, scritte da Brontë dopo la morte di una figlia in un momento di crisi esistenziale e creativa. La ricostruzione del dato biografico che emerge dalle lettere mescola episodi autentici della vita della scrittrice, naturalmente manipolati, con altri di pura invenzione. Inoltre, la scrittura della biofiction, rispetto al carteggio autentico del '44-45 i cui toni erano già molto appassionati, è spesso decisamente visionaria, qualità forse spiegabile anche 'razionalmente' con la malattia del personaggio menzionata nell'ultima parte. Ciononostante, pur nell'assurdità della suddetta ipotesi bio-fittizia<sup>220</sup> che costituisce il

sociale». Secondo la medesima, il rifiuto di Héger alla richiesta, avanzata da Ellen Nussey, di tradurre in francese le cinquecento lettere di Charlotte, offrirebbe una testimonianza del rispetto che ebbe l'uomo per le parole dell'antica alunna, portatrici, per lui, di «une grâce, un charme intraduisibles». E. Chiavetta, *Prefazione*, in A., E. e C. Brontë, *Un così forte desiderio di ali, Lettere 1829-1855*, trad. e cura di F. Gollini, Tufani, Ferrara 1997, pp. 10 e 19, corsivi nel testo (ed. orig. *The Letters of Charlotte Brontë with a Selection of Letters by her Family and Friends 1829-1855 in Three Volumes*, ed. by M. Smith, Clarendon Press, Oxford 1995-2004).

<sup>218</sup> I.B. Nadel, *Biography: Fiction, Fact and Form*, cit., pp. 129-130.

<sup>219</sup> M. Roberts, *The Mistressclass*, cit., pp. 66-67.

<sup>220</sup> Tra le manipolazioni di episodi biografici è possibile annoverare il fatto che le *Storie di Angria* non furono scritte con la sorella Emily ma con il fratello Branwell, mentre l'operazione di cataratta del padre è stata posticipata ad un periodo successivo al matrimonio della scrittrice con Arthur Nicholls. Per quanto riguarda i toni del carteggio autentico, mi limito qui a citare una passo, in traduzione, da lettera del 1845: «Signore, i sei mesi di silenzio sono trascorsi. Oggi è il 18 novembre [...]. Vi dico francamente che ho tentato nel frattempo di dimenticarvi, poiché il ricordo di una persona che si pensa di non rivedere più, e che, tuttavia, si stima intensamente, strazia troppo l'animo. Quando si è sopportata quest'ansia per un anno o due, si è pronti a qualsiasi cosa pur di ritrovare la pace. Ho provato di tutto [...]. Questo, davvero, è umiliante: essere incapaci di controllare i propri pensieri, essere schiavi di un rimpianto, di un ricordo, schiavi di un'idea fissa e ossessiva, che tiranneggia lo spirito» (*Charlotte Brontë a Monsieur Héger, Haworth, 18 novembre 1845*, in A., E., e C. Brontë, *Un così forte desiderio di ali, Lettere 1829-1855*, cit., pp. 112-113).

perno della riscrittura e delle modalità narrative che la sviluppano, l'interpretazione complessiva sulla natura caratteriale della scrittrice appare piuttosto 'credibile': vediamo adesso in che modo.

In *The Mistressclass*, il personaggio di Charlotte intraprende un percorso di maturazione ed autonomia che, grazie ad alcune esperienze tra cui un incontro con George Sand, la porterà a divenire la principale artefice del proprio destino, alternando finalmente gli appellativi «Master» e «Monsieur» con cui si rivolge a Monsieur Héger per tutta la narrazione, con un più paritario «friend»<sup>221</sup>. Ciò conferma, di fatto, la precisa scelta ideologica operata dalla 'vera' autrice degli autobiografici *Jane Eyre* (1847), *Villette* (1853) e *The Professor* (1857)<sup>222</sup>, quest'ultimo pensato inizialmente con il titolo *The Master* ed uscito postumo perché rigettato da vari editori.

Sia *The Professor* che *Villette*, opere spesso studiate scegliendo una prospettiva di esplorazione dei *gender roles* e del rimosso psichico celato sotto le metafore della narrazione, si ispiravano esplicitamente all'esperienza belga nel collegio di Bruxelles frequentato da C. Brontë nel 1842 (da allieva e insieme alla sorella Emily), e nell'anno successivo (da sola, come insegnante), e non vi è lettura che non menzioni Monsieur Héger come vero prototipo di William Crimsworth per il primo romanzo e Monsieur Paul Emanuel per il secondo, entrambi due personaggi professori di un *pensionnat*, un collegio, dove la protagonista si trova ad operare in circostanze molto simili a quelle dell'autrice. Inoltre, è parimenti immancabile l'associazione tra la figura storica di Madame Héger, moglie di Constantine Héger e direttrice del collegio di Bruxelles, con, rispettivamente, la sofisticata e ipocrita Madame Reuter e la saggia ma manipolatrice Madame Beck: *The Professor*, in particolare, tematizza varie relazioni imperniate su un modello di sudditanza/dipendenza socio-economica o psicologica ed i relativi affrancamenti dei personaggi che ne costituivano la parte debole (mi riferisco a William Crimsworth, voce narrante del romanzo e contabile nell'azienda del fratello maggiore, e a Frances, l'allieva del cui sguardo il protagonista, trasferitosi in Belgio e divenuto professore, si confesserà 'suddito' o, piuttosto, 'schiavo', per quanto a insaputa di lei)<sup>223</sup>.

<sup>221</sup> M. Roberts, *The Mistressclass*, cit., pp. 235 e 293. Non è casuale che l'unico altro momento, oltre a quello dell'ultima parte, in cui Charlotte si rivolge al suo antico maestro con la dicitura di 'amico', sia al termine del soggiorno da Madame Sand, la *mistress* per eccellenza, che le offre la serenità di uno spazio per scrivere; qui la protagonista, dopo aver gettato nel cestino della carta straccia altre lettere, evidentemente di ben altro tono, scritte per Monsieur Héger, le fa bruciare dalla cameriera.

<sup>222</sup> C. Brontë, *Jane Eyre* (1847), ed. by R.J. Dunn, Norton & Co, New York-London 1987; C. Brontë, *Villette* (1853), ed. by M. Lilly, intr. by T. Tanner, Penguin Classics, London 1985; C. Brontë, *The Professor* (1857), ed. by M. Smith, H. Rosengarten, intr. by M. Smith, Oxford UP, New York 1998.

<sup>223</sup> C. Brontë, *The Professor*, cit., p. 164. Se la narrazione non manca di farci osservare alcune ambiguità, come il fatto che Frances continui a rivolgersi a Crimsworth chiamandolo «Monsieur», motivando la sua scelta con parole che confermano l'inscindibilità tra l'oggetto del suo desiderio ed il suo ruolo («I cannot pronounce your W.; besides Monsieur belongs to you, I like it best», ivi, p. 228), è certo innegabile

Riscrittura, dunque, di testi che erano già 'riscritture' della vita di Brontë (il Currer Bell dietro il quale l'autrice aveva dovuto nascondersi per pubblicare, e che aveva inferto la sua vendetta capovolgendo i rapporti di potere dei personaggi a favore delle protagoniste femminili nella finzione letteraria), la sezione relativa a Charlotte appare suggerire, in *The Mistressclass*, un senso della storia come eterno ricorso, ma anche la possibilità di una sempre nuova riscoperta, apparendo le sue identità delle tracce che, se perennemente suscettibili di essere ritrovate in un altro foglio sconosciuto, magari accartocciato o bruciato, non si discosteranno mai poi troppo dall' 'originale': la biografia di Gaskell, la vita stessa di Brontë o la sua *fiction* costituiscono infatti, come è stato visto, il *proto-testo isterico* della davvero poco repressa (ma molto isterica lo stesso) scrittura robertsiana.

Affermata questa 'credibilità' del personaggio di Charlotte di *The Mistressclass* (una 'verosimiglianza' poetica, all'interno dell'eccesso letterario, grazie a caratteristiche storiche *singolari*) osserviamo che, tuttavia, una certa *stabilità* della natura umana o, perlomeno, di alcuni suoi tratti, appare riscontrabile nella narrazione. Assai ridotta rispetto a quella contemporanea, e totalmente autonoma rispetto ad essa (si potrebbe leggere fruttuosamente una sola delle due trame, e scartare l'altra), la storia di Brontë appare proporsi, con la sua ricerca relativa ad *altri* discorsi – quelli che erano stati «indeboliti, minacciati o soppressi dal discorso delle cose effettivamente dette» dall'autrice 'vera' e da Gaskell – come una specie di eco o prolessi di quella finzionale, i cui protagonisti appaiono citare dal passato numerose 'verità psichiche'. Esaminiamo dunque più da vicino questo tessuto fittissimo di corrispondenze.

Tra i contenuti generali dei due racconti, è innanzitutto possibile osservare che in entrambi l'azione è parimenti dislocata (non troppo stranamente, per noi) tra l'Inghilterra e la Francia. Inoltre, ambedue le storie sviluppano le problematiche dell'affermazione di un'identità personale ed eccentrica rispetto ai modelli sociali e privati, il disagio delle personalità creative nel

l'enfasi del discorso brontiano sull'indipendenza conferita alla protagonista dalla professione dell'insegnamento (e il fatto che neppure questa le sia sufficiente, perché l'eroina osserva ben presto l'abissale disparità di trattamento economico rispetto al coniuge-collega maschio e decide aprire una scuola privata). Similmente, la critica ha ampiamente rilevato come, in *Jane Eyre*, l'istituttrice sposi il «master» di Thornfield Rochester soltanto quando il personaggio, cieco e mutilato, dipenderà in tutto e per tutto dal sostegno di lei, divenuta nel frattempo indipendente anche da un punto di vista finanziario grazie ad una provvidenziale eredità. Il problema sembra risolto definitivamente in *Villette*, dove non è chiaro se M. Emanuel, dopo aver predisposto per Lucy Snowe un ruolo da direttrice in una scuola diurna che lei trasformerà in collegio, riesca ad uscire indenne dalla tempesta che coglie la sua imbarcazione al ritorno dalle Indie Occidentali: «That storm roared frenzied for seven days. It did not cease till the Atlantic was strewn with wrecks: it did not lull till the deeps had gorged their full sustenance. Not till the destroying angel of tempest had achieved his perfect work, would he fold the wings whose waft was thunder – the tremor of whose plumes was storm [...]. Here pause. Pause at once. There is enough said. Trouble no quiet, kind heart; leave sunny imaginations hope» (C. Brontë, *Villette*, cit., p. 596).

loro contesto storico, quindi la scissione tra istinto e razionalità e della scelta dei sacrifici (o dei compromessi) necessari per conformarsi al modello di vita cui ciascuna sente di essere destinata. Infine, questione non irrilevante, in tutte e due le trame lo sguardo artistico sul reale domina prepotente.

«*Mistress*», *modifier* del neologismo che dà il titolo alla biofiction, è il *fil rouge* che lega Charlotte a Catherine, entrambe amanti platoniche, rispettivamente, di Monsieur Héger e Robert, padre di Adam; non sfugge inoltre l'apparizione, sebbene fugace, di George Sand, autrice a sua volta di romanzi che hanno per soggetto l'amore di una pupilla per il suo mentore ed ispirati probabilmente a Flaubert, citato nel testo come protagonista di un *cross-dressing* insieme a Charlotte<sup>224</sup>. Emily e Vinny, invece, le sorelle dei personaggi, sono presentate come persone che non mentono mai, né agli altri né, soprattutto, a loro stesse, raffigurando l'idea delle artiste pure, che scrivono dove capita e vivono in un mondo tutto loro.

Il parallelismo tra identità passate e presenti è riflettuto anche nelle somiglianze dei rispettivi ambienti domestico-lavorativi. Si osservino, in proposito, le affinità tra il *council flat* della poetessa londinese e lo studio allestito da Charlotte dietro la parrocchia nella terza terrazza del giardino, un effetto della risoluzione di non scrivere ulteriori lettere all'antico professore e di conservare le parole per se stessa<sup>225</sup>. Le analogie non si limitano all'arredamento (il tavolino e la poltrona) ma si estendono allo spazio simbolico dei colori e della vegetazione, così alla volta di verde circondata dalle colline azzurre della parrocchia di Haworth corrispondono le pareti color turchese e verde tiglio dell'appartamento popolare di Vinny a Seven Sister Road, mentre il biancospino del mito della Vergine delle Spine raccontato da Adam a Vinny in Francia richiama il tronco attorno al quale Charlotte lega le lenzuola della sua infanzia (oltre che, naturalmente, la prima residenza di Jane e Rochester in *Jane Eyre*, Thornfield)<sup>226</sup>.

Ma non è finita. Le due artiste Vinny e Charlotte mostrano un'evidente predilezione per le zone liminari che, in *The Mistressclass*, rappresentano gli interspazi in cui l'identità diventa fluida e si dissolve: sono luoghi *crossing over*, di transizione e trasformazione, dove l'io può afferrare le possibilità del divenire in una fusione quasi panica col paesaggio naturale («[t]he self could be let go, could dissolve, flow out, merge with the landscape»)<sup>227</sup>. La

<sup>224</sup> M. Roberts, *The Mistressclass*, cit., p. 263.

<sup>225</sup> Ivi, pp. 53 e sgg. e 293 e sgg.

<sup>226</sup> Ivi, pp. 138 e 294. Ma il gioco di rimandi continua, perché le due estremità delle lenzuola sono legate ai rametti della pianta di lillà (*ibidem*), gli stessi fiori che Vinny ruba dal giardino della casa di fronte a Catherine, senza sapere che vi abita la sorella (ivi, p. 28).

<sup>227</sup> Ivi, p. 277 («[S]he [Vinny] lounged on the front step [...]. This was her favourite place, she had discovered, half in and half out the house, half in and half out the garden. You hovered, part of both» (*ibidem*); «[i]n front of the house, *cher* Monsieur, we tend what you'd call the *jardin d'ornement*: a strip of grass edged with flowerbeds. Behind the house, the garden slopes up to a hawthorn hedge. This marks the boundary of the cultivated part: beyond, the hill rears up towards the moor», ivi, pp. 293-295; ed è qui, nel



dissonanza tra istinto naturale e condotta convenzionale, risultato di una costante opera di dissimulazione, è invece una caratteristica che accomuna l'insegnante della narrazione della storia della vicenda contemporanea (Catherine) con la moglie del professor Héger. Entrambe sono descritte, nel testo, come donne la cui femminilità è fortemente esasperata e ostentata nell'immagine e nel contegno adottato in società: la moglie di Adam, ossessionata dalla cura per il proprio aspetto fisico, manifesta una spiccata predilezione per i fiori (specialmente per quelli con le gale) e, in generale, per tutte le decorazioni e le suppellettili sfarzose ed elaborate, sino al punto che la sua casa è paragonata da Vinny ad un 'salottino' («[t]he refurbishment was opulent, even gaudy, Vinny thought. Like a boudoir»)<sup>228</sup>. L'arredamento sfarzoso della casa di Fleet Halt richiama quindi esplicitamente la descrizione delle stanze del *pensionnat* destinate all'abitazione della famiglia del professor Héger, la cui metà della moglie è disprezzata da Charlotte ed Emily per il suo gusto «showy» and «flash», pomposo ed appariscente, ogni oggetto in vista essendo guarnito da decorazioni, merletti, nappine<sup>229</sup>. Credo, infine, che si possa forse azzardare un paragone persino tra le 'groupies' del passato e del presente, considerando le adolescenti dagli occhioni spalancati che domandano un autografo dopo la lettura di Adam, come il corrispettivo moderno del crocchio di favorite che si affollano intorno alla cattedra del professor Héger dopo la lezione (a sua volta, ispirato alle frequentatrici della scuola di Frances Henri in *The Professor*, dove: «[a]n air of bold, impudent flirtation or loose, silly leer was sure to answer the most ordinary glance from a masculine eye»)<sup>230</sup>.

È pur vero che, al termine della narrazione, i personaggi hanno compiuto un percorso di maturazione o affrontato alcune esperienze che hanno smussato queste opposizioni identitarie molto marcate, tuttavia si definiscono in tal modo nuove affinità e parallelismi. Charlotte, guarita, si organizza un ambiente favorevole alla concentrazione e alla produzione creativa che fa presumere una vita futura imperniata sul modello esistenziale di Vinny, colei che ha realizzato appieno le proprie aspirazioni accordando il primato all'immaginazione; d'altronde, questi due personaggi avevano condiviso, seppur con toni meno cupi nella vicenda contemporanea, quella scissione tra istinto e ragione, desiderio e senso di colpa, che aveva portato l'autrice ottocentesca vicino alla follia; e, ancora, in entrambe si era presentata un'attrazione irrisolta per le figure paterne e la difficoltà ad affermare certe idee di emancipazione nel proprio contesto sociale.

Anche le sorelle della storia contemporanea, presentate in modo esplicitamente antitetico come La Luna e Venere, Biancaneve e Rosarossa, non appa-

terzo corridoio, che Charlotte allestirà il suo 'studio', ossia una nicchia di soffici pareti di bianco che si gonfiano al vento caldo e la racchiudono al loro interno come se fossero ali).

<sup>228</sup> Ivi, p. 60.

<sup>229</sup> Ivi, p. 168.

<sup>230</sup> Ivi, pp. 36 e 169; C. Brontë, *The Professor*, cit., p. 89.

iono più, nell'ultimo capitolo della storia moderna, eccessivamente distanti, quasi che, in un certo senso, la rivelazione della minore al marito dell'altra (la denuncia di Catherine come soggetto erotico di un vecchio quadro di Robert), istituisse i presupposti per rinnovare una complicità che era stata perduta a causa del suo tradimento di ventisette anni prima. Accade dunque che Vinny, nel capitolo sedicesimo, rimuova la sporcizia accumulata-si nella casa della Sarthe, operazione alla quale si era già dedicata la sorella durante la loro vacanza estiva giovanile a Les Dieux Saintes nel simmetrico capitolo ottavo. E, dal versante opposto, è sintomatica la scoperta, da parte di Catherine, di un sentimento di comunione con le persone morte che hanno camminato lungo lo Strand prima di lei, una concezione che la avvicina notevolmente a quella della poetessa, per la quale «[e]ach of us walks with a crowd of the dead at our backs, tugging them along like bunches of invisible balloons»<sup>231</sup> (evidente ammiccamento anche ai soggetti autoriali e fruitori della biofiction, tutti coinvolti nel gioco di specchi della narrazione).

A conclusione di questa analisi sul singolo testo di *The Mistressclass* è forse interessante la menzione di un'ultima, significativa, simmetria della riscrittura con *Daughters of the House*. Anche al termine di questa narrazione, infatti, le visioni delle due protagoniste femminili, diversissime ma (come viene infine scoperto) probabilmente sorelle, diventano sorprendentemente affini l'una all'altra. Ciò accade quando anche Thérèse, diventata adulta e tornata nella chiesa del suo paese dopo venti anni dall'estate di lutti, rivelazioni e visioni che avevano sconvolto le loro esistenze, riesce finalmente a vedere la signora in rosso ed oro che era apparsa a Léonie. La visione lascia il personaggio, oramai adulto, in balia di un ricordo, di una sensazione che le sia stato restituito qualcosa che aveva perso e creduto di non trovare mai più. La figura che vola via in cappotto rosso e pantofole ha infatti un'aria, si può dire, *familiare*:

Skimmed into the air quick and bright as a rocket. She was outlined in gold, she held out the hands to her daughter, to pull her in, to teach her the steps of the dance. Thérèse [...] cried *Maman*, and flung herself at the church door.<sup>232</sup>

Impossibile essere due, pensò la vecchia e cara Maddalena.

<sup>231</sup> M. Roberts, *The Mistressclass*, cit., p. 106. Si veda la vicenda di Catherine dopo l'acquazzone, quando desidera camminare per sempre con il flusso delle persone dirette a Fleet Halt e inizia a pensare agli altri che avevano percorso quel tratto prima di lei, piangenti ed infelici: «She was joined to all other people suffering; she was not separate from them at all but merged with them; walking along the Strand and crying. The dead who had walked here before her were walking with her now and they were alive because she could feel their presence, pressing close about her. All of them going along together in the dark rain [...]». Ivi, p. 250.

<sup>232</sup> M. Roberts, *Daughters of the House*, cit., p. 166.

### 2.7.3 La texture robertsiana, «flesh melted to liquid gold»

Eccoci dunque arrivati/e ad esaminare più approfonditamente l'ultimo punto, forse, in realtà, il primo da prendere in considerazione per una biofiction di Roberts. La narrazione di *The Mistressclass* è intrisa di riferimenti, espliciti o meno, ad autori/autrici ed opere del canone letterario (per esempio, la parte relativa al rapporto tra Catherine e Adam richiama, anche nella figurazione 'glaciale', la storia di Gabriel e Gretta Conroy nei *Dubliners*), e di vocaboli ed espressioni allusivi dell'iconografia cattolica. Roberts tende infatti a dipingere personaggi che abbiano avuto un'educazione cattolica o, almeno, che nutrano interesse per l'architettura di chiese e monasteri; del resto, è stato visto, la 'beatitudine' robertsiana è mistica e terrena ad un tempo, ed è in questi termini che l'esperienza religiosa o del quotidiano investe tutti i personaggi oppure, al contrario, li minaccia. Inoltre, la biofiction strizza l'occhio a *Surveiller et punir* di Foucault e, in generale, a molte elaborazioni critiche del personaggio: dai corpi smembrati, soddisfatti o «puniti» nelle raffigurazioni dei quadri di Robert, che acquistano il senso di un corpo intero solo se osservati tutti insieme, passando per la letteratura erotica di Catherine, autrice di un *Madame Punishment* e di altri titoli similari (e meritevoli, secondo lei, di aver preservato il benessere del suo matrimonio custodendo le sue emozioni segrete)<sup>233</sup>, fino alla 'lezione di autocontrollo' impartita da Madame Héger a Charlotte nell'incubo delirante della parte undicesima. Queste, e numerose altre microstorie/microdiscorsi del testo, mostrano meccanismi complessi di incitazione ed eccitazione tra potere, desiderio, segreto in una tematizzazione vorticoso di scrittura, inconscio ed archetipi del femminile che, seppur giustificata in questa biofiction dall'ambientazione di alcuni eventi negli anni Settanta<sup>234</sup>, attraversa con forza variabile tutta la narrativa robertsiana.

Anche secondo l'aspetto stilistico e formale, infatti, la narrazione si presenta sostanzialmente omogenea, e tale uniformità è piuttosto sorprendente, considerata la differente natura delle sue parti costitutive. Se lo sguardo pittorico, quasi impressionistico, sulla realtà è certo evidenziato nelle parti relative alla poetessa, le numerose metafore dal sapore gotico disseminate nel tessuto della narrazione e l'utilizzo del *semicolon* (più frequente rispetto alla

<sup>233</sup> Ivi, p. 249. Non è forse superfluo rilevare ancora che per Roberts il desiderio è la spinta primaria dell'immaginazione, un desiderio che si rivela personale anche nel caso di scritture che sono apparentemente *altro*. Come osserva l'autrice nel suo saggio sulla creatività, oggi giorno si tende a riconoscere abbastanza il fatto che «romances are not to be dismissed as *trash* (a word aimed at their readers, I think, as much as at their content) so much as seen as dramatisations of the acute anxieties afflicting modern women contemplating relationship with men (anticipated or actual readers' ages vary from thirteen to ninety as we know from the example of Dame Barbara Cartland)» (M. Roberts, *The Place of Imagination*, cit., p. 15).

<sup>234</sup> Ma il titolo potrebbe citare anche la raccolta di liriche amorose *The Mistress* (1647), composta da Abraham Cowley (1618-1647) presso la corte di Henrietta Maria in esilio a Parigi.

lingua inglese standard) in un ritmo prevalentemente paratattico, appaiono elementi ricorrenti, seppur in misura diversa, tanto nell'esposizione del personaggio di Charlotte, quanto in quella del narratore onnisciente che, nella vicenda contemporanea, assume, di volta in volta, il punto di vista dei personaggi. L'evocazione della cifra stilistica della narratrice del diciannovesimo secolo, ottenuta in *The Mistressclass* mediante insistiti riferimenti ad alcuni nuclei tematici delle sue opere principali (penso, ad esempio, alla figurazione dei quattro elementi naturali in *Jane Eyre*), risulta infine nel testo adattata alle esigenze personali di Roberts, che, prestando attenzione ad ogni singola parola e caricandola di espressività, approda a soluzioni decisamente originali.

In *The Mistressclass*, espressioni ellittiche di suoni, colori e sensazioni («[s]oapiness rubbed on», «[t]here was a grind and clatter of roadworks», «[a] flicker of blue»), accompagnano parti descrittive, ridondanti, dove il ritmo è scandito dall'uso ripetuto della virgola («[t]hey skirt her boot soles, splayed left hand, arched dark back, and hulked past»)<sup>235</sup>. Il testo, se letto ad alta voce, possiede infatti un proprio ritmo ed una propria melodia, ottenuta mediante i diversi usi della punteggiatura (per asindeto, per polisindeto, o proprio grazie all'assenza di qualsiasi interpunzione), e precise scelte stilistiche e lessicali, come rime e assonanze («[t]he world tilted she lurched missed her footing almost fell»; «[a] slattern. Sloppy and slovenly and slipshod»; «Vinny's boots scuffed the squidgy sand»; «[o]utside certain houses in certain streets Vinny stops, stoops, and scrawls»)<sup>236</sup>. Naturalmente, il fatto che tutti i personaggi della biofiction siano artisti motiva questa scelta stilistica di rimandi e armonie. Inoltre, la nota dichiarazione dell'autrice «I want to put the body always into language»<sup>237</sup>, si traduce nella biofiction, ancor più che nelle altre narrazioni robertsiane, in una straordinaria attenzione agli stimoli che il corpo riceve – ai sapori, agli odori, alle forme, ai colori, alle sensazioni fisiche, piacevoli o spiacevoli, che il corpo percepisce o produce –, come anche in descrizioni delle esperienze stesse in termini di percezioni sensoriali («[b]ooks were inexhaustible. You ate them and drank them and, mysteriously, they renewed themselves»; «[i]mages from wartime broke loose from his memory mosaic and clattered on to the blanket»; «[w]ith a damp rag she wiped Vinny away. She swept her into a plastic bag [...]. She scoured off the sink and rinsed her down the drain...»)<sup>238</sup>.

In *The Mistressclass*, le multiformi e visionarie prospettive di una poetessa, una scrittrice, uno scrittore, un pittore, una scrittrice-poetessa del passato intensificano la *texture* robertsiana gonfiandola all'ennesima potenza, tanto che la 'scrittura del corpo' diventa a tratti una vera e propria antropomorfizzazione di memorie, elementi naturali, oggetti materiali. I ricordi, in questo mondo

<sup>235</sup> M. Roberts, *The Mistressclass*, cit., pp. 21, 277 e 105.

<sup>236</sup> Ivi, pp. 110, 68, 19 e 105.

<sup>237</sup> L. Richards, *January talks with Michèle Roberts*, «January Magazine», 2000 <<http://januarymagazine.com/profiles/micheleroberts.html>> (09/2012).

<sup>238</sup> M. Roberts, *The Mistressclass*, cit., pp. 53, 246 e 86.

finzionale, spiegano dunque le ali ed iniziano a girare intorno a Vinny come pipistrelli («[m]emories unfolded their wings and flew about like bats»), mentre la cupola di Saint Paul può brillare, bianca e grassa, da una parte («[t]he dome of St Paul's glimmered, fat and white, at one end»); e, ancora, nella Sarthe, il fuoco spezzetta i ramoscelli tra scoppi e crepitii, leccandosi la linfa dalle labbra («[i]t [the fire] snapped and hissed, licking sap off its lips»)<sup>239</sup>.

Avevamo inoltre già osservato i grugniti emessi dalla casa di Adam, il ringhio dell'armadio della camera da letto di Catherine e, in generale, alcune soluzioni stilistiche adottate da Michèle Roberts nel suo consueto e singolarissimo avvitemento tematico corpo-casa-scrittura/voce (versioni della storia). Si osservi che, nel magistrale esordio di *Daughters of the House*<sup>240</sup>, la narrazione si apriva su una casa mutevole («changeable»), che a volte era sicura ed altre si squarciava, con occhi chiusi da imposte ed una pelle che la delimitava. Da qui, dalla cantina di questo inquietante 'personaggio', si sentiva ridere la defunta Antoinette, sepolta sotto un mucchio di sabbia: «[h]er mouth was stuffed full of torn-up letters and broken glass but she was tunnelling her way out like a mole. Her mouth bled from the corners. She laughed a guttural laugh, a Nazi laugh»<sup>241</sup>.

Nello stesso romanzo, per citare soltanto un'altra figurazione degli stessi temi, la bambina Léonie trovava che, nel discorso precipitoso di *Monsieur le Curé*, qualcosa non andasse: «[t]oo much of it, perhaps. A pile of leftover words. Scraps of words, old bones of words. Like the sawed bloodied pieces of shin and gristle in the butcher's, shoved into a sacking bag and taken home to feed the dogs» («[c]e n'era troppo, forse. Una pila di parole avanzate. Brandelli di parole, vecchie ossa di parole. Come i pezzi di zampa e di cartilagine sanguinolenti segati dal macellaio, ficcati in un sacco e portati a casa come cibo per cani»), da cui la focalizzazione successiva sulle ossa degli ebrei che il curato voleva nascondere, mischiandoli più di prima<sup>242</sup>.

Se la sensibilità linguistica di *The Mistressclass* è forse particolarmente onnivora<sup>243</sup>, da sempre i mondi finzionali robertsiani si compongono di immagini

<sup>239</sup> Ivi, pp. 276, 24 e 157.

<sup>240</sup> Nell'anno in cui *Daughters of the House* fu finalista al Booker Prize, il 1992, il premio fu tuttavia vinto *ex aequo* da *The English Patient* di Michael Ondaatje e *Sacred Hunger* di Barry Unsworth.

<sup>241</sup> M. Roberts, *Daughters of the House*, cit., p. 1 (*Figlie della casa*, trad. it di G. Sensi, cit., p. 9: «[a]veva la bocca piena di lettere strappate e pezzi di vetro, ma si stava aprendo un varco come una talpa. Sanguinava agli angoli della bocca. Fece una risata gutturale, una risata nazista»).

<sup>242</sup> M. Roberts, *Daughters of the House*, ivi, p. 137 e *Figlie della casa*, ivi, p. 160.

<sup>243</sup> Rispetto a *Daughters of the House* o altre narrazioni, in *The Mistressclass* una dimensione poetica onirica, piuttosto che gotico-sensoriale, prevale talvolta nel racconto, tratteggiando una visione iper-reale di leggiadri fruscii che inondano lo spazio narrativo e consentono all'immaginazione dell'autrice di prendere definitivamente il largo («[w]hen you looked in at the door the dormitory seemed to stretch away into infinite space. It was filled with floaty lengths of pale cotton like rustling wings»; «[m]oonlight

in equilibrio tra il corporeo e il disincarnato, trasportando la scia di una folla di morti che, biofiction o meno, raggiungono la narrazione con tracce e risonanze – l'eco dei loro nomi, le citazioni delle opere e delle loro scritture, le emozioni che hanno lasciato ai vari soggetti psichici della trama –, oppure, direttamente, con il loro corpo ancora intatto. In *Impossible Saints* (1997), un'altra biofiction di Roberts particolarmente visionaria, appare una santa che dopo il trapasso è più viva che mai, e deve essere tagliata a pezzi e nascosta per evitare che i fedeli la mordicchino o se ne taglino un pezzo per portarselo via (succede a Santa Josephine, riscrittura di Santa Teresa di Avila malgrado la comprensibile nota dell'autrice che nega ogni riferimento *diretto* della sua narrazione alla mistica)<sup>244</sup>.

Tra inconscio personale e collettivo, scrittura materiale e immateriale, immaginazione sessuata femminile e citazioni dalla tradizione del canone letterario universale (storico, mitologico, biografico in senso stretto), il linguaggio di Roberts è insieme un luogo di esperienze di soggetti molteplici e la simulazione letteraria dei vari modi di intreccio di una singola soggettività. «Flesh melted to liquid gold», se vogliamo condensarlo in una sensazione del personaggio della poetessa di *The Mistressclass*<sup>245</sup>, sopraggiunge la tentazione di rovesciare il pur sensato assunto di Doležel: forse i lettori sarebbero in difficoltà se li si interrogasse sul destino di Vinny e Charlotte della biofiction (personaggi che, pur affrontando episodi drammatici, non sono 'tragici' come Emma in *Madame Bovary*); ma «non dimenticheranno mai» l'inconfondibile *prosa poetica* della narrazione. (E, se per caso sorge il dubbio che una ragazza britannica del 1973 descriva la sua immersione nella lettura con le stesse metafore usate dalla Maddalena nel suo sogno della creazione, terzo decennio dopo Cristo, probabilmente è proprio così)<sup>246</sup>.

poured through that porthole, our floor scoured to silver like a scrubbed deck, and then the white flood setting our beds afloat, rocking and bumping and we in them turning to fish»). I due passi sono entrambi la prospettiva di Charlotte Brontë, altrove, come è stato osservato, di tono totalmente opposto (M. Roberts, *The Mistressclass*, cit., pp. 166 e 93).

<sup>244</sup> M. Roberts, *Impossible Saints* (1997), Harcourt Brace, San Diego 1999 (*Sante impossibili*, trad. it. di G. Sensi, Tufani, Ferrara 2001).

<sup>245</sup> M. Roberts, *The Mistressclass*, cit., p. 72.

<sup>246</sup> «This chaos and this shape together made the image of a mighty egg, its shell gleaming in the blackness. Both expressed God: masculine and feminine, darkness and light. The egg cracked open, and there were words spoken: love breaks the universe apart, and love will join it back together again», M. Roberts, *The Wild Girl*, cit., p. 78. Si confronti il sogno della creazione del mondo secondo la visione della Maddalena, con le sensazioni di Vinny ventiquattrenne quando, la vigilia di Ognissanti, apre *The Angel in the Cupboard* di Adam Shepard nella libreria Colet di Charing Cross Road, a Londra: «First the world cracked open and tossed itself up into air in bits, then recomposed itself fell back into shape after that great breaking and put itself back together on the page as this sentence. Everything every single word was now in its right place; she could feel that in her own flesh, the rightness of it; she could see how the world and her body were one, held so lightly, breathed into being; how fragile and yet how solid; she could see each word and their connections, the whole and the parts» (M. Roberts, *The Mistressclass*, cit., p. 111).

### 2.7.4 (Attrezzi)

In conclusione, gli strumenti descrittivi della semantica a mondi possibili sono utili e persino irrinunciabili, tanto che lo spunto di questo studio è nato proprio dal tentativo di esplorare l'appropriatezza di un metodo di lettura valido per tutta una tipologia di narrazioni, le biofiction i cui mondi culturali sono possibili. Ciononostante, l'attribuzione di un ampio spazio alle scritte e alle riscritte di Roberts ci ha permesso di scandagliare non tanto i limiti di questi strumenti, piuttosto, la necessità di utilizzarli come punto di partenza e non di arrivo dell'indagine critica.

Attardandoci ancora con qualche esempio specifico al riguardo, l'ambientazione della storia moderna in *The Mistressclass* è assolutamente realistica, zeppa di riferimenti spaziali a precise zone di Londra e ad eventi culturali degli anni '70 e del duemila; tuttavia, le apparizioni di volti del passato nella narrazione, come il fantasma del padre di Adam che appare in un poco amletico ripostiglio, sembrano suggerire un esito del procedimento di autenticazione del mondo finzionale come dipendente dal polo comunicativo della ricezione, piuttosto che della creazione, oscillando la sua forza, comunque variabile, in base all'interpretazione dell'episodio come fatto 'reale' del romanzo o come un'allucinazione del personaggio. D'altra parte, le apparizioni, nella biofiction, sono più di una, e queste, come è stato visto, si verificano anche in altri romanzi dell'autrice. Tale consapevolezza potrebbe condurci a definire i mondi robertsiani quali elementi di un universo che semplicemente 'accetta' questo genere di episodi, visioni e premonizioni, quali nodi di trame psichiche ed archetipiche della scrittura femminile (può essere teorizzata l'impossibilità di un mondo finzionale per il *solo* canone letterario maschile di lingua inglese? Si potrebbe paradossalmente ricondurre gli argomenti menzionati ad elementi intensionali della lingua?).

Nella biofiction in questione, inoltre, il vero dilemma è come interpretare le vicende della figura di Charlotte, già assurde in quanto afferenti ad una improbabile *post-historia* di Brontë e, in più, accettabili ontologicamente all'interno del singolo mondo finzionale di *The Mistressclass* soltanto se pensate come le avventure di una mente smarrita, un suggerimento dello stesso personaggio alla fine della narrazione. Sicuro è il fatto che nel corso delle sue nove lettere la *suspension of belief* troneggi sovrana, e apparendo conformarsi proprio al caso più restrittivo di fantastico teorizzato da Tzvetan Todorov, quello in cui il dubbio di chi legge se credere o meno agli eventi descritti non è mai risolto e afferisce perciò alla categoria dei testi «fantastici puri»<sup>247</sup>.

<sup>247</sup> T. Todorov, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano 1991, p. 172 (ed. orig. *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris 1970). Com'è noto, la tradizionale definizione todoroviana che limita il fantastico ai romanzi in cui l'interrogazione tra l'ipotesi naturale o sovranaturale duri per l'intera narrazione o una sua estensione è stata giudicata eccessivamente restrittiva (e lo stesso studioso bulgaro non era riuscito a salvare, per la prima categoria, che *The Turn of the Screw*, 1898, di Henry James, *La Venus d'Ille*, 1837, di Prosper Mérimée, *Le diable amoureux*, 1776, di Jacques Cazotte e

Menziono infine il caso di *The Wild Girl*, un esempio interessantissimo di biofiction che racconta di miracoli e visioni senza troppo stupore, e quindi sembra pensabile come «possibile» per i credenti (o, almeno, viste le vicende attribuite alla Maddalena, per quelli disposti ad accettare altre versioni del cristianesimo, oltre che quella paolina) e «impossibile» per gli atei. A dimostrazione del fatto che se, come disse una volta Gilles Deleuze in una conversazione con Foucault del 1972, la teoria è come una 'scatola degli attrezzi', e occorre che sia veramente utile per servirsene<sup>248</sup>, è pur vero che, come abbiamo appena visto, i mondi impossibili non vengono studiati con strumenti diversi rispetto agli altri, saccheggiando i propri ingredienti di manifattura dalle elaborazioni e dall'immaginario del patrimonio collettivo letterario, storico, filosofico, psicoanalitico se del caso: gli stessi dispositivi adatti a farci 'atterrare' in qualche punto dei mondi finzionali in cui l'autenticazione è massima. La questione, come appare evidente, è quella di una minore o di una maggiore attenzione da concedere all'uno o all'altro utensile a seconda del tipo di scrittura, *la dose di Storia*, rispetto a quella delle altre storie, da sciogliere nel nostro insieme magmatico di lettura.

È allora tempo di concentrarci sullo studio a-sintomatico di una biofiction di un mondo possibile, che non smembra fisicamente i suoi personaggi come fa Roberts con la sua santa ma riesce lo stesso a rendere conto delle scomposizioni e ricomposizioni dei loro corpi letterari. Non resta altro che varcare una porta e, al modo della protagonista nel finale di *Figlie della casa*, entrare ed unirsi a loro, sbrogliando e poi aggrovigliando ancora le diverse lingue che mormorano da dietro la soglia. Così, per ascoltare quello che hanno da dire.

*Aurélia*, 1983, di Gérard de Nerval). Per una narrazione sul fantastico e la sua relazione con il gotico si veda C. Corti, *Sul discorso fantastico. La narrazione nel romanzo gotico*, Edizioni ETS, Pisa 1989.

<sup>248</sup> M. Foucault, *Microfisica del potere...*, trad. di A. Fontana, P. Pasquino, cit., p. 109.



## QUATTRO SOGGETTI DONNA DEL CIRCOLO DI SHELLEY E IL BRUSIO DEI DISCORSI SOTTO AL FOGLIO DELLA STORIA

### 3.0 Shelley's Wives and Lovers: Their Own Story

La tensione postmoderna tra la realtà e le sue rappresentazioni, la critica del soggetto come entità unitaria e l'interesse biografico ha come esito, nelle biofiction femministe, scritture decisamente 'politiche', che sfruttano le tecniche decostruttive del soggetto per far emergere le ideologie e le conflittualità dei discorsi del passato, il percorso di definizione/attribuzione di valore alle identità e alle opere letterarie in una storia di regolarità e dispersioni enunciative. Al termine del mio percorso attraverso i testi di questa convenzione, ho scelto la biofiction *Mab's Daughters* di Judith Chernaik (1991)<sup>1</sup> come modello per uno studio incentrato sulle strategie e le implicazioni dell'intero 'genere', poiché tali istanze vi emergono in modo più urgente che altrove e mediante procedimenti narrativi, direi, 'esemplari'. In questo testo, le strutture della biografia e dell'autobiografia sono infatti affermate e mirabilmente sfruttate quale punto di partenza per riflettere sulla problematica inclusione del soggetto femminile nel discorso storico e nel canone letterario, sulla dicotomia tra verità e finzione, tra pubblico e privato, tra idealismo e realtà, mediante accorgimenti linguistici che *non* ne scardinano la funzione e l'efficacia ma ce ne rivelano i potenziali discorsi sottostanti, diffondendo un certo *contenuto della loro forma*.

*Mab's Daughters: Shelley's Wives and Lovers: Their Own Story* ricostruisce alcuni eventi importanti nella vita dei membri del cosiddetto 'circolo di Shelley', collocandosi nel periodo storico che si estende dalla famosa competizione letteraria sui fantasmi proposta a Villa Diodati nell'estate del 1816 fino ai preparativi della partenza per l'Italia verso la fine dell'anno successivo. Le vicende sono narrate attraverso le scritture diaristiche ed epistolari delle quattro donne coinvolte: Harriet Westbrook, la prima moglie di Percy Shelley, Mary Wollstonecraft Shelley, seconda moglie del

<sup>1</sup>J. Chernaik, *Mab's Daughters*, MacMillan London Limited, London 1991 (prima edizione); J. Chernaik, *Love's Children*, Knopf, New York 1992, la prima pubblicazione americana. Tutti i riferimenti di questo studio saranno invece tratti da J. Chernaik, *Mab's Daughters*, Pan Books, London 1992, abbreviato d'ora innanzi in: *MD*. È apparsa anche una traduzione italiana del testo: J. Chernaik, *Le figlie di Mab*, trad. it. di E. Chiavetta, Tufani, Ferrara 1997.

poeta, Fanny Godwin, la sorellastra di Mary e, infine, la sorella acquisita Claire Clairmont (conosciuta anche come Clara Mary Jane), che nel testo risponderà ai diversi nomi di Jane, Clara, e Clare<sup>2</sup>. Nel corso della narrazione, che include alcuni avvenimenti importanti come la nascita delle figlie di Mary e di Clare e la creazione del *Frankenstein* di Mary e del *Laon and Cythna* di Percy, le prospettive diventano però soltanto due, poiché nella seconda parte Fanny ed Harriet si tolgono la vita, gettando una luce sinistra sulle due donne che rimangono, le scelte da loro compiute e, implicitamente, sul personaggio maschile (il poeta Percy Bysshe) e gli ideali anarchici dell'unione non convenzionale, la cui reale praticabilità in un universo rigidamente connotato dalla marcatura del *gender* viene posta in questione.

Percy Bysshe Shelley è il centro attorno al quale gravitano le storie delle quattro protagoniste, quel 'marito, fratello e amante' continuamente evocato dalle figure femminili che si contendono la sua attenzione e ne affrontano le conseguenze, portandosi appresso un pesante bagaglio di conflitti emotivi da lui procurato. Significativamente, però, la scrittura di questo personaggio, l'unico che negli anni in questione stesse lentamente affermando la sua voce nell'arena pubblica come autore originale grazie alla pubblicazione di alcune opere giovanili<sup>3</sup>, non trova spazio nel roman-

<sup>2</sup> «Clare» è il nome adottato nel presente studio poiché introduce la scrittura diaristica della protagonista nelle sezioni che suddividono internamente ognuna delle sei parti di *Mab's Daughters*; tale scelta ci permetterà inoltre di operare una immediata distinzione tra il personaggio della riscrittura di Chernaik (Clare) ed il suo referente storico (qui indicato come Claire, o Claire Clairmont).

<sup>3</sup> Nel 1810 Shelley aveva pubblicato il romanzo gotico *Zastrozzi*, il volume di liriche e ballate *Original Poetry by Victor and Cazire*, le poesie antimonarchiche *Posthumous Fragments of Margaret Nicholson* (firmate con lo pseudonimo John Fitzvictor), il secondo romanzo gotico *St. Irvine, or the Rosicrucian*. All'anno 1811 risaliva la pubblicazione del pamphlet *The Necessity of Atheism*, che aveva causato a lui e a Thomas Jefferson Hogg l'espulsione dall'University College of Oxford. Nel 1812 erano stati pubblicati *Address to the Irish People* e *Proposals for an Association of Philantropists* e stampati il manifesto *A Declaration of Rights* e il saggio sulla libertà d'espressione *Letter to Lord Ellenborough*. Nel 1813 era uscito il saggio *A Vindication of Natural Diet*, originariamente una nota del poema filosofico *Queen Mab* (dato privatamente alle stampe nel mese di aprile dello stesso anno), nel 1814 il dialogo filosofico *A Refutation of Deism* e nel febbraio del 1816 *Alastor; or the Spirit of Solitude: and Other Poems*. Nel periodo coperto dal romanzo di Chernaik (18 giugno 1816 - 5 dicembre 1817) il personaggio storico pubblicò *A Proposal for Putting Reform to the Vote throughout the Kingdom, An Address to the people on the Death of the Princess Charlotte* (entrambi firmati con lo pseudonimo «the Hermit of Marlow»), *History of a Six Weeks' Tour*, di cui era co-autore insieme a Mary, e *Laon and Cythna*: quest'ultimo fu immediatamente ritirato, riapparendo in circolazione il primo gennaio dell'anno successivo con il titolo *The Revolt of Islam*. Il testo qui adottato come riferimento alle opere sarà T. Hutchinson (ed.), *Shelley Poetical Works*, a new edition, corrected by G.M. Matthews, Oxford UP, London Oxford New York 1970. La recente edizione bilingue inglese-italiano, P.B. Shelley, *Opere*, a cura di F. Rognoni, Einaudi-Gallimard, Torino 1995, rinuncia in blocco alla produzione poetica giovanile, escludendo dunque *Queen*

zo, e la sua personalità non può emergere se non filtrata dalla penna delle quattro donne, uniche *autrici* della sua costruzione. La biofiction appare dunque una *de*-costruzione dell'immagine pubblica di alcune figure maschili dominanti – di Percy Shelley, in prima istanza, ma anche di Lord Byron (1798-1824) e di William Godwin (1756-1836), entrambi agenti narrativi nell'intreccio – da una prospettiva esclusivamente femminile, che ne rivela il prezzo corrisposto entro la sfera domestica e gli aspetti meno eroici del carattere: tra questi emergono, nel poeta Percy, una spiccata tendenza all'autocommiserazione e la convinzione persistente di essere vicino alla propria morte, un'ironia accresciuta dal fatto che a soccombere sono invece, come dicevamo, soltanto la sua prima moglie e la sorellastra della ben più celebre seconda.

Harriet e Fanny, vittime apparentemente volontarie di un sistema che non concede loro quello spazio personale per potersi affermare al di fuori del modello tradizionale di coppia, possiedono, nella finzione, un ruolo nella costruzione della propria soggettività che storicamente non hanno avuto, poiché adombrate dalla notorietà di personaggi più in vista e sprovviste degli strumenti necessari per entrare nel canone delle personalità degne di menzione. Come giustamente osserva Beate Neumeier, al cui pionieristico saggio su *Mab's Daughters* devo la scoperta di questa biofiction, «not only does Chernaik give a voice to the writer Mary Shelley, but also to these women of the "Shelley circle" who did not leave a literary legacy behind»<sup>4</sup>.

Si osservi che l'enfasi della critica sull'assenza di un lascito letterario da parte di tre delle protagoniste finzionali – le due appena menzionate e Clare, che però appare manifestare, nella narrazione, alcune aspirazioni artistiche – è curiosamente simile al rammarico espresso in una conosciuta biografia di Harriet Westbrook, *Harriet Shelley: five long years* di Louise Schutz Boas (1962), la cui prefazione evidenzia il fatto che la prima moglie di Shelley «had not tried to become a writer»<sup>5</sup>, suggerendo che la qualifica di scrittrice avrebbe forse potuto sopperire all'inadeguatezza della condizione della protagonista nel proprio mondo. Harriet non si confrontò con la scrittura creativa e, nonostante ci siano pervenute alcune carte che la riguardano – lettere, testamenti, sentenze del tribunale –, queste non hanno potuto né mai potranno avere altro scopo che quello di documentare la vita dell'ultra-canonizzato marito artista, un utilizzo strumentale alla ricostruzione (ma sarebbe meglio dire alla 'creazione') del soggetto Percy

*Mab*, e traducendo, di *Laon and Cythna*, soltanto la *Dedication to Mary*. Le principali raccolte di manoscritti autografi sono invece gli archivi di Lord Abinger in deposito presso la Bodleian Library di Oxford, quella della stessa Bodleian Library, la Carl H. Pforzheimer Library attualmente alla New York Public Library.

<sup>4</sup> B. Neumeier, *The Truth of Fiction – The Fiction of Truth: Judith Chernaik's Mab's Daughters*, in *Biofictions*, cit., p. 109.

<sup>5</sup> L.S. Boas, *Harriet Shelley: Five Long Years*, Oxford UP, New York-Toronto 1962, p. VIII.

Shelley. Il destino di Fanny e Harriet in *Mab's Daughters*, l'una *unmarried*, l'altra *deserted wife*, entrambe prive di quel 'dono poetico' che in epoca romantica si credeva destinato a pochi eletti, è dunque segnato; Clare, l'amante di Byron che non porta mai a compimento i suoi progetti letterari, può invece continuare a recitare la sua parte nel microcosmo isolato del circolo di Shelley poiché disposta ad accettare le conseguenze – lo stigma sociale – connesse all'attuazione dei principi del *free love*<sup>6</sup>, seppure con le ambiguità che esploreremo nella discussione relativa a questo personaggio.

Chernaik concede dunque un ruolo autoriale ad alcune donne che nella storia *sono state scritte*, relegate al ruolo di oggetto in altrui narrazioni, la cui subalternità è stata duplice perché rappresentazioni in un racconto (condizione di ogni protagonista nella pratica biografica), e perché, anche nei testi a loro dedicati, trattate alla stregua di comparse all'interno di un percorso di codificazione di più importanti soggetti (Percy Shelley, George Gordon Byron), ad uso e consumo dei quali i loro 'semi biografici' sono stati saccheggianti e manipolati. L'unica eccezione sembrerebbe essere offerta dal personaggio di Mary Wollstonecraft Shelley, la cui «literary legacy» è ampiamente nota ed oramai entrata a far parte del patrimonio culturale collettivo non soltanto inglese ma universale. Ad un'attenta riflessione, però, nonostante l'originalità della produzione letteraria di questa scrittrice e la risonanza della sua opera più famosa (quel *Frankenstein* pubblicato per la prima volta nel 1818), non è da molto tempo che le sue qualità artistiche sono state riconosciute, essendo stata l'autrice immancabilmente concepita come il prodotto – e dunque l'oggetto, il recipiente passivo – di un contesto familiare eccezionale, quale figlia di due personalità eccellenti, Mary Wollstonecraft e William Godwin (ma all'epoca l'accento era sull'eredità paterna), e moglie di un grande poeta del tempo, uno di quei *six romantic poets* che avevano finito per identificare e circoscrivere quell'eterogeneo e complesso periodo culturale conosciuto come Romanticismo letterario.

L'equivoco era stato spinto sino a negare l'assoluta novità del 'mito della creazione' proposto da Mary in *Frankenstein*, quell'assenza di intervento divino o di partecipazione femminile nella realizzazione della creatura da parte dello scienziato che non ha precedenti nel folclore popolare<sup>7</sup>, considerando il testo una lettura per l'infanzia, scritta neanche tanto bene, i cui (pochi) pregi erano attribuibili alle revisioni del marito, ritenuto inizialmente anche l'autore del manoscritto. Soltanto di recente la peculiarità della genesi della narrazione di *Frankenstein* e dei suoi numerosi livelli di lettura è stata riconosciuta e, all'opposto, si è iniziato a guardare le correzioni di Percy con un certo sospetto, giudicando che il suo intervento abbia apportato dei peggioramenti, numerosi almeno quanto i contribu-

<sup>6</sup> B. Neumeier, *The Truth of Fiction...*, in *Biofictions*, cit., p. 115.

<sup>7</sup> A.K. Mellor, *Mary Shelley, her Life, her Fiction, her Monsters*, Routledge, New York-London 1989, p. 38.

ti positivi, allo stile e alla risonanza tematica dell'opera, le cui intenzioni originarie aveva persino malamente distorte<sup>8</sup>. Dalla discussione su *Frankenstein* di Ellen Moers in un numero della «New York Review of Books» dell'anno 1974<sup>9</sup>, passando per l'ormai classico *Mary Shelley* di Anne K. Mellor pubblicato nel 1989, sino ai giorni nostri, si è difatti verificata una vera e propria esplosione di critica letteraria (specialmente femminista) sull'intera produzione di Mary Shelley, compiuta con l'ausilio di strumenti critici che vanno dalla psicoanalisi alla biografia, molti dei quali metodologicamente definibili 'orientati al soggetto'<sup>10</sup>. Allo stesso tempo, un interesse senza precedenti per la sua vita e per le sue opere è stato recentemente testimoniato da una vasta produzione di romanzi, testi filmici e teatrali che la riguardano, tanto da consentirci di parlare di una vera e propria 'rinascenza di Mary Shelley'<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Mellor, dopo aver consultato le due sezioni del manoscritto di *Frankenstein* della Collezione Abinger (*Abinger Collection*) in deposito alla Biblioteca Bodleiana, dimostra che Percy Shelley fu «in large part responsible for the stilted, ornated, putatively, Ciceronian prose style about which many readers have complained» (ivi, p. 60), affermazione supportata da vere e proprie liste di espressioni in cui si confronta la prosa di Mary, generalmente abbastanza colloquiale ma proprio per questo più diretta ed efficace, con la retorica ampollosa del marito, ossessionato dai termini eruditi e polisillabici, di derivazione latina. Inoltre, continua il saggio, Percy distorse il significato del testo trasformando la Creatura in un essere più mostruoso e meno umano della sua originale concezione, alienandogli per sempre l'empatia di chi legge (ivi, p. 62), e trasformò in un finale rassicurante («He was [...] lost in darkness and distance») l'ultima ambigua frase del manoscritto. Qui il personaggio di Walton perdeva di vista la creatura («I soon lost sight of him in darkness and distance», corsivo dell'autore) ma la possibilità di una sua riapparizione era lasciata aperta, una scelta che Mellor interpreta come «a threatening remainder of the potential danger released when men egotistically transgress nature and "read" the unknown as evil» (ivi, p. 68). Per una discussione estensiva dell'argomento, che accusa l'edizione di James Rieger di aver annoverato le descrizioni del Monte Bianco tra i contributi di un Percy Shelley revisore/'collaboratore minore', si veda l'appendice, *Appendix: Percy Shelley's Revisions of the Manuscript of Frankenstein* (ivi, pp. 219-224), e anche: M. Shelley, *Frankenstein, or The Modern Prometheus*, 1818 text, ed. by J. Rieger, Bobbs-Merril, New York 1974.

<sup>9</sup> E. Moers, *Female Gothic: the Monster's Mother*, «The New York Review of Books», 21, 4, 1974. Il testo rileva per la prima volta l'enfasi di *Frankenstein* sulla questione della nascita e del «trauma of the after-birth» (ripubblicato in E. Moers, *Literary Women*, Annccor Press/Doubleday, Garden City (NY) 1976, p. 93).

<sup>10</sup> Inequivocabile, a questo proposito, la dichiarazione di Mellor nella prefazione alla sua monografia: «In the face of recent deconstructive critical theory, I have continued to assume that is not "language" that speaks but rather "authors" that speak», nonostante la studiosa chiarisca subito dopo che il concetto di 'autore' sia da intendersi in termini bachtiniani, come nesso di un dialogo «of conflicting ideological discourses or allegiances produced by sex, class, nationality, and specific economic, political, and familial conditions». A.K. Mellor, *Preface*, in Id., *Mary Shelley...*, cit., pp. xii-xiii.

<sup>11</sup> Cito, tra i molti esempi, il romanzo di B. Aldiss, *Frankenstein Unbound*, Cape, London 1973 (tradotto in film da Roger Carman nel 1990), il *play* di L. Lochhead,

Sono stati già menzionati alcuni aspetti discussi in *Mab's Daughters* e, in particolare, le contraddizioni che emergono tra teoria e pratica, ideali e realtà all'interno delle relazioni del circolo di Shelley. Queste opposizioni, esplorate nel testo mediante l'alternarsi degli impulsi di desiderio e colpa, libertà e dovere, egocentrismo e altruismo, sono centrali anche nei testi scritti dai personaggi nel corso della narrazione (*Frankenstein* e *The Revolt of Islam*), ed in altre opere del tempo ivi menzionate e discusse (*A Vindication* di Mary Wollstonecraft, *Political Justice* di William Godwin)<sup>12</sup>, a conferma della validità delle teorizzazioni postmoderne tese ad individuare nelle biofiction un procedimento ermeneutico volto a comprendere in modo sincronico presente e passato, soggetto e oggetto; una teorizzazione, quella della riconciliazione degli opposti, condivisa dall'età contemporanea con quella romantica, che non a caso si afferma, sostiene la linea della curatela di Middeke e Huber, tra i *settings* preferiti delle riscritture<sup>13</sup>. Infine, nel Romanticismo *fiction* e letteratura, arte e vita erano concepite come indivisibili, ed i loro modelli si suggestionavano vicendevolmente. *Mab's Daughters* presenta dunque alcune relazioni affettive strutturate in modo triangolare – Harriet, Mary, Percy e Mary, Percy, Clare i protagonisti principali – giocando sulla nostra conoscenza del fatto che anche i corrispettivi storici dei personaggi avevano tratto ispirazione, per la loro condotta, dai *ménages* raccontati nei romanzi noti all'epoca (tra i quali l'*Ormond* di Charles Brockden Brown, 1799, in cui l'eroe abbandona il personaggio di Helena per l'intellettuale Constantia, provocando il suicidio della prima, è forse l'antesignano); quindi, le loro vicende biografiche condizionavano similmente la produzione creativa, sino al punto in cui diventava impossibile delimitare con sicurezza i rapporti di filiazione ed origine – si pensi ai 'veri referenti' di *Memoirs of Prince Alexy Alimatoff* di Thomas Jefferson Hogg, *Nightmare Abbey* di Thomas Love Peacock, esempi di una lunga serie di romanzi 'a chiave'.

Tra gli ingranaggi essenziali del meccanismo è stata talvolta menzionata una lettura imposta da Harriet a Percy, *Adeline Mowbray* di Mrs. Amelia Opie (1804), che finì per avere ripercussioni per tutte le personalità a lui in vari modi congiunte. La conoscenza di tale opera, richiesta dall'allora Miss Westbrook per contrastare gli argomenti del futuro poeta contro la cerimonia nuziale, svelava le sue finalità in modo tutt'altro che implicito, essendo il romanzo in questione niente di meno che una satira a chiave sull'unione tra Mary Wollstonecraft e William Godwin (le cui proposte di una relazione l'autrice Opie aveva educatamente rifiutato), ovvero una *fiction* in cui si mostravano le conseguenze affrontate in seguito alla scelta di una libera unio-

*Blood and Ice*, Salamander Press, Edinburgh 1982 (rappresentato per la prima volta all'Edinburgh Traverse nello stesso anno), i film di K. Russell, *Gothic*, Great Britain 1986 e di K. Branagh, *Mary Shelley's Frankenstein*, USA 1994.

<sup>12</sup> B. Neumeier, *The Truth of Fiction...*, in *Biofictions*, cit., p. 113.

<sup>13</sup> M. Middeke, *Introduction*, in *Biofictions*, cit., p. 20.

ne in una società imperfetta<sup>14</sup>. Il successo dell'impresa di contaminazione biografico-letteraria – il matrimonio tra Shelley ed Harriet nel 1811 – è noto e costituisce uno degli antefatti della riscrittura di Chernaik.

Un'ultima osservazione prima di procedere con lo studio della biofiction. È stato osservato che il 'genere' permette in teoria anche una lettura in cui la referenza storica non sia riconosciuta. In *Mab's Daughters*, tuttavia, l'esigenza di individuare un *link* storico e letterario con il 'protomondo' storico e letterario romantico è affermata immediatamente a livello strutturale, mediante la strategia di una doppia prefazione che offre molte informazioni biografiche, postulando dunque senza tentennamenti la necessità di una connessione con il passato prima di dischiuderne la narrazione. E questa, pur presentando elementi narrativi 'ambigui', non appare mai interrotta dalle digressioni autoriali di personaggi intradiegetici. Le due apparenti eccezioni costituite dagli autori delle pagine introduttive ai diari (*journals*), discusse nel prossimo paragrafo, si avvalgono infatti della loro strategica posizione di precedenza per partecipare alla riscrittura, esplicitandone talvolta i meccanismi, senza infrangere l'illusione del suo specifico ordine di realtà: il racconto dei documenti privati delle protagoniste.

È arrivato il momento di esaminare più da vicino queste strategie, individuando gli espedienti utilizzati da Chernaik per legittimare i documenti di una, o meglio di quattro (*auto*)*biografie fittizie femminili*.

### 3.1 Autenticare *Mab's Daughters*: il double framing

«There once were four women, three of them sisters, who fell under the spell of a poet with a passion for reforming the world» (*MD*, p. V). Con questa evocazione di un tempo lontano e indefinito, quasi fiabesco («once») inizia la prefazione di *Mab's Daughters*, ignoto/a l'autore o autrice della prefazione dei documenti lasciati da Peacock poco prima della sua scomparsa alla Library of East India House, cui segue una nota del personaggio scritta circa quarantatré anni dopo gli ultimi eventi descritti. Le protagoniste del racconto che andremo a leggere sono dunque identificate sin da subito mediante la categoria della sessualità, un'indicazione di parentela e l'assoggettamento al fascino di un poeta idealista, confermando di posse-

<sup>14</sup> Le insidie di una relazione di coppia priva di vincoli istituzionali, rilevate peraltro anche dallo stesso Godwin nella prefazione del suo romanzo *Fleetwood*, sono postulate nel romanzo di Mrs. Opie mediante lo sfruttamento della trama convenzionale dei racconti di seduzione, che termina con l'eroina morente. In *Adeline Mowbray*, tuttavia, il rifiuto della cerimonia nuziale è posto dalla protagonista femminile (Adeline Mowbray-Mary Wollstonecraft) e non, come sarebbe usuale nei testi di questo tipo, dall'eroe (Glenmurray-Godwin), qui maggiormente disposto a scendere a compromessi con le leggi del tempo; A. Opie, *Adeline Mowbray* (1804), Pandora, London 1986. Si veda inoltre l'edizione moderna del testo di Godwin in C.P. Clemis (ed.), *Collected Novels and Memoirs of William Godwin*, William Pickering, London 1992, vol. V (ed. orig. W. Godwin, *Fleetwood: or, The New Man of Feeling*, 3 vols., Richard Phillips, London 1805).

dere quella natura derivativa già dichiarata nel sottotitolo della biofiction (*Shelley's Wives and Lovers: Their Own Story*)<sup>15</sup>.

Si descrive poi brevemente l'educazione ricevuta dalle quattro donne, senza tralasciare di enfatizzarne l'inadeguatezza e l'assenza di sistematicità («All four women were educated and literate, in the haphazard fashion of the early nineteenth century», *MD*, p. V), presentandoci un quadretto convenzionale di fanciulle che gironzolano curiose nelle biblioteche paterne alla ricerca di romanzi sentimentali e frequentano pensionati femminili dove poter apprendere un'infarinatura di francese, disegno, musica e geografia. In un tale contesto non appare straordinaria l'abitudine, segnalata subito dopo, di dedicarsi alla scrittura epistolare e diaristica, questa consistente nell'annotazione di circostanze quali il tempo atmosferico, le letture, i viaggi e le visite fatte e ricevute (si noti che il testo le menziona entrambe, quasi a ribadire l'importanza della distinzione nella sempre uguale routine di esistenze confinate al domestico).

La natura strettamente personale (per non dire ordinaria) dei *journals* è ulteriormente enfatizzata dalla menzione di parti scritte «in private signs», al fine di registrare «the dates of their periods, missed periods, the birth of a child, the death of a child» (*ibidem*): una specie di trascrizione, dunque, di quel ritmo biologico, ripetitivo ed eterno che è stato visto assegnare da Kristeva al tempo ciclico della soggettività femminile, scandito dagli eventi della maternità e della riproduzione (la prospettiva temporale cosmica, *esterna* alla storia). Eppure, conclude il paragrafo, «[e]verything they wrote was carefully preserved» (*ibidem*). La frase, per il momento ambigua (chi fu a conservare la scrittura diaristica? E a quale scopo?) risulta chiarita poco più avanti dal personaggio della prima introduzione che, rivelando i nomi di battesimo delle quattro donne e, soprattutto, i (soli) cognomi dei due poeti Shelley e Byron, ci svela che le indiscrezioni, «gossip», sollevate dall'intreccio delle loro vite hanno avuto il merito di assicurare il materiale ad una dozzina di romanzi, tra i quali molti scritti dagli stessi protagonisti delle vicende e dai loro amici, una mezza dozzina di testi teatrali e, *in tempi recenti*, «films and television drama» (*ibidem*).

L'interesse dei documenti che andremo a leggere appare dunque da ricercarsi nelle ripercussioni che i fatti qui riportati (altrimenti ordinari e privati, afferenti all'identità femminile) hanno avuto per la produzione creativa dell'epoca, che sappiamo invece iscritta in un tempo lineare di connotazione tradizionalmente maschile, dotato di rilevanza storica e politica, le cui narrazioni – letterarie-finzionali e storico-biografiche – siamo così implicitamente invitati a verificare. Inoltre, l'allusione a produzioni cinematografiche e televisive suggerisce, in una certa misura, la collocazione del soggetto scrivente nell'età contemporanea, e la coincidenza del suo ruolo fittizio di prefatore/prefatrice con quello, reale, di autrice del racconto di *Mab's Daughters*, con la conseguente inclusione del materiale presentato tra le stesse opere d'invenzione indicate.

<sup>15</sup> B. Neumeier, *The Truth of Fiction...*, in *Biofictions*, cit., pp. 108-109.



Se la simulazione di autenticità appare dunque momentaneamente insidiata dal richiamo alle fiction del presente, il personaggio procede però a sintetizzare i punti principali della storia, i cui fatti nudi e crudi («bare»), definisce alquanto conosciuti («familiar enough»); ciononostante, li narra con dettagli sempre più precisi, tracciando una genealogia delle protagoniste che sconfessa l'apparentemente 'a-storico' incipit per anticipare alcune tematiche centrali nel racconto (*MD*, p. V). Tra queste, le contraddizioni tra le teorie professate (con l'esplicito riferimento al testo di rivendicazione femminista di Wollstonecraft e alla 'Bibbia dell'Anarchico' di Godwin) e i compromessi vissuti<sup>16</sup> sono sottolineate ironicamente senza troppe cerimonie: «[b]oth Godwin and Wollstonecraft attacked the institution of marriage as a means of enslaving women and placing fetters upon love. But upon discovering that Mary was pregnant they set aside their principles and married quietly in a private ceremony in St. Pancras Church» (*MD*, p. VI).

Quindi, passati in rassegna i componenti della famiglia di Godwin in seguito al suo matrimonio con Mary Jane Clairmont, il primo autore/la prima autrice della prefazione dedica un paragrafo alla famosa fuga del discepolo anarchico Shelley con la figlia Mary, le cui annotazioni di viaggio, puntualmente contestualizzate, ci rivelano la *qualità pubblica* della scrittura diaristica nel diciannovesimo secolo<sup>17</sup>:

[T]hese events happened in July 1814, a few months after Napoleon had been defeated and exiled to Elba. The travellers were thus among the first to set foot on French soil at the end of the wars that had devastated the continent of Europe for twenty years. It was at this time that Mary and Clare first realised that the journals that they had kept since childhood might have an interest beyond the merely personal. (*Ibidem*)

Il valore storico dei documenti delle protagoniste – quelli del 1814 e, per estensione, quelli del 1816-17 che costituiscono la narrazione di *Mab's Daughters* – appare inoltre una potente motivazione alla loro custodia da parte del personaggio di Peacock che, nella sua nota al lettore («To the Reader») presentata subito dopo e datata «London, 1860», sostiene di aver acconsentito alla conservazione del materiale essendo oramai morti i protagonisti principali, Shelley e Mary, e di aver stipulato un accordo con i superstiti (Miss Clairmont, Mr. T. Jefferson Hogg e lui stesso) volta ad impedirne la pubblicazione fino ai cinquanta anni successivi la loro dipartita, lasciando tali «uncensored records to the judgement of posterity» (*MD*, p. IX).

Le pagine che andremo a leggere sono pertanto, se accogliamo la dichiarazione, testimonianze 'incensurate', utili ad *elucidare* i misteri più enigmatici dell'intricata cerchia di relazioni di Percy, il cui racconto è

<sup>16</sup> Ivi, p. 113.

<sup>17</sup> Ivi, p. 111.

complessivamente definito «an intimate chronicle» (*ibidem*). La tensione tra le rivendicazioni di autenticità e al tempo stesso di soggettività, innescata dall'uso del possessivo nel titolo della biofiction («*their own story*», corsivo mio) e dall'adozione di forme tradizionalmente femminili di scrittura (lettere, diari) non esenti da una possibile risonanza pubblica, dovrebbe dunque risolversi, osserva Neumeier, con lo svelamento della *true story* del circolo di Shelley, ottenuta mediante la sovrapposizione di queste cronache 'intime', ovvero personali e sincere<sup>18</sup>. Tuttavia, nel corso della chiosa al lettore, la supposta neutralità del suo ruolo viene posta in questione quando confessa di aver trovato i diari privati di Mrs. Shelley, di Miss Clairmont e di Fanny (questo nascosto tra le carte del poeta) ad Albion House, il cui contenuto gli era stato affidato da Percy dopo la partenza, continuando a considerarsi il fiduciario dell'amico anche dopo la sua morte e omettendo di restituire il materiale alla vedova, salvaguardata così da ulteriori sofferenze e sensi di colpa<sup>19</sup>.

La rilevanza di questo atto di appropriazione e censura è aggravata dal fatto che, al momento del ritrovamento, il personaggio di Mary è impegnato a curare le opere del marito per la pubblicazione, al cui fine ha domandato a Peacock di restituirle «*any of his writings still in [Peacock's] possession*» (*MD*, p. VIII, corsivo dell'autore). Il riferimento più immediato è certo alle sole carte scritte dal marito, piuttosto che, per estensione, a tutte quelle da lui conservate, ma la distinzione è fortemente ambigua, essendo nota agli studiosi l'interrelazione tra gli appunti di Mary e la produzione creativa di Percy (oltretutto, alcuni contributi di trascrizione da parte delle protagoniste femminili saranno testimoniati nel corso della narrazione). Infine, rileva Neumeier, Peacock giustifica il suo possesso del diario di Harriet con i buoni rapporti che ha mantenuto con i Westbrooks dopo la morte di Shelley, quindi con la motivazione di aver difeso la reputazione della sua prima moglie «in public» in seguito all'apparizione delle prime biografie del poeta, confermando un coinvolgimento con gli attori principali dell'intreccio che in realtà era percepibile sin dalle prime affermazioni della chiosa, dove i suoi tentativi di modificare il destino di Percy e Mary erano rivelati<sup>20</sup> («I often think that if I had been able to persuade Shelley and Mary to remain in Marlow, they might have achieved that happiness that was the theme of our daily intercourse», *MD*, p. VII).

La professione di non intervento sui documenti da parte del personaggio<sup>21</sup> risulta compromessa anche dalla stessa divisione del libro in sei

<sup>18</sup> Ivi, pp. 109-110.

<sup>19</sup> Ivi, p. 110.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Si osservi un'analoga affermazione nell'introduzione del personaggio storico alle sedici lettere di Shelley a lui destinate pubblicate nel «Frazer» del 1860 – che risponde al titolo di *Letters of Shelley to Peacock* –, in cui il curatore paventa l'imbarazzo di un'esposizione pubblica della propria persona: «I have from time to time thought of printing these letters, but I have always esitated between two opposite declinations – on the one hand to omit the passages which show my friend's kind of

parti, ognuna delle quali preceduta da un'epigrafe tratta dalla produzione di Shelley, oppure (in un unico caso) di Byron, che ne anticipa atmosfera e contenuti. Ogni biografia, ci ricorda Keener, possiede necessariamente un'organizzazione formale che ne riflette l'idea espositiva, e la struttura lineare rende impossibile la divisione dei due livelli di analisi 'storia' e 'discorso'<sup>22</sup>. Nel caso del testo di *Mab's Daughters*, ci troviamo di fronte ad una struttura che enfatizza la contaminazione tra vita e letteratura dei protagonisti mediante, in primo luogo, le citazioni poetiche che precedono ogni sezione e, in aggiunta, come effetto della stessa suddivisione in sei unità, reminiscenti dei tre atti che scandiscono l'opera teatrale e degli esperimenti di Percy Shelley con il genere dell'epica<sup>23</sup>. Infine, ciascuna parte è contraddistinta da una collocazione spaziale e temporale (segnalata sopra le epigrafi) che riflette un preciso stato d'animo, tanto che è possibile identificare un movimento di oscillazione emotivo in parallelo alle suddivisioni dei documenti. Il racconto procede dunque dai turbamenti dell'estate a Geneva ai suicidi autunnali di Fanny ed Harriet a Swansea e Londra, quindi dalle speranze primaverili che i personaggi rimasti ripongono nella nuova abitazione di Marlow (accompagnate da alcune 'nascite' metaforiche e non, la figlia di Clare e il romanzo di Mary), gradualmente affievolite dalla sempre più difficile situazione socio-politica e personale che porta alla rottura del precario equilibrio familiare nell'estate del 1817<sup>24</sup>. La narrazione termina con la vaga speranza di una rinnovata felicità offerta dalla prospettiva di un viaggio in Italia, progettato per affidare Allegra al padre Byron ed ottenere un temporaneo sollievo dall'umidità dell'abitazione inglese, dai problemi legali di Percy, da un'insostenibile aggrovigliamento delle relazioni affettive; tuttavia, ben osserva Neumeier, l'esito non è affatto scontato: «Italy [...] seems to offer an escape from open confrontation with each other and with their own hidden feelings through a turn to new surroundings in the hope of establishing new life patterns – or returning to older ones»<sup>25</sup>.

La ricerca della felicità, indicata da Peacock come il soggetto delle sue quotidiane conversazioni con Shelley e Mary, appare infatti il motivo conduttore – l'«expository idea», direbbe Keener<sup>26</sup> – dell'organizzazione della biofiction, suggellata dalle ultime ottimistiche parole di Mary:

feelings towards me, and on the other, to bring myself personally before the public. But as these passages, especially those relating to *Nightmare Abbey* (in which he took to himself the character of Scythrop), are really illustrative of his affectionate, candid and ingenuous character, I have finally determined not to suppress them». T.L. Peacock, *Memoirs of Shelley, with Shelley's Letters to Peacock* (1858-1860), ed. by H.F.B. Brett-Smith, Henry Frowde, London 1909, p. 93.

<sup>22</sup> J.F. Keener, *Biography and the Postmodern Historical Novel*, cit., p. 163.

<sup>23</sup> B. Neumeier, *The Truth of Fiction...*, in *Biofictions*, cit., p. 110.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Ivi, p. 111.

<sup>26</sup> J.F. Keener, *Biography and the Postmodern Historical Novel*, cit., p. 163.

I shall try to put that anger and bitterness behind. Slowly but surely I feel my old love returning upon me; my senses are reawakening to the possibility of happiness, and I believe in my heart that all will be well. (*MD*, p. 229)

Nella pagina precedente del diario, però, il personaggio raccontava un sogno in cui tutti i figli scomparivano, quasi a voler rammentare ai lettori, oramai da lungo tempo immersi nell'intreccio, che Peacock aveva già rivelato nella chiosa l'ineluttabile ed ironica fine della storia, anticipando che Percy sarebbe annegato quattro anni dopo l'espatrio e che neppure i tre bambini di Mary e Clare sarebbero sopravvissuti all'Italia<sup>27</sup>. Se la «Preface» assume dunque la funzione di contestualizzare il contenuto dei documenti descrivendone l'antefatto, e suggerisce una relazione autoriale-editoriale da collocarsi nell'età contemporanea, il «To the Reader» di Peacock sconfessa, seppure solo parzialmente, l'identificazione Chernaik-autrice della prefazione datando l'autorizzazione alla pubblicazione dei documenti in un tempo più lontano dal presente (cinquanta anni dopo la morte dell'ultimo protagonista, dunque circa nel 1929)<sup>28</sup>, ed assume il ruolo di postfazione al romanzo, non presente nel testo, mediante informazioni sull'*after life* dei diari e sulle vicende delle personalità coinvolte successive alla registrazione dei fatti.

La nota del personaggio, concludendo circolarmente la narrazione prima ancora che questa abbia inizio, offre una chiave di lettura della biofic-

<sup>27</sup> Ineluttabile perché, secondo l'amico, «[e]ven if Shelley's health had not been at risk, they would have left England sooner or later», a causa della paventata revoca dell'affidamento dei figli e dell'esigenza di condurre Alba dal padre in Italia, dove «i bambini non sarebbero sopravvissuti ai rigori del clima meridionale» (J. Chernaik, *Le figlie di Mab*, trad. it. di E. Chiavetta, cit., pp. 13-14). Ironica, testualmente («It was the cruellest of irony»), poiché l'annegamento di Shelley può dirsi evidentemente imputabile al timore di morire di tubercolosi nell'aria «umida e malsana» di Albion House, il cui difetto del sistema fognario ci contestualizza in modo alquanto sgradevole l'atmosfera in cui hanno visto la luce alcuni grandi capolavori (ivi, p. 13). Si osservi infine il macabro sarcasmo che emerge, nella narrazione della fine della storia della figlia di Byron, dall'accostamento delle informazioni offerte dalle voci narranti della prefazione e della nota «A chi leggerà»: la separazione del Lord dalla moglie è avvenuta, osserva il primo soggetto scrivente, «on grounds too horrible to be named in public», cui segue un chiarimento immediato – e indubbiamente pubblico – di tali motivazioni («rumour whispered tales of incest and sodomy»), utile ad intensificare l'effetto della rivelazione di Peacock nella sua nota successiva: «Miss Clairmont's child died in a typhoid epidemic at the convent where Lord Byron has sent her to be educated in the Catholic faith» (*MD*, pp. VII-VIII).

<sup>28</sup> Tra le personalità menzionate da Peacock, la più longeva fu Claire (Thomas Jefferson Hogg: 1772-1862, Thomas Love Peacock: 1785-1866, Claire Clairmont, 1798-1879), perciò dobbiamo supporre che il «present time» indicato alla fine della prefazione sia il 1929, ottenuto sommando cinquant'anni dal suo ultimo anno di vita, il 1879 (*MD*, p. VII). Il riferimento ai «films and television drama» potrebbe essere un anacronismo volto ad enfatizzare la qualità fittizia della riscrittura; in alternativa, è possibile supporre che i documenti siano rimasti in giacenza alla Library of East India House, «forgotten by the world», per molti più anni di quelli richiesti dall'accordo stipulato dai protagonisti.

tion che si aggiunge a quella più intuitiva – la presentazione documentata della *true story* del circolo di Shelley secondo una prospettiva femminile –, richiamando l'attenzione sul 'vero finale' della narrazione storico-fittizia, ovvero sulle conseguenze ('autentiche', poiché ontologicamente reali e collocate nel passato) cui va incontro chi trasgredisce le convenzioni in un universo fondato su una rigida distinzione di ruoli secondo le due codificate identità sessuali. La conoscenza dell'esito del viaggio in Italia, offerta mediante riferimenti storiografici verificabili, permette di valutare le scelte dei protagonisti a posteriori ed impone inoltre alcune forti limitazioni all'oscillazione delle identità nella biofiction poiché sappiamo che i personaggi, sospesi tra verità e finzione, *non possono infine sottrarsi alla storia*. La biofiction di Chernaik, procedendo in senso opposto alle scelte del discusso *The Mistressclass*, dove la 'sospensione di credulità' è spinta all'estremo a causa della supposta non-morte della figura di Charlotte e della qualità visionaria della scrittura che la riguarda, stabilisce dei confini ben precisi entro i quali deve rimanere la riscrittura finzionale dei personaggi storici e, tra questi, alcuni fatti 'granitici' quali il termine dell'esistenza. Potremmo affermare, consapevoli dell'anacronismo, che la riscrittura afferisca in larga misura a quell'ambito evanescente del soggetto biografico che Virginia Woolf definì 'arcobaleno', seppure la dicotomia tra 'i fatti' e 'la personalità' si dimostrerà talvolta, come vedremo nel corso dello studio (e la stessa autrice modernista aveva ben presente), niente affatto irriducibile<sup>29</sup>.

Identificate altre due soggettività nei passaggi della scrittura, la prima delle quali in bilico tra il *fictional* o l'*actual world*, il coinvolgimento personale del più antico curatore con la materia narrata e l'idea espositiva che ha guidato l'atto biografico di *Mab's Daughters*, non rimane che approfondire la natura di queste cronache 'intime ed incensurate'.

### 3.1.1 Il 'sesto taccuino'

La narrazione di *Mab's Daughters* inizia nel giugno del 1816 con le pagine del diario di Mary, registrando gli eventi di due anni successivi a quel viaggio sul Continente menzionato dalla prefazione che vide per protagonisti la primogenita di Godwin, il suo discepolo Percy, ancora legalmente sposato con Harriet Westbrook, e la figlia di Mrs. Clairmont, allora chiamata Jane. L'evento è comunemente ritenuto lo spartiacque delle loro vite e la sua rilevanza è testimoniata dall'esistenza di almeno quattro versioni

<sup>29</sup> «And if we think of truth as something of granite-like solidity and of personality as something of rainbow-like intangibility and reflect that the aim of biography is to weld these two into one seamless whole, we shall admit that the problem is a stiff one and that we need not wonder if biographers have for the most part failed to solve it». V. Woolf, *The New Biography* (1927), in Ead., *Granite and Rainbow*, Harcourt Brace, New York 1988, p. 149.

scritte del suo racconto<sup>30</sup>. Da questo momento, le tre personalità diventarono infatti l'oggetto di una crescente attenzione pubblica, in relazione all'affermazione della produzione creativa di Percy Shelley nel panorama culturale del tempo e alla risonanza destata dal loro eccentrico stile di vita.

La consapevolezza dei personaggi storici riguardo la possibilità di trasformarsi, presto o tardi, in materiale biografico di altrui narrazioni è rilevata anche da Paula R. Feldman e Diana Scott-Kilvert, curatrici di una recente edizione dei diari originali di Mary Wollstonecraft Shelley, *The Journals of Mary Shelley* (1987), che avvertono la necessità di precisare, nell'introduzione alle trascrizioni vere e proprie e, dunque, in posizione analoga alla prefazione di *Mab's Daughters*, come l'autrice delle carte «was acutely aware of the perils of indiscretion, and must very early have realized that no written document could ever be considered entirely private»<sup>31</sup>.

L'esperienza personale della figlia di Godwin sui pericoli dell'indiscrezione e la facilità della conversione di documenti privati in letture di interesse generale era, d'altra parte, alquanto significativa e risaliva ad un periodo di gran lunga precedente alla sua illegittima relazione con l'autore di *Queen Mab*. Mary aveva infatti soltanto pochi mesi di vita al momento in cui il padre, nel gennaio del 1798, pubblicò la biografia che nelle sue intenzioni avrebbe dovuto essere una nobile ed appassionata celebrazione della memoria della moglie, avendo iniziato il reperimento del materiale sin dal giorno immediatamente successivo a quello del rito funebre<sup>32</sup>. Com'è noto, il biografo delle *Memoirs of the Author of the Vindication of the Rights of Woman* (1798) fraintese decisamente la tipologia del suo pub-

<sup>30</sup> *L'elopement* del 28 luglio 1814 verso la Svizzera di Mary Wollstonecraft Godwin con Percy, accompagnati da Mary Jane Clara, o Claire, è narrato nel diario tenuto da Shelley e Mary, in seguito la base per il secondo racconto *History of a Six Weeks' Tour* (testo che sarà discusso più avanti, in questo paragrafo). Il terzo è un diario tenuto da Claire Clairmont dal 14 agosto 1814 fino al novembre dello stesso anno; una porzione di questo diario, dal 14 agosto al 22, è servito da base per un quarto, una copia revisionata da Claire che contiene informazioni non presenti nell'originale: si veda SC 264 e questo puntuale riferimento nel contributo di G. De Beer, *Claire Clairmonts Journals and Shelleys Journeys*, in K.N. Cameron, D.H. Reiman, eds, *Shelley and his Circle: 1773-1882*, Harvard UP, Cambridge (MA), 1961-2002, vol. III, pp. 355-356). L'edizione, composta al momento da 10 volumi – l'ultimo è del 2002 – sarà d'ora innanzi abbreviata in: SC (si osservi il corsivo che la distinguerà dalla nomenclatura standard dei manoscritti riprodotti, come quello appena menzionato).

<sup>31</sup> P.R. Feldman, D. Scott-Kilvert (eds), *Introduction*, in M. Shelley, *The Journals of Mary Shelley 1814-1844: 1814-1822*, Clarendon Press, Oxford 1987, vol. I, p. xv. La narrazione sarà d'ora innanzi abbreviata in *J*.

<sup>32</sup> Mary Godwin nacque il 30 agosto 1797, cinque mesi dopo il matrimonio dei genitori (celebrato nella chiesa di St. Pancras a Londra il 29 marzo 1797) e tre anni dopo la nascita della sorella Fanny, la figlia di Imlay che Godwin riconobbe come propria. Wollstonecraft morì dieci giorni dopo la nascita di Mary, probabilmente in seguito ad un'infezione. W. Godwin, *Memoirs of the Author of A Vindication of the Rights of Woman*, 3 vols., J. Johnson, London 1798.

blico, che seguì oltraggiato la travagliata relazione di Mary Wollstonecraft con il pittore Heinrich Füssli, durante il quale era emersa la sua disponibilità ad un platonico *ménage à trois*, la nascita della figlia illegittima di Gilbert Imlay (Fanny) e, specialmente, i due tentativi di suicidio in seguito all'abbandono di lui e la mancanza di sentimento religioso che dimostravano. Ad aumentare l'imbarazzo attorno alla figura della scrittrice contribuì l'uscita, avvenuta più tardi nello stesso anno, di *Posthumous Works of Mary Wollstonecraft*, che includeva, oltre al romanzo incompiuto *Maria, or The Wrongs of the Women*, l'intera corrispondenza tra Wollstonecraft e Imlay, la cui prosa sensuale fu definita da Godwin 'superiore' al linguaggio del sentimento e della passione del *Werther* di Goethe<sup>33</sup>.

Le divulgazioni del padre di Mary, ben lontane dal suscitare la sperata ammirazione collettiva nei confronti delle doti letterarie della defunta o il riconoscimento del suo coraggio personale, ostacolarono di fatto la propagazione dei discorsi sostenuti a gran voce in *A Vindication* (1792), screditando l'immagine dell'autrice agli occhi di molti. Dopo le rivelazioni del vedovo, in tempi funestati dalla repressione politica e dal timore di una diffusione del radicalismo francese in Inghilterra, il nome proprio Mary Wollstonecraft diventò dunque sinonimo tanto di *free love*, tanto di giacobinismo, obbligando anche alcune sue iniziali sostenitrici (ad esempio Mary Hays) ad una autocensura necessaria. Come osserva Miriam Brody in una delle sezioni introduttive ad una recente edizione del testo, «for a long while after her death it was not the argument of the *Vindication* which formed the basis of the controversy surrounding it, but the *personal life* of its author»<sup>34</sup>.

Non sorprende, perciò, che Mary Wollstonecraft Godwin dovesse gestire due inclinazioni opposte ma egualmente potenti: la sua tendenza alla discrezione, motivata dall'esperienza vissuta oltre che da un'inclinazione naturale, e la necessità di conservare una qualche forma di registrazione degli eventi accaduti, un'abitudine ereditata consapevolmente dalla famiglia<sup>35</sup>. Se Godwin annotava scrupolosamente in un diario le letture, le visite e – raramente e di solito in francese – le crisi emotive della sua vita, secondo una modalità di controllo che scopriremo affine nella scrittura della figlia, altre opere della madre avevano influenzato nel 1814 la stesura

<sup>33</sup> Ivi, pp. 5-6.

<sup>34</sup> M. Brody, 'Posterity, however, will be more just' – *Feminism after the Vindication*, in M. Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Women* (1792), cit., pp. LX-LXI, corsivi dell'autrice. Tra le iniziali adesioni raccolte da *A Vindication* è possibile ricordare quelle di Anna Seward, di Lady Palmerston e, appunto, Mary Hays. Si veda A. Seward, *Letters of Anna Seward, written between the years 1784 and 1807*, ed. by A. Constable, Edinburgh-London 1811; M. Hays, *The Love Letters of Mary Hays* (1779-1780), ed. by A.F. Wedd, Methuen, London 1925; B. Connell (ed.), *Portrait of a Whig Peer, compiled from the papers of the Second Viscount Palmerston, 1739-1802*, André Deutsch, London 1957.

<sup>35</sup> P.R. Feldman, D. Scott-Kilvert (eds), *Introduction*, in *J*, vol. I, p. xvi.

delle lettere di Mary a Fanny e gli appunti di viaggio che condivideva con Percy. La scrittura diaristica ed epistolare del personaggio trae difatti ispirazione dal modello letterario proposto in *Letters written during a short residence in Sweden, Norwen, and Denmark* (1796) di Wollstonecraft, la cui lettura ad alta voce, offerta dal futuro marito, era solita ascoltare con Jane durante il tragitto sul Reno; il testo era inoltre una rielaborazione della traccia di una scrittura privata, una pratica popolare all'epoca almeno quanto quella di pubblicare libri con argomento di viaggio, due circostanze che la futura autrice di *Frankenstein* non poteva certamente ignorare. Gli intenti letterari dei *travel journals* di Mary, le cui annotazioni sugli scenari naturali rivelano un occhio allenato alle categorie del sublime, del bello, del pittoresco nella loro teorizzazione di Edmund Burke e William Gilpin<sup>36</sup>, sono confermati dalla pubblicazione, nel 1817, di *History of A Six Weeks Tour through a part of France, Switzerland, Germany and Holland, with Letters descriptive of a Sail round the Lake of Geneva, and of the Glaciers of Chamouni*, una riscrittura degli appunti dei due differenti viaggi del 1814 e del 1816<sup>37</sup>.

Osservando questo testo più da vicino, la prima parte (quella relativa al viaggio del 1814) è una riscrittura compiuta da Mary delle annotazioni del *Journal Book I* condiviso con Percy, ed anche di alcune sezioni del diario di Claire e di una stesura di prova di *Frankenstein* del 1817, il viaggio in Olanda. Per quanto riguarda invece la seconda parte, *Letters Written during a Residence of Three Months in the Environs of Geneva, in the Summer of the Year 1816*, l'attribuzione di una provenienza (ma non della scrittura del 1817) è più complessa. Il testo appare una rielaborazione degli appunti del *Journal Book II*, di un diario scomparso, di alcune lettere perdute scritte da Mary alla sorella Fanny. Sono inoltre state individuate in questa sezione del volume alcune corrispondenze testuali con le lettere di Percy indirizzate a Peacock e con altre numerose fonti (che diventano confuse specialmente per le *Letters III e IV*). In conclusione, osserva Jeanne Moskal facendo riferimento anche ad un indovinello contenuto nel carteggio tra Shelley a Thomas More, il poeta fu autore di alcune sezioni dell'opera, le cui responsabilità personali sono tuttavia definibili molto precisamente: «'History of a Six Weeks' Tour' and 'Letters from Geneva I

<sup>36</sup> A.K. Mellor, *Mary Shelley...*, cit., p. 24. E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), ed. by A. Philips, Oxford UP, Oxford 1990. La guida illustrata della Gran Bretagna offerta dal reverendo William Gilpin, *Observations on the River Wye, and Several Parts of South Wales, & c. Relative Chiefly to Picturesque Beauty* (1790), è consultabile in cartaceo come W. Gilpin, *Observation on the River Wye* (1790), intr. by R. Humpreys, Pallas Athenes Arts (Orchid Press), Hong Kong 2005; si veda anche W. Gilpin, *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and On Sketching Landscape*, ed. by G. Budge, Thoemmes Press, Bristol 2001.

<sup>37</sup> Si veda M. Shelley, *The Novels and Selected Works of Mary Shelley*, Vol. 8, *Travel Writings*, ed. by N. Crook, William Pickering, London 1996.



and II' are Mary Shelley's contributions to the co-authored volume *History of a Six Weeks' Tour*. P.B. Shelley contributed the Preface, 'Letters [from Geneva, III and IV] and the poem 'Mont Blanc''. Il volume può infine dirsi co-redatto dalla coppia, seppure con la necessità di rilevare «the privileged position of Mary Shelley 'History of a Six Weeks' Tour' within it, as both the longest single item and title-piece»<sup>38</sup>.

*Shelley and Mary's Journal Book* ed i successivi taccuini scritti da Mary, fonti del suddetto volume, sono a loro volta complessivamente documenti alquanto eterogenei, e non soltanto per la doppia autorialità della scrittura del primo e per la varietà degli argomenti di entrambi, ma anche perché, oltre alla registrazione, più o meno letteraria, degli eventi vissuti, e alla trascrizione di comuni promemoria (prescrizioni mediche, indirizzi, liste di letture), rappresentano lo spazio privato dove ospitare prove di composizioni poetiche o stesure di racconti ascoltati la sera precedente, divenendo presto la fonte di prezioso materiale per le future divulgazioni degli autori e per quelle, più lontane, che lo sceglieranno come argomento. Le pagine delle voci comprese tra il 28 luglio e il 13 settembre del 1814 e la prima sezione degli appunti del 21 luglio 1816 furono infatti incluse, insieme ad altro materiale, nel menzionato *The History of a Six Weeks' Tour* (1817); il saggio *On Ghost*, pubblicato nel «London Magazine» (1824), contiene il quarto racconto narrato da Matthew Gregory Lewis il 18 agosto 1816, il secondo di Chevalier Mengaldo il 20 ottobre 1818, e la storia sui fantasmi di Hogg il 22 dicembre 1814. In *Essays, Letters from Abroad, Translations and Fragments* (1839) Mary accluse la traduzione di *Menexenus* compiuta da Percy, tutti e quattro i racconti di Lewis, *The History of a Six Weeks Tour*, le annotazioni dal diario di Percy tra il 29 agosto e il 5 settembre 1816 (il ritorno in Inghilterra dalla Svizzera); infine rielaborò l'ultimo paragrafo del 1 giugno 1840 per incorporarlo in *Rambles in Germany and Italy in 1840, 1842, 1843*. Tra i numerosi motivi di interesse dei diari di Mary sono infine menzionabili le liste delle letture, dove figurano opere assenti negli elenchi di Percy, quindi le fonti di Mary per *Valperga*, la stanza cancellata di *Mont Blanc* di Shelley, e il racconto offerto da Edward John Trelawny sulla cremazione dei corpi del poeta e di Edward Ellerker Williams, l'ufficiale in pensione con cui aveva fatto amicizia negli ultimi mesi di vita e che morì con lui in Toscana nel naufragio del Don Juan.

La narrazione di *Mab's Daughters* rispetta questa molteplice funzionalità dei taccuini con le notizie delle letture, delle trascrizioni e delle traduzioni cui si dedicano le protagoniste (la cui accuratezza è verificabile mediante un controllo con le *Reading Lists* originali in *J*, vol. II, pp. 631-684), dimostrando inoltre la consapevolezza della propria multiforme natura – privata e pubblica, documentaria e creativa, reale ed immaginaria – mediante alcune esplicite allusioni alla possibile risonanza storica dei

<sup>38</sup> J. Moskal, *Introductory Note*, in M. Shelley, *The Novels and Selected Works of Mary Shelley*, Vol. 8, *Travel Writing*, cit., pp. 1-2.

contenuti, che appaiono nelle menzionate prefazioni e nelle pagine di Mary del 21 luglio 1817 («Ollier would like to publish our travel journals, which we sent to Peacock at the time in the form of letters, and I have promised to transcribe them. Peacock has kept everything in good order, and I have already started on the task», *MD*, p. 179).

In conseguenza di ciò, tra le quattro donne autrici dei diari fittizi di Chernaik, la riscrittura dei diari di Mary, l'unica delle protagoniste ad aver partecipato alla costruzione del proprio soggetto con la produzione di scrittura biografica sia documentaria che creativa, pare affermarsi come l'atto narrativo più importante della biofiction, il cui specifico ipotesto del protomondo 'vero' – *The Journals of Mary Shelley* – assume inoltre strutturalmente una posizione di preminenza rispetto a tutti gli altri. Chernaik colloca infatti il diario di questo personaggio nel punto di inizio e di conclusione di tutti i documenti, quasi a suggerire che questi siano derivati da una sola mano e che le sei sezioni di *Mab's Daughters* costituiscano, nel loro insieme, il *sesto* dei cinque taccuini originali che ci sono pervenuti.

Questo 'diario apocrifo' di Mary Shelley, il cui affidamento alla Library of East India House (1860) risulta posteriore alla morte dell'autrice, impossibilitata pertanto ad esercitare un controllo sulla propria immagine ostacolando la divulgazione delle carte personali, appare possedere qualità complementari rispetto al documento storico a nostra disposizione, i cui presupposti sono capovolti. Le rivelazioni promesse dal personaggio di Peacock nella sua nota alla lettura («the pages that follow may help to elucidate the most puzzling mysteries in the tangled relations of the Shelley circle», *MD*, p. IX) echeggiano difatti, quasi testualmente, la delusione di questa aspettativa annunciata da Feldman e Scott-Kilvert prima di offrire la narrazione dei diari originali: «the reader who scans them [the journals] for answers to the unsolved mysteries of Shelleyan biography is doomed to disappointment»<sup>39</sup>.

Al contrario delle 'cronache segrete' che costituiscono la narrazione di *Mab's Daughters*, i *Journals* di Mary Shelley sono definiti dalle curatrici un «continuous», «factual record» che, sebbene non raggiunga mai la monotonia dei contenuti del diario di Godwin, non accredita il suo fascino alla presenza di «indiscreet revelation», e neppure all'offerta di numerosi dettagli sulla vita insieme di Percy e Mary<sup>40</sup>. L'annotazione diaristica è rilevante, continua l'introduzione, nella misura in cui «its character changed as time passed», poiché i taccuini diventano gradualmente una

<sup>39</sup> P.R. Feldman, D. Scott-Kilvert (eds), *Introduction*, in *J*, p. xv.

<sup>40</sup> Ivi, pp. xv e xxiii. «However, her journal never becomes the severely factual records of movements, books read, and people met that Godwin's diary is, because Mary was never absolutely sure what kind of journal she wished to write» (ivi, p. xvi). Per quanto riguarda invece la scrittura di Godwin, secondo Mellor il personaggio trasmise talvolta le proprie emozioni proprio negandone l'articolazione narrativa, come dimostrerebbero le tre righe formate interamente da puntini di sospensione che seguono la registrazione oraria della scomparsa della moglie (A.K. Mellor, *Mary Shelley...*, cit., p. 2).

esclusiva responsabilità di Mary, e ne riflettono i mutamenti della personalità con un'efficacia difficilmente individuabile altrove<sup>41</sup>. La qualità di 'scrittura intima' dei *Journals* originali è inoltre fortemente controversa poiché, seppure l'autrice di *Frankenstein* vi appose i propri e personali segni distintivi giungendo, talvolta, ad esprimersi con un linguaggio personale di rappresentazioni grafiche (si veda la fig. 2), il suo atto narrativo appare governato da un potentissimo impulso censorio, sino al punto che risulta assente, nei *notebooks*, una qualsivoglia menzione alle circostanze del suicidio di Harriet, alla bambina adottata con Percy a Napoli nel 1818 (Elena Adelaide), e persino alla relazione di Claire con Lord Byron. D'altra parte, nei *Journals* non saranno affrontate neppure le due maggiori tragedie della vita dell'autrice degli anni 1816-1822: la morte della figlia Clara è annotata molto brevemente, quella del figlio William può essere dedotta dall'interruzione della scrittura alla fine del secondo diario.

Il taccuino più interessante, dal punto di vista dell'immediatezza della scrittura, è certo il *Journal Book I*, acquistato dal personaggio a Parigi nell'anno 1814 ed adoperato tra il 28 giugno del 1814 e il 13 maggio del 1815. A differenza dei volumi successivi, vi si trovano annotazioni giornalieri di Mary e Percy e i loro commenti agli eventi vissuti, possedendo una cifra stilistica che attesta una temporanea trasgressione dell'abituale prudenza. Soltanto nel primo taccuino sopravvivono alcune osservazioni irritate su familiari e conoscenti (Edward Hookham è definito un «nasty little man», Harriet «a very odd creature», la matrigna di Mary, Mrs. Clairmont, «a woman I shudder to think of»), ed una disponibilità a lasciar trapelare gli stati emotivi – la felicità della coppia, il dolore per la morte della neonata, il sentimento di fastidio per la onnipresente Claire – che riapparirà dopo la morte di Percy, quando la scrittura diaristica assumerà la funzione di «emotional release»<sup>42</sup>. Anche allora, tuttavia, la oramai conosciutissima vedova Shelley persisterà nell'omettere ogni informazione dannosa alla propria reputazione, tra cui la rivelazione dei nomi di alcuni dei suoi amici e conoscenti (non esiste, ad esempio, alcun riferimento a John Howard Payne, ed un'altra conoscenza maschile è segnalata dalle sole iniziali «A.B.»).

La narrazione di *Mab's Daughters* (18 giugno 1816 - 5 dicembre 1817) coincide, quasi interamente, con le prime parti del *Journal Book II* (21 luglio 1816 - 7 giugno 1819), un volume qualificato da un netto cambiamento di contenuti rispetto al primo: le annotazioni sono brevi e di natura fattuale, con le uniche eccezioni costituite dalle pagine di descrizioni paesaggistiche o di trascrizioni di racconti, materiale di future divulgazioni. Nel secondo taccuino, inoltre, i riferimenti a Claire diventano sempre più infrequenti, e l'imbarazzo che circonda la sua relazione con Byron è confermata dalla dissimulazione della nascita di Alba (la futura Allegra

<sup>41</sup> P.R. Feldman, D. Scott-Kilvert, *Introduction*, in *J*, vol. I, p. xv.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. xviii.

Byron) mediante l'espressione «four day of idleness»<sup>43</sup>. L'intimità del primo volume è svanita, e per la prima volta si avverte la necessità di adoperare una simbologia personale che è la spia di un'introversione sempre più marcata della scrittura, il cui significato deve essere celato agli occhi degli estranei. L'accostamento tra il foglio storico e le aspettative sollevate dalla prefazione del romanzo appare definire la biofiction di Chernaik come il diario che Mary Shelley *avrebbe potuto* scrivere se la sua reticenza fosse stata minore ed avesse realmente pensato di essere l'unica destinataria della propria scrittura, la cui sopravvivenza è giustificata nella finzione con la disattenzione dell'autrice e l'opera di conservazione (e forse anche di trascrizione o riorganizzazione) da parte di un personaggio mendace, che precede un nuovo oblio del materiale. Il ritrovamento e la pubblicazione dei documenti 'dimenticati', sottratti alla legittima proprietaria ed ai suoi discendenti, postula inoltre un'implicita relazione di coincidenza extra-fittizia con la parte *non sopravvissuta* dei diari autentici.

È noto infatti agli specialisti che ben trentanove pagine dei cinque *notebooks* risultano strappate, per iniziativa della stessa Mary o di Lady Shelley, la nuora devota che comprese subito l'importanza della 'leggenda di Shelley' e, dopo aver pubblicato alcuni frammenti della scrittura diaristica di Mary – gli estratti dalle voci del 2 ottobre 1822 e del 21 ottobre 1838 – nel suo *Shelley Memorials* (1859), ne intraprese la 'trascrizione' per il successivo *Shelley and Mary* (1882), un testo che potrebbe essere definito come la 'versione dei taccuini secondo Lady Shelley': risulta infatti assente, nella narrazione, ogni notizia che potesse danneggiare la reputazione dei protagonisti, dai commenti negativi riguardo ad alcune persone, passando per il suicidio di Fanny, fino ai passaggi più intimi e dolorosi scritti dopo la morte di Percy e (come avremo modo di osservare) molto altro ancora<sup>44</sup>.

<sup>43</sup> «C.[laire] C.[lairmont] Sunday Jan. 12 — 1817 — 4 days of idleness — Letters from Shelley — he is obliged to stay in London — read Comus [...]» (*J*, vol. I, p. 154). In seguito, tuttavia, l'autrice riconosce nei diari l'esistenza della figlia illegittima della sorella acquisita, annunciandone la visita: «Sunday [April 6] he returns [...] A[lba] comes. C.[lare]has been with us a week before» (*J*, p. 166). Un analogo atteggiamento è assunto dal personaggio di Mary in *Mab's Daughters*, come discusso più avanti nel testo.

<sup>44</sup> Lady J. Shelley (ed.), *Shelley and Mary*, 4 vols., privately printed, London 1882. Sull'*editing* di Lady Shelley avremo modo di tornare a proposito della discussione sul personaggio di Harriet. Per il momento è utile osservare che il suo testo è rimasto in pratica l'unica versione a stampa dei manoscritti sino a quella, utilizzata nel presente studio, di Feldman e Scott-Kilvert. Il *Mary Shelley's Journal* (1947) di F.L. Jones, testo di riferimento di numerosi studi del Novecento, non fu infatti preparato consultando i diari originali, piuttosto «from a rotograph of Professor Dowden copy supplemented by the additions from the notes of André Koszul, Rosalie Glynn Grylls, and Newman Ivey White»; questi autori invece avevano lavorato anche con l'ausilio dei documenti senza mai, tuttavia, restituire al testo la sua integrità (R. Feldman, D. Scott-Kilvert, eds, *Introduction*, in *J*, vol. I, pp. xix-xxvi).

Tornando alla questione delle *deletions*, Feldman e Scott-Kilvert si spingono ad ipotizzare che Mary se ne sia accorta durante la preparazione delle note per l'edizione dei *Poetical Works* (1839) di Percy Shelley, curiosamente anche la medesima occasione in cui il Peacock di *Mab's Daughters* disobbedisce alla richiesta di Mary di restituire tutte le carte in suo possesso. In qualunque modo siano andate le cose, è attestata l'esistenza storica di un taccuino scomparso, quello iniziato per celebrare l'allontanamento di Claire nel 1815, e l'avvenuta rimozione di molte pagine dal *Journal Book I*, verosimilmente al fine di evitare fraintendimenti riguardo alla complicata relazione tra Percy, Mary e Claire e tra Mary, Percy ed Hogg nello stesso anno<sup>45</sup>.

La narrazione di *Mab's Daughters*, includendo anacronisticamente tale relazione del 1815 nelle voci del 1817, appare una versione dei diari niente affatto lacunosa, che accoglie tra i suoi contenuti gli argomenti trascurati nei documenti storici a nostra disposizione, qualificandosi in tal senso come la trascrizione più 'originale' dei diari di Mary Wollstonecraft Shelley. A sostegno di questa ipotesi, è possibile anche osservare la registrazione, nelle prime pagine di *Mab's Daughters* (le voci tra il 18 giugno ed il 21 luglio del 1816), di un periodo in cui il referente materiale della scrittura non esiste se non in modo frammentario, perché tra il 14 maggio del 1815 e il 20 luglio 1816 non c'è la documentazione di una registrazione giornaliera degli eventi da parte di Mary (il *Journal Book II* inizia, appunto, il giorno 21); il racconto del soggiorno dei protagonisti in Svizzera è dunque accessibile agli storici mediante la sovrapposizione di altre fonti eterogenee, e qualche frammento diaristico di un *notebook* conservato alla Bodleian Library<sup>46</sup>.

In aggiunta, se confrontiamo la restante narrazione di *Mab's Daughters* con le corrispondenti sezioni del *Journal Book II* (si proceda così: *J*, vol. I, p. 112 - *MD*, p. 11; *J*, vol. I, p. 135 - *MD*, p. 43), la sincronia tra i testi storici e la ricostruzione fittizia è talvolta sconcertante. Molte delle informazioni fattuali coincidono in modo esatto, nonostante non siano le più conosciute, ad esempio la visita di Godwin a Marlow il 2 aprile del 1817 (*J*, vol. I, p. 167; *MD*, p. 121), oppure sono dilazionate di poco, come il ritorno di Percy a Bath dopo la ricerca infruttuosa di Fanny e quello dopo la tragica sco-

<sup>45</sup> Si veda, in proposito, la ricostruzione di F.L. Jones, *Mary Godwin to T.J. Hogg: the 1815 letters*, in *SC*, vol. III, pp. 423-434.

<sup>46</sup> Il soggiorno in Svizzera di Mary, Percy e Claire è testimoniato da altre numerose narrazioni, tra cui (oltre al citato *History of a Six Weeks' Tour*, documento volutamente 'pubblico') i suddetti frammenti conservati alla Biblioteca Bodleiana (*Geneva Journal Fragments*) nel taccuino che contiene anche alcune stanze di *Hymn to Intellectual Beauty* di Percy), il diario del medico di Byron, il Dott. Polidori, le lettere dei protagonisti ai loro conoscenti, ed il racconto che la stessa Mary dette a Thomas Moore molti anni più tardi. (L.G.G. Byron, *Letters and Journals of Lord Byron: with Notices of his life*, ed. by T. Moore, John Murray, London 1830; J.W. Dr. Polidori, *The Diary of Dr Polidori, Relating to Byron, Shelley, etc.*, ed. by W.M. Rossetti, Elkin Mathews, London 1911).

perta<sup>47</sup>. Infine, alcune espressioni dei personaggi sono citazioni letterali o quasi letterali dai *Journals*, e ciò è specialmente vero se testimoniano uno stato d'animo alterato: il riferimento alla «very alarming letter [...] from Fanny» del documento storico, ad esempio, diventa in *Mab's Daughters* «a most alarming letter from Fanny» (*J*, vol. I, p. 139; *MD*, p. 89).

La consultazione di altri *proto-testi* della biofiction appare condurre alle medesime conclusioni. I messaggi di addio di Fanny e di Harriet lasciati sul tavolo, testimonianze di una contingenza il cui coinvolgimento emotivo non potrebbe essere maggiore, coincidono con gli originali parola per parola, a dimostrazione che la scrittura storica delle protagoniste, quando esente dagli impulsi censori che qualificano quella delle personalità pubbliche, non necessita di modifiche poiché è coerente con il tentativo di restituzione biografico-fittizia della spontaneità dei testi di riferimento, rispetto ai quali il romanzo si dimostra una versione *più integra ed autorevole*. Nel caso del documento storico di Harriet, in particolare, la cui autenticità è stata a lungo dibattuta dagli storici a causa di incongruenze nella calligrafia forse originate, ipotizza Kenneth Neill Cameron, dall'evidente stato di agitazione dell'autrice, le uniche modifiche della biofiction sono l'eliminazione di alcune forme d'uso antiquate<sup>48</sup>. Per la precisione, consultando il documento nella curatela di Cameron e da Donald H. Reiman *Shelley and his Circle: 1773-1882*, dove i manoscritti conservati alla Carl H. Pforzheimer Library sono riprodotti, l'appellativo «ye», reiterato più volte verso la fine della missiva, diventa «you» nella biofiction, la cui narrazione sposta anche la frase relativa alle indicazioni sugli eredi delle proprietà personali («[t]o you my dear sister I leave all my things...») dall'inizio alla fine della lettera, che rimane, in entrambi i casi, «unsealed» (*SC*, p. 809 e *MD*, p. 113).

Se esaminiamo, tuttavia, le modalità di cooperazione delle fonti con altre strategie della biofiction, la presunta trasparenza della narrativa diventa più incerta, e gli esiti della riscrittura appaiono meno lineari. È indubbio che il testo di Chernaik includa alcuni argomenti sorvolati dai *Journals* di Mary, tra i quali è inoltre possibile annoverare le confidenze di una intimità condivisa con Percy ed il riconoscimento della relazione tra Clare e Lord

<sup>47</sup> Nella biofiction, alla voce del 10 ottobre 1816, Mary annota nel proprio diario che Percy è rientrato la sera prima alle 11 senza notizie sicure; il 13 ottobre, dopo un secondo viaggio, il personaggio torna a casa «with the worst news» (*MD*, pp. 89-90). Nei diari autentici il poeta fa ritorno il 9 ottobre alle 2 a.m. e il 10 ottobre alle 11 (*J*, vol. I, pp. 139-140).

<sup>48</sup> K.N. Cameron, *The Last Days of Harriet Shelley*, in *SC*, vol. IV, p. 809 (l'autenticità della lettera di Harriet). Per la consultazione dei contenuti della lettera di Harriet Westbrook si cfr *MD*, pp. 112-113 con *SC* 345, *Harriet Shelley to Eliza Westbrook, P.B. Shelley, and her Parents* (?December 7, 1816), in *SC*, vol. IV, pp. 802-806. Per quella di Fanny Godwin (nella riscrittura, copiata dal «Cambrian» del 12 ottobre 1816 – dove effettivamente apparse – per mano di Mary): *MD*, p. 90 con il documento *Fanny Godwin Suicide Note*, in C.K. Paul, *William Godwin: his friend and Contemporaries*, Roberts Brothers, Boston (MA) 1876, vol. II, p. 262 (tra le narrazioni ricorrenti in questo studio, la trascrizione a stampa della missiva è consultabile in *J*, vol. I, p. 139, nota 2).

Byron, entrambi offerti mediante la trascrizione apparentemente ‘oggettiva’ di un dialogo tra le sorelle; ciononostante, da un’analisi dei momenti del testo in cui si registrano alcune importanti informazioni omesse nei cinque *notebooks*, emerge che tali notizie sono sovente riportate nei diari di Clare, piuttosto che di Mary (è il caso della nascita di Alba)<sup>49</sup> e che talvolta sono assenti, nelle parti della scrittrice, persino quelle annotazioni telegrafiche presenti negli originali, come dimostra la vicenda del suicidio di Harriet, commentato, anche questo, dalla sorella acquisita (*MD*, p. 113).

Le licenze finzionali accordate al ‘genere’ della biofiction consentono al personaggio di Mary di lasciar trapelare nei taccuini l’acquisizione di una consapevolezza critica riguardo a certe tematiche in un modo più esplicito di quello concesso al suo referente storico, ed il racconto di Chernaik è anche il percorso di maturazione della compagna di Shelley, che diventa gradualmente consapevole della prigione immateriale cui la condannano le teorie apparentemente libertarie condivise con l’autore di *Queen Mab*. In particolare, la pagina centrale sull’acquisita insofferenza al *male ego* non avrebbe potuto trovare collocazione nella scrittura dell’amante e moglie di uno dei più grandi poeti del tempo, almeno senza la protezione offerta dai generi creativi della narrazione<sup>50</sup>. Tuttavia, l’atto autobiografico di *Mab’s Daughters*, ben rileva Neumeier, non può in alcun modo definirsi esente da forme di controllo: la verità sul concepimento di Harriet è dapprima velata dalla descrizione di un sogno, ed in seguito dispersa nell’ambiguità di un doppio racconto<sup>51</sup>, mentre nel caso Mary a duplicarsi è la voce del 15 aprile 1817 (nella prima l’autrice asserisce di non poter scrivere a causa della presenza di Clare, *MD*, p. 132, nella seconda il romanzo è concluso, *MD*, p. 148).

La relazione di Clare con Percy, esplicita nel diario della protagonista, è discussa in un foglio a parte successivamente riposto in un secondo taccuino «unmarked», suggerendo che esiste un diario ancora più intimo e privato di quello in nostro possesso e che la capacità di accoglienza dei ‘documenti incensurati’ è vincolata ad alcune limitazioni<sup>52</sup>. La rivelazione pone inoltre nuovamente l’accento sull’operazione di *editing* subita dai manoscritti originali, poiché l’inserimento delle pagine separate è avvenuto evidentemente a posteriori, forse ad opera della stessa persona che ha pianificato l’organizzazione del testo suddividendo i documenti di ogni capitolo-stagione per soggetto – Mary, Clare, Fanny, Harriet – secondo la

<sup>49</sup> La nascita di Allegra Byron, avvenuta il 12 gennaio del 1817, non è registrata nelle annotazioni di Mary del 18 marzo (*MD*, p. 119), nonostante la sua presenza sia in seguito menzionata nel racconto (*MD*, p. 220).

<sup>50</sup> È significativo che la data della discussione sul *male ego*, il 21 luglio del 1817 (*MD*, p. 179) non trovi un’esatta corrispondenza nei *Journals*, dove non si registra alcuna scrittura tra le voci «Tuesday, 15th» e «Tuesday, 22nd» (*J*, vol. I, p. 177).

<sup>51</sup> B. Neumeier, *The Truth of Fiction...*, in *Biofictions*, cit., p. 112.

<sup>52</sup> *Ibidem*. «My journal entry for the 10th of August is written on a separate sheet of paper and folded away in a second, unmarked notebook. I shall probably destroy it – but not just yet» (*MD*, p. 212).

successione cronologica dei taccuini (quelli del personaggio di Mary sono almeno due, l'ultimo coincidente con il trasferimento a Marlow e l'inizio di una nuova fase della vita del personaggio; *MD*, p. 119).

Infine, non esiste traccia, nella narrazione, di quei «private signs» menzionati nella prefazione più recente ed emblematici dei mutamenti del corpo femminile, sebbene a questo punto dovremmo domandarci chi sia stato a decifrarli e se la stessa interpretazione possa dirsi corretta. L'assenza dei simboli nella nostra versione dei diari è forse dovuta alla difficoltà di tradurre e condensare in un unico codice i diversi linguaggi delle quattro donne, un fallimento connesso al tentativo di racchiudere la multiforme soggettività femminile nelle strette maglie della sola identità sessuale. In alternativa, è possibile che i contenuti della scrittura cifrata siano apparsi troppo 'intimi' per la riproduzione a stampa, non conformandosi ai criteri del modello narrativo pubblico cui si sapeva sarebbero stati destinati. Per riempire questa ed altre lacune, dovremmo avere l'accesso a nuovi 'testi segreti', quelli occultati sotto la superficie del racconto di *Mab's Daughters*.










<p>November 1816</p> <p>Friday Nov. 1<sup>st</sup> Shelley is teased all day by Mr Laves  draw. and read Don Quixote in the evening.</p> <p>Saturday 2<sup>nd</sup> S. calls at the Greyhound  † Write... read Davy — In the evening read Curt. in and Les Incas<sup>2</sup> — &amp; work — Shelley writes a little &amp; reads Montaigne. Draw.</p> <p>Sunday 3<sup>rd</sup> Draw — write — read Les Incas. Shelley reads Montaigne walks — &amp; rea-In the evening read Curt. and S. reads Don Q. aloud.</p> <p>Monday 4<sup>th</sup> draw — walk — read Davy — in the evening Curt &amp; Don Quixote S reads Montaigne —</p> <p>Tuesday 5<sup>th</sup></p> <p>Pd. 5<sup>0</sup> £100 —   America  </p> <p>Bristol. Whitaker M.G. 100<sup>2</sup></p> <p>this time Charters had an account against him for some £25, but makes no allusion to any arrears. (SC iv. 166 ff., where Shelley's dealings with Charters over the years are analysed in detail.) <sup>2</sup> See Appendix II.</p> <p><sup>1</sup> Probably the inn where Law was staying; at that time there was an inn called the Greyhound in the Market-place in Bath.</p> <p><sup>2</sup> <i>Les Incas</i>, by Jean François Marmontel (1777).</p> <p><sup>3</sup> The series of drawings and symbols with which Mary began her entry for this day is reproduced facing p. 178. Shelley was in need of money; the references to '£100' and 'M. G. 100' are likely to be to some scheme for a loan they were considering. On 5 November Shelley wrote to Hayward to inquire about the prospects for another post-ohi sale (SC iv. 295-6), and he may also have applied to a man in Bristol named Whitaker at the same time. Eventually they did obtain £100, on 6 December Mary records letters from Mrs. C. and £100'. No record of the lender's identity has yet been traced, though the fact that it was Mrs. Godwin who sent the money suggests that it was raised in London rather than from a local source.</p> <p><sup>4</sup> Mary's use of drawings was an attempt to conceal her thoughts from future readers of her journal the succeeded only too well. The editors of <i>Shelley and his Circle</i> suggest that the picture of the man on a horse may be a reference to Charters and the bill for the carriage, but this seems very tenuous. (SC iv. 295, n. 3.) The drawing following the  is equally mysterious; it resembles a partial writing-check of a type Mary certainly used, and in which she later kept her journal notebooks (see Introduction). The  may refer to Claire; if so it would be tempting to assume that Mary was expressing her wish to raise £100 with which to send Claire and the child she was expecting to America as usual 'for cover'. The only reference in Shelley's or Mary's letters</p>	<p>November 1816</p> <p>Draw &amp; read Bryan Perdue<sup>1</sup> Shelley reads Montaigne &amp; Don Quixote: work in the evening</p> <p>Wednesday 6<sup>th</sup></p> <p>Draw  — finish Bryan Perdue — write — not well in the evening begin Sir C. Grandison.<sup>2</sup></p> <p>Thursday 7<sup>th</sup> Drawing lesson — walk — read Sir C.[harles] G.[randison] — Shelley reads Montaigne in the morning &amp; finishes Don Quixote in the evening.</p> <p>Friday 8<sup>th</sup> Draw. walk &amp; read Sir C. G. Shelley reads Sr Montaigne — read Curt &amp; Castle Rackrent<sup>3</sup> aloud. S finishes Castle Rackrent in the evening.</p> <p>Sunday Saturday 9<sup>th</sup> Write — Read Grandison — After tea Read Curt. S. reads Gullivers Travels<sup>4</sup> aloud &amp; Montaigne in the morning.</p> <p>Sunday 10<sup>th</sup> Draw — read Grandison &amp; Curt. Shelley reads &amp; finishes Montaigne to his great sorrow — He reads Lucian.</p> <p>Monday 11<sup>th</sup> Drawing Lesson Read Grandison — write and read Curt.</p> <p>Shelley reads Lucian and Gullivers travels in the evening.</p> <p>Joining Claire with America occurs much later, in a letter from Mary to Claire during the spring of 1821, when Claire was trying to get Byron to take Allegre away from Bagnacavallo. 'What then would you do having A on the outside of the convent walls? Would you go to America? the money we have not, nor does this seem to be your idea.' (MSB L. 1. 268)</p> <p><sup>1</sup> <i>Memoirs of Bryan Perdue: a novel</i>, by Thomas Holcroft (1810).</p> <p><sup>2</sup> <i>The History of Sir Charles Grandison</i>, by Samuel Richardson (1754).</p> <p><sup>3</sup> <i>Castle Rackrent, an Hibernian tale: taken from facts, and from the manners of the Irish squires, before the year 1786</i>, by Maria Edgeworth (publ. anon. 1800).</p> <p><sup>4</sup> <i>Travels into several Remote Parts of the World, By Lemuel Gulliver, first a surgeon, and then a captain of several ships</i>, by Jonathan Swift (1726).</p>
---	---

Fig. 3 - OUP Material: *The Journals of Mary Shelley: 1814-1844*, Volume I, ed. by P. R. Feldman & D. Scott-Kilvert (1987), pp. 144-145. By permission of Oxford University Press (<www.oup.com>).



3.2 *Harriet. Percorsi letterari della prima moglie di Shelley tra appropriazioni e lacune documentarie (Mark Twain 'alla riscossa' e l'ultimo, impossibile, incontro di Boas)*

Percy Shelley has done something  
 which in the case of other men is called a great crime;  
 it must be shown that in his case it is not that,  
 because he does not think as other men do about these things.  
 Ought not that be enough, if the fabulist is serious?  
 Having proved that a crime is not a crime,  
 was it worth while to go on and fasten the responsibility  
 of a crime which is not a crime upon somebody else?  
 M. Twain, *In Defense of Harriet Shelley* (1918 [1894])<sup>53</sup>

Tra le quattro protagoniste di *Mab's Daughters*, Fanny ed Harriet (1795-1816) sono i personaggi i cui corrispettivi storici appaiono meno noti e documentati. Il loro destino letterario, tuttavia, si è rivelato diametralmente opposto: la prima, nonostante alcune inevitabili speculazioni dovute alla celebrità delle sue relazioni familiari, è rimasta in una posizione di assoluta marginalità in relazione al discorso storico e alle sue rappresentazioni. L'altra, moglie abbandonata di un artista entrato a far parte del canone letterario prima ancora che la sua esistenza fosse terminata, è da subito apparsa una presenza tanto ineludibile quanto imbarazzante nelle biografie dell'antico congiunto. I tentativi di rimozione, manipolazione e riscatto della sua figura hanno contribuito ad aumentarne la risonanza storica, sino al punto in cui questa ha assunto una dimensione da protagonista. Pochi altri personaggi hanno affrontato un percorso narrativo tanto travagliato, dimostrando la corrispondenza tra il nome proprio ed un contenitore apparentemente vuoto, colmato dalle esigenze di un soggetto scrivente che delle volte vi riversa i paradigmi di una ideologia residuale del passato, delle altre invece codici culturali in corso di mutazione. Trattandosi di una personalità destinata alla definizione di un'altra, priva di una rilevanza propria e concepita come semplice componente nel processo di canonizzazione agiografica di una (geniale) seconda, l'operazione di falsificazione nei confronti della sua identità è stata ritenuta in una certa misura naturale e persino giustificata, e gli atti di appropriazione e sottrazione – dei fatti 'semi-granitici' della sua vita, delle sfumature 'arcobaleno' del carattere, e dei documenti materiali utili alla *riscrittura* della sua identità – non sono stati neppure troppo dissimulati. Scrisse Mark Twain, verso la fine dell'Ottocento, a proposito di certe assenze sospette:

<sup>53</sup> M. Twain (Samuel Langhorne Clemens), *In Defense of Harriet Shelley, and other Essays*, Harper, New York-London 1918, p. 5, corsivi dell'autore (ed. orig. *In Defense of Harriet Shelley*, «The North American Review», 1894, pp. 108-119). L'edizione Harper è riprodotta on-line all'indirizzo: <[http://openlibrary.org/books/OL24171737M/In\\_defense\\_of\\_Harriet\\_Shelley](http://openlibrary.org/books/OL24171737M/In_defense_of_Harriet_Shelley)> (09/2012).

[...] there seems to be a strange absence of documents and letters and diaries on the side. Shelley kept a diary, her father kept one, her half-sister by marriage, adoption, and the dispensation of God kept one, and the entire tribe and all its friends wrote and received letters, and the letters were kept and are producible when this [Dowden's] biography needs them; but there are only three or four scraps of Harriet's writing, and no diary. Harriet wrote plenty of letters to her husband – nobody knows where they are, I suppose; she wrote plenty of letters to other people – apparently they have disappeared, too. Peacock says she wrote good letters, but apparently interested people had the sagacity enough to mislay them in time. After all her industry she went down into her grave and lies *silently* there – *silent, when she has so much need to speak*. We can only wonder at this mystery, not account for it.<sup>54</sup>

In realtà, qualche documento in più è adesso a disposizione rispetto all'epoca dello scrittore americano e, specialmente il ritrovamento dell'ultima lettera della protagonista, acquistata da George Suckling, *bookdealer*, nel 1895 e venduta poco dopo a Harry Buxton Foreman<sup>55</sup>, ha contribuito in misura non indifferente all'attribuzione di una voce dietro alla figura oppressa dalla retorica di una tradizione con la doppia morale. Ciononostante, l'eco delle prime interpretazioni del soggetto si è dimostrato potente a tal punto che ancora oggi chi si appresta a raccontare la sua vita o quella di Percy Shelley non può evitare di menzionare alcuni antichi pregiudizi nei suoi confronti, seppure soltanto per screditarli ulteriormente, giungendo talvolta ad operare una revisione di alcuni avvenimenti fondata su deduzioni altrettanto arbitrarie. Concedere ascolto alla prima moglie di Shelley è evidentemente ancora attuale, e la riscrittura fittizia di Chernaik esplora questo specifico desiderio di nuove narrazioni, gli impulsi che lo hanno determinato, le differenze e le affinità di alcune cronache recenti con i tentativi di riabilitazione del passato.

L'appassionata difesa del personaggio da parte di Mark Twain, autore eclettico che destinò alla questione un intero saggio dal programmatico titolo *In Defense of Harriet Shelley*, pubblicato dalla «North American Re-

<sup>54</sup> Ivi, p. 36.

<sup>55</sup> K.N. Cameron, *The Last Days of Harriet Shelley*, in *SC*, cit., vol. IV, p. 806. La storia è raccontata da W. Courthope Forman, fratello di Harry Buxton Forman, che a sua volta riporta i ricordi del venditore di libri e stampe George Suckling circa il giorno in cui una donna entrò nel suo negozio per vendere lettere autografate. Le lettere erano di William Godwin, e tra queste ve n'era una firmata «Harriet S»; concludendo che dovesse essere l'ultima lettera di Harriet Westbrook, Suckling le fece la sua offerta e in seguito la rivendette a Harry Buxton Foreman dopo che l'altro familiare aveva rifiutato la sua richiesta, ritenendola eccessiva. Sappiamo che quando gli Shelley, nel 1818, partirono da Marlow per recarsi a Londra e poi in Italia, lasciarono indietro una scatola con la corrispondenza; parte di questo materiale fu trattenuto da Robert Madocks, il padrone di casa degli Shelley, che risulta la fonte più probabile della missiva.

view» nel 1894, fu ispirata dall'uscita, avvenuta nel decennio precedente, della per lui 'monumentale' *Life of Percy Bysshe Shelley* (1886) del Professor Edward Dowden, la cui «fat spread for the righteous», per citare l'espressione usata da Twain in apertura<sup>56</sup>, aveva trasformato il personaggio di Harriet Westbrook nello *scapegoat* delle libere scelte di Percy, accusandola di aver perso vivacità intellettuale dopo la nascita della figlia Ianthe e di non aver compiuto i passi necessari per salvare il matrimonio, i cui vincoli di fedeltà lei per prima non avrebbe rispettato<sup>57</sup>.

In effetti, consultando il testo dell'accademico irlandese, è inevitabile riconoscere nel capitolo dedicato alla questione della prima moglie (*Parting from Shelley*) un indiscutibile esempio di atteggiamento reverenziale del biografo nei confronti del soggetto-argomento, il cui materiale (i 'fatti' della storia) appaiono lì manipolati in modo esemplare, ricavando la retorica dell'autore, nel suo approccio 'finto-induttivo' (e in verità molto pregiudizievole-deduttivo), ipotesi critico-biografiche sulla poesia di Shelley che partono da associazioni anche verosimili per trarre conclusioni talvolta fantasiose, se non al limite dello spiritoso. La poesia *To Harriet*, composta nel maggio del 1814 e pubblicata per la prima volta in *Life of Shelley*, è letta da Dowden come un «piteous appeal» del poeta alla moglie, il cui affetto perduto costituirebbe l'unica causa di sofferenza: la composizione sarebbe pertanto una testimonianza dell'alienazione di Harriet nei confronti del marito, che nel maggio del 1814 «pleaded with almost despairing hope for the restoration of her love»<sup>58</sup>. La sesta stanza della dedica a Mary in *The*

<sup>56</sup> M. Twain, *In Defense of Harriet Shelley, and other Essays*, cit., p. 1.

<sup>57</sup> E. Dowden, *Life of Percy Bysshe Shelley*, 2 vols., Kegan Paul, Trench & Co, London 1886.

<sup>58</sup> Ivi, vol. I, pp. 413-414. Riporto il testo qui di seguito: «Thy look of love has power to calm / The stormiest passion of my soul / Thy gentle words are drops of balm / In life's too bitter bowl; / No grief is mine, but that alone / These choicest blessings I have known // Harriet! if all who long to live/ In the warm sunshine of thine eye, / That price beyond all pain must give,- / Beneath thy scorn to die; / Then hear thy chosen own too late / His heart most worthy of thy hate. // Be thou, then, one among mankind / Whose heart is harder not for state, / Thou only virtuous, gentle, kind, / Amid a world of hate; / And by a slight endurance seal / A fellow-being's lasting weal. // For pale with anguish is his cheek, / His breath comes fast, his eyes are dim, / Thy name is struggling ere he speak, / Weak is each trembling limb; / In mercy let him not endure / The misery of a fatal cure. // Oh, trust for once no erring guide! Bid the remorseless feeling flee; 'Tis malice, 'tis revenge, 'tis pride, 'Tis anything but thee; Oh, design a nobler pride to prove, / And pity if thou canst not love». P.B. Shelley, *To Harriet* (May, 1814), in T. Hutchinson (ed.), *Shelley Poetical Works*, cit., p. 522. Ora, se naturalmente ogni epoca è legittimata a leggere le opere secondo i propri paradigmi, l'accostamento di questa poesia ad una lettera scritta da Shelley a Hogg nel marzo del 1814 conduce Cameron ad identificare quella «erring guide» menzionata in *To Harriet* con la figura di Eliza Westbrook, sorella di Harriet. Scrive Shelley a Hogg: «[i]t is a sight which awakens an inexpressible sensation of disgust and horror, to see her [Eliza] caress my poor little Ianthe... I sometimes feel faint with the fatigue of checking the overflowings of my unbounded abhorrence

*Revolt of Islam* (la cui prima versione fu composta nel 1817, un anno dopo il suicidio della prima moglie) sarebbe invece una vera e propria allusione alla disonestà della coniuge defunta, il cui 'fragile cuore' era stato, per Dowden, concesso ad un altro «before he [Percy Shelley] placed his hand forever in that of Mary Godwin»<sup>59</sup>. Proprio su Mary appare infine curiosamente ricadere la responsabilità della nuova illegittima unione del poeta, seppure il biografo abbia la premura di giustificare i suoi eventuali errori con la giovane età della ragazza al tempo degli eventi (in fin dei conti, anche l'autore era pur sempre un gentiluomo ottocentesco!)<sup>60</sup>.

Il Professore, in realtà, era in buona compagnia. In accordo con i paradigmi vittoriani imperniati su una logica che assimilava l'etica al culto della personalità – «the 'Great' must be the 'Pure'»<sup>61</sup> –, una lunga tradizione di biografie amici ed eredi del poeta aveva cercato di trascurare, ed in seguito di distorcere, le circostanze del divorzio e del poco virtuoso abbandono di una legittima consorte incinta del secondo figlio, cercando paradossalmente di conformare al modello culturale dell'epoca (il *Victorian gentleman*, appunto), una personalità il cui interesse pubblico era stato, in gran parte, generato proprio dall'eccentricità di una condotta non convenzionale. Nella significativa discordanza di impulsi tra il *desiderio* biografico e le esigenze del *discorso istituzionale* (i cui divieti sono da annoversarsi tra le cause stesse del *desiderio*), Harriet era dunque percepita come un elemento centrifugo ed insidioso nella rappresentazione della caratura morale di Shelley, e come tale – con una significativa dislocazione sessuale-umana – dovette essere denigrata.

In una delle più condiscendenti interpretazioni ottocentesche, *The Life and Letters of Mary Wollstonecraft Shelley* di Lady Julian Marshall (1889), Harriet Shelley fu dunque ritenuta 'propedeutica' alla maturazione del poeta, un errore giovanile prima che questi acquisisse 'un'anima' con l'intellettualmente superiore figlia di Wollstonecraft:

for this miserable wretch. But she is no more than a blind and loathsome worm, that cannot see to sting», *Percy Shelley to Thomas Jefferson Hogg* (October 4, 1814), cit. in N. Cameron, *The Last Days of Harriet Shelley*, in *SC*, vol. IV, p. 769; si veda anche F.L. Jones (ed.), *The Letters of Percy Bysshe Shelley*, Oklahoma UP, Norman (OK) 1964, vol. I, pp. 401-402. In ogni caso, qualunque referenza si voglia scegliere, l'autore della biografia appare come minimo confondere le cause con gli effetti, antecedendo, piuttosto che posticipando, le azioni di Harriet a quelle di Bysshe.

<sup>59</sup> Ivi, vol. I, pp. 416 e 425. Recita la sesta stanza del poema: «Alas, Alas, that love should be blight and snare / To those who seek all the sympathies in one! – / Such once I sought in vain; then black despair, / The shadow of a starless night, was thrown / Over the world in which I moved alone: – / Yet never found I one not false to me, / Hard hearts, and cold, like weights of icy stone / Which crushed and withered mine, that could not be / Aught but a lifeless clod, until revived by thee». P.B. Shelley, *The Revolt of Islam* (1818), VI, vv. 46-54, in T. Hutchinson (ed.), *Shelley Poetical Works*, cit., p. 38.

<sup>60</sup> E. Dowden, *Life of Percy Bysshe Shelley*, cit., vol. I, p. 434.

<sup>61</sup> L.S. Boas, *Harriet Shelley...*, cit., p. V.

Shelley's rupture with his first wife marks the end of his boyhood. Up to that time, thanks to his poetic temperament, his were the strong and simple, but passing impulses and feelings of a child. "A being of large discourse" he assuredly was, but not as yet "looking before and after". Now he was to acquire the doubtful blessing of that faculty. Like Undine when she became endued with a soul, he gained an immeasurable good, while he lost a something that never returned.<sup>62</sup>

In precedenza, Lady Shelley aveva risolto brillantemente la spinosa questione del racconto della prima moglie escludendolo del tutto dagli argomenti del suo *Shelley and Mary* (1882) e sopprimendo i documenti e le lettere pertinenti alla sua separazione con Percy, le cui testimonianze aveva destinato niente di meno che alle fiamme. È noto che il Professor Dowden, selezionato come biografo ufficiale, fosse a conoscenza dell'avvenuto 'rito purificatorio', tuttavia si guardò bene dal farne menzione nella sua agiografica *Life*; d'altra parte, la sua opera eclissava del tutto anche il problema delle discrepanze tra le trascrizioni dello *Shelley and Mary* ed i testi dei taccuini originali, da lui consultati in prima persona.

L'attacco alla 'biografia autorizzata' del Professore da parte di Twain era dunque comprensibilmente motivato dalla necessità di conferire dignità ad un soggetto oltraggiato, e di ripristinare l'equilibrio dei criteri di giudizio nei confronti dei due personaggi; la sua difesa fu portata avanti contestando lo stile della biografia dowdeniana, in una interessante (verrebbe da dire 'whiteiana') denuncia verso una letteratura definita 'insidiosa', in quanto abile ad occultare alcuni torbidi dettagli dietro un'apparente trasparenza dell'insieme:

His insidious literature is like blue water; you know not what it is that makes it blue, but you cannot produce and verify any detail of the cloud of microscopic dust in it that does it. Your adversary can dip up a glassful and show you that it is pure white and you cannot deny it; and he can dip the lake dry, glass by glass, and show that every glassful is white, and prove it to any one's eye – and yet the lake was blue and you can swear it. This book is blue – with slander in solution.<sup>63</sup>

La narrazione di Dowden, per il creatore di Tom Sawyer e Huckleberry Finn, è dunque un libro azzurro «with slander in solution», paragonabile, come aveva dichiarato sin dall'inizio della sua *contro-biografia*, ad un *cake-walk*, il torneo di portamento in uso tra gli afro-americani nelle piantagioni che prende il nome dal premio in palio. Come la competizione dei «negroes» in cui si eccelle in fronzoli e movenze graziose, le pagine ed i paragrafi di *Life of Percy Bysshe Shelley*, per Twain, «walk by sedately, el-

<sup>62</sup> (Mrs) J. Marshall, *The Life and Letters of Mary Wollstonecraft Shelley*, Bentley, London 1889, vol. I, p. 67.

<sup>63</sup> M. Twain, *In Defense of Harriet Shelley, and other Essays*, cit., p. 47.

egantly, not to say mincingly, in their Sunday-best, shiny and sleek, perfumed, and with *boutonnieres* in their buttonholes; it is rare to find even a chance sentence that has forgotten to dress»<sup>64</sup>. In breve, il Professore avrà forse anche avuto il suo 'dolce' in ricompensa, ma il prodotto finale è «perhaps the strangest book that has seen the light since *Frankenstein*» o, piuttosto, è esso stesso un *Frankestein* bello e buono<sup>65</sup>.

Lo scrittore statunitense contestò, punto per punto, le insinuazioni di Dowden, e lo fece con una prosa del tutto priva di pulviscolo, tanto per rimanere entro il suo genere di metafore. Ad un certo punto, forse per i lettori particolarmente lenti d'ingegno, Twain non esita persino a tracciare uno schema a due colonne, volto ad enfatizzare come il poeta fosse incline, ben prima dell'incontro con la figlia di Wollstonecraft, a trascurare la moglie per correre invariabilmente dalla favorita del periodo precedente (il suo nome campeggia sulla destra in stampatello):

- |                                |                                   |
|--------------------------------|-----------------------------------|
| 1 Harriet sets up a carriage.  | 1. CORNELIA TURNER.               |
| 2 Harriet stops studying.      | 2. CORNELIA TURNER.               |
| 3 Harriet goes to bonnet-shop. | 3. CORNELIA TURNER.               |
| 4 Harriet takes a wet-nurse.   | 4. CORNELIA TURNER.               |
| 5 Harriet has too much nerve.  | 5. CORNELIA TURNER.               |
| 6 Detested sister-in-law.      | 6. CORNELIA TURNER. <sup>66</sup> |

Ora, in quanto a 'limpidezza' degli intenti, è certo difficile trovare un'impostazione più *trasparente* di questa; che poi questa chiarezza poggiasse, nel suo racconto tutto americano, sulla pietra di paragone di un senso del grottesco percepito nei passatempi dei compatrioti neri è un problema che evidentemente non destava le preoccupazioni del padre del personaggio di Huckleberry Finn e del suo amico Jim, lo schiavo fuggitivo per la cui compagnia il protagonista del romanzo aveva consapevolmente deciso di andare all'Inferno.

Ad ogni buon conto, in relazione ai soggetti inglesi del suo saggio, non si può certo dire che Twain fosse del tutto fuori dal discorso del suo tempo, né questo era evidentemente il suo proposito: *In Defence of Harriet Shelley*, nonostante la carica di aggressività che lo attraversa, ha il preciso e dichiarato fine di modificare il segno attribuito socialmente alle due personalità di Percy e di Harriet *entro i medesimi parametri etici*, operazione per la quale contestualizza in modo più ampio alcuni eventi biografici significativi e concede alla coppia un eguale trattamento secondo la morale *British* corrente, evidentemente condivisa, in alcuni aspetti, anche da chi

<sup>64</sup> Ivi, p. 3. Se la spiegazione è offerta all'inizio del saggio, nel terzo capitolo Twain offre un vero esempio di «cake-walk» dowdeniano, preceduto da una sua personale 'traduzione' del materiale biografico e da un commento sarcastico («Yes, that is better and has more composure» ivi, p. 50).

<sup>65</sup> Ivi, p. 4.

<sup>66</sup> Ivi, p. 35.

era cresciuto nel Missouri. Se Harriet Westbrook appare a Twain 'innocente', poiché trascurata da un marito che preferisce Cornelia Turner alla sua compagnia ed infine fugge in giro per l'Europa con una donna più giovane, i destinatari del suo disprezzo diventano allora Percy Shelley e l'impunità che l'opinione pubblica aveva accordato al 'primo grande peccato' del poeta, la cui gravità era stata sminuita dal medesimo con l'alibi di una inesistente infedeltà della coniuge. La calunnia verso Harriet, sostiene Twain, legittimava infatti il 'crimine che non era un crimine', ovvero la sequenza degli avvenimenti per cui il poeta «deserted her and wiped the *stain* from his *sensitive honor* by entering into *soiled* relations with Godwin's young daughter» e, insomma, anche se lo scrittore non lo dice apertamente, certo la donna protagonista della «soiled relation» troppo 'innocente' non doveva sembrargli: fra le altre cose, ad un certo punto della narrazione pare che Mary sia l'intermediario delle esose richieste finanziarie di Godwin a Shelley, persuadendo il fuggiasco a versare il prezzo di «many carriages and many horses down the bottomless well of her father's debts» – i due personaggi, spiega Twain, viaggiavano infatti per il Continente con una carrozza privata, costruita da uno dei migliori artigiani di Bond Street<sup>67</sup>.

Versione rude-occidentale della *mainstream* etica vittoriana inglese o, chissà, *counter-discourse* nei confronti della produzione letteraria di un collega defunto (e soltanto incidentalmente ultra-bigamo), il discorso di Twain non sarà poi così lontano da quello del Novecento, quando, pur senza manovrare puntatori di disprezzo verso referenti umani o umane, spostati verso l'uno o le due parenti acquisite a seconda degli scopi, avverrà una deviazione nella modalità rappresentativa di queste personalità, dopo la quale le narrazioni non ignoreranno più alcuni fatti della ricostruzione del percorso biografico ritenuti 'oggettivi': il divorzio di Percy e le sue responsabilità nella separazione. Con il tempo, infatti, la questione della rettitudine di Shelley è diventata trascurabile ai fini dell'attribuzione di un giudizio di valore sulla produzione del poeta romantico, alla cui sfortunata prima moglie si è iniziato a guardare con l'atteggiamento teorico 'scientifico-filosofico' di comprensione riservato ai soggetti profanati dalla violenza degli apparati, anche culturali nel senso tradizionale del termine, che definiscono l'autorità (ben lontano, tuttavia, dal postulare un senso identitario linguistico-performativo, in movimento e libero in quanto tale).

Osserviamo dunque in *Harriet Shelley: Five Long Years* di Louise Schutz Boas (1962), unico testo ad oggi interamente dedicato a questo personaggio femminile dopo quello di Twain<sup>68</sup>, la volontà di riscattare la prima moglie

<sup>67</sup> Ivi, p. 1, corsivi miei; ivi, p. 28.

<sup>68</sup> Non difetta, tuttavia, il numero di biografie dedicate interamente ai soggetti-donna apparsi, in vari momenti, nella vita del poeta. Se per Mary Shelley è possibile menzionare la recente E.W. Sustain, *Mary Shelley. Romance and Reality*, Little Brown, Boston (MA) 1989, anche personaggi molto minori hanno avuto il loro momento di gloria. Si veda, in ordine di apparizione, E.C. McAleer, *The Sensitive-Plant: A Life of Lady Mount Cashell*, North Carolina UP, Chapel Hill (NC) 1958, dedicata alla perso-

del poeta secondo alcuni parametri dei Sessanta, tra i quali un emergente sentimento empatico di 'sorellanza' ed un'altra serie di ideologie eterogenee ben più affermate all'epoca, codificate da un discorso, oramai ben radicato, che aveva strutturato il senso del soggetto femminile *middle-class* secondo certi stereotipi comportamentali. L'effetto-soggetto finale, in Boas, è una donna dalla personalità 'virtuosa' e *naïf* che, sedicenne all'epoca della fuga in Scozia durante la quale convola a nozze con il poeta (1811), si entusiasma alle imprese politiche del futuro marito nonostante la convenzionalità dell'educazione borghese ricevuta; si osservi, in proposito, lo spazio dedicato dalla biografia alla descrizione dei codici morali della famiglia Westbrook, soprattutto riguardo a certe cure del sé:

[c]hastity was a virtue upon which middle-class fathers insisted. A man of strict morals, Mr. Westbrook took care to warn his daughter against the vices of high society lest in her innocence she pine to become part of it. He also took the precaution of sending his beautiful daughter to boarding school, away from the admiring glances of young men who even in church were not unobservant.<sup>69</sup>

Harriet, da parte sua, «[d]ocilely [...] agreed that it would be better (i.e. morally praiseworthy) to be a beggar or a lowly wage-earner, poor but honest, than to be a social butterfly apathetic to human misery»<sup>70</sup>; d'altra parte, se si fosse sposata, sarebbe stato con un rappresentante del clero, istituzione sempre rispettata fino all'incontro con Shelley ed anzi possibile garante della felice realizzazione di codici già statuiti e sedimentati<sup>71</sup>.

L'autrice della biografia, in sintonia con la protagonista sino al punto di immedesimarsi nei suoi pensieri, non esita ad offrire, nel punto centrale della narrazione (*The Happiest Years*), il suo punto di vista circa la perfetta coerenza tra gli assunti filosofici di *Queen Mab* di Percy ed il vincolo legale esistente tra l'autore e la prima moglie, la cui unione non le appare sottoposta agli effetti negativi della dispotica istituzione del matrimonio: «Harriet knew that she and Shelley were suitably connected [...]. The divorce which he believed the law should grant freely was for other people»<sup>72</sup>.

nalità conosciuta come Mrs. Mason (la scrittrice anglo-irlandese Margaret King, ex contessa di Mountcashell e ammiratrice di Mary Wollstonecraft); D. Hawkins, *Shelley's First Love: The Love Story of Percy Bysshe Shelley and Harriet Grove*, Archon, New York 1992, che assume come protagonista la cugina Harriet Grove, destinataria della prima infatuazione di Percy Shelley; J. Rees, *Shelley's Jane Williams*, William Kimber & Co, London 1985, ispiratrice di molti versi del poeta, conosciuto a Pisa nel 1821.

<sup>69</sup> L.S. Boas, *Harriet Shelley...*, cit., p. 7.

<sup>70</sup> *Ibidem*.

<sup>71</sup> «Harriet naïveté exposed her fundamental desire for security; for women, security came almost exclusively through marriage. Until she met Shelley, Harriet had not been disrespectful of the clergy or questioned the tenets of the church», *ibidem*.

<sup>72</sup> *Ivi*, pp. 126-127.



Ma l'ipotesi più interessante – una distorsione assolutamente consapevole visto che è avanzata quarantacinque anni dopo la pubblicazione di documenti che la contestano senza appello – è quella relativa alla terza ed ultima gravidanza del personaggio. Questa, *spera* evidentemente la biografia, potrebbe essere in realtà soltanto un equivoco creato dalle circostanze della sua scomparsa<sup>73</sup>; in alternativa, la responsabilità è da ricercarsi senza esitazioni sul poeta, il cui ultimo incontro con la moglie è immaginato con la precisione di un'esperienza vissuta: «Harriet had understood; she had grieved to see his aspirations dimmed. In their contact in 1816 she had found traces of the Shelley she loved. Legally he was still her husband; the attraction they had for each other had not wholly vanished»<sup>74</sup>. Di fronte a siffatta e convinta 'legittima' ricostruzione, è opportuno arrendersi. È il momento di osservare le scelte della biofiction di Chernaik relative al personaggio, le differenze e le affinità della sua cronaca con i tentativi di riabilitazione del passato.

### 3.2.1 Le 'posizioni' del personaggio in *Mab's Daughters*: verità aperte...

L'apparizione di Harriet Westbrook nella narrazione di *Mab's Daughters* avviene in circostanze alquanto particolari, ben lontane dal suscitare un sentimento di condivisione del suo punto di vista. La riscrittura introduce la prima moglie di Shelley per ultima, affidando la sua voce alle testimonianze di quattro lettere e di una pagina del suo diario al termine della prima parte. In precedenza, le altre protagoniste avevano raccontato la vivace attività intellettuale a villa Diodati e le escursioni compiute in prima persona o dai soli due poeti, fonti di ispirazione per azioni eccentriche (la ben nota iscrizione in greco nel registro degli ospiti di Losanna dopo la visita al castello di Chillon), e nuove opere creative (quel *Mont Blanc* che seguì la celebre spedizione all'omonima altura e a Chamounix). La parte narrata da Fanny aveva, naturalmente, attenuato la spensieratezza dell'atmosfera di Ginevra con la descrizione della malinconica Skinner Street, dove si alludeva per la

<sup>73</sup> Se nelle prime biografie sulle altre personalità romantiche non vi erano allusioni alla gravidanza della prima moglie di Shelley al momento della scomparsa, la circostanza fu tuttavia registrata da fonti ufficiali e documenti privati: l'inchiesta giudiziaria al Fox and Bull, la notizia anonima apparsa in «The Sun» dell'11 dicembre 1816, ripetuta il giorno successivo in «The Times» e nel «St. James Chronicle and London Evening Post», la lettera *Thomas Hookham to Percy Shelley*, December 13, 1816 (SC, vol. IV, p. 776; The Berg Collection, The New York Public Library). La coincidenza tra Harriet Smith, il nome con il quale la personalità era apparsa nei documenti legali e nei giornali, ed Harriet Shelley fu infine dimostrata da Roger Ingpen, che pubblicò i risultati dell'inchiesta nel suo volume uscito nel 1917 sia in Inghilterra che negli Stati Uniti (R. Ingpen, *Shelley in England*, Houghton Mifflin Company, Boston (MA)-New York (NY) 1917 e R. Ingpen, *Shelley in England: new Facts and Letters from the Shelley-Whitton Papers*, Kegan Paul Trench Trubner, London 1917; a quest'ultima saranno riferite le successive citazioni).

<sup>74</sup> L.S. Boas, *Harriet Shelley...*, pp. 195 e 215.

prima volta alla reazione pubblica del viaggio in Svizzera (presentata, significativamente, sotto forma di chiacchiere sentite dalla zia Everina nelle strade di Dublino, *MD*, p. 27), ma la comunicazione dell'imminente ritorno dei tre amici aveva instillato nuove speranze anche alla sorella rimasta a Londra, impaziente di dividerne la compagnia e le letture.

A questo punto fa la sua comparsa il personaggio di Harriet, una figura estranea al circolo familiare ed al suo fermento culturale, la cui dislocazione rispetto alla storia delle figlie di Godwin è confermata dall'indicazione cronologica appuntata sotto il suo nome: «1815-1816, Chapel Street, Grosvenor Square» (*MD*, p. 34). La sua prima lettera, datata il 15 gennaio 1815, allude infatti ad avvenimenti che precedono di circa un anno e mezzo gli altri contenuti della sezione, le tre successive sono redatte a distanza di uno o due mesi l'una dall'altra ed il racconto del sogno risale al 16 aprile 1816, una datazione che infine si avvicina a quella dei primi documenti presentati nella biofiction scritti dalle altre protagoniste. Harriet Westbrook è dunque una sospensione della linearità della cronaca di *Mab's Daughters*, la cui posizione di svantaggio deriva da un'integrazione nell'ordine finzionale avvenuta in un momento posteriore a quello di tutti gli altri e dalla necessità del personaggio di ricorrere a narrazioni di un passato ancora più lontano al fine di acquisire un proprio e comprensibile significato. Quasi un contrappunto letterario al travagliato percorso biografico della personalità romantica, la fiction di Chernaik propone l'apparizione della prima moglie di Shelley come un elemento di dissonanza in relazione alle cronache che l'hanno preceduta, registrando un'alterazione di atmosfera e di prospettive nella ricostruzione della storia del circolo di Shelley – anche se, al termine della storia della sua vita, il gesto di Fanny preparerà i mesti toni del suo, cronologicamente posteriore all'altro di pochi mesi.

All'inizio del racconto che la riguarda, dicevamo, le cupe fantasie di suicidio della quarta autrice di *Mab's Daughters* accompagnano una rappresentazione del poeta che si discosta molto dal ritratto offerto, poche pagine prima, dal personaggio di Clare, dove Percy era il paladino di una visione egualitaria tra i due sessi ed il sostenitore di una peculiare concezione di amore fondata «on self love and self respect» (*MD*, p. 17). Al contrario, nella prima lettera di Harriet alla menzionata ma sino a quel momento ignota destinataria (Mrs. Boinville), Shelley appare meno interessato ai legittimi figli che all'ottenimento di risorse finanziarie dalla loro madre, la cui attendibilità appare in questo momento piuttosto dubbia. Ad inficiarne l'autorevolezza contribuisce, oltre alla divergenza del suo racconto con le narrazioni precedenti, l'atteggiamento di ostilità del personaggio nei confronti di Mary Godwin, considerata la principale responsabile del suo abbandono e definita in più occasioni, nel corso della scrittura di Harriet, l'«ammaliatrice» di Percy («he is bewitched by Miss Godwin»; «I truly believe she is a sorceress and has enchanted him»; *MD*, p. 58). Questo avrebbe ceduto ad una «ungovernable passion» in seguito alle minacce di suicidio di Mary davanti alla tomba della madre, una seduzione *pianificata* («Mary

[...] met Mr Shelley and *determined* to seduce him») ed in accordo con l'educazione ricevuta riguardo al vincolo del matrimonio («the wicked ideas of her mother and father regarding marriage»; *MD*, p. 38, corsivo dell'autrice).

La versione dell'abbandono proposta da Harriet in *Mab's Daughters* appare coerente con quella del personaggio storico, incline, come attesta la lettera del personaggio *Harriet Shelley to Catherine Nugent*, November 20, 1914, a rivolgere simili accuse alla sua antagonista<sup>75</sup>, e con le interpretazioni di molti commentatori ottocenteschi, condensate nel corso della narrazione di Chernaik senza che il soggetto ne rilevi le macroscopiche incoerenze. Le azioni di Shelley sono imputabili, secondo la prima moglie della biofiction, alle influenze della filosofia godwiniana nella sua formazione culturale («It is all because of Mr Godwin's book *Political Justice*», *MD*, p. 37), alla sua eccezionale originalità di pensiero («He is not like the other men, his ideas are peculiar to himself», *MD*, p. 60) ed alla sua irriflessività, che lo trasforma in vittima della sua stessa natura mite e generosa (*ibidem*) quando non, come abbiamo visto poco fa, di una spregiudicata Mary Godwin. L'inclusione nella riscrittura di vecchie lettere del personaggio che testimoniano la lunga maturazione dello stato depressivo della donna, i cui propositi di suicidio appaiono precorrere di almeno un anno e mezzo la loro effettiva realizzazione, appare inoltre riflettere gli orientamenti biografici novecenteschi, che rivolgono l'attenzione alla fragilità del suo carattere<sup>76</sup> e alla relativa accettazione culturale del gesto nel primo Ottocento, quando tale pratica era tanto diffusa da divenire talvolta l'oggetto di speculazioni teoriche.

Boas, nella sua biografia sul personaggio, afferma ad esempio che Harriet Westbrook nutriva un interesse 'filosofico' per il suicidio, come testimonie-

<sup>75</sup> «Mary was *determined* to seduce him. She is to blame. She heated his imagination by talking of her mother, and going to her grave with him every day, till at last she told him she was dying in love for him... Eliza is at Southampton with my darling baby», *Harriet Shelley to Catherine Nugent* (November 20, 1914), cit. in K.N. Cameron, *The Last Days of Harriet Shelley*, in *SC*, vol. IV, p. 773, corsivi miei); si veda F.L. Jones (ed.), *The Letters of Percy Bysshe Shelley*, cit., vol. I, p. 421.

<sup>76</sup> In *The Last Days of Harriet Shelley* (*SC*, vol. IV, pp. 679-810) Cameron, dopo un esordio incerto sull'opportunità di offrire un giudizio sulla drammatica risoluzione della prima moglie e sulle eventuali responsabilità del poeta (ivi, p. 799), pone l'accento sui due anni trascorsi tra le due differenti successioni di avvenimenti, quella relativa alla fuga di Shelley e Mary e l'altra, pertinentemente alla scomparsa di Harriet nel 1816 (ivi, p. 801). La narrazione, che contrariamente alle previsioni offre un lungo ed articolato commento in proposito, termina infine con queste osservazioni: «Harriet's obsession with suicide was so strong that it seems probable that she would have attempted it in any apparently hopeless situation regardless of its nature or its cause. How strong it was is shown by the fact that she destroyed not only herself but her unborn child and left two children motherless [...]. Many women have faced much worse situations without resorting to suicide. The indication is that Harriet was in a semipsychotic state (perhaps partly as the result of her pregnancy) which gave the suicidal tendencies full rein [...]» (ivi, p. 802).

rebbe l'interrogativo sollevato in una lettera a Mrs. Nugent nel gennaio del 1815 («[i]s it wrong, do you think, to put an end to one's sorrow?», domanda che è citata nella biofiction letteralmente e nel medesimo contesto; *MD*, p. 35)<sup>77</sup>. L'autrice osserva inoltre che lo stesso Percy Shelley aveva progettato di porre termine alla propria esistenza in almeno cinque occasioni, tentando, in alcuni casi, anche una realizzazione pratica dei propositi: il suicidio era infatti un ricorrente argomento di conversazione della loro epoca, ed eventualità niente affatto eccezionale; al contrario, la motivazione del gesto di Harriet («[a] loss of esteem») figurava tra le ragioni previste da Madame de Staël per i soggetti inglesi nel suo saggio sull'argomento<sup>78</sup>.

Le questioni, esplorate nella biofiction, della gravidanza della prima moglie di Shelley al momento della sua scomparsa e dell'incertezza riguardo all'identità del padre, rinviano, analogamente, agli esiti dei più autorevoli studi del secolo scorso, dove la possibilità di una relazione illegittima di Harriet Westbrook in un periodo antecedente l'*elopement* di Mary e Percy è negata con decisione, ma la frequentazione di una sconosciuta personalità nell'ultimo periodo della sua vita è ritenuta altamente verosimile. La bibliografia contemporanea infatti possiede numerosi documenti che concordano sulla condizione di gestante della donna nel dicembre del 1816 e, all'opposto, nessuna testimonianza relativa ad un incontro tra Shelley ed Harriet successiva al 22 aprile del 1815 (la presenza di Harriet in tribunale nell'aprile del 1816, ipotizzata da alcuni commentatori, è stata definita improbabile)<sup>79</sup>. K. Neill Cameron, l'editore dei primi quattro volumi dello *Shelley Circle* (1970), ha svolto una ricerca estremamente minuziosa sulle carte ufficiali e private dell'epoca e, individuati alcuni punti di convergenza tra cronache di diversa origine, ha infine proposto di identificare il misterioso amante dell'abbandonata Harriet Shelley con uno sconosciuto ufficiale della marina (Christopher Maxwell), presentato probabilmente alla donna da un'altra personalità, Major Ryan<sup>80</sup>. Quest'ultima figura,

<sup>77</sup> *Harriet Shelley to Catherine Nugent* (January 15, 1815), cit. in S. Boas, *Harriet Shelley...*, cit., p. 194.

<sup>78</sup> L.S. Boas, *Harriet Shelley...*, cit., p. 194. Per il riferimento al saggio di de Staël, pubblicato a Londra nel 1813 in lingua inglese e francese, si veda Mme de Staël, *Riflessioni sul suicidio* (1813), in Ead., *L'Influenza delle passioni sulla felicità*, trad. it. di P. Cusumano, M. Perizzi, Il Melograno, Roma 1981, pp. 127-146. (ed. orig. *Réflexions sur le suicide*, C. Delén, Stockholm 1813; *Reflections on Suicide*, Longman, London 1813).

<sup>79</sup> «The court case involving Charles did not actually come up in Chancery until March 1816; at that time Harriet refused to allow him to appear and yielded only after being served court order. The infant, however [...], did not appear in court [...]. Whitton told Sir Timothy in a letter that Shelley was in court, but he does not mention that Harriet was there as he certainly would had she been present» (K.N. Cameron, *The Last Days of Harriet Shelley*, in *SC*, vol. IV, p. 775).

<sup>80</sup> K.N. Cameron, *The Last Days of Harriet Shelley* in *SC*, vol. IV, pp. 783-791. L'identificazione proposta dall'autore, elaborata sulla base di numerose testimonianze a disposizione tra cui alcuni elenchi dei militari della marina, *William Godwin to William Thomas Baxter* (May 12, 1817), e *Claire Clairmont to Edward John Trewlany*,

protagonista di alcune maldicenze ripetute dallo storico Shelley nel 1814 al fine di screditare il proprio matrimonio davanti a Mary<sup>81</sup>, è menzionata in alcune occasioni anche dal personaggio della prima moglie di *Mab's Daughters*, che nella sua penultima lettera precedente al messaggio di addio («*Friday, November 8th*») registra le proprie, *impossibili* conclusioni: «It is good that Eliza did not ask me any questions, for I do not know what I might have said. My poor head is so muddled – I do not know that I could swear to the truth if my life depended on it» (*MD*, p. 111).

In seguito a questa affermazione la protagonista evoca una visita di Shelley avvenuta nell'aprile precedente (*ibidem*), che però aveva già narrato come un sogno dal quale si era risvegliata in lacrime (*MD*, pp. 39-40). Nella voce del diario di novembre, inoltre, Harriet mostra di confondere la realtà con la fantasia e, sebbene la sua immaginazione appaia responsabile del ricordo di una dichiarazione d'affetto dell'antico marito, piuttosto che di un'ultima unione tra i due (*MD*, p. 111), il tentativo di fare chiarezza sugli avvenimenti del passato non appare assolutamente definitivo, poiché i

August 30 – September 21, 1878 (ivi, pp. 787-788), è da ritenersi soltanto una delle possibili interpretazioni, seppure molto credibile: «it is clear that Harriet had a lover in the spring or early summer of 1816 and the indication is that he was an army officer. Godwin heard that she was living with a Colonel Maxwell, Claire – indirectly via Eliza – that she had had an affair with an army captain [...]. To these we have to add Shelley's story to Mary in July 1814, that Harriet was in love with a Major Ryan [...]. [T]here probably was a Major Ryan who was a friend of Shelley's and Harriet's in 1813. He is very likely, as White suggested, the Ryan mentioned by Harriet in two letters of that year. White came to the conclusion after examining the British Army Lists that he was probably Major Matthew Ryan, who in May 1814 joined the 30<sup>th</sup> Foot Regiment. Further examination of the Army Lists shows that one of the lieutenant colonels of the 30<sup>th</sup> Foot was named Christopher Maxwell. This, of course, may be a coincidence [...].» (K.N. Cameron, *The Last Days of Harriet Shelley*, in *SC*, vol. IV, pp. 789-790; si veda *William Godwin to William Thomas Baxter*, May 12, 1817, cit. parzialmente in *SC*, vol. IV, p. 787, The Berg Collection, New York Public Library).

<sup>81</sup> Secondo Claire Clairmont, dopo la visita di Harriet ai Godwin in cui fu chiesto alla famiglia di non ricevere più Percy e quella di Mary e della stessa Claire a Chapel Street per rassicurare la moglie, Shelley raccontò a Mary che Harriet aveva ormai iniziato a frequentare un certo Major Ryan, ed il figlio che aspettava non era il suo (E. Dowden, *Life of Percy Bysshe Shelley*, cit., vol. II, p. 543). Le accuse non furono in seguito ripetute dal poeta, che si assunse la paternità di entrambi i figli avuti con Harriet (Ianthe e Charles) ed affrontò il lungo procedimento legale intrapreso dai Westbrook nel tentativo di ottenerne la custodia (K.N. Cameron, *The Last Days of Harriet Shelley*, in *SC*, vol. IV, p. 772). Scrisse Newman Ivey White nel suo *Shelley*: «In no normal sense of the word does it seem possible for Shelley himself to have believed her unfaithful at this time. It had not been a fortnight since he himself had testified eloquently to Harriet's nobility and fidelity. In all subsequent references to Harriet's two children he plained assumed paternity [...]. Either Shelley knew at the time that the argument was false, or else its truth was so utterly necessary to him that he believed it himself because he so intensely longed to do so» (N.I. White, *Shelley*, Alfred A. Knopf, New York 1940, vol. I, p. 346).

ragionamenti del personaggio tradiscono incertezza ed illogicità<sup>82</sup>. È possibile che la biofiction presenti, alla voce del 9 novembre del 1816, un soggetto che ha rimosso dalla memoria le proprie responsabilità, ricollocando la frequentazione del nominato Major Ryan quando il suo matrimonio era ancora effettivo e questa sarebbe apparsa come una concessione alle richieste del marito, le cui idee di amore non esclusivo sono menzionate nello stesso passaggio del diario. Nelle pagine di settembre, tuttavia, la ricostruzione di Harriet del suo rapporto con il Maggiore, dotata di un credibile sviluppo fattuale-cronologico, è insidiata dall'offerta di una *seconda* versione degli avvenimenti, che attribuisce invece l'origine della sua gravidanza ad un incontro con Percy avvenuto nell'aprile precedente, mentre il poeta era alla ricerca di aiuti finanziari in favore di Godwin. Anche questo racconto, annunciato da Harriet come «the truth» (*MD*, p. 63), appare plausibile nella sua sostanza e nei particolari, come dimostrano la motivazione addotta riguardo alla presenza di Shelley a Londra (la vertenza sui possedimenti di Sir Timothy alla *Court of Chancery*) e la descrizione dell'auto-

<sup>82</sup> L'intimità di un ultimo incontro con Shelley, dichiara il soggetto, «*must be true*», dove il dubbio associato all'uso del verbo modale appare intensificato dall'argomento che sorregge questa 'verità' – «for here I am, large as an hippopotamus, and as ugly» –, ovvero una conferma della propria gravidanza (un fatto 'reale' della *fiction*), ma non certo dell'identità del padre, nuovamente ambigua nelle annotazioni del giorno successivo («*Saturday, November 9th*, *ibidem*): «my mind is running on the strangest things. I keep remembering the weeks we spent in Dublin [...] That was when Major Ryan came to dinner and paid court to me. Shelley said he was in love with me and asked me to be kind to him because he was a Republican and hoped to free his suffering people from the English yoke. At that time I would have done anything for Bysshe; it was only when he asked me to make love to his friend Mr Hogg that I demurred – I found him so ugly» (*ibidem*). L'autrice, la cui affidabilità è oramai compromessa per sua stessa ammissione, si riferisce qui ad episodi avvenuti negli anni del suo matrimonio con Shelley, troppo lontani dal momento della scrittura per poter essere posti in relazione con il suo stato presente: ciononostante, il riferimento è significativo, poiché il personaggio di Major Ryan era nominato anche in una voce del suo diario registrata alcuni mesi prima («*Wednesday, September 25*», *MD*, p. 62). Nell'annotazione era trascritta una lettera indirizzata alla sorella Eliza e mai spedita, dove Harriet, dopo aver confessato la sua 'nuova vergogna' («I am with child», *ibidem*), affermava di aver compiuto alcune visite a Mrs. Boinville nel corso dell'inverno e della primavera – rispettivamente del 1815 e del 1816, come si evince dalla narrazione –, divenendo una compagnia gradita alla sorella del Maggiore, residente a Bracknell, sino al punto di essere accolta nella sua dimora come ospite. Il fratello, un visitatore abituale della casa già conosciuto da Harriet a Dublino nel corso di un viaggio con Percy, avrebbe allacciato con la protagonista una relazione 'simile all'amore', interrotta soltanto dalla sua partenza nell'aprile del 1816. «[W]e resumed our friendship, friendship grew into intimacy, intimacy to love, or something resembling it» (*MD*, p. 63). Alcune visite di Harriet a Bracknell appaiono storicamente supportate dalle informazioni contenute nella lettera di Fanny, *Fanny Imlay to Mary Shelley*, October 3, 1816, circa un mese dopo il soggiorno di Mrs. Godwin nella cittadina. Secondo questa fonte, tuttavia, Harriet si sarebbe recata da Mrs. Boinville nell'estate del 1816 (*Fanny Imlay to Mary Shelley*, in E. Dowden, *Life of Percy Bysshe Shelley*, cit., vol. II, p. 54, da *SC*, pp. 775-776).

re di *Queen Mab* come una personalità incline al delirio e alla paranoia di essere perseguitato, un'attitudine già osservata nel corso della narrazione (*MD*, p. 64; *MD*, p. 207). Terminato anche questo racconto, la protagonista decide di non spedire la lettera, autocondannandosi al *silenzio* (*MD*, p. 64).

La verità sul padre del figlio mai nato di Harriet rimane, in *Mab's Daughters*, inaccessibile, non 'potendo', forse, l'autrice includere nella propria narrazione un argomento che la storia ha dapprima ignorato o censurato, tralasciandolo nelle cronache della sua epoca, ed in seguito assoggettato alle proprie, parziali interpretazioni mediante interventi da parte di specialisti autorevoli, che hanno tentato di far combaciare alcuni frammenti della vicenda per restituire un'illusoria integrità al soggetto della prima moglie. Il tentativo delle biografie novecentesche di ricostruire un passato non più percepibile con le congetture sugli spostamenti e sulle frequentazioni di un referente vissuto almeno due secoli e mezzo prima (minuziose sino al punto di offrire nomi, cognomi, incarichi ed età di un personaggio la cui identità non fu mai rivelata dalla protagonista quando era in vita), appare dunque contestato dalla biofiction mediante il rispetto di alcuni 'vuoti' creati dalle strutture del potere in vigore al tempo storico del referente. Tra questi, è possibile annoverare anche il periodo che intercorre tra il giorno in cui Harriet Westbrook scomparve da Elizabeth Street (il 9 novembre del 1816), e quello del suo ritrovamento nel lago Serpentine a Hyde Park (il 10 dicembre), ricostruito a posteriori nel secolo scorso con l'ausilio di mappe della città e registri delle sepolture.

Il romanzo di Chernaik rispetta le supposizioni dei protagonisti ottocenteschi, che ritennero Harriet Westbrook non più in vita dal momento della partenza dal suo ultimo domicilio, e colloca l'ultima scrittura diaristica del personaggio il sabato nove novembre («*Saturday, November 9th*»), suggerendo che anche la successiva lettera d'addio alla sorella, registrata come «*Saturday evening*», sia pertinente alla stessa datazione («*I must write now to Eliza*»), si affermava nel *journal*, *MD*, pp. 111-112)<sup>83</sup>. Le ultime

<sup>83</sup> Oggi gli studi concordano invece nell'interpretare il «*Sat.Eve*» della datazione della lettera di suicidio di Harriet Shelley come riferito al giorno 7 dicembre 1816, l'unico sabato precedente al giorno del ritrovamento ad eccezione di quello in cui scomparve: «the indication that Harriet did not die until perhaps december 7 is supported by leavslay's testimony at the inquest that the body had been in the water only for "some days" and by alder's testimony that he "recognized" it. This does not sound like testimony about a corpse a month old». La già menzionata lettera di Claire a Trewlany e la consultazione dei registri delle parrocchie hanno infatti condotto alla conclusione che nell'ultimo mese di vita la protagonista abitasse, col consenso di Eliza, «with a married couple in a mews near chapel street». La «*decent couple*» indicata da Clairmont è stata quindi identificata con le personalità di Benjamin e Mrs. Smith, da cui probabilmente l'equivoco, accolto da Shelley che lo riportò in una lettera a Mary, della coabitazione di Harriet «with a groom named Smith» (K.N. Cameron, *The Last Days of Harriet Shelley*, in *SC*, vol. IV, pp. 793 e 798; *Percy Shelley to Mary Godwin*, December 16, 1816), in *SC*, vol. IV, p. 785; si veda Shelley, *Letters*, vol. I, p. 52. Nella biofiction, alla voce del 14 dicembre, il personaggio di Clare annota: «Harriet

volontà della prima moglie di Shelley – espresse in *Harriet Shelley to Eliza Westbrook, P.B. Shelley, and her Parents* (?December 7, 1816), il cui testo coincide puntualmente con la missiva fittoriale «Saturday Evening» –, concludono dunque le speculazioni della riscrittura sui contenuti biografici del soggetto, introducendo nella finzione la testimonianza della storia senza che questa appaia provenire da un differente ordine di realtà (segnalato, magari, da una riconoscibile difformità del suo documento rispetto a quelli interamente fittizi che lo hanno preceduto)<sup>84</sup>. L'autrice, nella biofiction come nella storia, prega dunque Bysshe di affidare la figlia Ianthe ad Eliza, e tutti i familiari di perdonarla, lasciando definitivamente irrisolta l'intramazione dei racconti del passato, capace di portare un solo tipo di significato sociale («lowered in the opinion of everyone»; *MD*, p. 112).

La prima moglie di Shelley di Chernaik, basata su una personalità storica la cui famiglia, ricca ma non nobile, era proprietaria di una *coffee-house*, ci mostra infine che, per le biopolitiche della *middle-class* ottocentesca inglese in corso di affermazione, le dispotiche istanze regolatrici della vita, se applicate al soggetto femminile, erano certo connesse anche a pratiche di morte<sup>85</sup>, dimostrando la loro capacità di adeguare al discorso dominante

has been found drowned in the Serpentine. This happened last Tuesday, but it seems that she disappeared from her lodgings more than a month ago, and has been lying at the bottom of the lake ever since. Her corpse must have been caught in the undergrowth – it would have been unrecognisable were it not for the ring she always wore»; «Shelley has been to see Eliza, who showed him a letter full of love and forgiveness and self-remorse. Apparently Eliza received this letter the day after Harriet left her lodgings. A week later, fearing the worst, she had the Serpentine dragged, with no result» (*MD*, pp. 113-114; *MD*, p. 115). La questione dell'ultimo mese di Harriet rimane infine lasciata in sospeso nella narrazione, poiché Clare raccoglie evidentemente le confuse testimonianze del tempo e, come osserveremo nel prossimo paragrafo del testo, non tutte le ricostruzioni posteriori alla scomparsa della protagonista appaiono verosimili (e anche ammettendo la correttezza della versione riferita a Clare da Eliza, è teoricamente possibile supporre che Harriet abbia deciso di mettere in pratica la sua risoluzione in un momento successivo a quello che aveva ipotizzato, forse proprio il sabato del 7 dicembre). A differenza della questione dell'identità del padre, tuttavia, la lacuna storiografica sull'ultimo mese di vita del personaggio non appare discussa in *Mab's Daughters*, che si limita a presentare, dopo il documento datato 9 novembre, le deduzioni dei personaggi rimasti.

<sup>84</sup> L'assenza dei riferimenti all'anno e al giorno del mese nel messaggio di addio di Harriet, apparentemente allusiva di una specificità del documento, è invece una caratteristica che ricorre nell'intestazione di tutte le missive presentate *all'interno* dei diari, siano queste concepite come trascrizioni o prime stesure. La biofiction sembra infatti operare una differenza tra le scritture delle lettere nei *journals*, concepite per un uso privato e già provviste di indicazioni cronologiche nella voce che le ospita, e le missive concepite come *oggetti autonomi*, ovvero spedite e complete di tutti gli elementi. L'ultima testimonianza di Harriet è dunque coerente con le convenzioni del mondo fittoriale di *Mab's Daughters*, ed appare inoltre stilisticamente omogenea alle altre scritture del soggetto.

<sup>85</sup> Sto qui riprendendo, in contesto totalmente differente, il concetto di fabbrica discorsiva della morte sviluppato da J. Butler, *Sexual Subversions*, in D. Stanton



il corpo che lo aveva ecceduto: specialmente se questo eccesso, come nel caso in questione, diventava letterale e visibile.

### 3.2.2 ... e chiuse

È emersa una rappresentazione del personaggio di Harriet accuratamente contestualizzata, che si conclude però con le informazioni di un documento autentico ma omologato agli altri a causa di un'incapacità della biofiction di rivelare le 'verità ultime' del passato, apparentemente disperse, con una procedura tipicamente postmoderna, nella dimensione onirica o semi-onirica di precedenti scritture inattendibili. L'impressione iniziale è che la ricerca di alcuni 'oggetti' del passato, imbrogliati nelle maglie di una retorica insistente e durevole che ne ha soppresso o distorto il significato, debba infine fallire: in realtà, quanto più il racconto rimane frammentato ed incoerente, tanto il senso della ricostruzione storica sembra delinearci con chiarezza. Esaminando infatti nuovamente alcuni passaggi relativi alla protagonista – e, dunque, ri-leggendo tra le righe la definizione di una identità apparentemente lasciata aperta –, nella narrazione di *Mab's Daughters* è possibile rintracciare delle direzioni 'obbligate' di lettura anche nei confronti delle ipotesi irrisolte, poiché il personaggio della prima moglie assume alcune 'posizioni' variabili nel corso della sua esistenza fittizia.

La scomparsa del personaggio accompagna, nella biofiction, una improvvisa accelerazione degli eventi, tutti registrati da un'autrice (Clare) il cui corrispondente storico, particolarmente longevo, offrì un contributo decisivo per una delle più famose biografie dell'epoca ed è tuttora ritenuto un'attendibile fonte di informazioni per le cronache relative al soggetto Harriet (mi riferisco al ben noto *Records of Shelley, Byron and the Author* di Edward John Trelwany del 1878, ampliamento delle *Recollections of Shelley and Byron* del 1858, testi in cui l'autore sovrappose l'esperienza del proprio vissuto alle informazioni acquisite dalle testimonianze dei protagonisti nel corso degli anni)<sup>86</sup>. Dalla sorella acquisita di Mary della

(ed.), *Discourses of Sexuality. From Aristotle to Aids*, A. Arbor, University of Michigan Press; trad. it. *Inversioni sessuali*, in S. Vaccaro, M. Coglitore (a cura di), *Michel Foucault e il divenire donna*, cit., p. 144.

<sup>86</sup> E.J. Trelawny, *Records of Shelley, Byron and the Author*, Routledge, London 1878. Per la parte relativa ad Harriet Westbrook, i contributi più importanti furono offerti da Hogg, Peacock, Hookham e, specialmente, Claire Clairmont, la cui già menzionata lettera di risposta al biografo (*Claire Clairmont to Edward John Trelwany*, August 30-September 21, 1878), nonostante alcune inesattezze dovute probabilmente alla lontananza del momento della scrittura dal tempo degli eventi, propone una versione degli ultimi giorni della protagonista che è ritenuta da Cameron la più vicina alla verità (K.N. Cameron, *The Last Days of Harriet Shelley*, in SC, vol. IV, p. 793). Il racconto di Claire, incentrato su alcune confidenze che Eliza Westbrook ricevette da Harriet medesima, è citato dalla biofiction, che però ricolloca l'espressione di rammarico del personaggio storico nel contesto di una lettera indirizzata a Byshe («I do not think I am made to inspire love», MD, p. 97; si confronti

biofiction apprendiamo dunque il ‘grande trambusto’ sollevato dalla lettera di Hookham, quando la notizia dell’annegamento della prima moglie appare scuotere emotivamente il ‘povero’ Shelley («poor S. is beside himself at the horror of it», voce del 14 dicembre; *MD*, p. 114). Nel corso delle tre successive brevi annotazioni dello stesso personaggio che completano la seconda parte della biofiction, tuttavia, il poeta riceve un invito a cena da parte di Godwin, sino a quel momento inavvicinabile («*Tuesday, December 17th*»), quindi è sollecitato dal filosofo a sposare Mary il prima possibile, per ragioni inerenti all’eredità dei suoi possedimenti («*Friday, December 20th*»), ed infine si appresta ad affrontare una regolare cerimonia nuziale, con grande rammarico dell’autrice che non può partecipare ai festeggiamenti («*Monday, December 30th*»; *MD*, pp. 114-115). Parallelamente al racconto delle ‘conseguenze inaspettate’ che si verificano dopo il drammatico gesto di Harriet, l’amante di Byron offre una sintesi di tutte le informazioni circolanti attorno alla figura. Alcune di queste, provenienti dall’inchiesta ufficiale e dalla sorella della defunta, appaiono accolte nella loro sostanza, seppure con le cautele obbligatorie a un racconto in cui la testimonianza della protagonista è assente (si ritiene che Harriet, all’ultimo stadio di una gravidanza, abbia alloggiato a Kingsbridge per un certo periodo e che la lettera di commiato sia giunta a destinazione il giorno dopo la sua partenza da questo domicilio, *ibidem*). Altre sono invece definite «most certainly untrue», ed afferiscono ai colloqui avvenuti durante la cena di Shelley dai Godwin:

Godwin told S. that Harriet had descended the steps of the prostitution and was living with a groom named Smith, who subsequently abandoned her. I cannot believe there is any truth in this – it sounds like one of Mama stories. Godwin also said that he had evidence that Harriet was unfaithful to Shelley before he left her, and it is very naughty of them to spread such tales about the dead. (*MD*, p. 115)

La *prostitution story*, storicamente menzionata in una lettera dell’artista indirizzata a Mary e suscettibile di un’interpretazione letterale o meno<sup>87</sup>,

con la trascrizione dell’originale in *SC*, vol. IV, p. 788, dove il lamento appare invece motivato dall’interruzione della corrispondenza epistolare tra la protagonista e la sua ultima, ignota frequentazione).

<sup>87</sup> Shelley arrivò a Londra probabilmente in tarda serata del 15 dicembre. Il giorno successivo scrisse a Mary: «It seems that this poor woman – the most innocent of her abhorred & unnatural family – was driven from her father’s house, & descended the steps of the prostitution until she lived with a groom named Smith, who deserting her, she killed herself» (*Percy Shelley to Mary Godwin*, December 16, 1816, cit. in *SC*, vol. IV, p. 785). La fonte della maldicenza della prostituzione (in seguito ripetuta da Thornton Hunt ed altre personalità) non è mai stata chiarita, l’accusa di infedeltà in un periodo antecedente alla separazione è invece narrata da Godwin a William Thomas Baxter in *William Godwin to William Thomas Baxter* (May 12, 1817), in *SC*, vol. IV, p. 787. Nello stesso documento, il filosofo accusa inoltre la prima moglie del

produce nella biofiction una riduzione della distanza tra l'autrice estranea alle relazioni familiari ed epistolari del nucleo Godwin-Shelley ed una inclusa tra suoi membri, le cui versioni possono ora essere sovrapposte nella ricostruzione biografico-letteraria di chi legge il testo (la 'quinta prospettiva'). Il destinatario dei documenti, un/una 'giudice della posterità' che non è parte attiva nella vicenda e tenta di ricomporre il quadro dell'intreccio con le indicazioni offerte dalle varie voci della biofiction, è infatti indotto da Clare e dalle informazioni in suo possesso a riconoscere come false tutte le affermazioni provenienti dai Godwin, avvicinando anche il *proprio* punto di vista al soggetto della prima moglie.

L'inclusione nella biofiction di quelli che potremmo definire «dinner tales» è inoltre particolarmente rilevante poiché, esplicitando l'operazione di riscrittura e l'arbitrarietà con cui le revisioni sono somministrate, impone una lettura degli eventi del romanzo che si avvicina molto alle teorie critiche femministe afferenti al campo dell'indagine storica nelle elaborazioni di Linda Gordon nel già menzionato *Feminist Studies/Critical Studies*. L'autrice, pur ammettendo l'impossibilità di una rappresentazione imparziale ed accettando la funzione umanistica e narrativa della storia (lo *story-telling*), si propone di mantenere quel problematico equilibrio tra 'verità' e 'mito' mediante l'instancabile ricerca del miglior grado di accuratezza nella rielaborazione dei dati; è il cosiddetto metodo 'liminale', equidistante tanto dalla politica della creazione di nuovi miti che da quella della ricerca delle verità negate<sup>88</sup>.

In *Mab's Daughters* il ricevente delle cronache non può, naturalmente, verificare l'inconsistenza dell'accusa di infedeltà rivolta dal filosofo alla prima moglie di Shelley, e forse è persino incapace di stabilire una coincidenza tra il godwiniano «groom Henry Smith» ed il servizievole Henry che appariva ad Hans Place, tuttavia può certamente contestare l'assurda teoria della prostituzione del personaggio, una di quelle menzogne oggettive considerate espungibili dal canone della storiografia. Come afferma Gordon, «[i]t is wrong to conclude, as some have, that because there may be no objective truth possible, there are not objective lies. There may be no objective canons of historiography, but there are degrees of accuracy; there are better and worse pieces of history»<sup>89</sup>.

La violenta operazione di assoggettamento del nome della *deserted wife* ad un racconto di comprovata infondatezza avviene infine dopo che l'erosione della sua identità – un processo innescato dalla stessa protagonista quando lascia il domicilio paterno e diventa conosciuta come

poeta di aver compiuto «repeated acts of levity» dopo l'abbandono di Shelley, chiamando in causa quel «colonel Maxwel» che Neill Cameron identifica come l'ultimo amante del personaggio (*ibidem*).

<sup>88</sup> L. Gordon, *What's New in Women's History*, in T. De Lauretis (ed.), *Feminist Studies/Critical Studies*, cit., p. 22.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

«Harriet Smith» (*MD*, p. 58) – è stata definita desiderabile da altri personaggi, come si evince dal diario di Clare: «She [Mary] would like to put all thought of Harriet away from you [Percy]. She would like to *erase* Harriet» (*MD*, p. 102). L'eliminazione di Harriet dal circolo di Shelley appare in effetti, in una certa misura, sollecitata dalle convenzioni del mondo finzionale, costituendo la condizione necessaria per legittimare lo status dei soggetti Mary e Percy. La coppia, assolto il rito sociale del matrimonio, tenterà di costruire un proprio spazio personale fondato sull'usurpazione del ruolo genitoriale di Westbrook, la cui ultima ed unica richiesta – il desiderio di affidare la figlia Ianthe ad Eliza – rimarrà inascoltata. La voce della prima moglie diventerà allora episodicamente rappresentata nella biofiction dalla sorella acquisita di Mary, che non mancherà di richiamare l'attenzione su alcune 'assenze' nel linguaggio della seconda:

I was tempted to ask Mary if she ever felt haunted by the ghost of poor Harriet. But we do not talk about the Unnamable one [...]. We do not regard her as a sacrifice, she was simply a nuisance, an inconvenience. Why do we not mention her name? Because it would upset certain people to hear it mentioned. It was all a terrible mistake, a series of avoidable errors. Hypocrisy, thy name is woman. (*MD*, p. 142)

L'avvicinamento del 'centro' della biofiction – la quinta prospettiva, quella di chi legge – al personaggio di Harriet, culminante con la calunnia della prostituzione del personaggio al termine del secondo capitolo, era stato anticipato nella narrazione da alcuni indizi di varia natura. In primo luogo, il lungo e commovente congedo della prima moglie era stato inframmezzato dal racconto degli ultimi giorni di Fanny e da alcuni significativi colloqui tra Percy e Clare, registrati dal personaggio femminile. In queste pagine, le rancorose descrizioni dei familiari di Harriet offerte da Shelley apparivano, per contrasto, richiamare l'attenzione sulle responsabilità dell'artista, che qui esprimeva il suo rimorso per la condizione di esilio cui aveva condannato le (sole) personalità di Mary e Clare (*MD*, p. 107). Inoltre, seppure l'amante di Byron non avesse assunto, nei confronti del personaggio maschile, l'atteggiamento critico riservato alle sorelle (Percy era descritto, durante le loro conversazioni, come 'il migliore degli uomini', «kind, unselfish, infinitely sensitive to the needs of others, utterly careless of himself»; *MD*, p. 104.), le sue apologetiche rappresentazioni del secondo capitolo, echeggianti quelle delle altre tre autrici, risultavano irrimediabilmente sconfessate dall'intreccio, che aveva circondato di eventi luttuosi il professato altruismo del poeta. L'orientamento della biofiction era, in una certa misura, percepibile anche dalle stesse cronache di Harriet, dove i riferimenti a Shelley erano tanto frequenti da apparire, infine, inseparabili dallo sviluppo letterario del soggetto. Le scritture della prima moglie confermavano infatti quell'inclinazione al sentimentalismo di cui il personaggio fu accusa-

to<sup>90</sup>, tuttavia le sue 'romantiche' fantasie di suicidio erano sovente poste in relazione alle azioni di Bysshe (si veda, ad esempio, la prima lettera a Mrs. Nugent, dove l'inedia esistenziale dell'autrice è una conseguenza della tristezza di Ianthe dopo l'abbandono del padre; *MD*, p. 35)<sup>91</sup>. La figura dell'antico marito, perpetuamente giustificabile e giustificato, appare aver innescato, con il gesto dell'abbandono, l'irrefrenabile rovina di Harriet Westbrook, il cui percorso di alienazione dalla società diventa in seguito sempre più drammatico e definitivo. L'inclusione nel plot delle sue scritture più confuse, compiute quando il suo linguaggio è oramai dissociato dal mondo reale, postula una precisa direzione alla lettura dei dati biografici, che offre autorevolezza e logica alle parole di un soggetto femminile che ha 'dimenticato' la razionalità, ma non l'autore-origine della perdita.

Ciò che assume rilevanza nella sua narrazione è la possibilità che Shelley le abbia recentemente dichiarato il suo affetto («It is what I wished him to say»; *MD*, p. 111), la frequenza delle apparizioni del poeta nei ricordi, l'allusione alla sua identità di coniuge al momento della risoluzione finale («The fancy struck me that I am going to meet my *bridegroom*, the father of my unborn child»; *MD*, p. 112, corsivo dell'autore). Laddove la gerarchia di valore assegnata ai fatti è capovolta ed i loro contenuti sono caotici, è allora che diventa possibile attingere alla 'corretta' versione della storia, coincidente con l'inattendibile ma sincera confessione dell'ultima lettera riscritta/manoscritta. E qui, la ricerca di esattezza dei fatti 'veri' appare non solo inutile, piuttosto assolutamente *fuorviante*:

My dearest & much belo<sup>d</sup> Sister  
When you read this let<sup>r</sup>. I shall be no more an inhabitant of this mis-

<sup>90</sup> La fragilità del carattere di Harriet Shelley, testimoniata da tutte le narrazioni storiche che menzionano il personaggio, è colta nella biofiction dal poeta, che appare inoltre consapevole delle possibili conseguenze: «She used to talk romantically of suicide, and I have no doubt that if she were low in spirits, over a long period, she would be capable of taking her life. She's a sentimental creature [...]» (*MD*, p. 104).

<sup>91</sup> Se la paternità del terzo figlio di Harriet rimane un mistero della storia e della sua storia, è sempre a Shelley che alludevano inevitabilmente anche tutti i riferimenti alla gravidanza annotati in ottobre, vale a dire in un momento in cui la capacità logica dell'autrice non appariva ancora compromessa. In una lettera indirizzata al poeta e presumibilmente non spedita, Harriet si attribuiva dunque generosamente la colpa della propria infelice condizione, ritenendosi indegna di un amore condiviso nel passato («*Sunday, October 13th*»; *MD*, p. 96). Inoltre, soltanto pochi giorni più tardi, la prospettiva di un chiarimento con la vendicativa Eliza era avvertata dalla protagonista al fine di scongiurare una sicura convocazione di Percy in tribunale («*Saturday, October 26th*»). Queste ed altre indicazioni offerte dai documenti possiedono, naturalmente, un alto grado di ambiguità – in particolare, le aggressive minacce di Henry al 'marito' assente, il 10 ottobre del 1816, potrebbero essere state suggerite dalla spiegazione di copertura raccontata a Mrs. Thomas –, tuttavia è indubbio che la condensazione, operata dalla biofiction, dei documenti afferenti ai due distinti anni del 1815 e del 1816, abbia tra i suoi effetti anche l'attribuzione di una speciale enfasi sul ruolo sostenuto dal poeta nella vita del soggetto.

erable world [...]. Too wretched to exert myself lowered in the opinion of everyone why should I drag on a miserable existence embittered by past recollection & not one ray of hope to rest on for the future [...]. dear amiable woman that I had never left you oh! That I had always taken your advice. I might have lived long & happy but weak & unsteady have rushed on my own destruction [...]. My dear Bysshe [...] if you had never left me I might have lived but as it is, I freely forgive you & may you enjoy that happiness which you have deprived me of.<sup>92</sup>

Senza più la calligrafia incerta del tremolante documento originale, nella biofiction le ultime parole della donna riaffiorano, salde e immobili, come uscirono dalla mano di una ventunenne incinta poco prima che entrasse nell'acqua ghiaccia del Serpentine. E un piccolo zoccolo di realtà ci fa arrivare la sua voce lontana.

### 3.2.3 *La voce di uno o due Peacock*

La ricostruzione fittizia di *Mab's Daughters* attribuisce inevitabilmente alla storia le anacronistiche interpretazioni di punto di osservazione collocato nel presente, in cui le immolazioni femminili ad una personalità 'geniale' sono ritenute – anche traslando il concetto in un più accettabile 'artista di successo' – decisamente evitabili. I fruitori e le fruitrici della biofiction, tuttavia, una volta coinvolti/e nelle vicende, dimenticano la presenza di un'angolatura contemporanea e, nonostante questa fosse stata posta in rilievo nella prima parte della prefazione, conformano il proprio percorso di conoscenza ai momenti del testo in cui le informazioni delle diariste appaiono convergere. Se la comprensione della riscrittura di Chernaik appare quasi sempre modulata secondo l'organizzazione 'naturale' dell'intraccio, che smentisce o conferma gli indizi offerti dalle quattro donne, nel caso della biografia di Harriet un contributo esterno all'elaborazione di una visione centrale è insolitamente esplicitato nel titolo di un documento: «*Harriet's dream. From her journal. April 16th, 1816*» (MD, p. 39). Il sogno della visita e della dichiarazione di Shelley alla prima moglie, dove l'indicazione della provenienza delle pagine («*from her journal*») costituisce un'eccezione unica in tutta la biofiction, assolve la funzione di ricordare che almeno un altro soggetto aveva partecipato all'atto narrativo di *Mab's Daughters*, pilotando la quinta prospettiva.

Thomas Love Peacock, il testimone della passeggiata di Harriet nella seconda parte del romanzo, aveva riferito nella sua nota che le carte della prima moglie gli erano state solennemente assegnate in custodia da Eliza, nel contesto per giunta ufficiale di una convocazione avvenuta alla presenza dei suoi avvocati (che la vendetta della sorella sia, infine, proprio la

<sup>92</sup> SC 345, *Harriet Shelley to Eliza Westbrook, P.B. Shelley, and her Parents* (?December 7, 1816), in SC, vol. IV, p. 805.

pubblicazione in nostro possesso?)<sup>93</sup>. I documenti di Harriet, all'opposto degli altri che erano stati tratti senza il consenso delle autrici o dei loro familiari, appaiono dunque aver seguito un percorso relativamente autorizzato, scomparendo opportunamente nelle mani dell'affidatario in occasione del matrimonio di Ianthe, e riapparendo, molti anni dopo, alla Library of India House, il luogo dove questi lavorava. Il fiduciario scelto dall'ambiguo personaggio di Eliza aveva inoltre difeso pubblicamente la reputazione di Harriet già in passato, «when the first biographies of the poet appeared» (*MD*, p. IX), suggerendo anche una conversione dei documenti precedente all'edizione moderna di *Mab's Daughters* come il prodotto di un personaggio apertamente schierato, la cui idea espositiva aveva organizzato il materiale. Questo racconto appare, tuttavia, ancora 'storico' nella sua sostanza, sia per le accurate citazioni dal canone storiografico (i dati offerti dalla biofiction), sia, all'opposto, per la coerenza del suo specifico orientamento con quello di un ipotesto autentico, il documento redatto dal corrispettivo extra-finzionale del personaggio.

Qualche decina di anni prima di Mark Twain, era stato proprio il compagno universitario del poeta Thomas Love Peacock ad intraprendere un primo e scarsamente efficace tentativo di emendare la biografia della prima moglie, riflettendo, nel suo *Memoirs of Shelley* (1858-60), sulla natura di alcuni avvenimenti «which speak for themselves and admit of no misunderstanding»<sup>94</sup>. La seconda parte del suo contributo, in particolare, fu pubblicata nel 1860, la stessa datazione posta a suggello del «To the Reader» nella biofiction, ed indirizzava la propria polemica su alcuni passaggi dello *Shelley Memorials* (1859), l'opera di Lady Shelley concepita a sua volta per contestare la *Life* di Hogg (1858), ritenuta oltraggiante<sup>95</sup>. Prima che la moglie di Sir Percy Flo-

<sup>93</sup> Scrive Peacock nella sua nota: «[t]he papers of Shelley's first wife, Harriet Westbrook, came into my hands much later, when Harriet's sister Eliza summoned me to her lawyer's rooms in Gray's Inn, and solemnly presented me with a box containing Shelley's early poems, family letters, and Harriet's notebooks. Harriet's daughter Ianthe was to be married, and Miss Westbrook wished these last remainders of a buried past to be in my safekeeping» (*MD*, p. IX).

<sup>94</sup> T.L. Peacock, *Memoirs of Shelley, with Shelley's Letters to Peacock* (1858-1860), cit., p. 45. Le diverse componenti del testo apparvero per la prima volta nelle pagine del «Fraser's Magazine», secondo questa successione: la *Part I* fu pubblicata nel primo numero di luglio del 1858, come una recensione dei volumi di C.S. Middleton, *Shelley and his Writings, by Charles S. Middleton*, Newby, London 1858, E.J. Trelawny, *Recollections of the Last Days of Shelley and Byron*, by E.J. Trelawny, Moxon, London 1858 e T.J. Hogg, *The life of Percy Bysshe Shelley. In Four Volumes*, Moxon, London 1858, vols. I e II. La *Part II* uscì nel gennaio del 1860, dopo la pubblicazione di *Shelley Memorials*, la *Supplementary Notice* fu aggiunta nel marzo 1862. Le diciassette lettere e la già menzionata sezione introduttiva presenti nell'edizione di riferimento qui scelta (ivi, pp. 93-94) formavano il primo articolo del marzo 1860 (si veda H.F.B. Brett-Smith, *Preface*, in T.L. Peacock, *Memoirs of Percy Bysshe Shelley...*, cit., pp. III-VII).

<sup>95</sup> Lady J. Shelley (ed.), *Shelley Memorials, from Authentic Sources*, Smith Edler, London 1859; T.J. Hogg, *The life of Percy Bysshe Shelley. In Four Volumes*, cit.

rence giudicasse opportuno, come abbiamo visto, ridurre l'argomento della narrazione alla sola seconda famiglia dell'artista (*Shelley and Mary*, 1882), lasciando tutto il resto al biografo ufficiale Dowden e alla sua idolatrante *Life of Percy Bysshe Shelley* (1886), lo *Shelley Memorials* aveva testimoniato il suo desiderio di sperimentare un racconto 'completo' della vita di Byshe che apparisse al tempo stesso moralmente irreprensibile.

La fondatezza della narrazione di Lady Shelley avrebbe dovuto essere sostenuta dalla presenza delle citazioni dai taccuini di Mary, opportunamente ritirati a Hogg prima che questi avesse la possibilità di adoperarli nelle progettate terza e quarta parte della sua opera. Scrisse Lady Shelley nella prefazione allo *Shelley Memorials*:

We saw the book (Mr Hogg's) for the first time when it was given to the world. It was impossible beforehand that from such materials a book could have been produced which has astonished and shocked those who have the greatest right to form an opinion on the character of Shelley; and it was with the most painful feelings of dismay that we perused that we could only look upon as a fantastic caricature, going forth to the public with my apparent sanction – for it was dedicated to myself. Our feelings of duty to the memory of Shelley left us no other alternative than to withdraw the materials which we had originally entrusted to his early friend, and which we could not but consider had been strangely misused; and take upon ourselves the task of laying them before the public [...].<sup>96</sup>

Delle omissioni nella narrazione di Lady Shelley abbiamo già accennato: in pratica, nel suo racconto era censurata ogni informazione che non si conformasse alla leggenda sulla coppia di artisti. Ma Peacock, che era stato molto amico di Harriet, non tardò a dissentire.

La rilevanza delle *Memoirs* per questo studio non è tanto il riconoscimento della determinazione dell'autore nel capovolgere la narrazione corrente sulla separazione tra Percy e la sua prima moglie, il cui matrimonio era stato rinnovato, si ricorda nella biografia, per la seconda volta nel marzo del 1814 (pochi mesi prima dell'*elopement* con Mary), e neppure il virtuoso ritratto offerto dall'autore sulla condotta coniugale di Harriet, «as pure, as absolutely faultless, as that of any who for such conduct are held most in honour»<sup>97</sup>. La voce di Peacock fu resa inefficace nella storia dal suo stesso coinvolgimento con i protagonisti della vicenda, oltre che a causa di un contesto ricettivo non ancora pronto ad accogliere narrazioni svantaggiose per l'immagine del poeta (le varie parti apparvero nel «Fraser's Magazine» negli anni 1858-60, ed erano ancora in vita varie personalità coinvolte nel racconto, oltre ai legittimi eredi

<sup>96</sup> Tratto da T.L. Peacock, *Memoirs of Shelley...*, ed. by H.F.B. Brett-Smith, cit., p. 42.

<sup>97</sup> T.L. Peacock, *Memoirs of Shelley...*, ed. by H.F.B. Brett-Smith, cit., p. 50.



dei documenti); per non menzionare il fatto che, naturalmente, anche *Memoirs* appare la versione degli eventi di uno scrivente affezionato ad una giovane amica scomparsa, e certo alcune questioni appaiono da lui piuttosto semplificate<sup>98</sup>.

Più interessante per noi in questo momento è infatti la senza dubbio legittima critica sollevata da Peacock alla *struttura narrativa* dell'opera di Lady Shelley, colpevole, con la collocazione del lutto dell'artista per la moglie in un capitolo *precedente* al racconto delle sue visite ai Godwin, di distorcere così l'ordine degli avvenimenti ed il loro significato. L'apparente (e assolutamente non incidentale) coincidenza tra il «present sorrow» da cui il poeta trova sollievo grazie alla frequentazione dei Godwin all'inizio del *settimo* capitolo di *Shelley Memorials*, e il «deepest sorrow» prodotto dal lutto della moglie, avvenuto in realtà quasi due anni più tardi ma narrato alla fine del *sesto*, è rilevata puntualmente dall'autore, che ascrive ironicamente l'inversione delle sequenze all'inesperienza dell'autrice<sup>99</sup>, facendo sorgere a noi un piccolo dubbio: non sarà forse questo anche il procedimento adottato dal suo omonimo di *Mab's Daughters*?

Peacock è rappresentato, nella narrazione di Chernaik, mediante l'utilizzo di strategie che sconsigliano la neutralità del suo intervento editoriale ed attribuiscono al personaggio-attore un ruolo deplorabile nell'intreccio. L'ammissione è dello stesso protagonista («it occurs to me that I cut a rather lamentable figure in these journals»; *MD*, p. IX), e trova conferma in alcuni episodi in cui appare emergere una certa sua insensibilità<sup>100</sup>. In realtà, l'effettiva cooperazione della figura nella ricostruzione fittizia non può essere stabilita, poiché il suo nome non è in seguito direttamente cor-

<sup>98</sup> Tra le forzature è possibile annoverare la teoria dell'assenza di un *qualsiasi* problema della coppia in un periodo anteriore all'incontro del poeta con Mary: «[t]here was no estrangement, no shadow of a thought of separation, till Shelley become acquainted, not long after the second marriage, with the lady who was subsequently his second wife [...]. He might have said, after first seeing Mary Wollstonecraft Godwin, 'Ut vidi! Ut perii!'» (ivi, p. 47). Se è vero che, pochi mesi prima della fuga con Mary nel luglio del 1814, Percy aveva consapevolmente scelto di celebrare nuovamente il matrimonio con Harriet in Inghilterra, piuttosto che domandare l'annullamento della meno vincolante cerimonia scozzese (*ibidem*), ed Harriet era incinta del secondo figlio del poeta al momento dell'abbandono di lui, è noto che Shelley avesse espresso disagio verso la vita di coppia con la moglie sin dall'autunno del 1813, maturando in seguito la nota attrazione per la personalità di Cornelia Turner (K.N. Cameron, *The Last Days of Harriet Shelley*, in *SC*, vol. IV, pp. 769-770).

<sup>99</sup> T.L. Peacock, *Memoirs of Shelley...*, ed. by H.F.B. Brett-Smith, cit., pp. 44-45.

<sup>100</sup> Ad esempio, nella lettera di Peacock che appare nella seconda parte di *Mab's Daughters*, la rivelazione della condizione di Harriet è seguita, senza apparenti cambiamenti di registro, dall'offerta di informazioni sugli sviluppi delle operazioni di ristrutturazione nella casa di Shelley a Marlow, e dall'auspicio di potervi celebrare il Natale con il rito pagano (*MD*, pp. 101-102).

relato alla specifica combinazione dei documenti di Harriet<sup>101</sup>, tuttavia la sua propensione alla difesa pubblica della *deserted wife*, come suggerito dalla sua nota ai lettori ed altrove nel testo<sup>102</sup>, costituisce una premessa inevitabile alla comprensione della storia della prima moglie del poeta, le cui testimonianze appaiono distribuite secondo una selezione affatto casuale.

In conclusione, il contributo di Peacock, e la nostra consapevolezza del suo possibile apporto alla narrazione, non ha il potere di delegittimare 'interamente' la versione di Harriet Westbrook Shelley nella biofiction. Sembra però che l'interazione di numerose soggettività nella ricostruzione del suo 'vero' racconto, compresa una forse responsabile dell'organizzazione della sua parola scritta autografa, sia l'eco intenzionale di quelle, ancora più numerose, nascoste (ma neppure tanto) sotto l'ultimo, e più recente, foglio della storiografia. Le vicende del personaggio – una sola catena di fatti, ma con più di una verità da narrare – sono infatti gestite in modo da far emergere nella riscrittura quel 'sospetto' di «lotte, vittorie, ferite, dominazioni, servitù»<sup>103</sup>, brulicanti sotto al discorso relativo ad un soggetto femminile ottocentesco; un soggetto che aveva, due secoli fa, il potere di plasmare un'identità maschile celebrata, e di rivelare che lo stridore tra il desiderio biografico verso la narrazione del poeta e quello del discorso autorizzato su di lui era, in realtà, una *convergenza*.

E se, come è appena emerso, ogni proliferazione sul soggetto-donna porta con sé anche ben più di un tentativo di rarefazione, neppure un romanzo contemporaneo che trascrive manoscritti di lettere autografe può essere al sicuro dal nostro desiderio. Anche all'interno di un mondo 'credi-

<sup>101</sup> L'identità di Peacock non è menzionata nel titolo del documento del sogno e, complessivamente, nelle sei parti di *Mab's Daughters* il suo contributo come autore cronologicamente posteriore alla stesura dei documenti, ma 'anteriore' alla struttura del racconto non è mai ricordato se non dall'allusione ai *travel journals* di Mary, che il personaggio avrebbe conservato in una forma ordinata (*MD*, p. 179). Nella storia di Harriet qui discussa, la lettera in cui Peacock informa Shelley della gravidanza è presentata come una trascrizione dal diario di Clare, piuttosto che come un documento originale (*MD*, pp. 101-102), suggerendo così una scrittura della missiva da parte del personaggio avvenuta, forse, in due tempi (in occasione della stesura originale e nel 1860, quando il curatore avrebbe convertito il materiale ad uso pubblico), ed un numero totale di stesure dello specifico testo non minore di tre (l'originale, la copia nel diario di Clare, una possibile trascrizione/riorganizzazione del materiale nel 1860 e l'edizione moderna). Peacock potrebbe essere responsabile anche della combinazione dei due *journals* di Clare (*MD*, p. 212), avendo forse voluto aggiungere la narrazione del tradimento per vendicarsi del rifiuto dell'autrice alla sua proposta di matrimonio. In questo caso, l'artificialità della struttura narrativa non è tradita da una difformità nel titolo del documento – la procedura adottata per il sogno di Harriet, in cui appariva l'indicazione della provenienza –, ma dalla collocazione del racconto in una posizione cronologicamente errata rispetto agli altri (si veda *MD*, pp. 210-213, dove la voce del 10 agosto è inserita tra le pagine di ottobre).

<sup>102</sup> «Mary is still annoyed with him [Peacock] because he had a kind word to say for Harriet» (dal diario di Clare del 19 aprile 1817, *MD*, p. 145).

<sup>103</sup> M. Foucault, *L'ordine del discorso...*, trad. it. di A. Fontana, cit., p. 4.

bile', apparente *fotocopia* di uno già passato, l'archivio cui abbiamo accesso svela talvolta le sue pareti. Ma solo se andiamo di proposito a toccarle.

### 3.3 *Fanny, o «to be put to the account of the general stock». L'ordine del discorso, pubblico e privato, del padre fondatore della filosofia anarchica*

Dopo la morte di Mary Wollstonecraft nel 1797, Fanny Imlay (1794-1816) si trovò a far parte di una famiglia variamente assortita, dove William Godwin era la figura maschile di riferimento per quattro bambini di padri diversi. Nel 1801, il filosofo sposò infatti la vicina di Somers Town Mrs. Mary Jane Clairmont, annettendo al suo originario nucleo di tre persone (Godwin, Fanny, Mary) la nuova moglie ed i suoi figli Charles e Jane Clairmont, tra loro apparentati dalla sola madre. Nel 1803, la coppia ebbe infine un figlio proprio, William, complessivamente il quinto della famiglia.

Fanny Imlay, la figlia illegittima di Wollstonecraft che Godwin adottò all'età di tre anni, è raffigurata in *Mab's Daughters* come la sorella ubbidiente e malinconica di Mary e di Clare, incapace di sviluppare un grado di autostima sufficiente per elaborare desideri autonomi ed affrancarsi dalle pressanti istanze psicologiche della famiglia di origine, in gravi difficoltà finanziarie. Nel caso di questo personaggio, nella biofiction non emerge quella tematizzazione dell'instabilità del dato biografico che abbiamo visto contrassegnare la rappresentazione fittizia di Harriet, piuttosto la sintesi effettuata dall'intreccio è organizzata in modo tale da conferire simbolicità al destino di un soggetto femminile ottocentesco senza vuoti storiografici da colmare e poche ragioni per essere canonizzato nel discorso della storia ufficiale.

Il fulcro della riscrittura di Fanny nella biofiction è l'effettivo lascito filosofico, morale e letterario della madre e del padre adottivo, personaggi di cui, nel corso della narrazione, sta leggendo le opere (*Thoughts on the Education of Daughters, Lessons, Mary: a novel, The Wrongs of Women, e Memoirs of the Author of a Vindication of the Rights of Woman*); tali eventi, con il carico emotivo suscitato dalla qualità biografica della scrittura, appaiono una scansione fondamentale di quel rapido e difficile percorso di conoscenza che condurrà la protagonista nell'ottobre del 1816 ad imitare, riuscendovi, il suicidio che Wollstonecraft aveva solo tentato, rielaborandolo poi nella finzione del suo ultimo romanzo incompiuto.

Come osserva Neumeier, l'eredità perduta del personaggio di *Mab's Daughters* è doppia e in un caso anche letterale, perché la ragazza viene informata della sua origine illegittima in circostanze difficili che la fanno sentire «an emotional outcast»<sup>104</sup>; tuttavia, la perdita di entrambi i lasciti culturali, materno e paterno, è di fatto posta in relazione con la condotta di Godwin, la cui gestione delle figlie e della *household*, nonostante la produzione teorica cui il nome della personalità storica è legato, appare inadeguata ed eticamente dubbia. Il mio riferimento è, naturalmente, ad *An Enquiry Concerning Poli-*

<sup>104</sup> B. Neumeier, *The Truth of Fiction...*, in *Biofictions*, cit., p. 113.

*tical Justice and its Influence on Morals and Happiness* (1793)<sup>105</sup>, varie volte evocato dalle personalità del romanzo e un tempo considerato dalla Harriet storica e fittizia come la propria «Bibbia» (*MD*, p. 37).

L'opera, rimasta nei secoli la scrittura più famosa di Godwin, è una precoce formulazione dei principi dell'anarchismo postulante la necessità di una graduale scomparsa dello Stato mediante l'adozione di un ordinamento sociale fondato sul decentramento amministrativo e giudiziario e la costruzione di libere comunità indipendenti; il suo autore, se vogliamo usare una terminologia foucaultiana (prendendoci, naturalmente, anche la libertà di immaginare un'elasticità del concetto negata dalla teorizzazione originale), potrebbe dunque essere definito un 'fondatore di discorsività' della teorizzazione anarchica, avendo instaurato una trasformazione *eterogenea* rispetto alle modificazioni che rende possibili e certamente stabilito una possibilità *indefinita* del discorso. Il trattato, scritto dopo la delusione della Rivoluzione Francese e la dittatura giacobina, è di taglio prettamente illuminista: il suo assunto principale è che tutte le forme di potere non siano fondate sulla ragione ma, nel migliore dei casi, sulla forza demagogica dei numeri (le democrazie), compiendo l'attualizzazione eterna di un patto sottoscritto da generazioni precedenti e senza più alcuna razionalità nel periodo contemporaneo. I principi ispiratori di tale elaborazione critica erano riassunti all'inizio del primo volume e ne chiarivano le finalità: la diffusione della felicità agli esseri umani<sup>106</sup>.

Per quanto riguarda la questione economica, l'approccio di Godwin fu di tipo etico, piuttosto che scientifico, e l'intera narrazione di *Political Justice* è rivolta ad esplorare le conseguenze morali dell'ineguaglianza (ogni individuo, si sostiene, è moralmente responsabile degli aspetti negativi della società, il progresso è pensabile come la somma di molte coscienze illuminate); la dottrina dell'ingiustizia relativa all'accumulo della proprietà, dettagliatamente esposta dal filosofo, getta inoltre le basi per quel discorso marxista rispetto al quale l'anarchismo si svilupperà da narrazione sia interna, sia parallela. Si afferma, dunque, nella sezione intitolata *Of Property*, che il fondamento di ogni morale religiosa è stata la propagazione, rivolta ai ricchi, dell'insegnamento per il quale «they hold their wealth only as a

<sup>105</sup> W. Godwin, *An Enquiry Concerning Political Justice and its Influence on Morals and Happiness* (1793-1798), 3 vols., photogr. facs. of the 3rd ed. corrected and edited with variant readings of the 1st and 2nd ed. and with a critical introduction and notes by F.E.L. Priestley, Toronto UP, Toronto 1969.

<sup>106</sup> «I. The true object of moral and political disquisition, is pleasure or happiness. [...] II. The most desirable condition of human species, is a state of society. [...] III. The immediate object of government, is security. [...] IV. The true standard of the conduct of one man towards another, is justice. [...] V. Duty is that mode of action, which constitutes the best application of the capacity of the individual, to the general advantage. [...]»; *Summary of Principles*, in *ivi*, pp. xxv-xxvi. Per esigenze di lettura, ai caratteri oramai desueti dell'edizione da me consultata, sono state sostituite la «s» e la «t» correnti; lo stesso sarà fatto nelle successive citazioni.

trust, that they are strictly accountable for every atom of their expenditure, *that they are merely administrators, and by no means proprietors in chief*», e il passo citato continua: «[b]ut, while religion thus inculcated on mankind the pure principles of justice, the majority of its professors have been but too apt to treat the practice of justice, not as a debt, as it should be considered, but as an affair of spontaneous generosity and bounty», con l'effetto di creare un sistema non di giustizia ma di clemenza e carità, che riempie gli abbienti di «unreasonable pride» (superbia irragionevole)<sup>107</sup>.

Nella biofiction, il personaggio è portavoce delle proprie teorie, citate piuttosto accuratamente («[h]e [Shelley] refuses to see that the great wealth he is heir to entails great responsibilities», *MD*, p. 123); ciononostante, l'accesso alla vita domestica del filosofo fittizio, la cui biografia è ricalcata sul modello reale, ci mostra una felicità degli esseri umani più diminuita che diffusa dal personaggio, per il quale il benessere degli altri appare sempre un po' meno urgente del proprio. Il poeta Shelley, in particolare, nonostante abbia in carico anche il mantenimento della famiglia creata con la figlia di Godwin, non riesce a soddisfare le continue richieste di danaro del suo antico mentore e futuro suocero, ovvero quelle somme sempre più ingenti di prestiti (storicamente documentati); e questi, continuamente sollecitati come azione coerente di un *system of justice*, appaiono piuttosto degradarne e ribaltarne l'etica ad un mero opportunismo personale.

Il rivoluzionario ideale di distribuzione equa del patrimonio, esplicito nella narrazione, si riduce infatti ad una questua effettuata da Godwin nella sfera privata e rivolta indifferentemente ad amici e nemici (Mr. Owen, Mr. Lamb, e, appunto, quel Percy Shelley che aveva accolto in casa sua come discepolo e poi se ne era scappato per l'Europa con le figlie), mentre le cronache che lo colgono intento a discutere di utopiche comunità egalitarie appaiono demistificate dall'evidente inettitudine del filosofo ad amministrare il molto più circoscritto bilancio economico dell'abitazione e della propria impresa pubblicistica. Se per i debiti contratti con i creditori rischia infatti di essere imprigionato, l'inefficacia della sua conduzione familiare è tale che Fanny, costretta a provvedere in prima persona all'acquisto di indumenti adeguati ai rigori della stagione autunnale, si appresta a partire per quello che sarà il suo ultimo viaggio priva di risorse sufficienti per la sua destinazione dichiarata, un pensionato di Dublino diretto dalla zia Everina dove è disponibile un posto da insegnante. Proprio questa scelta professionale appare infine porre in una luce molto sfavorevole anche il ruolo pedagogico sostenuto dal padre adottivo, poiché, trascurando l'avversione della figlia per un incarico di docenza all'estero ed anzi incoraggiandola ad accettarlo, Godwin tradisce in modo irreparabile quei principi un tempo condivisi con Wollstonecraft. «He had nobles ideals when he met her», osserva ad un certo punto l'autrice: «now his ideals have been defeated by the worries of money» (*MD*, p. 52).

<sup>107</sup> W. Godwin, *An Enquiry Concerning Political Justice*, ch. 8, *Of Property*, cit., pp. 429-430, corsivi dell'autore.

La soluzione prospettata a Fanny non è infatti soltanto una concessione alle impellenti necessità finanziarie di Skinner Street dettata da una contingenza eccezionale, piuttosto si dimostra la conseguenza logica e inevitabile di precedenti disposizioni accordate all'istruzione delle donne della famiglia, un compito che il filosofo era stato lieto di delegare a Mrs. Clairmont (*MD*, p. 25), personalità rappresentata nella biofiction come una matrigna indifferente e malevola (*MD*, p. 72; *MD*, p. 87). A questo proposito, il disagio sofferto da Godwin durante gli ambigui colloqui con la figlia adottiva diventa allora particolarmente eloquente, poiché il filosofo del radicalismo britannico, che aveva situato al centro della propria scala di valori lo spirito critico e indipendente, tenta di travestire da scelta autonoma il tetro destino già tracciato per lei<sup>108</sup>.

L'enfasi sulla difficoltà di conquistare un proprio spazio nella sfera pubblica senza il sostegno di un'educazione formale, concessa invece al figlio maschio, sembra echeggiare il rilievo appuntato a Godwin da Mellor nel suo *Mary Shelley*<sup>109</sup> e conferisce un significato polemico alla riscrittura della figlia di Imlay in *Mab's Daughters*, dove il personaggio, defraudato dell'accesso alle opere e alla verità sulla vita di Wollstonecraft in età infantile, si accorge di dover condividere con la biografia della madre la stessa, amara, assenza di prospettive indispensabili a divenire un essere umano completo nei propri diritti (*MD*, p. 23); nel contesto familiare denunciato da Fanny (*MD*, p. 25), infatti, le opzioni per il soggetto femminile variano, come per la generazione precedente di Wollstonecraft, tra un incarico da governante, l'insegnamento a bambini o adolescenti e la compagnia ad un'anziana vedova (e l'assunto è un esempio di significato che, almeno all'estero, va oltre le intenzioni, caratterizzandosi come un'ironia dell'ironia: perlomeno in un'ottica recettiva italiana, dove una traduzione della biofiction è apparsa, il rilievo storiografico si trasforma in un ammiccamento alla realtà del presente, semplicemente aggiornando 'badante' in luogo della dama di compagnia).

Ad ogni modo, se all'epoca della protagonista storica l'opinione pubblica considerò il suicidio della figlia di Imlay imputabile alle teorie femministe e

<sup>108</sup> «'Must I go, Papa?' I said at last. My voice quivered despite my best efforts to keep it steady. Papa looked uncomfortable. 'I do not say you must go, Fanny. Do not charge me with that. I ask you to make a decision, and I trust that you are sensible enough to act in your own best interest.'» (*MD*, p. 70).

<sup>109</sup> Si veda il seguente passo di Mellor: «The only formal teaching she [Mary] received, however, was from Mr Benson the music master who gave the children weekly half-hour lessons in singing and reading music. The boys in the family, on the other hand, were sent to excellent schools, Charles to Charterhouse School (at least until May 1811) and William both to Charterhouse and to Dr Burney's School at Greenwich. In this, as well as in the adolescent reading he permitted her (when Godwin sent Anthony Collins's book on rationalism to Charles Clairmont in May 1811, he expressively forbade Mary to read it) Godwin followed the sexist educational practices of the day» (A.K. Mellor, *Mary Shelley...*, cit., pp. 11-12).

radicali dell'autrice di *A Vindication*<sup>110</sup>, nella finzione di Chernaik questo discorso è fortemente ambiguo. La scoperta, da parte di Fanny, dell'illegittimità della propria nascita (*MD*, p. 83) è infatti una delle cause della tragedia (come pure una delle poche deviazioni dalla biografia conosciuta del personaggio, che avrebbe invece conosciuto la verità sui propri genitori all'età di undici anni)<sup>111</sup>, ma lo è anche l'incapacità della protagonista di rendersi un soggetto finanziariamente indipendente, inettitudine causata in gran parte, come è stato osservato, proprio dal tradimento operato da Godwin alle idee di uguaglianza di istruzione tra i sessi. Un'ulteriore delusione per la figura della figlia adottata proviene inoltre dal nucleo di amici e familiari prima in vacanza al lago di Ginevra e poi nella città di Bath, seppure lo spostamento appaia soltanto teorico. Tale gruppo di persone, altrimenti conosciuto come il circolo di Shelley, era infatti già noto per aver infranto molti dei paradigmi socioculturali comuni al tempo con gesta scandalose (reali o leggendarie) compiute a Villa Diodati e parrebbe, dunque, di segno opposto alla convenzionale Skinner Street; in realtà, questa cerchia si dimostra timorosa delle chiacchiere del vicinato a tal punto da isolarsi volontariamente in una comunità sempre più piccola ed autosufficiente, dove il senso di responsabilità è percepito in primo luogo verso le esigenze dei suoi componenti e, per proteggere il segreto della gravidanza di Clare, i segnali della depressione di Fanny vengono ignorati<sup>112</sup>.

La biofiction aveva dedicato un certo rilievo al premuroso interessamento della figlia adottiva di Godwin nei confronti delle sorelle lontane, in cerca di letture e di provviste per il loro rientro in Inghilterra, e alla mancata restituzione di questi piccoli favori, come dimostrava la vicenda della copia del poema di Byron richiesta, e mai ricevuta, dall'alleata di Skinner Street (*MD*, p. 50); la decisione di non ospitare la protagonista nella provvisoria residenza di Bath, privandola della compagnia delle coetanee e di quella dell'amato nipote William, il figlio di Mary, segna dunque l'ultima tappa nell'itinerario di disillusione del personaggio. Per

<sup>110</sup> M. Brody, 'Posterity, however, will be more just – Feminism after the *Vindication*', in M. Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Women*, cit., p. LXI.

<sup>111</sup> W. Godwin, *Diary* (February 8, 1806), Abinger Shelley Collection, Bodleian Library (Dep.e.196-227, Dep.e.273, Dep.f.66), cit. in A.K. Mellor, *Mary Shelley...*, cit., p. 14. Secondo Mellor, Fanny era invece la figlia preferita del filosofo, come attesterebbero i numerosi riferimenti alle opinioni di lei nel suo diario e la descrizione del carattere, quieto e dolce, nel personaggio di Julia del romanzo *St. Leon* (1799); per l'autrice, «[t]he plain, unassuming, serious Fanny was the peacemaker in the family» (*ibidem*). (L'identificazione era già sostenuta in Don Locke, *A Fantasy of Reason – The Life and Thought of William Godwin*, Routledge & Kegan Paul, London 1980, pp. 217-218. Si veda inoltre W. Godwin, *St. Leon: A Tale of the Sixteenth Century*, 4 vols., G.G. & Robinson, London 1799).

<sup>112</sup> Dal diario di Mary: «S. says Fanny is in despair and her colour is bad but then Fanny is naturally sallow and is always in despair about one thing or another» (*MD*, p. 65). Altrove, la figlia di Wollstonecraft esamina i possibili effetti positivi di un anno Irlanda, concludendo: «[...] she [Aunt Everina] cannot be the only person in Dublin. All Fanny needs is one sympathetic soul, and she will be able to weep to her heart's content» (*MD*, p. 74).

di più, in seguito alla sua scomparsa l'intero circolo del poeta subisce una progressiva ed acritica omologazione alla prudente condotta di Godwin, che rimane assecondata anche quando il timore dell'opinione pubblica da lui sofferto – unico effetto apparentemente duraturo della pubblicazione di *Memoirs*<sup>113</sup> – appare deformarsi in proporzioni gigantesche. Dopo che Fanny si è tolta la vita in una locanda di Swansea con una dose di laudano, senza mai arrivare in Irlanda dove era attesa per insegnare a giovani ragazze adolescenti, il filosofo, nella fiction come nella storia, ordina infatti di abbandonarla senza clamori nella fossa comune riservata ai corpi non riconosciuti, e questa decisione, oltre che discutibile da un punto di vista affettivo, appare a chi legge paradossale rispetto alle teorie professate.

Osserviamo infatti che proprio al tema della legittimità del suicidio Godwin aveva dedicato una delle Appendici della sua voluminosa opera, dove il gesto era discusso quale *prerogativa di facoltà dell'essere umano*. Questa prerogativa, come tutte le altre, era soggetta a disciplina morale e doveva essere valutata caso per caso («it is a topic of calculation»), in relazione ai suoi effetti negativi e ai benefici («the balance of good and evil»)<sup>114</sup>. Il principio da considerare appare qui squisitamente aritmetico:

[w]e should consider that, though the pain to be suffered by ourselves is by no means to be overlooked, *we are but one*, and the persons nearly or remotely interested in our possible usefulness *innumerable*. *Each man is but the part of a great system*, and all that he has, is so much wealth to be put to the account of the general stock.<sup>115</sup>

In altri termini, in *Political Justice* il suicidio, seppure argomento da trattare con scrupolo per via degli inganni tesi all'individuo dalla malinconia e dall'impazienza («[i]t will frequently happen that the man, who once saw nothing before him but despair, shall afterwards enjoy a long period of happiness and honour»), non è affatto un male assoluto, apparendo la maggiore difficoltà quella di valutare, ogni volta, se il ricorso a morte volontaria «can overbalance the usefulness to be displayed, in twenty years of additional life»<sup>116</sup>; una motivazione, si osservi, assolutamente coerente con quella apposta dalla pur giovane figlia adottiva nella sua ultima lettera trovata al Mackworth Inn, quando (nella biofiction come in Galles), nell'ottobre del 1816 la porta della sua camera fu forzata:

<sup>113</sup> «Her [Mary Wollstonecraft's] honesty and courage deserved a truthful memorial [...]. The great world turned on its would-be benefactors in scorn and fury [...]. To my great and inconsolable grief at her loss was added the bitterness of calumny: my enemies said that I had maligned the memory of the woman I loved and revered above all human beings» (*MD*, p. 84).

<sup>114</sup> W. Godwin, *Appendix, No. I, Of Suicide*, in Id., *Political Justice*, vol. I, p. 138.

<sup>115</sup> Ivi, pp. 138-139, corsivi miei.

<sup>116</sup> *Ibidem*.



I have long determined that the best thing I could do was to put an end to the existence of a being whose birth was unfortunate, and whose life has only been a source of pain to those persons who have hurt their health in endeavouring to promote her welfare. Perhaps to hear of my death will give you pain, but you will soon have the blessing of forgetting that such creature ever existed as –

The name appears to have been torn off and burnt [...]. (MD, p. 90)

Il discorso pubblico del ‘padre’ di *Political Justice* – la difesa del piacere come la causa principale dell’attività umana e della libertà come il bene primario dell’uomo, l’abolizione del principio d’autorità quando ragione, giustizia e felicità coincidono – si scontra dunque con quello, privato, di padre adottivo, che la figlia disubbidiente (ma che in realtà gli obbedisce, conformandosi al suo discorso di priorità del collettivo e di bilanciamento dell’esistenza con i benefici futuri della sua negazione) si rifiuta in seguito di *riconoscere*: evitando, nella sfera domestica, di pronunciarne il *nome*, una pratica già sperimentata con Mary e Clare dopo la loro fuga da Skinner Street, e rifiutando, in ambito legale e civile, di rivendicare il *corpo*, così da tentare di tenerne l’identità nascosta dalla cronaca e fuori dalla storia.

Il discorso di Fanny nella biofiction è pertanto quello di un’area destinata all’oscurità che pretende di essere riconosciuta, la dimostrazione che il racconto, anche quello apparentemente più lineare e completo, si compone di quello che si vede, quanto di quello che non si vede. Come nel caso di Harriet, tuttavia, la riscrittura mette in luce anche la propria auto-costruzione/auto-esclusione del soggetto dal discorso, il proprio contributo (la soppressione volontaria di se stesse da parte dei personaggi, e da parte di Fanny persino l’auto-combustione della firma personale) alla conferma e di conseguenza al prolungamento di un discorso circostante: quello di una *impossibile identità femminile sessuata* nel caso di Harriet, negata perché non avallata né dalle istituzioni né dalla speciale deroga sociale per gli artisti, quello di una *impossibile identità femminile economica* nel caso di Fanny, che si accolla, leggiamo, anche la responsabilità di non aver saputo provvedere al proprio benessere-sostentamento, e di essere diventata per gli altri una «source of pain». Il destino dell’ultima, come emerge dal riferimento alla «unfortunate birth» e dal plot della biofiction, è però esplicitamente messo in relazione anche all’«impossibilità» di *altri due* corpi sessuati: il corpo, sepolto e notoriamente scandaloso, di Wollstonecraft, che l’aveva lasciata orfana in casa dell’incoerente marito, e quello, vivo e altrettanto *esorbitante*, di Clare, che invece viene protetto in cambio del suo.

In conclusione, riflettendo ancora circa l’affermazione di Boas nella sua biografia della prima moglie di Shelley, è forse possibile concordare sul fatto che il suicidio era senz’altro di gran moda nel primo Ottocento, ed erano i grandi filosofi del tempo a plasmarne una narrazione favorevole secondo una logica che anteponeva il benessere della pluralità alla singola vita individuale. Ma è proprio a causa di questa visione utilitaristica che

non *tutti*, nel circolo di Shelley ed oltre, erano altrettanto motivati affinché il gesto riuscisse, nella sua pratica, così ‘felicamente’<sup>117</sup>.

### 3.3.1 Squarci e regolarità: rivoluzioni e piani educativi del circolo di Shelley

Nella biofiction il ricordo di Fanny, rimosso da Godwin e poi da tutto il circolo di Shelley, appare contrarsi definitivamente in un universo letterario, come un’astrazione che si esaurisce nella fiction della madre scrittrice<sup>118</sup>. In effetti, questa è stata anche la tendenza dell’*actual world*, seppure la figura storica sia generalmente associata alla produzione della sorella, piuttosto che del genitore; in particolare, la personalità è spesso citata quale fonte di ispirazione, tra gli altri, del personaggio di Justine in *Frankenstein*, sfortunata vittima tanto di un errore giudiziario – ossia di una significativa *ingiustizia politica* –, tanto di se stessa, poiché nel romanzo di Mary Shelley il personaggio confessa infine un delitto che non ha commesso. Allo stesso tempo, la risonanza *non* letteraria della figlia illegittima di Wollstonecraft è stata debole per un tempo incredibilmente lungo, se pensiamo che la prima biografia dedicata interamente a questa figura è uscita non prima del 2007, quando il titolo di una pubblicazione, confondendola nuovamente in un plurale, identifica la sua esistenza col momento dell’uscita (*Death and the Maidens: Fanny Wollstonecraft and the Shelley Circle*)<sup>119</sup>.

Come è stato visto sino a questo momento, nella biofiction il racconto degli eventi relativi a Fanny ed Harriet non opera un distacco eccessivo dal canone della storia, quasi a voler dimostrare che i ‘fatti’, da soli, selezionati tra gli esiti più sfortunati delle narrazioni ottocentesche sull’identità femminile in cui il soggetto donna è coinvolto personalmente (per nascita o matrimonio) nei discorsi del femminismo e del radicalismo, abbiano già in sé un *parodic twist*. Questa ‘giravolta’ difatti appare o, naturalmente, *ci* appare, non tanto come esito di un raffronto tra il passato e la nostra contemporaneità, piuttosto quale divario disturbante con altre narrazioni di allora, che non sappiamo più se definire discorsi emergenti (rivoluzionari) per il sesso maschile o, semplicemente, dominanti per quello femminile. Al solito, la differenza sta tutta nella prospettiva, rispettivamente, pubblica o privata, dei suddetti discorsi, che acquistano per le donne caratteristiche di autoritarismo anche quando apparentemente le sconfessano.

<sup>117</sup> Scrisse Shelley di Harriet, in una lettera il cui timbro postale è datato il 28 ottobre 1811: «[s]uicide was with her a favorite them {e and} her total uselessness was urged as its defence» (*Percy Shelley to Elizabeth Hitchener*, postmarked October 28, 1811, S.N. Cameron, *The Last Days of Harriet Shelley*, in *SC*, vol. IV, p. 774 (si veda il documento anche in F.L. Jones, ed., *The Letters of Percy Bysshe Shelley*, cit., vol. I, p. 162).

<sup>118</sup> Osserva Mary: «[...] in a strange way it was as she did not exist, had never existed, except perhaps as the small child of our mother’s writings, who was to be told stories, and encouraged to run and play freely» (*MD*, p. 123).

<sup>119</sup> J. Todd, *Death and the Maidens: Fanny Wollstonecraft and the Shelley Circle*, Profile Books, London 2007.

Per quanto riguarda l'organizzazione dell'intreccio, è stato osservato che, a differenza della storia di Harriet, la riscrittura della storia di Fanny non porta all'attenzione possibili lacune biografiche<sup>120</sup>, ma appare definire la tensione di un discorso che verrà poi riproposto anche nelle restanti vicende del romanzo, dove i personaggi si trovano a dover gestire i termini di un nuovo conflitto tra principi predicati ed effettiva realizzazione, ossia l'impossibile validità delle teorie sui rapporti tra l'individuo e la collettività laddove queste ignorano il discorso delle differenze tra singoli e singole. Vediamo in che modo.

Nei diari delle protagoniste, appaiono talvolta dei riferimenti puntuali all'infelice congiuntura nazionale e internazionale dell'epoca, che invertono il senso della focalizzazione narrativa delle pagine private verso l'esterno in modo da inquadrare, nella città di Londra, la miseria dei bambini mendicanti e delle madri prostitute, la disoccupazione delle merlettaie, dei braccianti e dei manovali del Bourn End, il commercio degli schiavi in Francia (si veda il diario di Fanny, *MD*, p. 31, di Harriet, *MD*, p. 37, di Mary, *MD*, pp. 94-95). Inoltre, sappiamo sin dal primo capitolo che il personaggio Byron, in una significativa discussione sul libero arbitrio, interpreta gli esiti della Rivoluzione Francese come la dimostrazione dei processi ciclici della storia e dell'assoggettamento umano alla propria oscura natura (*MD*, pp. 10-11), un pensiero che ce ne ricorda senza dubbio altri e più recenti. Il Percy di *Mab's Daughters* possiede invece, conformemente a molte rappresentazioni del suo corrispettivo storico, un'incrollabile fiducia nelle capacità di cambiamento dell'uomo e delle circostanze, e nel corso delle cronache si adopera per dimostrarlo.

Impegnato nella stesura di un opuscolo che affronta le importanti tematiche relative ad una modifica della Costituzione, che sappiamo essere il noto *A Proposal for Putting Reform to the Vote throughout the Kingdom* del marzo 1817, firmato con lo pseudonimo «The Hermit of Marlow» e inviato dall'autore storico ad alcuni esponenti del movimento riformista, il poeta fittizio non si rassegna al fallimento della rivoluzione mancata ed anzi, nel giugno del 1817, dopo la sospensione dell'*Habeas corpus* ed altre misure eccezionali varate dal governo per prevenire le rivolte delle mas-

<sup>120</sup> La mancata identificazione della «most respectable looking female» (*MD*, p. 90) trovata al Mackworth Arms Inn di Swansea come la figlia di Wollstonecraft e i successivi tentativi di Godwin di mantenere il segreto sulle modalità della sua morte sono registrati nelle cronache con la precisione semidocumentaristica che distingue la cifra di *Mab's Daughters*, ma l'allusione, sostenuta da Mrs. Clairmont, che un'infatuazione di Fanny per il poeta sarebbe stata tra le cause del suicidio (*MD*, p. 142), appare citata nella biofiction non tanto per una specifica rilevanza biografica nella riscrittura della protagonista (l'unico, fugace indizio è offerto da un ambiguo turbamento dell'autrice nel corso di un incontro con Percy, *MD*, p. 52), piuttosto per esplicitare le differenti posizioni di Mary e Clare riguardo all'ideale del *free love*, discusso ancora più avanti in questo volume. Sulle reazioni della famiglia Godwin dopo la scomparsa di Fanny, hanno scritto M. Gisborne, E.E. Williams, *Maria Gisborne and Edward E. Williams, Shelley's Friends: their Journals and Letters*, ed. by F.L. Jones, Oklahoma UP, Norman (OK) 1951.

se, Clare registra nel diario che l'amico «is well into the third canto of his Poem on the French Revolution, which is to be an epic in twelve cantos» (MD, p. 170); una chiara allusione a quel *Laon and Cythna, or, The Revolution of the Golden City: A Vision of the Nineteenth century*, in seguito diventato *The Revolt of Islam*<sup>121</sup>, che mostrava le difficoltà di portare avanti una rivoluzione offrendo al contempo il suggerimento della strada da percorrere per nuovi tentativi nel futuro.

Rifuggendo quella logica del compromesso cui avrebbe ceduto, secondo lui, la generazione precedente, il personaggio di Shelley appare dunque proporsi nel romanzo come il portavoce di una coerenza duratura ed attiva alle idee professate che lo pone in diretta opposizione a Godwin, con il quale tuttavia nella terza parte si confronta riguardo alle questioni della giustizia e della libertà e dell'impegno collettivo necessario per accrescere la conoscenza e rendere perfetta la vita (MD, p. 120). La menzione di queste conversazioni nelle cronache della seconda moglie, soddisfatta del rinnovo dell'antica amicizia dopo la regolarizzazione del suo rapporto con Percy, ha l'effetto di precisare ulteriormente nella riscrittura le affinità delle visioni dei personaggi su alcuni argomenti considerati 'sacri' e, in modo particolare, la 'vera' fonte di ispirazione etico-letteraria del poeta, quel *Political Justice* appena discusso. Tra gli assunti postulati dalla biofiction sono infatti da annoverare, come in parte è stato già visto, le teorie filosofiche, politiche e morali presenti nel testo e nelle note del poema *Queen Mab* (1813)<sup>122</sup>, evocato sin dal titolo apposto ai documenti e a lungo storicamente considerato, a torto o ragione (probabilmente entrambe le cose), «a poetic mouthpiece» del pensiero di Godwin<sup>123</sup>.

<sup>121</sup> P.B. Shelley, *The Revolt of Islam. A Poem in Twelve Cantos*, in T. Hutchinson (ed.), *Shelley Poetical Works*, pp. 31-158.

<sup>122</sup> P.B. Shelley, *Queen Mab. A Philosophical Poem*, in T. Hutchinson (ed.), *Shelley Poetical Works*, cit., pp. 762-838.

<sup>123</sup> F.E.L. Priestley, *Critical Introduction*, in W. Godwin, *Political Justice*, cit., vol. III, p. 108. Secondo il curatore di questa edizione, ad esempio, le differenze maggiori tra i due poemi sono le seguenti: «[t]he notes on vegetarianism [in *Queen Mab*] put a faith in material causes which *Political Justice* specifically repudiates [...]. The attacks on religion are of the violent and general type common in Helvétius and d'Holbach, but not to be found in Godwin. The doctrine of necessity, as enunciated in the notes, while expressed partly in phrases from Hume and Godwin, bears more resemblance to the mechanism of d'Holbach» (ivi, p. 110). Per una lettura critica approfondita sulle fonti intellettuali di *Queen Mab* (generalmente riconosciute in Baron d'Holbach, Erasmus Darwin, William Godwin) rimando tuttavia a K.N. Cameron, *The Young Shelley: Genesis of a Radical*, MacMillan, New York 1950, pp. 239-274. Si osservi tuttavia che, tra le divergenze nel 'passaggio' tra il *Political Justice* di Godwin e il *Queen Mab* shelleyano, è stata talvolta rilevata la formulazione dell'idea di *free love*. Secondo alcuni (e il curatore dell'edizione di *Political Justice* citata è tra questi), la giustificazione, sostenuta in quest'opera, dell'adulterio come obbedienza ad un *impulse of unerring Nature* non è riconoscibile in alcuna delle tre edizioni di *Political Justice* (1793, 1796, 1798). Nella seconda, specialmente, scomparirebbe anche ogni riferimento ad un futuro dove la paternità sia incerta, sostituito

In *Queen Mab* l'idea di necessità è combinata con quella della mutevolezza umana, da cui la teoria, ritenuta fundamentalmente ottimistica, che il numero delle persone virtuose sarebbe incrementato sino a costituire una massa critica, quindi sino alla creazione di una società perfetta: le malvagità del mondo, secondo l'autore, sarebbero allora scomparse in modo naturale. Ovviamente, il Percy fittizio ignora ancora, negli anni narrati in *Mab's Daughters*, che questo trattato giovanile, stampato inizialmente in 250 copie, sarebbe stato successivamente riprodotto in quattro edizioni da Richard Carlile (per un totale di almeno una dozzina di edizioni 'pirata' soltanto negli anni Venti dell'Ottocento), al fine di infiammare la classe lavoratrice<sup>124</sup>; per non menzionare il fatto che questa, si era già visto con i Ludditi, non era affatto dotata di tutta la copiosa pazienza che poteva possedere il nipote di un baronetto, primogenito del parlamentare *whig* Timothy Shelley sotto la protezione del duca di Norfolk.

dalla previsione di un modello dominante di tipo monogamico (il concetto, ad ogni modo, non appare totalmente estraneo neppure al poema di Shelley, in cui si allude ambiguamente alla stabilità di un'unione favorita dalla nascita di figli). Le modifiche alla versione del 1796 non riguardano, tuttavia, l'idea del rapporto tra i due sessi come una cooperazione fondata sull'amicizia e la condanna del dispotismo dell'istituzione matrimoniale, presenti in tutte le revisioni dell'opera. Il filosofo, dopo aver esaminato gli effetti negativi della coabitazione («it is absurd to expect the inclinations and wishes of two human beings to coincide, through any long period of time. To oblige them to act and live together, is to subject them to some inevitable portion of thwarting, bickering and unhappiness», citato dalla terza edizione) contesta il vincolo legale delle nozze per l'inganno implicito nella promessa che lo legittima e per gli effetti sociali che ne derivano, auspicandone l'abolizione: «[...]the institution of marriage is made a system of fraud [...]. Add to this [...], as now understood, is a monopoly [...]. So long as I seek, by despotic and artificial means, to maintain my possession of a woman, I am guilty of the most odious selfishness [...]. The abolition of the present system of marriage, appears to involve no evils». (W. Godwin, *Appendix. Of Cooperation, Cohabitation and Marriage*, in *Political Justice*, cit., vol. II, p. 506, pp. 507-508).

<sup>124</sup> Entro gli anni Quaranta dell'Ottocento, erano apparse già più di quattordici edizioni del testo, 'piratato' per la prima volta già nel 1821, un anno prima della morte del poeta; questi non poté fermarne la pubblicazione in quanto il testo era considerato illegale, e dovette dunque limitarsi a screditarlo in una lettera stampata da Leigh Hunt sul suo «*Examiner*» del luglio 1821 (*Queen Mab and its Author*, «*The Examiner*», 15 July 1821, p. 443). Il libraio/editore William Clark, ad ogni modo, trascorse quattro mesi in prigione per aver pubblicato e distribuito l'opera, in seguito definita da George Bernard Shaw la bibbia del Cartismo (il movimento che prese il nome dalla *People's Charter* del 1838 e annoverava, tra le numerose rivendicazioni, il diritto allo sciopero e il suffragio universale). L'emanazione del *First Reform Bill* del 1832, una concessione del diritto di voto che aveva riguardato soltanto i cittadini maschi della *middle-class*, conferma come l'impulso all'economia inglese causato dal liberismo spinto aveva favorito soltanto la borghesia a spese della classe operaia. Si veda P.B. Shelley, *Queen Mab and its Author*, in F.L. Jones (ed.), *The Letters of Percy Bysshe Shelley*, vol. II, p. 304; G.B. Shaw, *Shaming the Devil about Shelley*, in Id., *Pen Portraits and Reviews by Bernard Shaw*, Constable, London 1949, pp. 236-246.

La biofiction, svolgendosi negli anni 1816-17, non può citare il *misuse* (ma sarebbe forse più corretto chiamarlo *proper use*) che verrà fatto del poema, né la disperazione dell'autore nell'apprendere che la sua scrittura avrebbe intralciato, piuttosto che servito, la causa della rivoluzione. Ciò che appare tuttavia enfaticamente Chernaik è innanzitutto l'idea, condivisa da Godwin e Shelley, di una stretta relazione tra moralità e politica, di una convergenza tra la biografia degli individui e la realizzazione di una società etica (*MD*, p. 187). Nel caso di Godwin, è stato visto, la sintesi dell'intreccio della biofiction opera in modo da mostrare come gli effetti dell'inconciliabilità tra teoria e soggetti-donna ricadano, in modo diretto, su Fanny, che si auto-immola nel suo mancato viaggio come una delle martiri chiamate in causa dall'autore nel suo trattato<sup>125</sup>; e, indirettamente, anche su Harriet, il cui pensiero ha assorbito la filosofia utilitaristica godwiniana tramite Shelley. Nel caso di Percy, tale discorso si riversa nel suo rapporto con i figli avuti dalla prima moglie, e il racconto che la riscrittura offre dello *Chancery Case*, la ben documentata battaglia legale per l'affidamento di *entrambi*, lo denuncia a chiare lettere.

Come è stato osservato, nella sua lettera d'addio Harriet Westbrook aveva esplicitamente domandato di affidare la figlia femmina alla sorella Eliza (*MD*, pp. 112-113)<sup>126</sup>. Dopo il suicidio della madre, racconta la biofiction, ci fu un lungo processo alla Cancelleria e, ad un certo punto, in seguito alla petizione presentata dai Westbrook, a Shelley fu negato il diritto ad incontrarli sino all'emissione di un verdetto provvisorio. Nel frattempo, registra Mary nella biofiction, il padre di Harriet aveva fissato una rendita annuale per i bambini Ianthe e Charles, e la famiglia della prima moglie si proponeva di dimostrare all'Alta Corte «S.[Shelley]'s 'moral unfitness' to be a father» (*MD*, p. 125). Le principali prove contro il poeta erano una copia di *Letters to Lord Ellenborough*, la difesa di un editore condannato per la pubblicazione di un *blasphemous libel*, alcune missive del personaggio a Harriet e ad Eliza, tra le quali spiccava

<sup>125</sup> Godwin non esita infatti a legittimare la propria posizione con la menzione del suicidio *religioso*: «[a]dditional importance will be reflected upon this disquisition, if we remember that martyrs [...] are suicides by the very signification of the term. They die for a testimony [...]. But that would be impossible, if their death were not to a certain degree a voluntary action. We must assume that it was possible for them to avoid the fate, before we can draw any conclusion from it in favour of the cause they espoused. They were determined to die, rather than reflect dishonor on that cause»; W. Godwin, *Appendix, No. I, Of Suicide*, in Id., *Political Justice*, vol. I, pp. 139-140.

<sup>126</sup> Si cfr. (punteggiatura e maiuscole così nell'originale): «I have not written to Byshe. oh no what would it avail my wishes or my prayers would not be attended to by him & yet I should he see this perhaps he might grant my last request to let Ianthe remain with you always dear lovely child, with you she will enjoy much happiness with him none My dear Bysshe let me conjure you by the remembrance of our days of happiness to grant my last wish – do not take your innocent child from Eliza who has been more than I have, who has watched over her with such unceasing care. – Do not refuse my last request – I never could refuse you & if you had never left me». SC345, *Harriet Shelley to Eliza Westbrook, P.B. Shelley, and her Parents* (?December 7, 1816), in SC, vol. IV, p. 805.

quella in cui Percy comunicava alla moglie l'abbandono e le suggeriva di trovare un nuovo compagno<sup>127</sup>, e, soprattutto, il poema *Queen Mab*, un attacco alla monarchia, al cristianesimo, alle istituzioni cristiane e una presunta giustificazione teorica della condotta sostenuta. La possibilità che l'autore fosse processato per le sue convinzioni atee e repubblicane, sembrava un'evenienza abbastanza verosimile; tuttavia fu invece disposto di procrastinare la decisione definitiva dopo la consegna di un progetto per l'educazione dei bambini, che entrambe le parti avrebbero dovuto sottoporre al Sovrintendente del tribunale (*Master of the Court*). Le fonti concordano sul fatto che il documento di Shelley fosse stato stilato dal nuovo legale del poeta (P.W. Longdill), in *Mab's Daughters* invece il personaggio è 'persuaso' ad affidare l'incarico a Hogg e a Mary, come sempre incline ad indovinare le sue intime preferenze e a risparmiargli «the demeaning task», il compito avvilente (*MD*, p. 156)<sup>128</sup>.

«Percy crede che la Rivoluzione Francese sia fallita quando le donne furono costrette ad assumere un ruolo secondario»<sup>129</sup>, annoterà Clare nel proprio diario, ed altrove Mary aveva chiarito il rilievo che il sognatore accordava alla necessità di includere le donne nella vita pubblica con il diritto di voto (*MD*, pp. 170 e 131). Secondo il piano proposto per l'istruzione dei figli, però:

The boy to study Greek and Latin, ancient and modern history, and to be prepared for one of the better public schools; the girl to be educated at home in history, geography, music, French, drawing, and the domestic crafts. (*MD*, p. 160)

Il poeta, come Godwin prima di lui nella biofiction, avalla l'elaborazione di programmi sessualmente differenziati delegandone alla moglie l'ingrata esecuzione materiale, un tentativo di placare quella 'legge guardiana' della società rispettabile realizzato mentre Mary sente il melanconico spirito di Wollstonecraft che aleggia su di lei (*ibidem*).

Inoltre, procedendo nella sua critica non soltanto al poeta ma anche a tutti coloro che ne accolgono la prospettiva (in particolare la seconda moglie), la riscrittura non manca di illuminare altre apparenti 'incongruenze', soffermandosi su alcuni particolari da cui emerge lo stridore tra la parola scritta e quella orale, l'opera creativa/divulgativa e il documento giudi-

<sup>127</sup> Si veda, al riguardo, la pubblicazione di Leslie Hotson, che nel 1929 trovò le trascrizioni tra i registri della *Court of Chancery*: L. Hotson, *Shelley's Lost Letters to Harriet*, Faber & Faber, London 1930. Gli *Chancery papers* erano invece già stati pubblicati in T. Medwin, *The Life of Percy Bysshe Shelley*, ed. by H. Buxton Forman, Oxford UP, London 1913. Il racconto del ritrovamento delle lettere originali, in seguito distrutte, da parte della famiglia Shelley dopo la morte dell'avvocato di famiglia, fu invece narrato dall'amica della sorella del poeta (Hellen Shelley): M.C. Houston, *A Woman's Memories of a World-Known Men*, 2 vols., F.V. White, London 1883.

<sup>128</sup> Sulla stesura del progetto da parte di Lodgill si veda Feldman e Kilvert (*J*, vol. I, p. 155, nota 1), oltre che, naturalmente, R. Ingpen, *Shelley in England*, cit., pp. 491-492.

<sup>129</sup> J. Chernaik, *Le figlie di Mab*, trad. it. di E. Chiavetta, cit., p. 214.

ziario, in modo da far emergere lo scollamento dei vari discorsi non più soltanto rispetto al sesso ma alla classe sociale. Come sappiamo da varie testimonianze, la revoca dei diritti paterni fu percepita da Shelley come una persecuzione dovuta alle sue convinzioni politiche e religiose, una possibilità che Lord Elton aveva previsto e tentato di scongiurare ordinando un'udienza a porte chiuse e vietando la pubblicazione dei verbali<sup>130</sup>. Da parte sua, la difesa del poeta aveva tentato di sostenere il mutuo consenso della separazione con Harriet e la scrittura di *Queen Mab* in età giovanile ed immatura, un'opera destinata ad una diffusione privata e le cui idee contro l'istituzione matrimoniale lì contenute non erano poi state messe in pratica, come dimostrava il fatto che l'autore si era sposato ben due volte<sup>131</sup>.

A proposito del giudizio sfavorevole a Shelley, il Peacock storico commentò nelle sue *Memoirs*: «The grounds of Lord Eldon's decision have been misrepresented [...]. It was distinctly laid down that the principles which Shelley had professed in regard to some of the most important relations in life, had been carried by him into practice; and that the practical development of those principles, not the principles themselves, had determined the judgement of the Court»<sup>132</sup>. La coerenza del poeta è rilevata, con stato d'animo opposto, dalla Mary di Chernaik, che contesta quella che le sembra un'incomprensibile ostilità mostrata dalla Corte alla sincerità del marito, prima di comprenderne le possibili aperture: l'opinione si può modificare, e con essa il parere delle autorità in carica, peraltro non definitivo (*MD*, p. 155). Non sfugge infatti alla sintesi della biofiction il disprezzo dei rappresentanti degli organi istituzionali britannici del primo Ottocento per quella *middle-class* che prosperava fiorente, tanto che i Westbrook, considerati «vulgar upstarts» (*MD*, p. 182)<sup>133</sup>, vedranno presto l'esito del procedimento rovesciato in appello, quando si ordinerà di riconsiderare le decisioni e di affidare i bambini ai nuovi guardiani proposti da Longdill (la famiglia degli Hume).

All'epoca della conferma della sentenza finale, tuttavia (il 25 luglio del 1818), Mary, Percy, Clare e i loro figli saranno già partiti per l'Italia: come ri-

<sup>130</sup> *J*, vol. I, p. 157, nota 4. È noto che, in seguito ad un articolo di Hunt sul da lui diretto «Examiner» il 26 gennaio del 1817, il giudizio successivo del 27 marzo rese noto che un nuovo resoconto pubblico sul caso sarebbe stato perseguito (*ibidem*). Il giudizio di Lord Elton è anche in E. Dowden, *Life of Percy Bysshe Shelley*, vol. II, pp. 89-90; si veda la trascrizione del giudizio *finale* in *SC*, vol. VI, p. 647 (*SC* 489, *Lord Chancellor's Orders*, July 25, 1818).

<sup>131</sup> Scrive però il personaggio di Mary: «[y]et Harriet was informed; everything was openly discussed. She agreed in principle, though she may have changed her mind afterwards» (*MD*, p. 125).

<sup>132</sup> T.L. Peacock, *Memoirs of Shelley...*, ed. by H.F.B. Brett-Smith, cit., pp. 62-63.

<sup>133</sup> La questione, storicamente documentata, non sfugge alla biografia di Boas: «Wetherell [Shelley's counsel] pointed out that Mr. Westbrook was disqualified as a possible 'guardian for Mr. Shelley's children' since he had kept a coffee house [...]. Eliza was called 'illiterate and vulgar', which was far from the description that could have been given by the Calverts, the Southeys, the Nanneys, the Boinvilles» (L.S. Boas, *Harriet Shelley...*, cit., p. 209).



leva il Peacock fittizio, i protagonisti temevano forse anche la perdita dell'affidamento dei figli del poeta avuti dalla seconda moglie (*MD*, p. VII), ma questi, nei «rigori del clima meridionale»<sup>134</sup>, faranno quasi subito una pessima fine («[t]he little boy was three when he succumbed to a fever in Rome; the baby girl lived for only a year, and Miss Clairmont's child died in a typhoid epidemic [...]»), *MD*, p. VIII, ammoniva la nota al lettore). Per quanto riguarda invece i contesissimi figli di Harriet, possiamo apprendere soltanto dalle fonti che rimarranno nella famiglia di Thomas Hume fino al 1822, l'anno in cui un'altra decisione della Corte deciderà di affidarli a un Reverendo di Chelsfield, nel Kent, dove Charles vivrà per soli altri quattro anni<sup>135</sup>; tuttavia si capisce, dalla *fabula* della finzione, che l'interesse per loro è scemato ben presto, e che la partenza dall'Inghilterra equivale ad una rinuncia.

La biofiction sembra, in un certo senso, cogliere alla lettera la formulazione di Mellor che enfatizza il privilegio del processo sul prodotto finale nel Romanticismo poetico:

Mary Shelley perceived that Romantic ideology, grounded as it is on a never-ending, perhaps never successful, effort to marry the finite and the infinite through the agency of the poetic imagination, too frequently entailed a sublime indifference to the progeny of that marriage.<sup>136</sup>

Non è dato di sapere se l'autore di *A Defence of Poetry* (1821) offrì alla sua umana progenie tutta la sua «sublime indifferenza»; oppure se, come dirà la medesima studiosa a proposito dei veri figli di Percy e Mary, il poeta si interesserà davvero soltanto ai maschi<sup>137</sup> (anche se la preghiera di Harriet al riguardo sembrerebbe suggerirlo). Ciò che emerge, in questa lotta per l'affidamento di tutto il 'pacchetto' di *germinazione familiare*, è che anche le figlie – seppure momentaneamente, e solo prima di cedere all'irresistibile richiamo degli «assolati cieli italiani»<sup>138</sup> – acquistavano

<sup>134</sup> J. Chernaik, *Le figlie di Mab*, trad. it. di E. Chiavetta, cit., p. 14.

<sup>135</sup> R. Inghen, *Shelley in England*, cit., p. 511; *J*, p. 156, nota 1.

<sup>136</sup> A.K. Mellor, *Mary Shelley...*, cit., p. 80, corsivi dell'autore.

<sup>137</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>138</sup> J. Chernaik, *Le figlie di Mab*, trad. it. di E. Chiavetta, cit., p. 13. L'oscillazione della 'lotta' tra classi e del paradigma variabile del «gender», è ben visibile nel seguito della storia, dove l'unica costante sembra la debolezza della categoria 'età' (che oggi, in un caso simile, in Inghilterra sarebbe la più potente e la prima ad essere tutelata). Quando gli Shelley erano già in Italia da quattro anni e non accennavano a tornare, fu combinato un accordo, per la prospettiva contemporanea molto difficile da comprendere, secondo il quale le due parti decisero di affidare entrambi i bambini a una famiglia religiosa del Kent; ma la morte del poeta cambiò di nuovo gli equilibri e, come si evince dal seguente racconto di Donald H. Reiman, i figli furono infine divisi per sesso, realizzando, seppure tardivamente, almeno un desiderio di Harriet: «The Lord Chancellor's order of July 25, 1818, was a hollow victory for Shelley [...] because by the time the decision was made Shelley had left England and never was to return to see his children again. This directive of July 25, 1818, remained

talvolta una certa utilità, perlomeno se si trattava di contrastare il nuovo e temuto discorso dei ‘volgari arricchiti’.

### 3.4 *Desideri di sé: Claire-Clare, e i vertici dell'amore romantico*

Clara Mary Jane (1798-1879), secondogenita illegittima di Mrs. Clairmont<sup>139</sup>, è raffigurata dalla Prefazione come la sorella capace di inseguire e catturare, con i propri artifici, il piuttosto disincantato ‘secondo poeta’ Byron (1778-1824). La protagonista, incline a condurre un’esistenza conforme ai precetti anarchici dell’amico Percy, rievoca nella scrittura fittizia una figura che storicamente tentò di plasmare la propria identità secondo le istanze mutevoli di un tempo sempre vissuto al presente ma con l’occhio ben attento alle periodizzazioni della posterità, cui il nome, lo status, la collocazione geografica volle immancabilmente adeguare. Claire – o Jane, Clara, Clare, per menzionare soltanto gli appellativi più noti con i quali fu conosciuta dai contemporanei (in particolare, Jane era l’appellativo per la famiglia, mentre Clara quello con cui desiderava essere conosciuta da Byron) – fu dunque consapevolmente un personaggio controverso, che iniziò il proprio percorso pubblico nel 1814 quando, nel ruolo di confidente e traduttrice verso il francese di Mary e Percy, non esitò ad abbandonare la per lei noiosa Skinner Street per accompagnarli lungo le eccitanti peregrinazioni nei luoghi poetici del Continente, finendo per trascorrere con la neonata coppia gran parte della propria lunga vita.

Ricordata dalle narrazioni del circolo di Shelley specialmente per la sua breve relazione con Byron, padre di Allegra, ed il suo contributo nell’organizzare l’incontro tra il poeta già affermato e l’allora sconosciuto Percy

in force only until January 1822 – when the attorneys for the Westbrooks and Sir Timothy Shelley cooperated to transfer the children to the care of a clergyman and his wife in Chelsfield, Kent. After Shelley’s death Sir Timothy became the official guardian of Charles Shelley, while Ianthe was placed in care of John Westbrook and Eliza Westbrook Beauchamp»; D.H. Reiman, *Chancellor’s Orders*, in SC, vol. VI, p. 489. Si veda anche R. Inghen, *Shelley in England*, cit., pp. 511-512.

<sup>139</sup> Nella biofiction è presente soltanto un breve accenno alle parentele svizzere della madre (MD, p. 29) e all’inefficacia/illegittimità dei suoi rimproveri relativamente alla convivenza del personaggio, la cui paternità è incerta, con Mary e Percy (MD, p. 137). La questione del padre naturale di Claire Clairmont, identificato da alcune antiche narrazioni con la personalità di Charles Gaulis, è rimasta per molto tempo irrisolta, essendo stati sollevati dubbi sul legame di consanguineità tra la protagonista ed il fratello Charles, nato nel 1794 e conosciuto invece con il nome per esteso di «Charles Gaulis Clairmont». Si veda: G. de Beer, *Some New Light on Claire Clairmont*, in SC, vol. III, pp. 374-375. Nel dicembre del 2010, le ricerche di una discendente del personaggio abitante in Australia (Vicki Parslow Stafford) hanno condotto ad identificare Mary Jane Vial, nata a Brislington nel Somerset nel 1798, come la figlia di Sir John Lethbridge (i documenti The Lethbridge Papers sono accessibili all’indirizzo: <<https://sites.google.com/site/maryjanesdaughter/the-dodson-and-pulman-papers/files>>, 09/2012).

Shelley, l'intrigante e competitiva sorellastra di Mary dimostrò talvolta ambizioni letterarie, registrate per la prima volta nel diario tenuto durante il tragitto sul Reno: «[t]his has been for years a favourite Plan of mine – to develop the Workings & Improvements of a Mind which by Common People was deemed the mind of an Ideot because it conformed not to their vulgar & prejudiced view»<sup>140</sup>. *The Ideot*, cui Claire (o meglio, Jane) si dedicò ad intermittenza mentre i compagni di viaggio erano impegnati in altrettante prove creative (Shelley con *The Assassins* e Mary con *Hate*), è da identificarsi con quell'«half a novel» in seguito proposto al severo giudizio del già celebre Byron<sup>141</sup> e mai terminato, un 'dettaglio' che destinò l'autrice ad un percorso di canonizzazione biografica di genere documentario, necessariamente convogliato verso traguardi extra-soggettivi. Come ben racconta Leslie A. Marchand, il 'mezzo romanzo' di Claire fu uno tra i tanti argomenti sollevati per provocare l'interesse dell'anticonvenzionale artista, al pari della conoscenza personale dell'autore di *Queen Mab* e del disprezzo per l'istituzione matrimoniale e, anche se la protagonista non finì mai l'opera, i suoi intenti erano piuttosto seri: la narrazione avrebbe avuto più livelli di lettura, uno per l'*ordinary reader* e un altro che sarebbe stato colto dagli Atei<sup>142</sup>.

La questione di una risonanza storica della propria identità, in qualsiasi modo fosse stata ottenuta, era evidentemente molto rilevante per la protagonista, se lei stessa confessò, in età matura, di auspicare fortemente alla notorietà e, poiché non le sembrava di essere riuscita a raggiungere questo obiettivo durante la vita, riponeva le speranze in un recupero postumo. «I would willingly think that my memory may not be lost in oblivion as my life has been», citano Gittings e Manton in apertura agli Acknowledgements della loro biografia degli anni Novanta del Novecento (un'età in cui il desiderio di auto-affermarsi come *celebrity* non necessita, davvero, di molte spiegazioni)<sup>143</sup>. All'opposto, in quei *Reminiscences and Anecdotes* scritti probabilmente attorno al 1870, il personaggio invoca, per la sorellastra Mary, la maledizione dell'oblio:

<sup>140</sup> C. Clairmont, *The Journals of Claire Clairmont*, ed. by M. Kinston Stocking and D. Mackenzie Stocking, Harvard UP, Cambridge (MA) 1968, Saturday, September 10th, 1814, p. 40.

<sup>141</sup> Il soggiorno svizzero di Byron nel 1816, durante il quale gli fu introdotto Shelley da parte di Claire, avvenne durante il suo secondo *Grand Tour*, quando il giovane Lord aveva già acquistato una grande notorietà con la pubblicazione dei primi due canti del *Childe Harold's Pilgrimage* (1812); sempre nel 1812 Byron aveva iniziato a partecipare alla vita politica del paese, esponendosi alla House of Lords come oratore del partito Whig (allora in minoranza). Dopo il soggiorno a Villa Diodati, Byron proseguì verso le Alpi, in Italia, sua patria dal 1817 fino al 1824, ed infine in Grecia, dove morì nella guerra di liberazione contro i Turchi a Missolonghi.

<sup>142</sup> L.A. Marchand, *Byron: A Biography*, Murray, London 1957, vol. II, pp. 593-594.

<sup>143</sup> R. Gittings, J. Manton, *Claire Clairmont and the Shelleys 1798-1879*, Oxford UP, Oxford-New York 1992, p. VII.

She has given up every hope of imaginary excellence, and has compromised all the nobler parts of her nature and has sneaked in upon any terms she could get into society although she full well knew she could meet with nothing there but depravity. Others still cling round the image and memory of Shelley – his ardent worth, his exalted being, his simplicity and enthusiasm are the sole thought of their being, but she has forsaken even the memory of the pitiful pleasure of trifling with trifles, and has exchanged the whole thought of his being for a share in the corruptions of society. *Would to God she could perish without note or remembrance*, so the brightness of his name might not be darkened by the corruptions she sheds upon it.<sup>144</sup>

L'accusa, rivolta alla seconda moglie del poeta, di aver tradito la sua memoria in nome di una sconveniente frequentazione dell'alta società, secondo una linea inaugurata all'epoca che, come vedremo presto, sarà ancora operante nel secolo scorso, fa emergere tutta l'ambiguità dei rapporti tra due donne, che, problematici da sempre, si rovineranno in modo irreparabile con il tempo. Mellor, menzionando un altro passo dallo stesso memoriale di Claire, legge ad esempio la volontà di raccontare la stretta di mano di Mary ad un boia dopo l'esecuzione di un bambino come la metafora della visione che l'autrice aveva dell'amicizia della sorellastra con Byron, mai interrotta neppure dopo la morte della figlia Allegra di tifo nel convento di Bagnacavallo dove l'autore del *Don Juan*, pur di non lasciarla alla madre, l'aveva rinchiusa<sup>145</sup>; e, da parte della figlia di Wollstonecraft, è noto che ritenne l'altra responsabile, insieme al marito, della scomparsa della figlia Clara Everina, annientata dalla disidratazione per un viaggio affrettato da Bagni di Lucca ad Este che era stato organizzato al fine di rendere realistica una storia raccontata a Byron (gli doveva essere nascosta la visita di Claire a Venezia per vedere Allegra)<sup>146</sup>. Infine, è impossibile non menzionare neppure brevemente il mistero dell'identità di quell'E-

<sup>144</sup> C. Clairmont, *Reminiscences Anecdotes, Etc.*, Ashley Manuscript Collection, British Museum (Ashley 2820), cit. in A.K. Mellor, *Mary Shelley...*, cit., p. 35, corsivi miei. Per alcuni passaggi di queste scritture si veda anche l'appendice di R. Glynn Grylls, *Claire Clairmont – Mother of Byron's Allegra*, John Murray, London 1939, pp. 254-255.

<sup>145</sup> A.K. Mellor, *Mary Shelley...*, cit., p. 35.

<sup>146</sup> Sembra, da lettere spedite da Elise a Bagni di Lucca i cui contenuti sono stati congetturati, che Allegra fosse stata bandita dalla residenza di Byron a Palazzo Moceningo, e collocata invece a casa del console inglese Richard Belgrave Hoppner (che in seguito se ne sarebbe lamentato). Claire si recò dunque a Venezia per controllare la situazione accompagnata da Shelley, che lasciò Mary con i due figli e i due domestici Milly Shields e Paolo Foggi. In seguito, dopo l'invito di Byron, che li credeva tutti insieme a Padova, nella dimora che aveva affittato ad Este, Mary partì velocemente con la bambina già malata per Firenze, da dove, dopo un viaggio di quattro giorni e tre notti, raggiunse Este con la figlia moribonda. (Si veda il racconto di Reiman in commento a SC 494, *P.B. Shelley to Mary Shelley, August 23-24, 1818*, in SC, vol. VI, pp. 675-680).

lena Adelaide che nacque a Napoli nel 1818, battezzata come figlia legittima di Mary e Percy ma attribuita dalla servitù ad una relazione del poeta con la cognata (invece che, come altri hanno suggerito, con la governante Élise); anche qui, ci troviamo di fronte ad una misteriosa scomparsa di documenti, tra i quali un altro diario.

Ad ogni modo, tornando ai desideri della signora Clairmont in età avanzata (per l'epoca, avanzatissima), è evidente che il discorso della posterità ne ha esaudito almeno uno, poiché se, con buona pace del personaggio, non è proprio possibile affermare che l'autrice di *Frankenstein* sia stata dimenticata, la storia e le testimonianze della onnipresente Claire hanno costituito un rilevante contributo all'interpretazione della vita e delle opere del circolo di Shelley, assolvendo nei secoli la funzione di guarnire i racconti degli amici delle gesta affascinanti di un personaggio anticonformista e, si è creduto, abbastanza lineare nel suo ruolo di controparte immorale della figlia di Wollstonecraft (questa inizialmente 'purificata' dal discorso vittoriano); anche se, come Gittings e Manton mettono timidamente in luce negli anni Novanta del Novecento, qualche ripensamento sulla sua giovinezza era probabilmente affiorato anche al soggetto in questione, se confessò, ripensando al suo incontro con Byron a diciassette anni, «I was young and vain and poor... The result you know»<sup>147</sup>.

Le azioni e rivoluzioni dell'amante di Byron non possedevano, si è pensato, altra giustificazione al di fuori delle stesse, e hanno perciò prodotto una biografia cumulativa del soggetto che, a differenza di altri percorsi narrativi, ha conservato una certa 'uniformità' nel corso del tempo. Se nella poesia di Percy Shelley i riferimenti alla prima moglie erano spesso individuati per assolvere le scelte private del personaggio a discapito della sua sventurata metafora, le vere o presunte trasfigurazioni letterarie di Claire si sono invece piuttosto accordate ai desideri, diciamo 'post-ontologici', della protagonista, le cui rappresentazioni non sembravano disperdere, nell'arte, le colorazioni dei racconti della vita. Il volto immanente di Claire appariva infatti già *di per sé* tanto audace da non richiedere, o quasi, accomodate del ritratto, perciò, in una confluenza tra desiderio del soggetto estinto, scrivente, istituzionale (gli ultimi due separati e insieme), poteva impunemente essere ricercato sotto il velo delle immagini romantiche – anche se queste, in teoria, erano state create proprio al fine di trascendere quella realtà, e anche se queste, veramente, avrebbero dovuto simboleggiare il nutrimento letterario di un artista proteso all'esplorazione di segreti più grandi.

L'esplicita e reiterata indifferenza di Byron verso la sua giovane ammiratrice si rivelò talvolta un ostacolo eccessivamente scoraggiante per individuare nella sua opera riferimenti alla personalità<sup>148</sup>, ma la produzione

<sup>147</sup> R. Gittings, J. Manton, *Claire Clairmont and the Shelleys...*, cit., p. 26 (e parzialmente citato a p. 243).

<sup>148</sup> «It has been conjectured that Byron's poem beginning "There be none of Beauty's daughters" was addressed to Claire because it referred to "thy sweet voice,"

del giovane Percy appariva adattarsi allo scopo abbastanza naturalmente. In particolare, la composizione *To Constantia* (1817)<sup>149</sup>, una lirica d'amore in cui il concetto di passione è dislocato dalla donna al suo canto, è un' esplorazione del potere mentale dell'autore ricorrente anche in altre liriche giovanili (*Hymn to Intellectual Beauty*, *Mont Blanc*), raffigurando il processo di dissolvimento di un io che, qui pervaso dalla melodia sprigionata dall'artista, può infine dissolversi e librarsi oltre i limiti mortali, fino al terrore della perdita del sé. Per chi si è accostato al testo è stato infatti evidentemente impossibile ignorare il seducente correlativo biografico della protagonista, agente e mediatrice di visioni scaturite dalla corporeità dei suoi occhi, della sua voce, del suo «blood and life», il cui canto è ritmicamente modulato nella lirica secondo modelli tematici che 'qualcuno' ha definito di erotismo e sensualità<sup>150</sup>.

was dated March 28, and was first published in 1816. But in view of Byron's reiterated statement that he was never in love with Claire, and his failure to mention her anywhere with the slightest sentiment, it seems more likely that the poem has been misdated and misapplied», scrisse ad esempio Marchand (L.A. Marchand, *Byron*, cit., p. 594). Diverse, naturalmente, le conclusioni di Gittings e Manton: «He [Byron] also found she had a charming singing voice, which drew from him one of his best short lyrics. Dated 28 March 1816, it shows the charms that Claire held for Byron before she became his mistress (R. Gittings, J. Manton, *Claire Clairmont and the Shelleys...*, cit., p. 27).

<sup>149</sup> Una versione del testo di questa poesia è stata stabilita da Chernaik: P.B. Shelley, *To Constantia*, in J. Chernaik, *The Lyrics of Shelley*, Case Western Reserve UP, Cleveland-London 1972, pp. 196-197. Per le altre, si veda l'edizione di Hutchinson, che riporta *To Constantia*, *Singing* (la pubblicazione che apparve nei *Posthumous Poems* di Mary Shelley del 1824), quindi le stanze I e II restaurate da C.D. Lockock, infine il *To Constantia* di due sole strofe che apparve nella prima edizione dei *Poetical Works* (1839) seguita dagli altri frammenti composti da Shelley nel 1817: T. Hutchinson (ed.), *Shelley Poetical Works*, cit., pp. 539-541. Si osservi che Rognoni, nella sua *Nota bibliografica* all'edizione bilingue italiana delle composizioni del poeta (P.B. Shelley, *Opere*, a cura di F. Rognoni, cit., p. xciii) giudica l'opera critica di Chernaik tra quelle 'attendibili' in attesa, al momento della sua scrittura, della nuova edizione di K. Everest, G. Matthews, *The Poems of Shelley: Volume I, 1804-1817*, Longman, London 1989 (la seconda è stata poi pubblicata nel 2000, la terza nel 2011. Si veda: K. Everest, G. Matthews, eds, *The Poems of Shelley: Volume II, 1817-1819*, contributing ed. J. Donovan, R. Pite, M. Rossington. Longman, Harlow 2000; J. Donovan, C. Duffy, K. Everest, M. Rossington, *The Poems of Shelley: Volume III: 1919-1920*, Longman/Pearson, Harlow 2011) e dell'uscita del volume di Donald H. Reiman, Neil Fraistat (D.H. Reiman, *The Complete Poetry of Percy Bysshe Shelley*, Johns Hopkins UP, Baltimore, MD, 2005).

<sup>150</sup> Con riferimento al testo restaurato da Chernaik ed al suo commento in proposito, la poesia narra di un poeta che risponde al canto della donna, sempre più alto nella strofa n. 2, con sintomi fisici di respiro affannato, pensieri vorticosi, lacrime, arresto del sangue, che precedono la trance e la visione. Durante il canto, la vita del soggetto è infatti assorbita dentro la sua melodia, giocando della sua liberazione dalla gravità, dal corpo e della sua capacità di librarsi oltre i limiti dello spazio e del tempo con le ali che sono cresciute al suo spirito. Ad un certo punto, timoroso che la perdita di consapevolezza porti alla follia o alla morte, il parlante implora

Ancora più accattivante si è dimostrata infine l'annotazione apposta ad una copia autografa della poesia in uno dei taccuini di Edward Silsbee, rimasto in possesso di Clairmont sino a poco prima della sua scomparsa: «written at Marlow 1817 *wd not let Mary see it sent it to Oxford Gazette or some Oxford or county paper without his name*»<sup>151</sup>. La poesia che Mary non doveva vedere, pubblicata in una delle sue redazioni nel gennaio del 1818 con lo pseudonimo «Pleyel», sovrappone dunque allo spunto autobiografico del volo immaginifico (il canto di Claire/Constantia, occasione sociale della metafora) anche il contesto letterario dell'autore, derivando l'onomastica dei personaggi da quella di romanzi coevi che nell'estate del 1817 infiammarono l'immaginazione dei protagonisti di Marlow (Constantia è la nota eroina di *Ormond*, Pleyel l'amante di Clara Wieland nel *Wieland* di Charles Brockden Brown). *Mab's Daughters* tematizza una simile commistione tra letteratura e realtà – la vita utilizzata anche per parlare d'altro, ma originata dalla stessa fluidità dei due ambiti e tuttavia presentata come sostrato 'autentico' della creazione – per compiere un'operazione analoga e per certi versi opposta. Orientata alla cronaca del dato biografico, la scrittura di Chernaik appare talvolta cedere al richiamo dell'auto-produttivo universo letterario, da cui tutto deriva e a cui tutto ritornerà, assumendo anche questa (lieve) confusione per narrare le vicissitudini delle sue personalità senza che un evidente anacronismo della biofiction sia rilevato.

La riscrittura organizza il differimento cronologico del presunto *affair* tra Shelley e Claire, e tra Mary e Hogg, con l'offerta di citazioni poetiche esterne alle cronache (le epigrafi) che anticipano, descrivono, e in tal modo creano i contenuti delle scritture successive. Due versi di *Epipsychidion*, allusivi alle molte verità dell'amore, precedono perciò la narrazione della quarta parte di *Mab's Daughters*, dove Hogg corteggia Mary firmandosi con il nome del suo antico protagonista finzionale, Alexy. La seconda strofa di *To Constantia* introduce i sospetti della figlia di Wollstonecraft riguardo all'intimità di Percy e Clare discussa nella quinta parte, ed alcuni passi della *Dedication to Mary* di *Laon and Cythna* annunciano il tentativo della dedicataria di restaurare la serenità domestica nell'ultima sezione del romanzo. Se questo colloca infatti correttamente la proposta di matrimonio di Peacock a Clare e

la cantante di smettere: dalla bocca di Constantia non escono dunque più suoni, permanendo «the power of vision» come un odore che indugia nel suo respiro e nei suoi capelli. Anatomia ed imitazione dell'esperienza dell'ispirazione romantica shelleyana nei suoi stadi di dissoluzione del sé, innalzamento dello spirito nella visione, discesa spaventosa, il componimento, commenta Chernaik in veste di critico letterario, sfrutta modelli erotici come metafora dei lavori dell'arte e della risposta dello spirito ai poteri dell'immaginazione, e presenta affinità (come è stato notato anche altrove), con immagini della mitologia dello Shelley maturo di *Adonais*, *Epipsychidion*, *Prometheus Unbound* (J. Chernaik, *The Lyrics of Shelley*, cit., p. 55).

<sup>151</sup> Ivi, p. 52, corsivi dell'autore. La transazione del carteggio costituì la nota fonte di ispirazione del jamesiano *Aspern papers*, pubblicato nel 1888 (H. James, *The Aspern Papers and Other Stories* (1888), intr. by S.G. Putt, Penguin Books, New York 1976).

la composizione di *To Constantia* nell'anno 1817, le narrazioni storiografiche ci informano che in quel periodo Mary considerava Hogg «more disagreeable than ever»<sup>152</sup>, e sappiamo, nonostante le lacune delle fonti (o, all'opposto, proprio grazie alle medesime) che i personaggi del gruppo sperimentarono invece il loro avvicinamento più intimo nell'anno 1815.

La biofiction adotta, nel ritrarre le due storie di amore condiviso, una strategia differente da quella osservata nella rappresentazione di Harriet, negando l'instabilità epistemologica della conoscenza storica (la rivelazione di Clare 'è data' e confessata dall'autrice in un documento cui possiamo avere accesso), per spostare la discussione sul significato di questi fatti e, in particolare, sulla questione, etica ed estetica, di specificità e riproducibilità biografico-letteraria. L'effetto di questa preferenza è il raggiungimento di una sintesi dei contenuti particolarmente funzionale al 'genere' per la semplificazione derivata dal suo intreccio, tuttavia la rielaborazione creativa del dato biografico pone l'autrice in una paradossale situazione di 'difficoltà femminista', rivelando di aver perseguito una curiosa politica di riscrittura. La scelta di riempire la narrazione delle protagoniste di una versione incompleta nella realtà<sup>153</sup>, dilazionando nel testo i processi di verifica senza però dubitare della loro correttezza, costringe infatti Chernaik ad adeguare l'angolatura prospettica errata (quella posizionata nell'anno 1817), a processi d'interpretazione il più possibile coerenti ai modelli narrativi delle ben diverse circostanze del 1815.

La prima anomalia sottoposta al processo di uniformazione critica è l'aumento fittizio dell'età dei protagonisti, immancabilmente menzionata da alcuni studi novecenteschi che sentivano di dover 'giustificare' Percy Shelley dalla realizzazione pratica delle teorie anarchico-rivoluzionarie – almeno, laddove queste erano credute riguardare una supposta sfera privata, piuttosto che politica –, leggendo le esperienze vissute dalle personalità entro una chiave di immaturità e confusione giovanile, che le potesse circoscri-

<sup>152</sup> M. Shelley, *Mary to Leigh and Marianne Hunt* (March 18, 1817), in F.L. Jones (ed.), *The Letters of Mary Shelley*, Oklahoma UP, Norman (OK) 1964, vol. I, p. 24, cit. in F.L. Jones, *Mary Godwin to T.J. Hogg: the 1815 letters*, in SC, vol. III, p. 434.

<sup>153</sup> La narrazione autentica delle relazioni di Claire e Mary con (rispettivamente) Shelley e Hogg nell'anno 1815 costituisce una nota lacuna storiografica. Sulla falsariga del *missing journal* di Mary (maggio 1814-luglio 1815) e delle sezioni rimosse dal *Journal Book I*, un processo di dispersione appare aver investito le testimonianze di tutti i protagonisti: i sei diari di Claire, sopravvissuti, editi da Kinston, Mackenzie Stocking negli anni Sessanta del Novecento, non coprono quel periodo (il primo *Journal* termina il 9 novembre del 1814, quello successivo inizia il 18 gennaio 1818), il secondo volume della *Life of Shelley* di Hogg si interrompe a metà della primavera del 1815, le lettere del poeta sopravvissute sono soltanto delle brevi comunicazioni ai suoi avvocati. Tra i pochi documenti giunti sino a noi, di particolare interesse appaiono le undici lettere scritte da Mary a Hogg tra il gennaio e l'aprile del 1815, in deposito alla Carl H. Pforzheimer Library dal 1948 (si veda SC, vol. III, pp. 423-481). T.J. Hogg, *The life of Percy Bysshe Shelley*, 2 vols., Edward Moxon, London 1858, C. Clairmont, *The Journals of Claire Clairmont*, cit., p. xvii.



vere entro un segmento biografico peculiare<sup>154</sup>. Nell'anno in cui la biofiction ricolloca i fatti, il personaggio di Clare ha invece già sperimentato in prima persona le conseguenze di un amore vissuto totalmente e incondizionatamente secondo le definizioni romantiche di erotismo e libertà, ed al momento della relazione con Percy è costretta a fingersi la zia della figlia Alba (poi rinominata Allegra), dipendendo dalla generosità dell'amico per il mantenimento del proprio nucleo familiare. La consumazione di un incontro con il poeta, narrata in un'entrata del 10 agosto collocata enfaticamente nella narrazione autunnale (forse, ad opera del corteggiatore respinto Peacock? *MD*, p. 212), riflette invece l'ideologia di molte ricostruzioni che, interpretando, tra i vari documenti, alcune dichiarazioni rilasciate dal personaggio in età matura – «Shelley was the person whom I loved» –, hanno accolto l'ipotesi dell'esistenza di periodi di tempo diversi, il primo dei quali appunto nel 1815, in cui il rapporto tra il poeta e la «vivace futura cognata» valicasse i limiti «d'una fraterna amicizia» (dall'edizione italiana delle opere di Percy B. Shelley curata da Francesco Rognoni)<sup>155</sup>.

Presentata, dunque, come ancora più 'amorale' della sua canonizzata controparte, la diarista di *Mab's Daughters*, osserva Neumeier, oscilla nella biofiction tra la lucida accettazione della precarietà del suo legame con Byron e la speranza, neppure troppo velata, di un *happy end* convenzionale<sup>156</sup>. Questa tensione conferisce infine anche al tradimento della sorella acquisita (all'epoca scelta della riscrittura, già legalmente sposata con Shelley) gli attributi di una pur negata gelosia femminile ed umana, che sposta il discorso dal giudizio morale delle sue *azioni* a quello sul concetto di *free love*, nella sua formulazione offerta in *Queen Mab* dalla nota al verso 189 («Even love is sold», canto V, v. 189):

Not even the intercourse of the sexes is exempt from the despotism of positive institution. Law pretends even to govern the indisciplinable wanderings of passion [...]. Love withers under constraint: its very essence is liberty: it is compatible neither with obedience, jealousy, nor fear: it is there most pure, perfect, and unlimited, where its votaries

<sup>154</sup> «[T]oo much emphasis cannot be placed upon the youthfulness of everyone concerned: Mary was seventeen years of age, Claire sixteen, Shelley and Hogg twenty-two» (F.L. Jones, *Mary Godwin to T. J. Hogg: the 1815 letters*, in *SC*, vol. III, p. 434).

<sup>155</sup> F. Rognoni, *Cronologia*, in P.B. Shelley, *Opere*, cit., p. LXXIX. Si osservi, in proposito, la diversa interpretazione di Gittings e Manton, secondo i quali tutto si ridurrebbe ad una supposizione dei Godwin, «but with little solid evidence to support their theory»: *Claire Clairmont and the Shelleys*, cit., p. 24. Nella biofiction, certi *rumours* partono dai domestici per propagarsi al popolo del villaggio, che infine interpreta la carità del poeta come una mazzetta (*MD*, p. 190).

<sup>156</sup> B. Neumeier, *The Truth of Fiction...*, cit., p. 115. Si veda, nel testo: «I have no doubt that the physical presence of this enchanting child would alter all things in his [Byron's] eyes. It's simply a matter of time – and I must be patient (*MD*, p. 135); «the little darling is irresistible – as soon as he sees her, and clasps her to his heart, he will soften – not only to her, but to her long-suffering, uncomplaining mama» (*MD*, p. 168).

live in confidence, equality, and unreserved. How long then ought the sexual connection to last? what law ought to specify the extent of the grievances which should limit its duration? A husband and wife ought to continue so long united as they love each other: any law which should bind them to cohabitation for one moment after the decay of their affection would be a most intolerable tyranny, and the most unworthy of toleration [...]. Love is free: to promise for ever to love the same woman is not less absurd than to promise to believe the same creed.<sup>157</sup>

La storia di Mary, con intenti analoghi, elimina un lungo e travagliato percorso di dubbi e ricostruzioni<sup>158</sup> per rappresentare il corteggiamento di Hogg come la lusinga offerta ad una donna incinta e trascurata, che nonostante le evidenti tentazioni di cedimento decide, nella visione di Chernaik, di non modificare la natura platonica del legame. La critica femminista ha enfatizzato, in proposito, anche la necessità di una figura di riferimento per Mary dopo la perdita della primogenita<sup>159</sup>, motivazione sostituita nel romanzo dall'apparentemente più lieve allontanamento di Shelley a causa del poema, dei suoi amici e di Clare. Molto rilevante in *Mab's Daughters* appare però la questione di un possibile incoraggiamento di Percy verso un *ménage à trois* con Mary, Hogg e se stesso per protagonisti, avendo il poeta già tentato di sottoporre la prima moglie

<sup>157</sup> P.B. Shelley, *Queen Mab, A Philosophical Poem, with Notes*, in T. Hutchinson (ed.), *Shelley Poetical Works*, cit., pp. 806-807.

<sup>158</sup> Tra le narrazioni sull'argomento, gli editori di *The Shelley Legend* hanno scelto di sostenere la versione più sensazionalistica, speculando su una relazione dei personaggi di natura sessuale; il loro testo è stato tuttavia ampiamente screditato dalla comunità scientifica (R.M. Smith *et al.*, *The Shelley Legend*, Charles Scribner's Sons, New York 1945). Più complessa la ricostruzione di Muriel Spark nel suo studio pubblicato nell'anno del centenario della morte di Mary Shelley: «[s]he [Mary] felt bitter about Claire; she was in love with Shelley; they needed money; and Hogg appeared at a favourable time to offer financial assistance and amorous consolation. Mary, with Shelley's frank approval, gladly accepted the more harmless of Hogg's attentions and his much-needed money, meanwhile delaying indefinitely the physical culmination of the flirtation» (M. Spark, *Child of Light: A Reassessment of Mary Shelley*, Tower Bridge Publications, Hadleigh 1951, p. 38). La questione dell'assistenza finanziaria di Hogg alla coppia, già sollevata da Walter S. Scott, è in seguito decisamente minimizzata da Jones in *Shelley Circle*: «[t]he fallacy of this view is that Hogg was not their chief financial support at this or any other time. He did help occasionally on small and pressing occasions, but in nothing more [...]. The sordid view [...] fits neither the idealism of the Shelleys nor the condition of their finances or prospects» (F.L. Jones, *Mary Godwin to T. J. Hogg: the 1815 letters*, in SC, vol. III, p. 425). Ivan Roe attribui invece un'improbabile ignoranza di Percy Shelley riguardo ai fatti del 1815, e ad Hogg la paternità di William Shelley, due ipotesi già efficacemente screditate dallo studio di White (I. Roe, *Shelley. The Last Phase*, Hutchinson, London 1953, p. 141; N.I. White, *Shelley*, cit., vol. I, p. 401). Rimando ancora, in proposito, alla narrazione di F.L. Jones, *Mary Godwin to T. J. Hogg: the 1815 letters*, in SC, vol. III, pp. 423-434.

<sup>159</sup> A.K. Mellor, *Mary Shelley...*, cit., pp. 31-32.

alle attenzioni dell'amico. Offrendo testimonianze della ricorrenza dello schema (ad esempio, *MD*, p. 147, *MD*, p. 161, *MD*, p. 178), la biofiction conferma e al tempo stesso contesta certe letture della tradizione, che da un lato si affrettano ad esaltare l'eccezionalità degli episodi del '15, dall'altro sovrappongono invariabilmente alcuni versi di *Epipsychidion* (1821) alle azioni di Bysshe, rilevando come il modello lì descritto («[t]rue love in this differs from gold and clay, in that to divide is not to take away») sia stato perseguito dall'autore lungo l'intero corso della vita<sup>160</sup>.

L'estetica dell'amore romantico come narcisistica incarnazione di un ideale interno al soggetto, menzionata più volte dalla narrazione di *Mab's Daughters* e teorizzata anche nello shelleyiano *On Love* (1818), non è contestato esplicitamente nella riscrittura contemporanea: Mary, ad esempio, appare talvolta accettare con entusiasmo il concetto di fusione identitaria con l'amato (*MD*, p. 75) senza rilevare esplicitamente, in quel *Laon and Cythna* nella cui stesura è impegnato il poeta finzionale, l'assimilazione – e dunque, per le femministe, l'erosione ontologica – del personaggio di Cythna in quello del gemello-amante Laon<sup>161</sup>. Ciononostante, la concezio-

<sup>160</sup> P.B. Shelley, *Epipsychidion*, in T. Hutchinson (ed.), *Shelley Poetical Works*, cit., p. 415, vv. 160-161.

<sup>161</sup> Come scrive Reiman in commento a *On Love* (SC 488, in *SC*, vol. VI, pp. 633-638), per il poeta l'amore nasce quando una persona che si sente isolata tenta di risvegliare in altri esseri una risposta al proprio mondo interiore, dentro il quale si sviluppa una auto-idealizzazione, un *beau idéal* del sé che incorpora solo le qualità positive. Obiettivo è la ricerca di un'armonia completa tra il mondo esterno e questo ideale interiore, secondo una visione empatica tipica del Settecento di cui, tuttavia, l'autore percepisce l'assenza di riscontro con la realtà. In *The Revolt of Islam*, «Shelley showed that the way out of the narcissistic trap was through service to one's fellow man. But even in this poem about sacrificing self for the benefit of humanity and posterity, the reward that Laon and Cythna reap in this world takes the form of a love that harmonizes with the fragment "On Love", for Laon and Cythna take turns moulding each other's opinions». Secondo Reiman, questo spiegherebbe il motivo per cui il poeta sceglieva come mogli e confidenti giovani discepoli, e, forse, anche perché le idolatrasse, considerandosi un *passive suppliant* davanti alla loro radiosità: ciò che venerava, in realtà, non era una giovane donna ma l'incarnazione del proprio ideale interiore. Tale dottrina, continua Reiman, comporta frustrazioni e muterà radicalmente nello Shelley più maturo, che cercherà la bellezza all'esterno di sé (D.H. Reiman, *Shelley's changing concept of love*, in *SC*, vol. VI, p. 644.). Il *Romanticism & Gender* di Mellor (1992), posteriore di un anno alla pubblicazione di *Mab's Daughters*, focalizzerà l'assimilazione identitaria come istanza di un'ideologia della poesia romantica maschile, che si appropria di alcune caratteristiche femminili e consegna il resto al silenzio: «[w]hen in Shelley's poetry a woman does move beyond the domestic realm to enter the public arena as a leader, as Cythna does after Laon's death in *The Revolt of Islam*, she can do so only after she has assumed his name, Laon, and only because she has been taught from childhood by Laon and thus, as Nathaniel Brown revealingly puts it, "has evolved an intelligence and will similar to his own" [...]. To the extent that the masculine ideology entails a commitment to the creative process, to the erotic love, to the exploration of self-consciousness, and to an ethic of justice which acknowledges the values and

ne di armonia universale shelleyana ci appare fortemente contestata dai *contenuti* dei racconti delle diariste, che ci mostrano, con episodi significativi (quale l'unione di Clare con Shelley nel luogo noto per aver ispirato l'incestuosa trama del poema epico), l'inevitabilità dello scivolamento, in realtà per altri aspetti discutibile, dal *romantic* al *free love*.

La presenza o meno di un terzo vertice di soggettività nella condivisione/figurazione del concetto di amore appare infatti nella biofiction semplicemente la manifestazione più visibile e, forse, maggiormente comprensibile per chi legge, della carica di distruttività dell'idea di armonia perseguita (o, come nel caso di Harriet, rifiutata), dal gruppo di soggetti donna di *Mab's Daughters*, canonizzata moltiplicazione di un sistema di specchi entro il quale, sulla scia del *pensiero* 'femminile' di Percy Shelley, il *corpo* di donna appare piegarsi, o persino soccombere, al tentativo di un suo sfruttamento non soltanto simbolico: è il caso di Harriet, che rifiuta Hogg ma viene abbandonata per Mary, di Marianne Hunt, di Mary e di Clare, tutte loro vittima, nei confronti delle relative sorelle o sorellastre, del «peggiore di tutti i mali, la vipera Gelosia»<sup>162</sup>. La biofiction sembra infine suggerire che, se l'identificazione di un volto extra-discorsivo può essere stata la più o meno legittima *fonte o destinazione* di 'desiderio critico', tra i protagonisti autorizzati del nostro racconto figurano proprio quei sentimenti di collera, gelosia, passione, sconforto e depressione pulsanti sotto il tappeto apparentemente polveroso di un sistema immaginifico – l'eccellenza umana, reale ed im-poetica, del romantico *beau idéal*.

«The Creator ought not to destroy his creature», sostenne la sedicente attrice Trefusis nella sua intraprendente prima missiva all'autore di *Child Harold's Pilgrimage*, anticipando l'ambiguità di un personaggio che, nell'istante in cui rivendicò con fermezza la propria autodeterminazione, iniziò un difficile percorso di adeguamento alle esigenze di una personalità ritenuta 'superiore': plasmata, come lei stessa precisò, dall'arte di Sua Signoria, ne fu spesso anche l'infaticabile copista, senza nulla creare che il proprio artistico ritratto di una vita (con il prezzo di sacrificare anche la stessa figlia alla fama, seppure secolare, di un discorso corollario). Questo appare anche il senso del racconto di *Mab's Daughters*, la storia di una protagonista determinata ad impugnare la propria narrazione, prima di scoprire che l'effimera felicità di un'idealizzata *transgression of boundaries* lascia il suo carico gravido d'insidie ad un genere soltanto (quella categoria che nell'Ottocento era in corso di definizione, alla fine del Novecento in fase

right of common man, it also entails a gender ideology which subtly denies the values of female difference»; A.K. Mellor, *Romanticism & Gender* (1992) Routledge, New York & London 1993, pp. 28-29. Si veda anche una lettura successiva di Teddy Lynn Chichester, che leggerà il medesimo poema non come cannibalizzazione del femminile ma come figurazione di transessualità, spostando dunque anche il 'segno' critico dell'autore: T.L. Chichester, *Shelley's Imaginative Transsexualism in Laon and Cythna*, «Keats-Shelley Journal», XLV, 1996, pp. 77-101.

<sup>162</sup>J. Chernaik, *Le figlie di Mab*, trad. it. di E. Chiavetta, cit., p. 219.

di smantellamento, e nella biofiction appare oscillante entro i parametri di un riconoscimento molto ambiguo).

Il progetto di scrittura di Clare, se compiuto, sarebbe allora un romanzo ancorato alla realtà («a true story, the memoirs of a real flesh-and-blood woman») o, piuttosto, marcatamente autobiografico («my heroine [...] a young woman with certain marked resemblances to the authoresses»), il racconto della ‘trascorsa felicità’ e del ‘presente dolore’ di un’eroina abbandonata dall’amante e destinata ad uscire tragicamente dalla scena secondo il *refrein* di una ciclicità certo femminile e ‘naturale’, ma anche piuttosto (post)modernamente inquietante («My heroine would die in childbirth... but the novel would not end with her death», *MD*, p. 100). Ma una seconda versione della traccia, formulata dopo la nascita della bambina e l’ostinato mutismo di Lord Byron (*MD*, p. 143)<sup>163</sup>, abbandona il tema della lotta contro l’«inflessibile società parruccona» per raffigurare il personaggio ispirato all’autrice come una donnina assennata, indifferente ai pettegolezzi delle menti limitate e disponibile ad accettare un ruolo secondario nell’intreccio (*MD*, p. 100). Viaggiatrice entusiasta dell’allegro e vasto mondo, la protagonista sembra infine anticipare nel racconto l’avventurosa maturità della sua storica corrispettiva<sup>164</sup>, e pazienza se tra i suoi amici di carta (un eroe byroniano e un idealizzato poeta sognatore), si intravede già, inequivocabile, anche una piccola vendetta letteraria verso una certa Vergine Marion: «[t]his seems a promising beginning, if I say so myself» (*MD*, p. 174).

È un peccato rompere adesso l’incanto del personaggio di Chernaik, tuttavia sembra proprio inevitabile menzionare un avvenimento curioso, che conferisce a *Mab’s Daughters*, come a volte accade in letteratura, una certa dote di preveggenza. Nel 2010, alla New York Public Library è stato trovato il frammento di scrittura di una Claire Clairmont settantenne precedentemente sconosciuto. Qui, per la prima volta, il personaggio accomuna Shelley a Byron chiamando i due poeti «monsters of lying, meanness, cruelty and treachery», e maledicendo quel *pursuit* del *free love* che le aveva rovinato la vita. «The worshippers of free love», racconta, si angustiavano l’un con l’altro e contro loro stessi (ma il verbo utilizzato è «prey upon»), «turning their existence into a perfect hell», ma le sue memorie avrebbero mostrato «what evil passion free love assured, what tenderness it dissolves; how it abused affections that should be the solace and balm of

<sup>163</sup> La lettera con la notizia della nascita di Alba non raggiunse effettivamente Byron prima di cinque mesi dalla spedizione, probabilmente a causa dei continui spostamenti del poeta (si veda la notizia data da Shelley in SC 380, *Percy Bysshe Shelley to Lord Byron* (January 17, 1817), in SC, vol. VI, pp. 83-84).

<sup>164</sup> ‘Avventurosa’ è qui inteso in senso geografico: Claire Clairmont si manterrà come insegnante di inglese o dama di compagnia, vivendo a Vienna, Carlsbad, Londra, Mosca e Dresda. Morirà infine a Firenze nel 1879.

life, into a destroying scourge»<sup>165</sup>. Sembra il caso di richiamare qui le osservazioni espresse da Jacobs a proposito di *The Public Burning* di Coover:

The ancient belief was that, if the satire was false, the poet's curse would fall upon his own head. If [...] satire is more than spiteful baiting of a man who cannot defend himself, it will be remembered. If not, it will be forgotten: the worst punishment any novelist can endure.<sup>166</sup>

La maledizione del poeta, almeno in relazione alla storia di Clare, dovrebbe dunque risparmiare la biofiction di Chernaik: la sua scrittura, storica e profetica ad un tempo, non dovrebbe essere dimenticata, confermando il presunto legame tra verità letteraria e canonizzazione dell'opera, *finzione e giustizia*. Per la signora Clairmont, una *doppia* soddisfazione.

### 3.5 *Fu vera gloria? Una lettura 'autorizzata' di Mary Shelley, tra 'handicap' e 'sordide necessità'*

Mary Wollstonecraft Shelley (1797-1851), colta nella biofiction durante la gestazione del suo romanzo più famoso, allude ad una personalità storica canonizzata in epoca vittoriana secondo quel principio volto a regolarizzare la figura di Percy che, tentando di instillare un 'sospetto' nei confronti della prima moglie, ne incasellò altresì acriticamente la seconda nel ruolo, glorioso quanto limitante, di compagna ufficiale del poeta. La prodotta idealizzazione biografica della seconda moglie di Shelley

<sup>165</sup> D. Alberge, *Byron's Lover Takes Revenge from the Grave: A Newly Discovered Memoir from a Woman Close to Byron and Shelley Brands them as Worshipers of Free Love and 'Monsters'*, «The Observer», Sunday 28 March 2010, <<http://www.guardian.co.uk/books/2010/mar/28/byron-and-shelley-were-monsters>> (09/2012). Il frammento è stato incluso in D. Hay, *Young Romantics: The Tangles Lives of English Poetry's Greatest Generation*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2010. È interessante notare, nella revisione di Janet H. Murray alla biofiction (ma nessuna categoria letteraria è nominata nell'articolo), l'accusa di anacronismo rivolta alle 'ruminazioni' di Mary sul «male ego» e, allo stesso tempo, la considerazione del personaggio di Clare come «the most successful, and surprisingly the most appealing», tra le quattro narrative. Per l'autrice infatti Chernaik, pur mantenendo «the exploitive aspects of Clare's character», la presenta «as a woman of vitality and independent spirit», tratteggiando inoltre la sua «self-mocking voice» in modo simile a quella che si percepisce dai documenti autentici. E, a proposito della questione di distinguere il falso dal vero, lamenta: «[i]f Chernaik had provided an afterword that explained what was documented and what was invented and why, we could stay within the spell of the novel more comfortably, knowing that truth and fiction would be sorted out later». Cosa è inventato, cosa non lo è e persino *perché*: in breve, Chernaik avrebbe dovuto scrivere la critica alla *propria* opera, apponendola infine in fondo al romanzo come forma di controllo in relazione alla veridicità storica e alla pratica di dire-il-vero su se stessa. J.H. Murray, *Charmed Circle* [Review of *Love's Children* by Judith Chernaik], «The Women's Review of Books», 9, 10/11, 1992, pp. 28-29.

<sup>166</sup> N. Jacobs, *The Character of Truth ...*, cit., p. 173, pp. 193-194.

ha infatti per molto tempo accompagnato un'opposta sfiducia nelle sue personali qualità artistiche e soltanto da pochi decenni la critica letteraria, esaminando 'con occhi nuovi' rispetto al passato la sua produzione, ha deciso di legittimarne l'appartenenza ad un canone per la prima volta posto apertamente in discussione, in realtà, da sempre – almeno così ci sembra oggi –, 'racconto' di un particolare conglomerato di discorsi effettuato mediante la messinscena istituzionale, il cui intreccio è avvenuto «non nella fase della creazione dell'opera bensì nella fase della sua ricezione, durante il *processo di interpretazione*»<sup>167</sup>.

Senza entrare nel merito del dibattito, oramai di lunghissima data, sulle qualità necessarie ad un testo letterario per essere definito 'canonico', mi limito qui a rilevare che vi è una nutrita corrente di pensiero che rifiuta i concetti di 'universalità' e 'atemporalità', 'singolarità' e 'originalità' come pertinenti alla definizione<sup>168</sup>, apprendole la storia della critica letteraria un tortuoso viottolo di oscillazioni e trabocchetti, alture e discese, altrimenti raccontabile in periodiche apoteosi, attribuzione di credito, rifiuti ed eventuali 'rinascenze', termine che giustamente sposta la nostra attenzione dagli oggetti finali ai loro artefici umani. Fanno eccezione, naturalmente, alcune produzioni che hanno continuato a rimanere dentro ai canoni delle epoche più varie, ma, anche in questo caso, come emerge dal classico esempio della tradizione shakespeariana, osserviamo che nel tempo sono state preferite opere o modalità di approccio differenti, a partire dai diversi *medium* di comunicazione con il testo, adottati, ognuno dei quali, con una particolare storia canonica (per esempio la scelta tra una rappresentazione scenica parlata, musicata, o una lettura ad alta o a bassa voce), sino al metodo critico (o addirittura la 'scuola critica') eletto per lo studio, a sua volta responsabile degli aspetti testuali da focalizzare – questione recentemente messa in evidenza, come è stato già osservato, dal New Historicism e dal Cultural Materialism. Inoltre, se alcune storie culturali appaiono insinuare la possibilità di pensare in maniera distinta un canone delle opere ed un altro dei soggetti autoriali (magari frammentato a sua volta in canoni di autori, autrici, canoni postcoloniali, e così di seguito), è altrettanto innegabile che, in alcuni casi, i due discorsi

<sup>167</sup> E. Sibilio, *'In Principio era il canone'. Peregrinazioni semantiche di una parola*, in F. Fantaccini, O. De Zordo (a cura di), *altri canoni /canoni altri. pluralismo e studi letterari*, cit., p. 13, corsivi nel testo.

<sup>168</sup> Come sintetizza Elena Sibilio, per l'OED la canonicità è ciò che è coerente ad un criterio normativo, eppure «originalità e normatività non dovrebbero, da un punto di vista puramente logico, escludersi a vicenda? E se ci trovassimo di fronte ad un'originalità *assoluta*, saremmo in grado di riconoscerla come tale e soprattutto di giudicarla?» (*ibidem*). Entrambe le scuole di pensiero, quella che utilizza queste categorie e quella che li rifiuta, hanno nomi di rilievo nel panorama critico; tra i rappresentanti della prima si veda, tra gli ultranoti, H. Bloom, *The Western Canon. The Books and Schools of the Ages*, Riverhead, New York 1994; F. Kermode, *The Classic*, Harvard UP, Cambridge (MA)-London 1983.

siano strettissimamente avviluppati. La canonizzazione delle personalità romantiche, vediamo bene, non rende legittimo separare gli 'oggetti' letterari dai loro *soggetti* pensanti e scriventi, i documenti per la posterità dalle azioni compiute nello spazio pubblico/privato (anche questo spesso indistinguibile) dalle vive mani 'dietro alle penne'; tanto più se, come nel caso di Percy Shelley, l'uso che veniva fatto di quei corpi sotto ai calamai, e degli altri (specialmente femminili) che vi ruotavano attorno, si prestava a diventare la lettura privilegiata dell'intreccio, fosse una spedizione politica per far ribellare il popolo irlandese o il viaggio romantico in carrozza o su una mula nel lontano Continente.

È stato qui già osservato il rapporto privilegiato della critica femminista con il soggetto biologico da cui è derivata la scrittura, le modalità e gli intenti con cui, dagli anni Settanta in avanti, si è avvalsa degli intertesti biografici delle autrici, o/e di metodologie psicologiche e psicoanalitiche quali strumenti critici di esplorazione testuale, all'interno di un processo di rielaborazione del canone secondo il nuovo paradigma della *differenza* che investirà anche altri tipi di ricerca. Nel caso della produzione di Mary Shelley, l'interpretazione della sua scrittura è stata spesso ritenuta inseparabile dal singolare «gothic psychodrama»<sup>169</sup> della storia della sua famiglia, sino all'assunzione di *Frankenstein: or, The Modern Prometheus*, a testo essenziale per l'esplorazione non soltanto della coscienza di un particolare soggetto scrivente donna, ma della stessa identità femminile.

Prima, tuttavia, della 'nascita dell'autrice', che fu contemporanea, o derivò, dalla 'morte dell'autore', l'attenzione della critica operante, o formatasi, attorno alla metà del Novecento, era rivolta ad un altro tipo di soggetto, quello 'materiale', inteso come locus monolitico di percorsi economico-sociali. Gli studiosi – e, questione molto interessante, le studiose –, rimanevano dunque 'impigliati' in quello che oggi parrebbe uno strano scollamento: invariabilmente pronti ad enfatizzare le relazioni biologiche ed affettive del personaggio donna Mary-Wollstonecraft-Godwin-Shelley, queste venivano poi sfruttate non, come in seguito o *altrove* sarà fatto, per sondarne le profondità/i significati della scrittura<sup>170</sup>, piuttosto per negare a monte la legittimità dell'indagine.

Naturalmente, non si rimpiange un tipo d'analisi letteraria laddove questa non era ancora diffusa, né avrebbe potuto esserlo cronologicamen-

<sup>169</sup> L'espressione è usata da Sandra M. Gilbert, *Horror's Twin: Mary Shelley's Monstrous Eve*, in S.M. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the Attic...*, cit., p. 223.

<sup>170</sup> Si veda il già citato H. Bloom, *The Anxiety of Influence*. Osserva Mellor che, ancora nel recente 1979, George Levine e U.C. Knoepfelmacher dovettero giustificare la loro elevazione dell'opera di Mary Shelley a serio argomento di studio accademico (inoltre, secondo lei, anche l'analisi di William Veeder degli anni Ottanta sarebbe una lettura imperniata su una sua subordinazione della scrittrice alle idee e alla personalità del marito. A.K. Mellor, *Mary Shelley...*, cit., p. xi; G.L. Levine, U.C. Knoepfelmacher, *Preface*, in Id (eds), *The Endurance of Frankenstein*, California UP, Berkeley, Los Angeles (CA)-London 1979, p. xii e W. Veeder, *Mary Shelley and Frankenstein – The Fate of Androgyny*, Chicago UP, Chicago, IL, 1986).



te, ma è interessante cercare di capire i meccanismi di alcuni racconti che nell'incontro con questo soggetto-autrice sembravano incepparsi in un cortocircuito: non potendola, infatti, porre in un cono d'ombra a causa della popolarità ottocentesca di *Frankenstein* e, a maggior ragione, della ri-valutazione novecentesca di Percy Shelley, ne tinteggiavano volutamente le divulgazioni con i toni ambigui di un grigio sbiadito, riservando poi alla sua personalità delle *nuances* ancora più cupe.

Tra i vari testi della mesta 'colorazione', il saggio di Sylvia Norman in commento ai manoscritti autografi della Carl H. Pforzheimer Library è senza dubbio una testimonianza in cui questo certo atteggiamento emerge in modo chiaro e conciso. L'autorevolezza tanto della studiosa, nota esperta di letteratura shelleyana, tanto dell'edizione di riferimento delle riproduzioni autografe di alcuni soggetti del gruppo romantico nella serie di volumi che canonizza Percy Bysshe Shelley, tutt'oggi un riferimento fondamentale nelle biblioteche<sup>171</sup>, ci danno inoltre l'idea di quanto le categorie di pensiero sovversivo o istituzionale siano intercambiabili nelle epoche e nelle varie discipline. Nell'ambito della critica letteraria, l'anno di uscita del terzo volume di *Shelley Circle* che accoglie la pubblicazione di Norman (il 1970) è evidentemente il territorio fertile di lotte intestine, l'edizione di Cameron, curatore dei primi quattro volumi della serie, lo spazio *autorizzato* di un discorso che, con quelle modalità, ci appare oggi 'residuale', poiché presto sarebbe stato modificato o, da un altro punti di vista, 'integrato', da alcune proliferazioni post-sessantottine – se poi quelle proliferazioni siano riuscite a guadagnarsi una posizione altrettanto centrale, perlomeno *fuori* dagli Stati Uniti, sarà stabilito con più chiarezza tra qualche decina d'anni. L'esordio della *Life* di *Mary Wollstonecraft Shelley* di Norman è il seguente:

The parents of Mary Godwin need no introduction here. If hereditary influence could be trusted as a guide to character, the offspring of the authors of *The Rights of Women* and *Political Justice* would have been destined from birth to a strenuous advocacy of progress and emancipatory zeal. By an odd and perhaps significant irony, Mary's own prenatal influence on her parents was in the other direction.<sup>172</sup>

Mary fu priva dello zelo progressista dei genitori, rivelandosi (ironicamente, date le circostanze) un soggetto affatto emancipato. Questa è la principale accusa – la *unifying attitude* critico-biografica – rivolta alla progenie di

<sup>171</sup> L'espressione «Shelley Circle» echeggia, naturalmente, il *Dante and his Circle* di Dante Gabriel Rossetti (1874). Il mito del circolo di Shelley è oggi ai suoi massimi storici: si veda la recente mostra co-presentata dalla New York Public Library e dalla Bodleian University of Oxford, *Shelley's Ghost: The Afterlife of a Poet*, terminata il 24 giugno del 2012 (l'esibizione aveva debuttato nel 2010 alla Bodleiana, con il sottotitolo *Reshaping the Image of a Literary Family*). Per un'esplorazione digitale della mostra, <<http://shelleysghost.bodleian.ox.ac.uk/explore>> (09/2012).

<sup>172</sup> S. Norman, *Mary Wollstonecraft Shelley*, in *SC*, vol. III, p. 397.

Godwin e Wollstonecraft all'inizio e per tutta la narrazione, nel cui sviluppo sarà esaminato il fascino della borghesia subito dalla protagonista durante il soggiorno in Scozia presso la famiglia Baxter nel 1812 e nel 1813 («her earliest, perhaps her only, taste of *quiet conventional* life in a middle-class family. It is perhaps significant that she enjoyed it»), la laconicità del suo diario dopo la morte di Harriet a testimonianza del suo disinteresse emotivo e della sua aspirazione a regolarizzare il proprio status («[o]n the credit side – since she was no lawbreaker by nature – it meant that her union could be legalized»), la situazione finanziaria delle sue frequentazioni successive al ritorno in Inghilterra del 1823 dopo la morte di Percy, selezionate (o tentate di selezionare) secondo la discriminante dell'interesse<sup>173</sup>.

È infatti 'evidente' che, nel corso degli anni trascorsi in Italia, Mary, «like her father, was developing conventionality», mostrando di non apprezzare quanto avrebbe potuto uno stile di vita errabondo né, evidentemente, il concetto di «multiplicity of love» perseguito lì dal marito, diviso tra Emilia Viviani (citata dalla narrazione come ispiratrice dei versi di *Epi-sychidion*), Jane Williams, l'«onnipresente» Claire Clairmont «with her passionate neuroses»<sup>174</sup>. Il mancato riconoscimento di una possibile relazione di interdipendenza tra l'avversione sviluppata da Mary per la «vagabond life» dopo la scomparsa di Clara Everina, e quel «fearful dash to Venice from Este with a dying baby [Clara Everina]»<sup>175</sup>, pone in risalto altre simili e clamorose assenze del testo, come ad esempio la *nominazione* delle bambine perdute della coppia. Il curatore che nel quarto volume darà la caccia all'identità dell'amante di Harriet Shelley per pagine e pagine, nel terzo non si era *curato* dei figli di Mary (viventi o meno) che non fossero maschi: passi forse per la primogenita Clara (un/una «seventh-month infant, died within a fortnight»), che, nata prematura, ufficialmente quel nome non lo ricevette, andandosene nel giro di un paio di settimane (il 6 marzo del 1815); ma Clara Everina visse quasi due anni e la sua presenza può essere rintracciata, come sopra indicato, soltanto in quel «dying baby», scomparsa nella corsa affannosa tra Este e Venezia il 24 settembre del 1818.

<sup>173</sup> Ivi, pp. 399-400 (il soggiorno con Isabella e Christy Baxter, definiti «her first materially adequate friends»; secondo l'autrice del saggio, il personaggio trascorre con loro i suoi 'primi mesi felici'). Ivi, p. 402, il silenzio per la scomparsa di Harriet: «She had no cause to mourn her displaced rival, nor, it may be, wisdom to appreciate the intense shock it must bring to Shelley». Il racconto della vita dell'autrice da vedova, infine, è una vera e propria 'caccia al marito ricco': «The fashionable party-givers invited her, young men looked on her with a personal interest, she herself would gladly have given up the struggle against poverty to be married with some bright being with both talent and fortune. She was attracted by B.W. Procter [...]; he married Miss Skepper. Mary herself had a worshipper in John Howard Payne, the American dramatist and writer-of-all-work, whose finances were no healthier than her own. Much has been made of her wooing, through Payne, of the more "eligible" Washington Irving» (ivi, p. 404).

<sup>174</sup> Ivi, p. 402.

<sup>175</sup> *Ibidem*.

Ad ogni modo, la perdita di tre bambini (il terzo è appunto «little William») appare piuttosto sopravvalutata dalla madre, che in seguito si aliena dal marito generoso d'affetti con modalità, considerata anche la nuova nascita nel 1819, assolutamente inaccettabili per Norman: «After the death of little William, Mary, childless again, withdrew in alienation, even though in 1819 her last-born, Percy Florence, *should* have provided a robust link». Il quarto figlio, Percy Florence, avrebbe *dovuto* rinsaldare il legame della coppia, spazzando via la tristezza degli altri (uno, due, tre) oramai perduti per sempre; invece, a Lerici, nella casa sul mare condivisa con gli William, Mary appariva «moody, ill, and melancholic» (lunatica, malaticcia e malinconica). Dopo aver attraversato anche l'esperienza di un altro aborto (ma quello precedente non era stato menzionato, e non spiega neppure che stavolta la protagonista sarebbe morta dissanguata, se il poeta non fosse giunto a salvarla all'ultimo minuto immergendola in acqua ghiacciata), la volubile coniuge «left Shelley and Edward to enjoy their “perfect plaything,” the Don Juan, and in July to sail away her high-spiritedly in her and welcome the Hunt family at Leghorn...»<sup>176</sup>.

E va bene. Non ha proprio affondato lei l'imbarcazione, ma certo aveva travisato l'innocuità del 'gingillo', lasciando Percy ed il suo amico a ballocarsi con quel Don Juan che li farà annegare vicino alla costa di Viareggio, celeberrima tragedia che innescherà la definitiva attivazione della «Shelley Legend» – la proliferazione delle scritture biografiche sul poeta e la sua cerchia –, insieme a quella, parallela, di tutta una serie di discorsi satelliti (tra i quali, non sembri irrispettoso menzionarlo ora, la sempiterna fioritura del turismo in quella parte di costa toscana)<sup>177</sup>. Per esigenze di spazio, mi limito qui a menzionare l'attenzione dell'autrice alla successiva gratitudine di Mary a Trelawny che, con i suoi elogi al defunto, aveva evidentemente indovinato l'unico 'balsamo' che poteva sollevarla, e alla successiva accusa di falsare il proprio diario personale, infarcito di lamenti e sensi di colpa quando invece la donna era diventata una vedova «fair and talented», bella e di successo (si citano le amicizie incontrate a Parigi e la rappresentazione di *Frankenstein* a Londra del 1823)<sup>178</sup>. Il lettore italiano non si stupirà forse che tra gli ultimi gesti di Mary si annoveri una

<sup>176</sup> Ivi, p. 403 (corsivo dell'autore).

<sup>177</sup> Il Don Juan venne sorpreso da una tempesta l'8 luglio 1822 durante un viaggio di ritorno da Livorno a Lerici, a circa dieci miglia dalla costa viareggina; i corpi di Percy Bysshe Shelley, Edward Williams, del mozzo Charles Vivian furono ritrovati dopo circa una decina di giorni (la cremazione del poeta ebbe luogo il 15 agosto, le sue ceneri furono sepolte nel Cimitero Protestante di Roma nel gennaio del 1823). Nel racconto di Norman, la scomparsa dell'autore costituisce la frattura del circolo di Shelley, lasciando i rimanenti del gruppo ad urtarsi tra loro come schegge impazzite, e in particolare la vedova – non poteva essere altrimenti – alle necessità finanziarie del padre: «[t]he circle was broken, but its remnants tossed and jostled against each other, while the immediate need of money jostled the advertised need of her father» (ivi, p. 403).

<sup>178</sup> *Ibidem* e ivi, p. 404.

‘cospirazione’ per far sposare il figlio Percy Florence con una giovane di suo gradimento, quella vedova Jane St. John con la quale il rispetto e l’adorazione era reciproco, e che abbiamo qui già incontrato nelle vesti di biografa e curatrice con il nome di Lady Shelley; le cose, pare, andarono proprio in questo modo ed anzi, forse in questo frangente Norman sottovaluta persino il ruolo avuto dalla madre nelle manovre per la carriera parlamentare di Sir Percy Florence, divenuto baronetto dopo la morte di Sir Timothy Shelley nel 1844. Che però la scrittrice muoia infine per i seguenti motivi, è naturalmente la specifica chiave di lettura normaniana, per noi estremamente avvincente nella sua limpidezza e circolarità:

[p]ossibly Mary felt her task was over. She no longer had a desperate need to write for money, and she had steered her unenterprising son into kindly hands.<sup>179</sup>

Saremmo ora sufficientemente informati/e per esaminare la successiva sezione del testo relativa alla critica delle opere di Mary Shelley, *Works and Ideas*; tuttavia, gran parte dell’opinione dell’autrice in proposito si palesava nel corso della narrazione delle esperienze del vissuto di Mary precedenti o parallele all’ideazione di *Frankenstein*.

Nella *Life*, ad un certo punto la figlia di Godwin è colta alla ricerca di un sollievo interiore nei paesaggi rurali di Bishopgate (il riferimento, anche se il testo non lo specifica, è all’agosto del 1815) ed è certo possibile imputare la «bleakness» di cui soffriva la protagonista alla morte della primogenita prematura di cui si era narrato nel paragrafo precedente<sup>180</sup>. Con un salto temporale di quasi un anno, nella stessa frase Mary appare ambigualmente rinascere o, piuttosto, *nascere*, grazie alla visione di una natura munifica e alle conversazioni (*talk*) del poeta e del nuovo amico Byron: «but it was only in the spring of 1816 that *her fragmentary existence took on shape and color* from the gorgeous scenery of Lake Lemana and the stimulating talk of Shelley with their new, dynamic friend Lord Byron»<sup>181</sup>. La nuova compagna di Shelley, modellata e colorata finalmente nella sua frammentazione soltanto durante la primavera del 1816, appare qui subire, piuttosto all’improvviso, un’espansione della propria mente («[q]uite suddenly, Mary’s mind seems to have expanded»), espansione che avviene mediante un processo osmotico ed unidirezionale, limitato ad assimilare il fermento intellettuale di un contesto eccellente:

<sup>179</sup> Ivi, p. 407.

<sup>180</sup> Ivi, p. 401. Si osservi che neppure il fascino esercitato da Percy Shelley su una Mary «inexperienced, intellectualized, on the brink of womanhood» appare esente da una certa dose di calcolo: «the needy philosopher [Godwin] had for two years encouraged his young admirer as a convenient source of financial aid. To Mary [...], still reverencing the father above all men, the impact of this kindred spirit in youthful shape was overwhelming» (ivi, p. 400).

<sup>181</sup> Ivi, p. 401.

She *listened to* discussions on mankind's predicament and the source of life, *felt a shudder* of mystery at "Monk" Lewis' ghost stories, *marveled at* the peaks and glaciers of the Chamonix valley, and – *accepting* a literary challenge – *wrote* Frankenstein. *Unaware*, she had ensured herself a lasting, independent fame.<sup>182</sup>

L'unico gesto apparentemente attivo di Mary (la scrittura di *Frankenstein*) è dunque l'effetto di precedenti atti di ricezione sensoriale o passiva – l'ascolto, il raccapriccio, la meraviglia, l'accettazione di una sfida proposta da altri – affermandosi come una reazione spontanea, accidentale e quasi inevitabile, della cui portata il soggetto è del tutto inconsapevole.

La *Mary Wollstonecraft Shelley* di *Shelley Circle*, a differenza di altre narrazioni precedenti, riconosce inizialmente l'autonomia della reputazione di Mary Shelley<sup>183</sup>, negandole però subdolamente e allo stesso tempo la responsabilità della sua opera più famosa, nei cui rispetti l'autrice, intrisa degli influssi fecondi del paesaggio e di personaggi più autorevoli, appare assumere il ruolo de-personalizzante di una *medium*: il celeberrimo racconto di un 'non-nato di donna' appare qui un vero e proprio 'prodotto-premio', esterno e causale, di una situazione socio-affettiva, se non geografico-ambientale.

Per di più, si chiede Norman in *Works and Ideas*, *Frankenstein* è davvero un capolavoro?<sup>184</sup> Prima di rispondere, anche in questa sezione la studiosa ritiene di dover gettare uno sguardo «at her personal and general matrix» e, naturalmente, emerge di nuovo la questione del conformismo e delle posizioni politiche moderate di Mary Shelley, che sotto l'immagine pubblica di zelante riformatrice, «marching in the van of socialist schemes», avrebbe difettato del 'fuoco interiore'. Nei suoi romanzi, osserva la studiosa, i protagonisti sono invariabilmente titolati o eredi di tenute ancestrali, riservando la moglie di Percy una rappresentazione paternalistica e convenzionale alle classi indigenti (del resto, si precisa nella narrazione, «social living, gentle manners» sono quei vantaggi di una cultura che al tempo non si trovava in quegli strati del popolo)<sup>185</sup>. Solidale allo spirito socialista del marito nelle note apposte a *Queen Mab*, ma interiormente disgustata dagli estremismi dei radicali, Mary Wollstonecraft Shelley, come Tom Moore secondo Byron, «"loved a lord"», un'accusa che la narrazione, seppure auto-sospettendosi ad un certo punto di 'manie persecutorie' («there was no need for Mary to be

<sup>182</sup> *Ibidem*, corsivi miei.

<sup>183</sup> La concessione costituisce la fugace premessa della sezione critica: «It has long been recognized that Mary Shelley does not survive solely as the poet's wife, nor even as his editor», *ivi*, p. 407.

<sup>184</sup> «More controversial is the question whether Frankenstein is really Mary's masterpiece, or how far is a masterpiece at all»; *ivi*, p. 408.

<sup>185</sup> *Ivi*, p. 410.

a liberal in order to write popular fiction», dove il termine ‘liberale’ indica una posizione più a sinistra rispetto ad oggi), ritiene inseparabile dall'imputazione di frammentarietà al soggetto, «a literary woman of many parts that failed to coalesce»<sup>186</sup>.

La moglie di Shelley fu infatti *costretta*, per sua stessa ammissione, a scrivere per danaro («[a]dmittedly, she *had to* write for money»), e la condizione non fu estranea a molti autori rispettabili, che però furono capaci di riconciliare «*the sordid need with an unwavering moral and artistic aim*». La moglie del poeta non possedeva né l'uno né l'altro, piuttosto «she was seeking all her life for subject she could translate with no profound gestation into the required story. This she did with admirable industry and varying success»<sup>187</sup>. Erede, aveva affermato in precedenza Norman, di un «itch to write» in «a bookish household», l'indagine sul soggetto continua dunque alla ricerca di un 'motivo unificante' di natura morale, politica, o estetica nella sua produzione creativa, ritenuto questo lo spartiacque tra scrittori 'maggiori' e 'minori'<sup>188</sup>. E qui la disamina si fa interessante, perché non soltanto la studiosa considera inopportune digressioni quello che alcune femministe, di lì a pochi anni, metteranno al centro della ricezione testuale, ma riconosce a tali caratteristiche per lei de-valorizzanti una precisa appartenenza di genere. Vediamo i tratti più salienti del suo discorso.

In *Frankenstein*, le istanze etico-scientifiche della biochimica, ovvero della possibilità di riprodurre la vita in laboratorio – ‘suggerito’ dall'ambiente del circolo di Shelley, poiché Percy si interessava alla «filosofia naturale» – appare frantumato e, decisamente «rovinato e minimizzato», dalla scelta di ‘appiattare’ il mostro al mero ruolo di narratore, perduto oltretutto «in Mary's typical story of an exiled family, complete with that Darling of the Christmas Annuals, a dazzling Oriental maid»<sup>189</sup>. Parimenti, *The Last Man* (1826), l'unico testo a tentare una visione globale dell'economia sociale del pianeta, è minacciato da un eccesso di «domestic hearth-throb, too much concern at first with personal sensibilities that have no flavor in the intended theme»<sup>190</sup>. Certamente, anche in questo caso il punto è proprio cercare di capire quale sia quell'argomento progettato, perché in seguito qualcuno focalizzerà l'attenzione proprio su quelle *personal sensibilities* e su quel «fluid interchange of identity» che caratterizza per Norman la produzione ‘derivante’ dalla terza fonte di ispirazione, costituita dai veri volti delle personalità della cerchia di Mary Shelley. Tali testi, definiti nel saggio «something

<sup>186</sup> Ivi, p. 409; p. 410 (la «revulsion from violent extremes» è supportata da una lettera a Robert Dale Owen (*Mary Shelley to Robert Dale Owen, December 30, 1830*, in Jones (ed.) F.L., *The Letters of Mary Shelley*, cit., vol. II, p. 37; S. Norman, *Mary Wollstonecraft Shelley*, in SC, vol. III, p. 411 (ultima citazione).

<sup>187</sup> *Ibidem*, corsivi miei.

<sup>188</sup> Ivi, p. 408, 409, 408.

<sup>189</sup> Ivi, pp. 412-413, 414.

<sup>190</sup> Ivi, p. 415.

less than biographical clues», sono identificati però unicamente con *The Last Man*, *Lodore*, *Falkner*, «and the novelette *Mathilda*», malgrado *The Last Man* figurino anche, insieme a *Frankenstein*, nella categoria (la prima) dei «topics of discussion and speculation among inquiring minds» (il secondo gruppo, evidentemente più 'serio', è invece composto da *Valperga*, *Perkin Warbeck*, e tratta di «historical characters and incidents»)¹⁹¹.

In definitiva, 'il più grave handicap' di Mary Shelley, sia come *novelist* che come donna 'senza alcun dubbio', è di essere priva del senso di *humour*, trattandosi questo, per la studiosa, di un senso del ridicolo o di una salutare autocritica che rende capace chi la possiede di riconoscere ed arginare «the swaps of sentiment». L'autrice raggiungerebbe infatti i migliori risultati come scrittrice¹⁹²:

[...] when the theme constrained her – either by historical claims or through responsibility to a challenging postulate. Left to her “field of fancy” (the title of her first draft of *Mathilda*) she could turn out tales of sentiment adequate for the *Annals* which, designed and edited for the boudoir, were immune from the criticism of *masculine minds*.¹⁹³

Stabilita questa spaccatura tra letteratura 'seria', originata dal pensiero maschile e di argomento etico-scientifico, e 'sentimentale' con contenuti familiari-domestici o addirittura autobiografici, accomunata alla compravendita della sessualità femminile, ci troviamo infine di fronte a quello che sembra oggi un ulteriore paradosso. Se la fiction di Mary è infatti più o meno declassata al rango di calendari da alcova, il suo più fine gesto letterario mai compiuto è invece da ricercarsi nella cura delle opere del marito, un tentativo di relazionare «a poet creative's work to the relevant circumstances of both time and stress»¹⁹⁴. Ed è proprio – ed unicamente – con le annotazioni socio-biografiche alla poesia di Percy che Mary può evidentemente raggiungere la tanto sospirata coerenza, poiché un'edizione dello Shelley poeta ipoteticamente priva del suo contributo apparirebbe, si conclude nel saggio, un oltraggio al nostro senso d'unità¹⁹⁵.

¹⁹¹ Ivi, pp. 419 e 411 (la classificazione della produzione di Mary Shelley).

¹⁹² Ivi, p. 420 (l'"handicap") e p. 421 (la citazione).

¹⁹³ Il corsivo per «masculine minds» è mio. L'espressione controbilancia un precedente «in feminine fashion» che descriveva un passaggio di scrittura diaristica in cui Mary Shelley confessava il proprio disprezzo verso l'insolenza dei Radicali (la voce del 21 ottobre 1838), e la sua auto-analisi scemava «from the pretense of cool dissection to the plea of “having befriended women when oppressed,” and a minor irrelevant rhapsody over Percy Florence» (ivi, p. 410).

¹⁹⁴ Ivi, p. 422.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

### 3.5.1 What was I? Whence did I come? *Filiazione, originalità, autobiografia: la 'gestazione' di Frankenstein tra Mab's Daughters (1991), alcune bio-letture dei Settanta e degli Ottanta e un 'Autore'*

C'è una cosa che Norman proprio non capisce del personaggio della Creatura di *Frankenstein* che, al pari dell'uomo con Dio, maledice colui che l'ha creato: «it never occurred to Mary or the monster that he might have thanked his maker»<sup>196</sup>. Mary *oppure* il mostro: e fortuna che il romanzo non figura tra la classe ispirata alle personalità «of her early circle», seppure l'ambiguità di quel plurale delle *inquiring minds*, in una narrazione che tanto spazio dedica alle discussioni di Byron e Percy Shelley sulle ipotesi di Erasmus Darwin, non può che spostare di nuovo l'accento verso una fonte 'biografica' – e non autobiografica – della scrittura, in senso naturalmente peggiorativo (le menti indagatrici sono di *altri* personaggi autentici).

Tra i temi di *Mab's Daughters*, appare anche la questione dell'originalità dell'atto narrativo *Frankenstein*, scrittura in cui Shelley, afferma l'autrice finzionale, è *entrato* nel carattere dei due personaggi maschili di Victor Frankenstein e di Henry Clerval (poco più avanti osserverà di aver messo 'qualcosa' della loro coppia in Elizabeth e Victor, e 'qualcosa' dell'amicizia tra Shelley e Hogg in quella tra Victor e Clerval, *MD*, p. 75). Come inoltre ammette candidamente la protagonista in questa occasione, Mary è 'spudoratamente' indebitata con la riformulazione poetica di Percy della teoria dell'amore «and its origin in the divided egg», da cui la ricerca di ogni persona per l'«altra metà», il proprio gemello perduto. La tensione tra specificità e derivazione della produzione letteraria appare negata ad un certo punto dall'autrice medesima, quando, senza conferire alcuna enfasi particolare alle proprie affermazioni, riflette sull'impossibilità di definire la provenienza della voce:

I have promised to transcribe them [our travel journals] [...]. Often I cannot tell which one of us [Mary or Percy] wrote the original, we shared our thoughts so closely, and took it in turn to record our observation. (*MD*, p. 179)

L'allusione, qui afferente al caso particolare di scrittura diaristica di viaggio (dunque, non alla fiction), è affiancata però nel corso del romanzo da alcune sobrie auto-valutazioni della protagonista, consapevole di essere 'molto brava' nella lettura e nella scrittura («I am very good at reading and writing»), e di possedere un dono «piccolo ma genuino» per entrambe queste attività («I have a small but genuine gift for both», *MD*, p. 187). L'assenza di *anxiety of authorship* nel personaggio di Mary, ad un certo punto anche l'amanuense di una storia che, una volta iniziata, *si scrive da sola* come se lei fosse uno «scriba» (*MD*, p. 93), appare piuttosto problematica in una biofiction imperniata

<sup>196</sup> Ivi, p. 413, corsivo nel testo.



sul Romanticismo letterario, poiché, se la composizione della nostra riscrittura è un autoconsapevole e *culturalmente legittimato* amalgama di creazioni e citazioni (e la parola 'scriba' ci rimanda inevitabilmente al discorso barthesiano), nel contesto storico raccontato dai personaggi una genialità è frequentemente postulata, rivelandosi l'origine della voce («his genius») una questione niente affatto indifferente e, per di più, risolutamente declinata al maschile. Nella biofiction, tra i vari riferimenti all'idea, ve n'è almeno uno in cui questa appare direttamente correlata ad altre caratteristiche di Percy non esattamente associabili all'immagine del concetto che ci è stata tramandata.

Nell'agosto del 1817, ci racconta il diario finzionale di Mary, il personaggio di Percy è caduto in preda ad un attacco di ansia e, apparentemente fuori di sé, ha urlato la sua estraneità a qualcosa di non specificato («It is not my fault – it is not to be attributed to me!», *MD*, p. 188). Il riferimento è probabilmente alla scomparsa di Fanny ed Harriet, e in particolare alla seconda, poiché sappiamo che meno di un mese prima si era lasciato andare ad una simile esternazione dopo la decisione di Lord Elton («Why do they hate me so? I am not to blame for the terrible things that have happened», *MD*, p. 180). Il giorno seguente, il personaggio oramai calmo, Mary annota:

Hogg said that Shelley has always been subject to these strange fits – he becomes more and more agitated either about the state of the world or an abstract philosophical idea, or a particular enemy who has become the focus of his hatred and fear, like the Lord Chancellor, or Sidmouth or Castlereagh, or Harriet's sister Eliza. Then he collapses with exhaustion, and is reduced to childlike dependence on his companions [...]. Laudanum seems to exaggerate each of these phases, but it cannot be the cause, which, Hogg says, lies in S.'s peculiar constitution. 'What are we to do?' I said. I could not conceal my despair. 'I am afraid there is nothing we can do. It is the penalty paid by genius – we can only watch over him, and help him to come back on earth.' 'But what if he does not come back?' and here my voice trembled and broke. 'My dearest girl [...], he will go where he must, and take his own course. He is not like us, you know this as well as I do. He has been touched by divinity, and he must suffer his fate.' (*MD*, p. 189)

La pena del genio, del 'tocco' della divinità, appare, in breve, una peculiare costituzione fisica di una mente decisamente scossa, soggetta ad improvvisi deliri presto dimenticati (e poco importa se la fonte di angoscia è lo stato del mondo, un'astratta idea filosofica o un nemico specifico) e, come ben si evince dal passo, una dipendenza infantile dai propri compagni. In altri termini, la biofiction opera qui quel processo ironico di decostruzione che distanzia il passato dal presente, per la quale gli artisti, in questo caso il poeta Shelley, «are no longer unreachable heroes; rather they are debunked, ironized, or dethroned to textual trickster figures, anti-heroes, or, more realistically, to human beings who have common desires»; quel ridimensionamento (o una vera e propria de-tronizzazione) che Middeke ben teorizza come *cifra* persistente

delle riscritture postmoderne a soggetto romantico<sup>197</sup>. La questione, evidentemente correlata al grado di anacronismo che percepiamo nelle singole riscritture, ci riporta al medesimo interrogativo: originalità o derivazione? Genio (maschile) o, secondo la visione contemporanea, copista? E in questo caso: «scriba» è un'attribuzione sessuata al femminile, ossia la qualità di uno specifico soggetto scrivente donna, o di ogni produttore o produttrice di scrittura?

In *Mab's Daughters*, la stessa Mary non esita a riconoscere l'influenza subita, nella propria scrittura creativa, dai modelli letterari offerti dal padre, la cui approvazione è fortemente ambita:

How astonished Papa would be if he knew that I'm writing a novel!  
How I would love to talk with him about the progress of my tormented hero and his creature – I have the example of his Caleb Williams always before me – but alas this is not to be, now or ever. (*MD*, p. 43)

e noi lettori e lettrici siamo giustamente rimandati alla rielaborazione del tema gotico del *pursuing* operata da Godwin nel suo romanzo giacobino, noto precursore della contemporanea *detective fiction*. In realtà, il passo menzionato allude anche, come suggerisce l'intreccio della biofiction, alla difficoltà di raccogliere l'ingombrante eredità di entrambi i genitori, enfatizzando la personalità di una figlia che, a differenza della sorella inadeguata a ripercorrere l'esempio materno (Fanny), dimostra invece di aver saputo mettere a frutto gli stimoli intellettuali offerti dalla famiglia poiché ha coltivato l'abitudine alla scrittura quotidiana:

He [Godwin] always impressed upon me the necessity of devoting part of each day to reading and writing. It was for this reason that he and my mother kept separate lodging even after when married. They wrote in their own apartments for three hours each morning, and again in the afternoon [...]. (*MD*, p. 44)

Conformemente alla narrazione di Norman, nella biofiction di Chernaik Mary avrebbe raccolto l'«itch to write» dei genitori, connotando inoltre il personaggio con questo lascito di una matrice sessuata e gerarchizzata: il successo, oltre che il valore, è attribuito alla «masculine mind», la sconfitta alle «creatures of sensibility», dove l'allusione implicita è anche alla tipologia della scrittura creativa di Wollstonecraft, in una confluenza tra *gender* e *genre*. Tuttavia, il Godwin fittizio non crede evidentemente che la figlia affoghi negli 'acquittrini' della vena sentimentale:

'You [Mary] have always been my favourite. I believe you have inherited my best qualities, and have been spared the worst. I have always been convinced that there is a strong mental kinship between us.'

<sup>197</sup> M. Middeke, *Introduction*, in *Biofictions*, cit., p. 10.

'I certainly hope so, Papa.'  
 'You have what is commonly called a *masculine mind*. That is, a capacity for organized thought, for logical argument, for dispassionate analysis. Your mother's intellect was of a very different order; *she was a creature of sensibility*. This was a great virtue as a writer; but it was also a disadvantage. Her argument followed her enthusiasm, and she did not convince those who did not already agree with her. It is just as well that you do not take after her. (MD, p. 122, corsivi dell'autore)<sup>198</sup>

Il *Frankenstein* della biofiction sarà dunque il prodotto neutro di un'immaginazione asessuata, del 'pensiero maschile' dell'*autrice*, oppure, come altri indizi ci fanno supporre, la narrazione si conforma alle rappresentazioni storiche di una Mary Godwin-Shelley trascrittrice 'medianica' delle elaborazioni di altre (e maschili davvero) «inquiring minds», la cui eccezionale consociazione le aveva procurato, con le discussioni sull'origine della vita e l'idea di una competizione letteraria, tanto l'occasione/giustificazione della scrittura, tanto l'ispirazione del tema centrale del romanzo?

Mary Shelley in persona raccontò, nell'introduzione all'edizione di *Frankenstein* del 1831 (dunque, a distanza di tredici anni dalla prima pubblicazione, avvenuta nel 1818, e di nove dalla morte di Percy per annegamento nel 1822), la frustrante attesa di un'idea prima della discussione della celebre estate del 1816 in Svizzera tra Percy, Byron e Polidori sul galvanismo, su alcuni esperimenti scientifici conosciuti e sulla possibilità di scoprire il principio della vita. Il confronto avrebbe originato il suo famoso sogno ad occhi aperti («reverie, waking dream») dello studente di medicina in ginocchio accanto all'«hideous corpse» da lui stesso rianimato, che lo fissa con occhi gialli ed acquosi («yellow, watery, but speculative eyes»)<sup>199</sup>.

Mellor, consultando i diari originali di William Polidori, ha in seguito enfatizzato l'involontario accrescimento del periodo trascorso dalla proposta di Byron e l'invenzione onirica di Mary che intervenne nel racconto introduttivo del 1831, per lei non immune neppure da un'inversione cronologica dei fatti narrati (la discussione sarebbe in realtà avvenuta prima della sfida letteraria)<sup>200</sup>. In realtà, non sappiamo se le imprecisioni rivelino, come ha sostenuto la studiosa, «the extreme anxiety she felt lest she not be

<sup>198</sup> Il gioco, qui, è anche sui tratti femminili del carattere, laddove leggiamo che Mary, molti mesi prima di questo colloquio col padre (nelle sue annotazioni dell'ottobre del 1816), aveva riflettuto sulla delicatezza e l'onestà della protagonista ispirata a Wollstonecraft (Elizabeth), aveva definito tali virtù inutili nella lotta per la sopravvivenza che è la vita (MD, p. 76).

<sup>199</sup> M. Shelley, *Introduction to Frankenstein* (1831), in B.T. Bennett, C.E. Robinson (eds), *The Mary Shelley Reader*, Oxford UP, New York-Oxford 1990, pp. 167-171 (ed. orig. in M. Shelley, *Frankenstein, or The Modern Prometheus*, Colburn and Bentley, Standard Novel Edition, London 1831).

<sup>200</sup> A.K. Mellor, *Mary Shelley...*, cit., pp. 53-54.

able to meet Byron's expectations»<sup>201</sup>, ed è inoltre opportuno precisare che, verso la fine dell'introduzione, l'autrice appare rivendicare l'ispirazione dell'opera per se stessa, attribuendo a Percy Bysshe soltanto il merito di averla incoraggiata verso la forma del romanzo, piuttosto che del racconto:

At first I thought but of a few pages – of a short tale; but Shelley urged me to develop the idea at greater length. I certainly did not owe the suggestion of one incident, nor scarcely of one train of feeling, to my husband, and yet but for his incitement, it would never have taken the form in which it was presented to the world.<sup>202</sup>

Ad ogni modo, auto-rappresentarsi, anche solo momentaneamente, come una devota e quasi silente ascoltatrice delle conversazioni sugli esperimenti del Dr Erasmus Darwin (nonno del più noto Charles), posseduta e guidata dalla propria immaginazione dopo una notte di agitata veglia («[m] any and long were the conversations between Lord Byron and Shelley, to which I was a devout but nearly silent listener [...]. My imagination, unbidden, possessed and guided me»)<sup>203</sup>, ha contribuito, o almeno offerto l'appiglio per costruire l'immagine di una Mary Shelley 'inoperosa' che abbiamo visto prevalere nella lettura statunitense degli anni Settanta. Prima della fine del decennio, U.C. Knoepfmacher avrebbe tuttavia letto questo racconto introduttivo come la proposizione, da parte dell'inconscio di Mary Shelley, di una genesi passiva della propria «hideous progeny» nel tentativo di nascondere l'origine privata del racconto di una «fantasy of restitution»: la riconciliazione delle finalità apparentemente antagoniste di 'far resuscitare una madre e di riguadagnare l'amore indiviso di un padre'<sup>204</sup>.

Con *The Endurance of Frankenstein* (1979) curato da George Levine e Knoepfmacher, in cui è ripubblicato anche il celebre saggio di Ellen Moers, *Female Gothic*, già presente in *Literary Women*, siamo nel pieno di quel percorso di 'rivalutazione' dell'autrice che, iniziato con la biografia 'illuminista' di Muriel Spark del 1951 (*Child of Light: A Reassessment of Mary Wollstonecraft Shelley*)<sup>205</sup>, tenderà a 'ri-assetare' lo stesso canone letterario mediante letture – principalmente di *Frankenstein*, poi di tutta la produzione di Mary Shelley – di stampo 'ferocemente' psicoanalitico, dove l'aggettivo è da intendersi anche in senso letterale: valga per tutte il titolo dell'articolo della stessa Knoepfmacher, *Thoughts on the*

<sup>201</sup> Ivi, p. 54.

<sup>202</sup> M. Shelley, *Introduction to Frankenstein* (1831), in B.T. Bennett, C.E. Robinson (eds), *The Mary Shelley Reader*, cit., p. 171.

<sup>203</sup> Ivi, p. 170.

<sup>204</sup> U.C. Knoepfmacher, *Thoughts on the Aggression of Daughters*, in G.L. Levine, U.C. Knoepfmacher (eds), *The Endurance of Frankenstein*, cit., p. 99 (trad. mia).

<sup>205</sup> M. Spark, *Child of Light: A Reassessment of Mary Wollstonecraft Shelley*, Tower Bridge, Essex 1951.

*Aggression of Daughters*, preso in prestito ad un omonimo di Mary Wollstonecraft, da cui l'analisi freudiana prende spunto (il paragone è tra la ribellione dell'autrice di *A Vindication* verso il padre alcolizzato e prepotente Edward John Wollstonecraft e quella, più complessa, della figlia verso il più mite filosofo Godwin).

L'esito di questo processo di canonizzazione (in seguito operato anche da prospettive più varie) è visibile anche nel fatto che riassumere la trama di *Frankenstein*, narrazione condivisa attraverso mondi della nostra biofiction molte volte 'riscritta' anche dagli autori cinematografici, mi appare al momento della scrittura (2012) decisamente imbarazzante. Cercando di essere più sintetica possibile, dunque, quel Frankenstein indicato nel titolo e spesso scambiato, per un errore diffuso, con l'immagine di un essere mostruoso e deficiente di intelletto tramandataci dall'iconografia filmica<sup>206</sup>, è invece uno studioso di filosofia naturale che racconta la sua storia ad un giovane capitano sul punto di circumnavigare il globo. Ad un certo punto, però, il suo ricordo cede la parola alla stessa Creatura, che sta cercando per uccidere dopo che ha sterminato tutti i suoi affetti.

L'Essere (in inglese minuscolo), cui lo studioso ha dato il proprio nome anche se in seguito lo chiama con epiteti afferenti al campo dell'anormale, del demoniaco e del mostruoso, è stato composto con parti di cadaveri e, per la fretta, le sue dimensioni sono abnormi, il corpo difforme: il Dottor Frankenstein ha effettivamente dato vita alla materia inerte ma, disgustato, se ne è spaventato, abbandonandolo. Solo al mondo e inizialmente di natura mite, la Creatura («the being») si istruisce perciò da sola ascoltando, non visto, le letture e le conversazioni della famiglia dei DeLacy. In seguito, scacciato da questi a cui si è palesato dopo l'amicizia con il vecchio cieco, e aborrito da chiunque lo scorga, il personaggio inizia la sua catena di omicidi: William, il fratello minore di Frankenstein (delitto per il quale sarà in seguito condannata Justine Moritz, la governante di famiglia), l'amico Harry Clerval e la neospoza Elizabeth, uccisa la notte delle nozze. Tra il primo e gli altri crimini, però, la Creatura aveva promesso a Victor di ritirarsi se questi gli avesse creato una donna come lui, un accordo in un primo tempo accettato e poi disatteso dallo scienziato per timore della nascita di una stirpe demoniaca. La scena termina al Polo Nord dove il ghiaccio entro il quale si era incagliata la nave si è sciolto e il Capitano scrive alla sorella di aver deciso di non rischiare la vita dell'equipaggio, invertendo la rotta per tornare verso casa (l'intera narrazione ha coinciso con la sua scrittura)<sup>207</sup>:

<sup>206</sup> Se il valore letterario dell'opera di Mary Shelley ha subito oscillazioni, la sua potenza come soggetto 'visivo' di *science fiction* è stata invece costante: questo aspetto è esplorato da G.E. Bussi, *Il mito di Frankenstein nella letteratura e nel cinema*, in M. Crisafulli, G. Silvani (a cura di), *Mary versus Mary*, Liguori, Napoli 2001, pp. 283-301.

<sup>207</sup> Prima di concedere la parola a Frankenstein, Walton afferma: «[h]e [the stranger, Frankenstein] then told me [Captain Walton] that he would commence his narrative the next day when I should be at leisure [...]. I have resolved every night [...], to record, as nearly as possible in his own words, what he has related during the

Victor è infatti stato ucciso e la Creatura, dopo aver parlato con Walton, scompare dalla vista.

Tornando alla questione, lasciata in sospeso, della genesi letteraria del romanzo nella biofiction, osserviamo che nella narrazione moderna il sogno della Creatura è registrato dopo un paritetico «exchange» di *ghost-stories* e di considerazioni sull'origine della vita, nel corso di due giornate di pioggia (*MD*, p. 9): in *Mab's Daughters*, non esiste traccia di una sfida vera e propria o di mortificanti tentennamenti di un'autrice priva di ispirazione e, malgrado sia infine Percy a suggerire l'assunzione dei contenuti onirici di Mary ad argomento di una storia, il «most famous dream of literary history»<sup>208</sup> ci appare qui, se non irrilevante, piuttosto sopravvalutato.

Questo è infatti preceduto nella narrazione dalla stesura di un resoconto sul parto («an account of childbirth») sollecitato a Mary dal personaggio di Clare, che ha da poco scoperto di essere incinta. In realtà, la domanda della sorella acquisita non sembrava presupporre l'intervento della scrittura («[t]his morning she asked me what it was like to give birth», *MD*, p. 6), tuttavia la madre di William appare trovare la spiegazione verbale eccessivamente difficoltosa. L'evento possiede infatti qualità peculiari e irriducibili ad altre narrazioni («[i]ts like nothing else in the world»), e la richiesta è inoltre crudele per l'inevitabile associazione di ricordi cui la protagonista è sottoposta: «I cannot think of one [darling little Will] without the other», dove l'«altra» è la bambina prematura perduta dopo due settimane trascorse a lottare «to keep a faint hold on life» (*Ibidem*).

Nel racconto del parto, infine, Mary narra il crescendo di un dolore niente affatto naturale, che si impossessa del corpo del soggetto sino ad assumerne l'identità («your entire body has become a vehicle for this pain, you no longer exist except as the pain»), quindi invade con violenza l'io più recondito in qualità di «nemico mortale» ed al tempo stesso «inumano», suggerendo un legame produttivo con i nuclei tematici del futuro romanzo (*MD*, pp. 8 e 93). Il riferimento è infatti all'identità della creatura 'originale' nelle proprie ed altrui rappresentazioni, e all'identificazione, sostenuta dalla medesima, dei concetti di vita e di dolore (dice l'«io» della Creatura nel *Frankenstein* del 1818: «[...] I learned that there was but one means to overcome the sensation of pain, and that was death»)<sup>209</sup>.

L'operazione di *Mab's Daughters*, in breve, non è infine molto diversa da quella degli studi critici che hanno posto in relazione l'eccezionale *reverie* dello studente con il sogno ricorrente di Mary in cui l'autrice, da protago-

day. If I should be engaged, I will at least make notes. This manuscript will doubtless afford you the greatest pleasure [...]. M. Shelley, *Frankenstein* (1818), Borders Classics, Ann Arbor (MI) 2006, p. non indicata (19).

<sup>208</sup> A.K. Mellor, *Mary Shelley...*, cit., p. 37. «I tell him my dream, and he says, 'Why, that is your story. You must write it, you shall begin tomorrow.'» (*MD*, p. 10).

<sup>209</sup> M. Shelley, *Frankenstein* (1818), cit., p. 102.

nista, rianima la bambina perduta<sup>210</sup>, pertanto l'invenzione della compagna di Percy appare già delineata in un momento precedente alle *speculations* del gruppo e con modalità molto diverse da quelle della citata «espansione» improvvisa della mente. Tuttavia, l'atto narrativo per noi più importante del romanzo (il racconto di *Frankenstein*) appare niente di più che una nuova, e più lunga, versione del *childbirth account*, una semplice riscrittura che manterrà tutte le contraddittorie definizioni dell'originale – *la memoria di un parto ed un parto della memoria di Mary Shelley*. E, da una prospettiva più generale, la produzione della Creatura in *Frankenstein* con membra di differenti corpi inanimati non è forse, come è noto, metafora eccellente dell'operazione compiuta (non sempre con esiti disgustosi, anche se 'buoni' nei propositi iniziali) dai contemporanei autori e autrici di biofiction?

Soffermandoci ancora sul resoconto della Mary finzionale, nel paragrafo successivo l'autrice cede inoltre alla tentazione di aggiungere al resoconto un incubo ricorrente prima della nascita di William, al fine dichiarato di esorcizzarlo mediante la scrittura:

In the dream I hear my baby crying, and I go to take it up and suckle it, and when I reach into the cot, I find – oh, it is impossible to describe what I see – I recoil in horror, unwilling to believe the evidence of my senses – it is a monstrosity, hideous, deformed, yellowish in colour, with coarse black hair, inhuman – and crying, crying with hunger [...] I cannot love it, it is not mine. Still it cries, and I know I must feed it, but it has grown, it is enormous, [...] I wake in horror and self-disgust. (*MD*, p. 8)

L'aggiunta è in seguito arricchita da due interpretazioni offerte dai personaggi, che echeggiano antiche e meno remote posizioni della critica novecentesca sul testo di *Frankenstein*: per Mrs. Mason, racconta il diario dell'autrice in *Mab's Daughters*, il contenuto del sogno è un'auto-difesa della protagonista incinta che si protegge dall'eventualità di perdere nuovamente la prole, per Mary è una salvaguardia alla possibilità di non amare la propria progenie (*ibidem*).

È opportuno osservare in proposito che la progenie già vivente della Mary Shelley storica e finzionale durante la stesura del romanzo era il figlio William, e l'omonimia del primogenito maschio con la prima vittima della Creatura, come anche la somiglianza fisica tra i due personaggi, furono notate già da Richard Church nel suo saggio del 1928, che imputò le coincidenze ad una specie di profezia dell'autrice, incline ad un «miserable delight in self-torture»<sup>211</sup>. In seguito, Muriel Spark suggerì di leggere l'omicidio finzionale dell'amatissimo primogenito di Mary come il sintomo di una scissione tra la razionalità e l'emotività dell'autrice, condotta ad identificare le minacce al figlio con quelle scaturite dalle proprie

<sup>210</sup> A.K. Mellor, *Mary Shelley ...*, cit., p. 40.

<sup>211</sup> R. Church, *Mary Shelley: A Biography*, Gerald Howe, London 1928.

emozioni<sup>212</sup>. L'osservazione è stata in seguito 'integrata' da altre letture di impronta psicoanalitica, che hanno individuato svariati altri «little Williams» presenti nella formazione di Mary Shelley: Mary stessa («the little William expected in 1797 who turned into a little girl responsible for her mother death and father's grief») e il fratellastro di Mary figlio di Godwin e Mrs. Clairmont, «whose arrival she must have regarded as a threat to her relationship with a father to whom she so desperately wanted to make amends»; William era infine naturalmente anche il nome del padre, 'citato' esplicitamente nella speranza di ricucire i rapporti dopo la fuga con il poeta<sup>213</sup>.

In generale, questo tipo di critica, già diffusa negli anni Settanta e prevalente negli Ottanta, ha privilegiato un tipo di prospettiva che ha consapevolmente preferito, alla discussione delle filosofie maschili presenti nel romanzo, un'interpretazione volta a contestualizzare il tempo della stesura come un'immersione, anche di tipo asfissiante, della sua madre-autrice in un «maelstrom of sexuality»<sup>214</sup>. Si è pertanto concentrata specialmente sulle tematizzazioni di impulsi ed emozioni quali rabbia e sensi di colpa e sui tratti biografici come l'orfanità, l'assenza di *nurturing* 'materno', l'uccisione 'indiretta' di madri e amici/parenti, che l'autrice condivideva (o, nel caso delle emozioni, che avrebbe potuto condividere) con i suoi personaggi. Tali letture constatavano inoltre gli altri parallelismi biografici tra il plot della narrazione e la vita, la fiction, e la *Weltanschauung* della cerchia di Mary Shelley per osservare infine che tali qualità caratteriali, visioni filosofico/poetiche o suggestioni/martellamenti dell'inconscio, apparivano in *Frankenstein* divisi/e e re-duplicati/e tra i vari personaggi, in un gioco di riflessi e rifrazioni tra numerosi mondi reali e finzionali (sarà per questo che, come la stessa Norman ammette, la narrazione ha forse l'unico pregio di non raffigurare personaggi manichei?)<sup>215</sup>.

<sup>212</sup> M. Spark, *Child of Light...*, cit., p. 138.

<sup>213</sup> U.C. Knoepfmacher, *Thoughts on the Aggression of Daughters*, in G.L. Levine, U.C. Knoepfmacher (eds), *The Endurance of Frankenstein*, cit., p. 94.

<sup>214</sup> S.M. Gilbert, *Horror's Twin, Mary Shelley's Monstrous Eve*, in S.M. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the Attic...*, cit., p. 222.

<sup>215</sup> Gli esiti sono stati, credo, solo in qualche caso soggetti a forzature palesi (ad esempio, la definizione «teen-age motherhood» di Moers, come è stato osservato, non è adatta a descrivere lo stato interessante della pur diciassettenne autrice al tempo della prima gravidanza, poiché il concetto di adolescenza è estraneo al 'discorso sul mondo' ottocentesco); tuttavia, se questo tipo di lettura mi appare talvolta autorizzata, lo è non tanto come *approccio* testuale, ossia come percorso critico che procede dalla particolare situazione dell'autrice come persona fisica, suppone un suo introiettato senso di colpa primario – un classico da manuale edipico – dato dall'uccisione della madre con la sua stessa nascita (Mary Wollstonecraft morì probabilmente di un mancato distacco di placenta), e sostiene poi che questo senso di colpa o rimorso è stato in seguito ingigantito da vari e nuovi lutti, se non per la prima moglie di Shelley, almeno per la sorellastra, i figli e il marito; e, soltanto alla fine, ne scandaglia la prosa, in cui tutto ciò deve per forza essere confluito. Piuttosto, certe interpretazioni mi appaiono legittimate



Ad ogni modo, tornando alla direzione in cui ci invia (o sembra inviarc) la nostra *specific* biofiction *Mab's Daughters* del 1991, il testo esplicita, coerentemente alla realtà storica, la concomitanza quasi perfetta dei percorsi di gestazione biologica e letteraria, sovrapponendo la scrittura del romanzo a gran parte della gravidanza di Clara Everina<sup>216</sup>. Tuttavia, la distinzione tra le due categorie, naturale e culturale, era stata inficiata dall'autrice-scriba Mary nel menzionato racconto del parto, dove il concetto di naturalità del dolore era associato al gesto intellettuale, piuttosto che all'evento della riproduzione: «[t]he strange thing is that it [childbirth's pain] is not at all natural [...]. It would be natural to be reading a book [...].» (*MD*, p. 8), perciò una domanda sorge inevitabile: chi è davvero, in questo mondo che mai interrompe il proprio 'ordine di realtà', l'autrice

da un approccio critico che, alla fine dell'esplorazione dei temi ricorrenti nella scrittura (per esempio in quel *The Choice* pubblicato nel 1876 ma scritto circa nel 1822), sembra condurre verso quella dei testi biografici, permettendo, forse, persino alcune ipotesi analitiche sul linguaggio personale e privato di chi ha pronunciato il discorso. Ma, di nuovo, l'accento è naturalmente su *cosa* si cerca, poiché le direzioni che, per certi autori e autrici, sembrano più pertinenti di altre, sono sempre soltanto alcuni dei percorsi possibili (del resto, come dimostra l'attenzione critica rivolta a quella prima prova creativa di Mary chiamata significativamente *Hate*, «odio», talvolta si fanno supposizioni persino *in assenza* di scrittura). È certo vero, ad esempio, che in *The Last Man* (1826) è presente il tema anti-malthusiano, e si potrebbe discutere per sempre sul fatto che l'argomento principale della narrazione dovesse essere quello (anche senza giungere, con Norman, a sostenere che il tema non sia stato poi sufficientemente sviluppato per incompetenza), oppure ribattere che l'interesse dell'autrice fosse su *altri* discorsi, da privilegiare nella lettura; o, infine, ipotizzare se tali discorsi apparentemente diversi non siano poi tutti intrinsecamente avviluppati, e discutere di nuovo su quale debba essere il più importante *per noi*. Nel caso di *Frankenstein*, le opzioni sono parimenti molteplici e parimenti non mutualmente esclusive, e l'unica cosa indubbia è che sia un romanzo (termine usato nel senso di contenitore di fiction in prosa, perché i generi qui spaziano dall'epica al *novel of sensibility*, dal sottogenere gotico alla *science fiction*, e così per una vasta gamma) o, meglio, una scrittura, 'semanticamente densa': vi si può leggere, come è stato fatto, il mito della creazione (cristiana, prometeica, ma anche poetica, o letteraria, o biologica, e perché no, tecnologica) e/o quello della caduta (con accenti più o meno miltoniani, più o meno biografici), la storia della civilizzazione occidentale e/o la riscrittura del discorso rousseauiano, la critica all'Illuminismo e all'avvento delle macchine e/o agli ideali del Romanticismo, con riferimenti alla qui formulata per la prima volta bioetica. Tanti, e tantissimi altri ancora, sono i significati, i discorsi, di quella che è, senza dubbio ma non esclusivamente e non necessariamente in senso biologico, la scrittura di un «birth myth».

<sup>216</sup> Si osservi che il 15 aprile 1817, data della conclusione della prima stesura di *Frankenstein* nella biofiction, Mary Shelley annotò: «Correct F. Read Pliny Shelley goes to Henley – Walk after dinner. Work» (*J*, vol. I, p. 167). Nel pieno della fase creativa, ancora il 18 marzo, prima della visita di Godwin e dell'arrivo degli Hunts e di Alba («Write every day [...]», *ibidem*), la prima correzione al testo è registrata il 10 aprile («Correct F.[rankenstei]n S. read Alcestes [...].», *J*, vol. I, p. 166). Vi è perciò un lieve sfasamento tra le date di inizio e fine del romanzo tra il testo contemporaneo e l'originale, la tematizzazione di un 'ritardo' nella narrazione contemporanea che testimonia, al tempo stesso, l'autonomia e la plausibilità del proprio racconto.

che allude ad un dolore della lettura? Quale, dalla prospettiva opposta, il tipo di *reading* che produce dolore a chi la legge?

Sull'argomento torneremo presto, limitandomi qui ad osservare che, seppure la fedeltà storica, o meglio, storico-critica, 'costringe' Chernaik a non omettere gli aspetti intimi e privati, in senso domestico e sessuale, della *bios* dei soggetti storici femminili, la sua scrittura è ben lontana dalla cifra che potrebbe assumere, ad esempio, il discusso stile robertsiano. Piuttosto, se è qui concessa un'ultima ipotesi solo apparentemente digressiva, Roberts avrebbe probabilmente colto lo spunto dell'allucinazione del personaggio di Percy del giugno 1816 a Ginevra, storicamente documentata nel diario del dottor Polidori e sbattuta anche da Chernaik senza tanti complimenti nel quarto paragrafo iniziale del racconto («[h]e gazed at my breast and to his horror my nipples turned into eyes, which regarded him with a fixed expression», *MD*, p. 4), per innescare un vortice di immagini archetipiche sessuate al femminile, peraltro quasi letteralmente 'imboccate' verso la fantasia di una Mary Shelley sadica e di un Percy Shelley spaventato dalla possibilità di finire, come in effetti la sua poesia finirà, nell'ambito *generico* del 'fuori campo' femminile (e chissà se sarebbe per lei troppo lungo un eventuale passo secolare a ritroso dalle immagini 'tecnologiche' del femminismo novecentesco, passando per una circumnavigazione onirica di una Mary-Shelley-Creatura ottocentesca, per approdare infine, magari, alle figurazioni della seicentesca, e dunque ancora precedente, letteratura bio-lunare...).

Ciò che emerge, tuttavia, dalla particolare struttura cronologica del diario di Mary in *Mab's Daughters*, è una concezione del tradizionale sogno ad occhi aperti della Creatura come l'esito di un percorso personale ed introspettivo, la cui genesi autobiografica è ulteriormente accentuata da una significativa deviazione finzionale del materiale onirico tramandatoci dalle fonti. Nel racconto di Mary è infatti la stessa protagonista a sostituire il sacrilego studioso, rivelandoci, in un tripudio di pronomi ed aggettivi in prima persona, la 'vera' creatrice dell'orribile progenie:

*My dream: I am feverishly assembling my creature, who is stretched out on a table, larger than life. As I prepare to administer a fine electrical stimulant to the nerves, I see his extremities twitching, manifesting the first signs of vital movement. I recoil in horror, [...] I withdrew to my chamber and prepare for sleep. But then I waken suddenly, and the creature is standing by my bedside, looking down on me through the parted curtains with yellow, watery eyes... (MD, pp. 8-9; corsivi miei)*<sup>217</sup>

<sup>217</sup> Non sono mancate, in ogni caso, le interpretazioni critiche volte a dimostrare l'identificazione dell'autrice con il personaggio del sogno ufficiale (del resto, sempre Mary Shelley era la 'proprietaria' dell'attività onirica). Per Mellor, «in her dream, Mary Shelley lost her distanced, safely external view of the "pale student" – she initially "saw" him kneeling beside his creation, just as she "saw" the "hideous phantasm" stir into life. Gradually her dream-work drew her into a closer identification with the

Mary può forse correttamente pensare a se stessa come l'amanuense di una trama già ascoltata dal compagno, ma la sua versione della storia – la realizzazione mostruosa del proprio gemello perduto, se vogliamo leggere il romanzo da questa angolatura – affonda la propria origine nello specifico vissuto dell'autrice.

L'intera narrazione di *Mab's Daughters* è inoltre costellata da corrispondenze tra l'atto narrativo di *Frankenstein* ed eventi fattuali ed emotivi della narratrice e della sua cerchia – il senso di colpa per la scomparsa di Fanny, il rimpianto di lei per la madre assente, la *curse* incombente su Shelley e sui suoi amici, il destino (minacciato) dei figli di Mary, Harriet e Clare –, corredando anche la sua scrittura privata dell'atmosfera di *Frankenstein*, un testo che è stato significativamente interpretato sia come l'ultimo romanzo gotico, sia come il primo di fantascienza, definizioni generiche applicabili anche al romanzo di Chernaik. Si osservino, a proposito dell'aspetto 'neogotico' di quest'ultimo, le numerose apparizioni di personaggi non più in vita nel tessuto narrativo e, parimenti, la difficoltà nel definirne la percezione come sovranaturale: queste sono infatti sensazioni di presenze («I could feel her [my mother Wollstonecraft's] clear melancholy gaze bent upon me as we conferred», *MD*, p. 160), visioni che avvengono nel corso di sogni («Fanny still comes to me in dreams, pale and thin, her dark eyes like saucers, and I know she means to reproach me, but [...] it is I who do the talking. I scold her [...]», *MD*, p. 124), 'fantasie' di voci («I seem to hear my mother's voice, as if in the next room, talking so quietly that I cannot hear the words, but her tone is so gentle, so reasonable, that I am comforted», *MD*, p. 200), quando non ipotesi di persecuzioni, la cui esistenza è negata soltanto per la sua non conformità al carattere del soggetto estinto: «How is her [Fanny's] perturbed Spirit' to find rest? If there were be a hunting – but she would not wish it, surely» (*MD*, p. 93)<sup>218</sup>. E, in effetti, citazioni della

student. Even as she watched him rush out of the room, she knew how he felt, shared his "terror" at his success and his "hope" that the thing would subside back the dead matter. At the end of her dream, nothing separate the dreamer from the student of the unhallowed arts. Even though she continues to use the third person – "he sleeps; he opens his eyes" – she has become the student; she is looking up the "yellow, watery, but speculative eyes" of the "horrid thing." For only from inside the student's drawn bed-curtains could she see those eyes.» (A.K. Mellor, *Mary Shelley...*, cit., pp. 40-41).

<sup>218</sup> Si noti, nella continuazione dell'estratto citato (voce del 25 ottobre 1816, diario di Mary), l'esplicito legame tra il senso di colpa per lo spirito sconvolto, la possibilità dell'atto narrativo e la scrittura stessa, con le sue strutture di specularità ed autobiografismo: «I have been unable to work at my story since the fateful day. Whenever I look at the page I seem to see Fanny's poor, wan face gazing reproachfully up at me. Yet Shelley says I am not to blame; I had no choice but to obey at my father's wishes. Today I forced myself to write, and after a few minutes of agonized lankness the sentences came one after the other. There is no going back; my hero is in such an exalted state of guilt, remorse, and terror that he must inevitably bring his doom upon himself [...]. He seeks his mortal enemy, his monstrous double [...]. In the Arctic wastes, in that inhuman frozen and sunless world, he will find his terrible end» (*MD*, p. 93).

cifra stilistica gotica a parte, nell'Ottocento questo tipo di fenomeni erano accettati come eventi possibili, anche se inspiegabili, della realtà, tanto che la stessa Mary Shelley, prima che il marito annegasse, aveva tentato di tornare sui suoi passi perché in preda a presagi e allucinazioni.

Sempre sulla questione della genesi di *Frankenstein* dal soggetto bio-fitizio Mary, è stato osservato che è l'autrice medesima ad esplicitare alcuni possibili parallelismi tra i personaggi di sua invenzione e le personalità del gruppo in alcune occasioni, ma la stessa descrive infine il lavoro concluso con immagini afferenti all'esperienza della maternità: «[i]t is a most satisfying feeling to have carried a literary project *from conception, through labour, to birth*. I began my story on the 24<sup>th</sup> of July, 1816, and composed the last sentence nine months later, almost to the day» (*MD*, p. 148, corsivi dell'autore).

La metafora della gestazione, certamente pertinente ai contenuti della «bio-science fiction» *Frankenstein*, appare suggerire, insieme alla citata riscrittura, anche un atto narrativo faticoso, unico ed irripetibile, il cui frutto può mostrare alla madre la propria specificità soltanto dopo essere venuto alla luce. È allora che Mary può cogliere la distinzione biologico-letteraria tra i contributi ereditari, di origine maschile/paterna ma anche propria (*sources*), e la rielaborazione soggettiva di una progenie del tutto personale (*invention*):

Though the genesis of my story lay in a dream which still visits me from time to time – the horrific apparition of a monstrous birth – it was my Beloved who *recognized* its significance, and insisted that I bring the whole to fruition. So in a sense the story *owes* its life to our intercourse – like everything else in my present existence.

Still, I take pleasure in the knowledge that the story is truly my own *invention*, though many *sources* have fed it. Without the examples of my father's novels, I doubt that I would have had the courage to proceed to three volumes. I told him so, and I could see that he was flattered and pleased. I have used *my Journal as a source* of the landscape and scenery through which my accursed pair pursued each other; I have drawn the broad lake, and the mighty Jura and its surrounding peaks, in sight of which I begun my story. My companions during those memorable weeks have entered into my characters, though this has not been deliberate on my part. But I have not excised these details when I have recognized them – let them stay as *private memorials* to a vanished time. (*MD*, p. 149; corsivi miei)

Il passo, nella sua interezza, è piuttosto rilevante nella biofiction, spingendosi ancora di più l'identificazione tra scrittura pubblica e privata, tra un testo di *private memorials-as a fiction* (*Frankenstein*) e una *fiction-as private memorials* (*Mab's Daughters*), entrambe evidentemente narrazioni in cui Mary Shelley – come ci suggeriscono anche le letture di *Frankenstein* che accostano l'autrice alla destinataria delle lettere di Walton, oltre che alla Creatura – si rivolge a se stessa (le date della narrazione di *Frankenstein* suggeriscono infatti l'apparizione della Creatura nell'anno di nascita

dell'autrice, la struttura è composta da una serie di lettere scritte da Walton a sua sorella Margaret Walton Saville, le cui iniziali, M.W.S., le stesse di Mary Wollstonecraft Shelley, e la durata del tempo del racconto, nove mesi, rimandano alla gestazione di Clara Everina, coincidente in modo quasi perfetto con quella del romanzo<sup>219</sup>. Nell'annotazione citata, inoltre, Mary interpone esplicitamente una distanza tra la propria opera e gli ingombranti modelli paterni: il compagno Percy, che riconosce il significato della storia (riconoscendo, implicitamente, anche il suo soggetto-autrice), e il padre Godwin, i cui romanzi sono declassati ad una tra le tante fonti della sua scrittura, avendo 'ispirato' in modo particolare la tenacia ad arrivare in fondo ai tre volumi, al tempo la rilegatura dei romanzi in edizione di lusso. L'immagine della copista, evidentemente, si allontana, sbiadendo all'orizzonte. Per di più, in *Mab's Daughters* la citata nascita del soggetto-Frankenstein passa esplicitamente attraverso una fantasia parricida, sognata dalla protagonista poche settimane dopo la conclusione del romanzo:

Last night I dreamt that I was climbing up a mountain with Papa, and when I reached the top he had vanished, though I looked for him everywhere. At last I came to a lonely cottage, and I pushed open the door and discovered a body lying on a narrow bed against the wall, covered with a white sheet, and I knew with absolute certainty that it was my father. (*MD*, p. 159)

La circostanza, noto episodio di quel *Mathilda* scritto nel 1819, in cui la protagonista sogna di rincorrere il padre (che le ha confessato desideri incestuosi) verso un'alta roccia, trova il corpo in un precipizio e scopre poi che era una profezia, possiede una risonanza più potente di una suggestione critico-letteraria dei modelli tematico-narrativi di *Frankenstein* e delle opere future dell'autrice, la cui incubazione di fantasie persecutorie/luttuose è evidentemente un processo continuo. Cosa avrà voluto dirci Chernaik? Vari tipi di lettura sono possibili.

Forse, raccontando l'interiorizzata necessità di una raffigurazione cadaverica del corpo maschile e paterno, il personaggio di Mary manifesta, per usare il linguaggio di Knoepfmacher, l'aggressività repressa di una figlia, che, dopo aver narrato la vendetta dilazionata della Creatura verso il Padre in *Frankenstein* («a novel of omnipresent fathers and absent mothers»), narrazione in cui si era 'divisa' tra «a raging Monster and a "yielding" Elizabeth», nel «pendant» *Mathilda* procederà, ventiduenne come la sua protagonista fittizia, ad un'altra auto-esplorazione dei propri desideri di odio ed autodistruzione («[j]ust as the Monster protests that it has not willed his crimes, so is Mathilda absolved from wishing her father's death»<sup>220</sup>). È una

<sup>219</sup> A.K. Mellor, *Mary Shelley...*, cit., p. 54.

<sup>220</sup> U.C. Knoepfmacher, *Thoughts on the Aggression of Daughters*, cit., pp. 90, 94 e 115. Nel saggio, Knoepfmacher osserva l'incongruenza di alcune narrazioni sulla personalità di Mary, spesso definita dal padre in opposizione a quella passiva e poco ambi-

direzione interpretativa, questa, non da scartare come un senso, per citare l'immaginario di Eco, assolutamente vietato, ma neppure esattamente quella in cui appare spingerci il 'traffico semantico' della narrazione.

Il racconto del sogno ha infatti anche un forte richiamo metanarrativo e i suoi contenuti appaiono come una tematizzazione 'letterale' della morte dell'Autore, il cui aspetto anacronistico (l'assunzione critica novecentesca ad elemento della trama) è bilanciato da quello, storicamente consapevole e apparentemente giustificato, suggerito dalla scelta ottocentesca di Mary Shelley di nominare nella dedica a *Frankenstein* soltanto l'Autore Godwin e non l'Autrice Wollstonecraft («To WILLIAM GODWIN / Author of Political Justice, Caleb Williams, &c. / These Volumes are respectfully inscribed / By / The Author»); le motivazioni del gesto 'reale', tuttora un argomento rovente della critica, rimandano infine nuovamente alla contemporaneità.

L'episodio di Chernaik è dunque inerentemente contraddittorio e ambiguo, poiché il sé, implicitamente denigrato dall'accoglienza della teoria dell'intertestualità, è stato visto tratteggiato in *Mab's Daughters* come un soggetto intero e credibile nell'interpretazione di significati e persino l'origine riconosciuta della scrittura come *invention*. E, d'altra parte, potremmo forse abbracciare senza esitazioni l'idea che a morire, per mano dell'inconscio della «masculine mind» di Mary, sia nella biofiction lo specifico autore-maschio in quanto portatore di filosofie 'maschili'? In altri termini, e facendo un salto interpretativo: si può decostruire l'idea dell'eroe romantico insieme a quella di genialità, senza tuttavia negare quella di una responsabilità autoriale della scrittura, presentata in termini di una qualità ontologica originale?

È noto, oltretutto, che il sostantivo 'autore' non rimanda soltanto a Godwin, poiché l'anonimo testo di *Frankenstein* del 1818, firmato al maschile e dedicato al filosofo, fu attribuito al suo discepolo Percy Shelley, un equivoco aiutato dal fatto che, nella Prefazione firmata «by a Friend»

ziosa di Fanny. La suggerita «imperiousness» della figlia di Godwin, desiderosa di acquisire conoscenza ed estremamente perseverante in questa ricerca al fine di compiacere il genitore «for whom she had [...] entertained an "excessive and romantic passion"», appare in contrasto sia con la permanente insistenza del personaggio «on her ignorance, timidity, and "horror of pushing"», sia con l'auto-giustificante, eppure credibile descrizione offerta da Percy in *Epipsychidion* di una moglie «unresponsive and indifferent». Per la studiosa, la discrepanza è cruciale per la frammentazione di *Frankenstein* e di Mary Shelley «into aggressive and passive components», e raggiungerà una delle sue visibili manifestazioni due anni dopo la morte del padre, quando l'autrice avrebbe portato a termine la propria vendetta: «Godwin had squelched the publication of Mathilda in 1820; when Mary Shelley died in 1851, the promised biography consisted only of a few manuscript pages, largely about Godwin's relation to Mary Wollstonecraft»; U.C. Knoepfelmacher, *Thoughts on the Aggression of Daughters*, cit. pp. 94 e 119). Non mi è possibile, né ritengo pertinente all'indagine, citare qui tutte le letture psicoanalitiche sulla produzione di Mary Shelley, limitandomi a segnalare che gli aspetti indagati hanno raggiunto esiti anche molto vari tra loro; si veda, ad esempio, E.K. Sedgwick, *Between Men - English Literature and Male Homosocial Desire*, Columbia UP, New York 1985.

e attribuita da Mary al marito<sup>221</sup>, l'«autore» associava la genesi del racconto (chiamato «my story»), ad episodi noti della sua biografia<sup>222</sup>. Inoltre, la critica femminista ha generalmente considerato come atti dis-proprietari la menzione, da parte di Percy Shelley, dell'affinità di *Frankenstein* con il *Caleb Williams* di Godwin nella sua recensione al testo<sup>223</sup>, ed è stato qui già osservato che era stato proprio il poeta ad introdurre, nella revisione da lui operata al testo di Mary, quei riferimenti al personaggio di Victor Frankenstein come «Author» della creatura che alimentarono il misconoscimento dell'identità di Mary Shelley a vari livelli (negandole, appunto, dapprima la responsabilità stessa della scrittura stessa e, in seguito, fino agli anni Settanta, l'«originalità» della sua «horror story of Maternity»)<sup>224</sup>.

Nella biofiction, coerentemente, la prevista uscita anonima del romanzo è annotata da Clare in una voce dell'ottobre del 1817, dove è osservata inoltre la composizione, da parte di Percy, di un'introduzione firmata «[d]a un amico», insieme alla firma che invece il personaggio apporrà al proprio *Queen Mab*<sup>225</sup>; ma il passo, certo allusivo di una futura fallacia referenziale nell'attribuzione di autorialità della storia futura, è coerente ai

<sup>221</sup> Si tende oggi ad imputare la Prefazione alla mano di Mary Shelley. Scrive in proposito Claudia Corti che tale racconto equivale ad una tipica preterizione, o denegazione freudiana (negazione usata per affermare), all'interno di una strategia difensiva messa in atto dal soggetto nei confronti dell'argomento trattato. Ciò che interessa alla scrittrice della *Preface* sarebbe appunto di difendersi da eventuali accuse di ingenuità o di infantilismo letterario (C. Corti, *Mary Frankenstein*, in M. Crisafulli, G. Silvani, a cura di, *Mary versus Mary*, cit.).

<sup>222</sup> «The circumstance on which *my story* rests was suggested in casual conversation. It was commenced, partly as a source of amusement [...]. It is a subject of additional interest to the *author*, that this story was begun in the majestic region where the scene is principally laid, and in society which cannot cease to be regretted. I passed the summer of 1816 in the environs of Geneva [...]. Two other friends [...] and *myself* agreed to write each a story, founded on supernatural occurrence [...] my two friends left me on a journey among the Alps, and lost, in the magnificent scenes which they present» (P.B. Shelley, *Preface*, in M. Shelley, *Frankenstein*, cit., p. non indicata, corsivi miei).

<sup>223</sup> «The encounter and argument between Frankenstein and the Being on the sea of ice, almost approaches, in effect, to the expostulation of Caleb Williams with Falkland. It remind us, indeed, somewhat of the style and character of that admirable writer, to whom the author has dedicated his work, and whose productions he seems to have studied» (P.B. Shelley, *On Frankenstein*, in W. Veeder, *Mary Shelley and Frankenstein - The Fate of Androgyny*, cit., pp. 226-227).

<sup>224</sup> S.M. Gilbert, *Horror's Twin: Mary Shelley's Monstrous Eve*, in S.M. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the Attic...*, cit., p. 222.

<sup>225</sup> «Mary's Novel will be published in December, but she insists that her name must not appear as Author. Shelley has written an introduction, 'by a Friend', which he hopes will increase its chances of success; the title is 'Frankenstein: or the Modern Prometheus'. The Journal of their travels will also be published anonymously in December. The Poem is to appear under his own name; the title is not yet fixed, but Shelley thinks of calling it 'Laon and Cythna; or, The Revolution of the Golden City: A Vision of the Nineteenth Century'» (*MD*, p. 215).

fatti storici, e non ci aiuta a capire la posizione della biofiction in proposito. L'allusione del titolo del volume alla terza sezione di *The Madwoman in the Attic*, che recita *How are We Fal'n?: Milton's Daughters*, e contiene il saggio di Sandra M. Gilbert *Horror's Twin: Mary Shelley's Monstrous Eve*, viene qui evidentemente in nostro soccorso, assieme ad alcune immagini 'miltoniane' disseminate in punti cruciali del tessuto narrativo.

Tra queste, vi è senza dubbio da annoverare la 'perdita dal paradiso' che spinge Mary a decidere di lasciare Marlow alla fine del racconto («[b]ut it is certain that we must leave this country idyll, which seems once to promise a paradise and has now become a prison», *MD*, p. 228), descrizione che ne precede un'altra, sempre postmodernamente 'apocalittica', in cui le minacce di inondazioni e disfacimenti sono però tradotte in immagini più addomesticate di umidità, mura marce e animali («[we] cannot stay any longer in Albion House, which is cold and damp and mouldering, and has become home to rats and beetles», *ibidem*). L'atmosfera di degrado si estende, nello stesso passo, allo spazio geografico della città, un «sewer of malicious gossip» che rimanda inevitabilmente all'accenno fatto da Peacock, prima dei documenti, riguardo al problema principale di una Albion House «damp and insanitary», afflitta da un chiaro problema di fognatura: «there was something wrong with the drains, and for nine months of the year it was dark and sunless» (*MD*, p. VII). Qui, era inoltre impossibile non notare, nell'allusione alla durata di una gravidanza e alle sue possibili figurazioni (un tempo che precede il 'venire alla luce'), non soltanto un riferimento allo stato biologico di Mary e alla sua oscura, forse anche in senso interiore, incubazione del romanzo *Frankenstein* ('concepito', è noto, in un'estate svizzera 'senza sole' del 1816), piuttosto, anche una precisa direzione di lettura verso tutta la narrazione della biofiction. E questa ci appare infine il quadro di un mondo in cui, come dimostra anche la continuazione del passo alla fine del racconto che accenna all'impiccagione di operai che avevano protestato, dunque allo spettro di una punizione autoritaria per tradimento (*MD*, p. 228)<sup>226</sup>, i toni neri della persecuzione si diffondono a macchia d'olio dalla casa verso la città, e infine alla nazione, insieme a quelli, altrettanto scuri, dei maleodoranti liquidi degli scoli.

Lo svilimento del *mythos* e al contempo la citazione alla linea 'biblicomiltoniana' di *Frankenstein* era stata anticipata, per alcuni aspetti, verso la metà della narrazione, quando il «kitchen garden» dei personaggi era stato assunto da Mary come il paradigma di un ecosistema sociale imperniato sulle leggi della forza e della sopraffazione dei più deboli, dando luogo ad

<sup>226</sup> Il riferimento è qui ai *riots* del 1817, precedente di due anni quel 'Peterloo Massacre' (1819) che ispirerà a Percy Shelley *The Mask of Anarchy*, la celebre ballata allegorica di protesta contro l'uccisione di lavoratori che manifestavano pacificamente a Manchester per chiedere la riforma elettorale (testo in cui si additeranno le personalità del governo e la monarchia stessa, si veda P.B. Shelley, *The Mask of Anarchy*, in T. Hutchinson, ed., *Shelley Poetical Works*, cit., p. 338).



un'immagine edenica decostruita in senso specificatamente materialista, dialettico e nichilista:

I begin to see that it is not enough to enjoy fruits and flowers in their Seasons; one must be forever vigilant against weeds and pests. It is not a matter, as I had supposed, of co-operating with beneficent Nature; on the contrary, gardening is an endless battle, in which the chief wapon is the knife. (*MD*, p. 158)

L'allegoria, naturalmente allusiva, come si evince anche dal seguito del passo<sup>227</sup>, anche della società inglese contemporanea a Mary Shelley, punta il dito sull'assimilazione, tanto nelle narrazioni di Mary del 1818 e del 1831 che nella nostra del 1991, della filosofia non di Godwin-Shelley ma, rispettivamente e per integrazioni successive, di Thomas Hobbes, di Schopenhauer, di Foucault e Derrida, del quale è nota la predilezione per l'immagine dell'Apocalisse.

Si osservi inoltre che l'annotazione diaristica precede immediatamente quella dell'uccisione onirica del padre, un particolare che rimanda ancora, e senza possibilità di fuga, alla lettura gilbertiana di *Frankenstein* come testo che, da consapevole *misreading* di *Paradise Lost* (ma anche del *novel of sensibility* e, persino, del genere *conduct book*), lo colloca in una precisa posizione di sovversione rispetto alla «Milton's bogey», lo 'spauracchio' patriarcale responsabile di tagliare fuori le donne «from the spacious of possibility, the predominantly male landscapes of fulfillment Woolf has been describing throughout *A Room*»<sup>228</sup>. Spostando l'attenzione sulla qualità consapevolmente *meta-letteraria* del «birth myth» e in esplicita contestazione/correzione della lettura di *Frankenstein* di Harold Bloom (la cui generale teoria critica di un agone poetico edipico appare tuttavia sostanzialmente accolta)<sup>229</sup>, la curatela di Gilbert e Gubar riprende l'osservazione di James Rieger sull'unicità della consapevolezza del 'mostro' di essere nato *fuori* dalla storia per constatarne la rassomiglianza sia con la femmina archetipica di Milton, «Eve», sia con la creatura-vera Mary Shelley, egualmente 'svezzata' dai libri come il suo per-

<sup>227</sup> Così continua il passo: «Left to itself, the garden grows wild; the strongest grow rampant and drive out the weak. It is always the coarsest plants, the burdocks and nettles, which establish their roots more deeply and propagate vigorously; if water is scarce they drink it all, they crowd into what little sunlight appears, and there is no hope at all for the tender shoots and fragile roots systems of the more delicate plants. / I fancy this is an allegory of our lives, and an image of English society at present time» (*MD*, p. 158).

<sup>228</sup> S.M. Gilbert, *Horror's Twin: Mary Shelley's Monstrous Eve*, in S.M. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the Attic...*, cit. pp. 221 e 188. Secondo questa lettura, «Frankenstein is ultimately a mock *Paradise Lost* in which both Victor and his monster, together with a number of secondary character, play all the biblical parts over and over again – all except, it seems at first, the part of Eve» (ivi, p. 230).

<sup>229</sup> H. Bloom, *Afterword*, in M. Shelley, *Frankenstein or, the Modern Prometheus by Mary Shelley*, Penguin, New York 1963, pp. 212-223.

sonaggio<sup>230</sup>. Mary Shelley-Eva, però, non sarebbe soltanto priva di, o *libera da*, una storia antecedente, ma anche una «Mother of Mankind» destinata, osserva Gilbert, ad essere il soggetto che quella storia *la farà*<sup>231</sup>.

Chi è dunque questa Mary Shelley di *Mab's Daughters* che, accogliendo apparentemente il discorso di quel «world of fathers» con la sua relativa dialettica psicoanalitico-contrastiva, appare schiava non tanto (o non soltanto) dell'orribile riscrittura di *Paradise Lost* evocata dal proto-mondo *Frankenstein* di Mary Shelley, ma di una prigionia, dal sapore certamente postmoderno ma non per questo meno infernale, infestata dallo spettro di una misoginia più ridicola che demoniaca, quale *riscrittura di una riscrittura* che ha perduto persino la soddisfazione di una maestosa caduta? Facciamo dunque uscire il corpo sacrificato di Judith Chernaik dall'anticamera comune<sup>232</sup>, perché l'autrice della biofiction, oltre che scrittrice creativa, è stata anche un affermato critico letterario, e proprio il Romanticismo ha scelto come ambito di specializzazione. Questa identità autoriale multipla<sup>233</sup>, frequente nell'età postmoderna, non appare però esente da

<sup>230</sup> Mary Shelley e la Creatura, al pari di Eva e del suo doppio Sin, sono infatti rappresentative della doppia natura, angelica e diabolica, attribuita a tutte le donne, da sempre oscillanti tra gli estremi della spiritualità più sublimata e della materialità più gretta. S.M. Gilbert, *Horror's Twin: Mary Shelley's Monstrous Eve*, cit., p. 240.

<sup>231</sup> Ivi, p. 238.

<sup>232</sup> Il riferimento è, naturalmente, alla continuazione nel passo citato dalla scrittura di Gilbert nella sezione che introduce le 'figlie di Milton': «[w]orse, locking women into "the common sitting room" that denies them individuality, it is a murderous phantom that, if it didn't actually kill "Judith Shakespeare", has helped to keep her dead for hundreds of years, over and over again separating her creative spirit from "the body which she has too often laid down"». S.M. Gilbert, *How are We Fal'n?: Milton's Daughters*, cit., p. 188.

<sup>233</sup> Altri contributi critici, oltre a quello già menzionato (*The Lyrics of Shelley*, 1972), sono: *The Figure of the Poet in Shelley*, «HEL», 35, 4, 1968, pp. 566-590; *Review* (untitled. Reviewed work: *The Complete Poetical Works of Percy Bysshe Shelley, Volume II, 1814-1817*, ed. by N. Rogers, Clarendon Press, Oxford 1975), «The Modern Language Review», 73, 1, 1978, pp. 166-169; *Review* (untitled. Reviewed work: *Shelley: A Voice Not Understood by Timothy Webb*), «The Modern Language Review», 75, 4, 1980, pp. 857-858; *No Resting could he find: the Mariner, the Dutchman and the Wandering Jew*, «Times Literary Supplement», January 25, 2003 e il co-firmato J. Charnaik, T. Burnett, *The Byron and Shelley Notebooks in the Scrope Davies Find*, «Review of English Studies», 29, 113, 1978, pp. 36-49 (si vedano ulteriori riferimenti in bibliografia). È stata inoltre co-fondatrice del progetto *Poems on the Underground*, nato a Londra nel 1986 con l'obiettivo di diffondere la poesia ad un vasto pubblico: poesie selezionate da lei e dai poeti Cicely Herbert e Gerard Benson sono apparse in 3000 spazi pubblicitari dei vagoni della metropolitana a Londra, per essere sostituite tre volte all'anno. Nel sito dei trasporti londinesi è reperibile l'archivio delle poesie 'affisse' negli anni: si veda <<http://www.tfl.gov.uk/tfl/corporate/projectsandschemes/artmusicdesign/poems/>> (09/2012); Chernaik, Herbert e Benson sono stati anche tra i curatori delle pubblicazioni del progetto, oramai alla sua undicesima edizione per la Orion Publishing anche nelle sue varianti: G. Benson, J. Chernaik, C. Herbert (eds), *Love Poems on the Underground*, Cassell, London 1996; G. Benson, J. Chernaik, C.

una certa incongruenza se ci soffermiamo per un istante a considerare le peculiari scelte narrative di Chernaik, che vanta, oltre alla pubblicazione di alcune opere creative tra le quali questa biofiction su Mary Shelley e la *sua* cerchia, un'affermata reputazione accademica dovuta allo studio del marito e poeta Percy Bysshe. Questa opposizione, obliquamente allusiva di una gerarchia di valore tra i diversi generi di narrativa, fiction e non fiction, e di una tra una differenza di suffissi tra l'autrice e l'autore della stessa produttiva famiglia, deve avere un'origine consapevole. Diversamente, sarebbe necessario supporre che certi meccanismi di produzione e di controllo del significato siano ancora talmente efficaci ed operanti che anche chi appare impegnato a contestare certi paradigmi culturali dimostra, in realtà, di esservi ancora invischiato, confermandone la validità nel momento stesso in cui immagina un'altra versione della storia, forte di un'autorevolezza acquisita altrove.

Più credibile, l'ipotesi che immagina una studiosa-scrittrice, nata a New York – dove il termine «bogey» rimanda a ben più forti detronizzazioni – e dal 1972 residente a Londra, sospesa, come Mary Shelley e infine lo stesso John Milton (noto repubblicano e ribelle ma poi canonizzato come «vate» nazionale del sapere e della libertà di coscienza), tra «obbedienza e ribellione», mentre afferma, in una delle quattro credibili autobiografie fittizie che costituiscono la narrazione di *Mab's Daughters*, un'individualità epistemologico-autoriale mai sconfessata e un desiderio di essere, direbbe il personaggio William di *Fair Exchange*, tutti «poeti e tutti i genitori»<sup>234</sup>.

Herbert (eds), *New Poems on the Underground 2006*, Cassell, London 2006. Personalità a dir poco eclettica, l'autrice appare come *editor* anche dell'audiolibro *The Carnival of Animals: Poems inspired by Saint Saëns' Music*, ill. by S. Kitamura, Walker Books, London 2007. Tra le sue opere di finzione, si annovera: J. Chernaik, *Double Fault*, Putnam, New York, 1975; *The Daughter: a Novel Based on the Life of Eleanor Marx*, Harper and Row, New York-Hagerstown-San Francisco-London 1979; J. Chernaik, *Leah*, Pan MacMillan, London 1987, oltre, naturalmente, a *Mab's Daughters* (1991). Si osservi che il titolo dell'edizione americana del romanzo, *Love's Children* (pubblicato nel 1992 dalla Knopf, nel 1994 dalla Random House) pone in rilievo la particolare codificazione del concetto di amore da parte del poeta romantico, suggerendo, tra le molte possibili figurazioni, un richiamo diretto agli ultimi versi *Epipsychidion* («And come and be my guests, – for I am Love's», P.B. Shelley, *Epipsychidion*, v. 604, in T. Hutchinson (ed.), *Shelley Poetical Works*, cit., p. 424). La scelta statunitense provoca un contrasto tra le aspettative sollevate dalle allusioni all'estetica di Shelley nel paratesto e la narrazione diaristica ed epistolare delle quattro donne «seguaci» di Shelley/Love ed uniforme, analogamente a quella inglese, il destino delle meno note Clare, Fanny, Harriet con quello della scrittrice («figlia» del verso «thou Child of love and light», P.B. Shelley, *To Mary, The Revolt of Islam*, v. 9 in T. Hutchinson (ed.), *Shelley Poetical Works*, cit., p. 37). In questo caso, tuttavia, si perde quell'idea di contestazione dell'eredità patriarcale suggerito dal riconoscimento dell'inter testo critico di Gilbert e Gubar nel titolo '*Mab's Daughters*' e, in generale, la specificità *femminile* delle storie offerte dalla narrazione, negando l'evidente rilevanza che il sesso assume nella ritratta 'progenie'. Il titolo della biofiction sarà discusso ancora nel *Postscriptum*.

<sup>234</sup> M. Roberts, *Lo scambio*, trad. it. di G. Sensi, cit., p. 193.

Questa figlia di Milton-Mab, che assimila con disinvoltura referenze storico-biografiche contestualizzate nell'età romantica con le critico-letterarie i cui modelli culturali hanno origine nel presente, nella sua 'biofiction autorizzata' dal suo *background* accademico non vuole annichilire la storia distruggendo, sulla scia della lettura di Gilbert sul *Frankenstetin* Mary Shelley, la famiglia del suo 'romanzo critico', e neppure l'umanità tutta come in *The Last Man* confondendo, magari, l'ontologia dei personaggi con la 'peste' di una pur esplicita cloaca postmoderna. Ma, forse, qualche posto a lei riservato nella *storia* per il proprio dono piccolo ma genuino può essere sentito come legittimato dalle attività rivolte, al pari della sua proto-autrice, all'*editing*, alla scrittura e alla lettura; tra le quali, almeno una (il *reading*), è vista significativamente come 'dolore'. Perciò, anche se nella sua *mis-biofiction* 'Prometeo' non è altri che un prometeo, la sua 'Visione' una più modesta visione di creditori inferociti<sup>235</sup>, il personaggio di Mary può accogliere come lusinghiero il giudizio del marito quando loda il racconto per la sua originalità (*MD*, p. 224), e pensare al «Novel» *Frankenstein*, nella sua significativa definizione tipologica, come ad un figlio che è cresciuto<sup>236</sup> e deve essere mandato nel mondo per meriti propri.

Non sappiamo se *Mab's Daughters*, come spera Mary per il suo Romanzo, dovrebbe affascinare «readers of both sexes» (*MD*, p. 191), ma le due Eva hanno a lungo 'ascoltato' Percy e a rimanere in silenzio non ci pensano neppure. Come afferma il personaggio dopo la conclusione della sua opera,

so I too am now an Author. (*MD*, p. 224)

La figlia di Chernaik ha iniziato il suo viaggio per il mondo.

### 3.5.2 Una Mary 'matrona' e la sua piccola cerchia?

La relazione del personaggio di Mary con la teoria critica non appare, tuttavia, lineare nella biofiction, rimanendo infine indecidibile e dipendente dalla 'quinta prospettiva'. È certo vero, infatti, che l'autrice non sembra incline a costruirsi una storia alternativa (differente) ma ad accogliere in tutto e per tutto il sistema discorsivo della Great Tradition, offrendo persino un interessantissimo esempio di auto-'mislettura', ossia la denominazione della propria opera con i parametri di un genere diverso (gli stessi con i quali sarà talvolta giudicata nella realtà; nel caso della biofiction, tuttavia,

<sup>235</sup> «Then he [Shelley] cannot stay anywhere for more than a week. Then he flies off, pursuing his vision, pursued by his creditors» (il personaggio di Hogg, dal diario di Mary del 1817: *MD*, p. 162).

<sup>236</sup> Si confronti con l'introduzione di Mary Shelley del 1831: «And now, again, I bid my hideous progeny go forth and prosper». M. Shelley, *Introduction to Frankenstein* (1831), in B.T. Bennett, C.E. Robinson (eds), *The Mary Shelley Reader*, cit., p. 171.

il suo errore è un *upgrading*)<sup>237</sup>. Naturalmente, non è chiaro se il gesto della figura riveli un preciso e consapevole desiderio di auto-inclusione o celi il tentativo di neutralizzare alcuni discorsi femminili e anticanonici di *Frankenstein* mischiati insieme agli altri. Tra gli indizi decisamente ambigui occorre annoverare la contrarietà del personaggio al suffragio femminile (*MD*, p. 131) e alcune sue rappresentazioni che sembrano accogliere la linea di *Shelley Circle*: nello sguardo di Clare, Mary Shelley è egocentrica e classista<sup>238</sup>, timorosa dei pettegolezzi del vicinato e convenzionalmente assennata nei suoi consigli sul mantenimento di Alba-Allegra da parte di Sua Signoria. In questa occasione, in particolare, la sorellastra la descrive con un'espressione – «in her most schoolmistressy fashion» (*MD*, p. 134) – che tanto assomiglia a quella della 'saggia zia' gettata lì in una nota della narrazione di Norman: un piccolo spazio, ritagliato in tanta sintesi, per una certa ineludibile menzione ai suggerimenti finanziari di Mary Shelley a Clairmont<sup>239</sup>. A tal proposito, la biofiction non esita neppure a menzionare il progetto del personaggio ad utilizzare la scrittura quale fonte di reddito: «popular novels sell very well» (*MD*, p. 180), afferma Mary con grande naturalezza (e viene da chiedersi come mai nessuno ha rinfacciato a Walter Scott la 'sordida necessità' di quarantotto volumi degli *Waverly Novels*).

A differenza, tuttavia, della narrazione di *Shelley Circle*, quella di Chernaik esplicita le condizioni emotive, economiche e sociali in cui Mary Shelley si trova ad operare, polemizzando, nella forma di cronache private i cui significati sono integrati dalla nostra lettura, sulle reali alternative concesse al sog-

<sup>237</sup> Si osservi che anche Clare usa la stessa denominazione (*MD*, p. 215), ma la scelta appare in ogni caso significativa, avendo Chernaik a disposizione entrambe le categorie. La discussione terminologica risale ad un tempo molto anteriore al circolo di Shelley, apparendo già nella *Preface* a *Incognita, or Love and Duty Recoiled* (1692) di William Congreve (1670-1729), in cui si distingue tra *romance* (libri di cavalleria e *roman* francese) e *novel*, scrittura modellata sulla novella italiana (racconto breve). In seguito Clara Reeve (1729-1807), autrice di romanzi gotici, cercherà di contrastare l'apposizione di una gerarchia tra i due generi nel suo *The Progress of Romance through Times, Countries and Manners* (1785), primo trattato critico sulla narrativa inglese. Non è forse inutile ricordare che l'epoca dei personaggi qui descritta fu l'ultima in cui la poesia costituì un investimento per le grandi case editrici, dopodiché si diffusero le pubblicazioni di narrativa a puntate nelle riviste e, in seguito, il *novel* si impose sulle altre tipologie di lettura. In età vittoriana (1837-1901), il gotico perse infatti il prestigio critico, nonostante la stima (oltre che l'immensa popolarità) di cui avevano goduto autori e autrici come Ann Radcliffe (1764-1823). Tra gli studi novecenteschi più influenti sul *genre* rimando al classico N. Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton UP, Princeton (NJ) 1957.

<sup>238</sup> L'empatia della 'quinta prospettiva' per l'entusiasta compagna di Shelley a Ginevra si affievolisce infatti parallelamente al riconoscimento di alcune sue precise responsabilità nella storia di Fanny, quindi, come è stato visto, della sua parzialità riguardo alla questione dell'affidamento di Ianthe e Charles, i cui reali interessi sono come minimo controversi. Soltanto Clare appare cogliere le potenziali problematiche di un'eventuale vittoria di Percy in tribunale (*MD*, p. 115).

<sup>239</sup> S. Norman, *Mary Wollstonecraft Shelley*, in *SC*, vol. III, p. 406, nota 19.

getto femminile ‘incatenato’ ad una specifica situazione sociale, quando non psicologica. Se Mary si autodefinisce dunque una ‘creatura domestica’ ed appare incline all’autodisciplina e ad un’eccessivamente scrupolosa organizzazione della *household*, le voci del suo diario nella riscrittura chiariscono il quadro, poco idilliaco, della sua abitazione fatiscante e piena di bambini di tutte le età, la cui gestione è puntualmente disattesa da Clare e Percy, sempre in giro per escursioni. Proprio il poeta, con la sua tendenza ad accumulare debiti sempre più onerosi in vista di un’eredità che potrebbe non giungere tanto presto – si veda il suo disinvolto uso dei *post-obit*, i pagamenti da riscuotere dopo la morte del garante<sup>240</sup> –, appare l’ostacolo principale alla spensieratezza dell’autrice come donna (il suo celebre «*appalling want of humour*»), le cui limitazioni sono inoltre esplicitamente correlate all’esperienza della maternità: «[b]ut how could anyone expect me to lead a revolution, surrounded as I am by children, and approaching my confinement?» (*MD*, p. 187). L’inconciliabilità dichiarata dall’autrice tra rivoluzioni e vita domestica possiede qui implicazioni particolarmente rilevanti, perché, rifiutando l’accostamento con la figura di Cythna offerto poco prima dal marito (*Ibidem*), il personaggio potrebbe opporsi, in realtà, all’intero modello etico e culturale da lui propagandato – la ricerca, *quest*, di una perfezione di bellezza, amore, libertà e bontà costruita, sarà sempre più chiaro, sulle macerie delle altrui sofferenze. Come in *Frankenstein* emerge dunque tutta l’ambiguità di Mary Shelley nei confronti della politica prometeica del compagno – impegnato a valicare i limiti di un ordine costituito, sia questo morale, cosmico, politico, alla ricerca di una perfettibilità la cui armonia sembra irraggiungibile –, in *Mab’s Daughters* è narrato il faticoso smascheramento di un linguaggio che, sia pure femminile come è stato recentemente definito quello shelleyiano, si dimostra inefficace a parlare non soltanto per *il* soggetto donna, ma persino per *quel*, non certo ordinario, soggetto-donna-Mary-Shelley.

Lo sviluppo del personaggio dell’autrice è simboleggiato da una modifica del suo atteggiamento nei confronti del Poeta «in the greatest sense», il Prometeo per eccellenza Lord Byron, nei cui miti poteva credere di riconoscersi («*June 1816, Montalègre, Geneva*», *MD*, p. 3), prima che le esperienze della vita la conducano a specchiarsi in una nuova figura di matrona, «heavy and slow, and discommoded by a variety of annoying complaints» (*MD*, p. 180). La ‘Creatura’ del 1817, a differenza della timida fanciulla che frequentava villa Diodati, si scopre impaziente verso certo tipo di patina speculativa, buona solo a rivestire i deliri di onnipotenza

<sup>240</sup> Mary Shelley sembra prevedere i rischi di una simile linea di condotta quando lamenta che «he [Percy] is resigned to wait for Sir Timothy to die, which may not happen for another twenty or thirty years; indeed it is quite likely that he shall outlive us all», *MD*, p. 180; e, in effetti, Sir Timothy Shelley morirà nel 1844, ventidue anni dopo il figlio.

di un ego smisurato<sup>241</sup> e, senza criticare apertamente la figura del marito, giunge ad una propria, alternativa, ri-formulazione del discorso:

S. said he believes that we should act so as to increase the sum of human freedom. This applies to our smallest actions as to the larger; to our intimate domestic circle as well as our relations with the wider world [...]. But I know that for myself the imperative is different; it is to refrain from acting in a way which one is likely to regret. (*MD*, p. 192)

L'osservazione, posteriore alla dichiarazione d'affetto di Hogg e profetica del tradimento di Clare e Percy, echeggia le teorie psicologiche di Carol Gilligan sul pensiero della differenza alla base della monografia di Mellor<sup>242</sup>, secondo la cui lettura Mary Shelley avrebbe sostenuto, nella produzione letteraria, una *ethic of care* fondata sui valori della moderazione, del sacrificio personale, della cooperazione egualitaria, degli affetti domestici (che l'autrice di *Mab's Daughters*, dopo la sua prima 'vendetta parricida', abbia iniziato la sua «doomed search for a maternal, female principle in the harsh society that has created him», come recita la formulazione di Gilbert)<sup>243</sup>

Se in *Mab's Daughters* Shelley può volgere il suo sguardo ai grandi temi della giustizia collettiva e dedicarsi al poema epico per raggiungere l'immortalità, la figlia di Wollstonecraft crede che la coppia dovrebbe ritenersi fortunata «to have one another, and should not expect any good beyond this to come our friendship» (*MD*, pp. 214 e 187). Dopo aver fatto esperienza dei pericoli cui conducono le astrazioni idealistiche, Mary ha infatti professato la propria inclinazione per i cambiamenti sociali non violenti, per uno stile di vita stanziale (*MD*, pp. 132 e 180), per ideali di tipo conservativo e borghese, una classe il cui possibile manifesto, egoista senza alcun dubbio, è registrato nell'ultima voce del suo diario:

If we cannot change the world, at least we can protect our little circle from the cruelty of life. (*MD*, p. 229)

<sup>241</sup> «Then I was so greatly in awe of L.B. [...]. Now I take issue with everyone, have no patience with speculative nonsense, no matter who is speaking, and my opinion of men has undergone considerable change. I see weakness where I believed there was strength, and I have become very sensitive to male ego, its vanity and exaggerated self-exteem» (*MD*, p. 180).

<sup>242</sup> Lo studio di Gilligan, volto a dimostrare una specificità del comportamento femminile in relazione alle questioni morali, individua nell'etica della cura un modello alternativo a quello, astratto ed intrinsecamente competitivo, della «giustizia»: «an ethic of justice proceeds from the premise of equality – that everyone should be treated the same – an ethic of care rests on the premise of nonviolence – that no one should be hurt» (C. Gilligan, *In a Different Voice – Psychological Theory and Women's Development*, Harvard UP, Cambridge (MA)-London 1982, p. 174).

<sup>243</sup> S.M. Gilbert, *Horror's Twin: Mary Shelley's Monstrous Eve*, cit., p. 243, corsivi miei.

In conclusione, la biofiction pone forse al centro della discussione anche quei «domestic heart throabs» delle microstorie familiari a lungo considerate eccentriche nelle opere di Mary Shelley, decifrando le ruvidità del suo carattere secondo parametri che diventano per noi gradualmente comprensibili nel corso della narrazione. Ciononostante, a differenza della Creatura in *Frankenstein*, il personaggio non appare infine riuscire a catturare nuovamente l'empatia della quinta prospettiva, limitandosi ad offrire una veduta parziale di sé ai protagonisti del suo mondo finzionale (e forse, come osserva Neumeier, i suoi sentimenti recedono nella scrittura)<sup>244</sup>.

Prigioniera della propria introversione, la moglie del poeta reagisce infine alla minaccia costituita da Clare con l'allontanamento di alcuni amici e la decisione di non rivelare i suoi sospetti né al marito né alla sorella acquisita, le cui necessità continueranno perciò a condizionarne l'esistenza fino alla fine del racconto. La possibilità di recuperare la felicità domestica in Italia, quel *Paradise Regained* suggerito dalla penultima annotazione, è allora fortemente dubbia, poiché se la ricerca di un'astratta perfettibilità aveva cagionato la caduta del circolo di Shelley, tale 'schiavitù' era stata creata, riconosce la stessa protagonista, «freely and by choice» (*MD*, p. 226). La questione, osservando attentamente, non è altro che una pericolosa regolarità nel Discorso, sia questo dell'inconscio, sia questo della storia; o, in altri termini, una certa, 'maledetta', *tendenza alla riscrittura biografica*:

There are many things that it lies in the power of men to amend – but too often they stubbornly persist in the course they have set until it is too late, and the damage is irreversible. (*ibidem*)

Nella prosecuzione del racconto echeggia, diabolico, il monito dell'autrice.

<sup>244</sup> B. Neumeier, *The Truth of Fiction...*, cit., p. 115.



POSTSCRIPTUM.  
MAB'S DAUGHTERS E LE 'QUINTE PROSPETTIVE'.  
RICERCHE APERTE

4.0 Il documento, Mary Shelley, i gradi di realtà

L'inclusione della teoria critica contemporanea tra i referenti verbali della biofiction, presente nelle narrazioni di tutte e quattro le donne, si rivela, nella storia di Mary, funzione portavoce di un discorso ideologico-estetico che appare implodere nel suo soggetto-argomento, ponendo al centro della riscrittura il problematico rapporto tra (auto)biografia, attività critica e creativa. La rappresentazione di un'autrice storica durante il *writing process* (le peculiari circostanze biografiche, personali e socio-politiche, che hanno accompagnato il suo specifico atto narrativo), ha come esito quello di trasformare anche i contenuti della sua opera letteraria più conosciuta, *Frankenstein*, in elementi narrativi da fagocitare nel processo di trasformazione ideologica della realtà, invertendo, in una originale quanto derivata (ri)creazione letteraria, molti di quei modelli teorici del presente che interpretano il romanzo della figlia di Wollstonecraft come ipertesto di un ipotesto biografico. L'oggetto della scrittura di Mary Shelley – i modelli tematici del suo romanzo del 1818 e del 1831 – diventa, in *Mab's Daughters*, un oggetto di scrittura condivisa attraverso mondi, tramutandosi allo stesso tempo in un *soggetto* che può a sua volta leggere, e dunque raccontare, la vita dell'autrice dell'Ottocento. Ciò accade, tuttavia, insieme a numerose altre soggettività, siano queste altri personaggi 'anfibi' o entità testuali di stampo marcatamente autobiografico/biografico.

Questa indecidibilità del soggetto culturale delle biofiction, sospeso tra introversione ed estroversione dei suoi significati, solleva nuovamente la questione ontologica del documento *Mab's Daughters*, e la maggiore risonanza che i lasciti autografi di Mary Shelley possiedono in relazione agli altri numerosissimi 'intertest' citati dalla biofiction. Nel paragrafo «Il sesto taccuino» (3.1.1), era stata rilevata l'apparente posizione di autorità assunta dal diario di Mary Wollstonecraft Shelley sulle rimanenti testimonianze fittizie, materialmente e simbolicamente racchiuse nello spazio, forse auto-produttivo, di un'autrice di *fiction*. L'attestazione di alcune lacune nella scrittura privata del soggetto storico, per giunta presumibilmente afferenti ad argomenti indiscreti che la biofiction invece acclude condensandoli nel breve plot (l'ambigua amicizia tra Mary e Hogg e tra Clare e Percy), il singolare rovesciamento della premessa di Peacock rispetto a quella di

un'edizione contemporanea dei *Journals* di Mary Shelley, avevano contribuito a rafforzare questa ipotesi. Alle discusse osservazioni potremmo aggiungere la consonanza delle convenzioni grafiche della riscrittura di Chernaik con quelle dei diari autentici, quali l'abitudine dell'autrice ad indicare i protagonisti del racconto mediante le iniziali puntate dei nomi o dei cognomi («S.» per il poeta, «L. B.» per Lord Byron). L'incipit del secondo *journal* del 1817 di Mary nella biofiction, scritto ad Albion House («*Tuesday, March 18th, On this day I begin a new Journal in our first true home*»), appare inoltre alludere a quel taccuino del 1815 non pervenutoci ed iniziato, a detta del personaggio storico, per celebrare l'allontanamento di Claire dall'abitazione della coppia (e la citazione si rivela, nel testo di Chernaik, altamente ironica, poiché la pace domestica dei personaggi sarà invece ben presto minacciata dall'arrivo della sorella acquisita)<sup>1</sup>. Infine, Neumeier ha posto l'accento sulle analogie strutturali di *Mab's Daughters* con il testo di *Frankenstein*, entrambi organizzati secondo una «interlocking of narrative perspectives» che demanda ai lettori la responsabilità di individuare, e pertanto creare, la verità della storia, riducendo *the autobiographer* a mera costruzione verbale<sup>2</sup>.

Credo, in proposito, che la biofiction sia certamente *anche* un testo di Mary Shelley dove l'autrice ottocentesca abbia posto Peacock e un prefatore/prefatrice del futuro con la medesima funzione dei tre schermi maschili, *screens*, presenti in *Frankenstein*, rispetto a cui *Mab's Daughters* assumerebbe una posizione speculare: la narrazione del 1818-1831, ossia un'autobiografia 'leggibile' entro le convenzioni del genere *romance*, *versus* una letteratura di secondo grado che sfrutta i codici della scrittura biografica ed autobiografica per spostare l'attenzione verso l'opera creativa dell'Ottocento, significativamente trasformata in un *novel* al suo interno. La prospettiva è interessante anche per il suo implicito accostamento delle biofiction postmoderne alle «factual fiction» settecentesche, quelle finte curatele che, da *Robinson Crusoe* in avanti, soddisfacevano l'ansia di veridicità di un certo discorso sociale in modo da riuscire ad alludere alla realtà in un modo obliquo (convenzione sfruttata appunto anche in

<sup>1</sup> *MD*, pp. 119 (la citazione) e 121 («Clare and the babe will be installed at the end of next week»).

<sup>2</sup> «This [the biofiction's] procedure echoes the interlocking of narrative perspectives in Mary Shelley's *Frankenstein*, where the three male perspectives of Frankenstein, his creation, and Walton as *chronicler* are also used to complement and correct each other, denying the reader the consolation of a single truth. Throughout the history of the novel reception, however, readers – out of a desire for an ultimate truth – have attempted to attach “the truth” to one of these perspectives, turning alternately Frankenstein and his creation into the mould of the “real” monster. Thus to a certain extent at last, the reader turns creator, whereas the *autobiographer* is revealed as “verbal construct”». B. Neumeier, *The Truth of Fiction...*, in *Biofictions*, cit., p. 112, corsivi dell'autore.

*Frankenstein*)<sup>3</sup>. Inoltre, il contributo del personaggio di Mary nella biofiction potrebbe apparire più rilevante di quello degli altri personaggi poiché il testo contemporaneo, a differenza di quello ottocentesco in cui l'ultima parola è del personaggio-cerniera Walton, non è neppure concluso né da Peacock né dall'altro soggetto autoriale della prefazione, cedendo piuttosto alla protagonista fittizia l'ultima parola sul 'suo' racconto – la versione 'possibile', anche se certo ancora fantastica vista l'opacità delle figure, della categoria todoroviana entro cui è tradizionalmente situato *Frankenstein* (il 'meraviglioso impossibile').

L'ipotizzata natura di *Mab's Daughters* come riscrittura di un'opera creativa autobiografica (*Frankenstein*), e/o di documenti di natura personale di Mary Shelley (*journals* e lettere), o persino, perché no, prima scrittura della sua biografia di Percy Shelley, quella che in vita non poté scrivere per interdizione di Sir Timothy (a meno che, dal momento che l'autrice dovette 'accontentarsi' delle note a *Queen Mab* del 1813 e ai *Poetical Works* del 1839, anche questa lettura non trasformi nuovamente la biofiction in una *seconda versione*), potrebbe forse integrare quel gioco polemico del romanzo che abbiamo visto volto a stabilire se l'iniziale dell'autrice dovesse essere scritta con la lettera maiuscola o la minuscola, al maschile o al femminile, riaffermando la legittimità della domanda dopo le teorizzazioni novecentesche della scrittura come testualità infinita e depersonalizzata, fluente nello sconfinato universo letterario dove nulla è veramente originale, nulla è creazione ma sempre ri-creazione.

Imprescindibile, ad ogni modo, è il fatto che nelle cronache della biofiction, le autrici proposte siano quattro e, malgrado tre, a differenza di Mary, siano probabilmente 'minuscole', tutte si affermano come soggetti scriventi investiti dal nome proprio fuori dal testo, del potere di raccontare, secondo un accostamento le cui motivazioni erano state postulate nell'incipit: «quattro donne, tre di loro sorelle, che caddero sotto l'incantesimo di un poeta con la passione di riformare il mondo»<sup>4</sup>. Le loro biografie sono inseparabili, ed ecco perché possono leggersi (e, come abbiamo visto, correggersi) a vicenda, obbligando chi legge a conformare il proprio percorso di conoscenza ai momenti del testo in cui le informazioni appaiono convergere. L'effetto finale di questa sequenza di scritture è una felicissima figurazione postmoderna dei principi del pittoresco, capace di rendere conto di verità polifoniche e al contempo di focalizzare di nuovo l'attenzione degli specialisti verso la produzione, sia creativa che narrativa, di Mary Shelley, notoriamente improntata da questa scelta filosofico-estetica. Il presente studio ha tentato di seguire l'impostazione grafica dell'"originale" di Chernaik, organizzando le proprie scansioni operative sulla variazione e sul contra-

<sup>3</sup> Si veda L. Davis, *Factual Fictions: The Origins of the English Novel*, Columbia UP, New York 1983, che riprende il discorso foucaultiano sulla derivazione del *novel* e delle *news* da una matrice indifferenziata.

<sup>4</sup> J. Chernaik, *Le figlie di Mab*, trad. it. di E. Chiavetta, cit., p. 9.

sto dei discorsi che hanno costituito, succedendosi l'uno all'altro, i quattro soggetti culturali: discorsi, come è stato visto, a loro volta una commistione di *brusii* letterari, politici, filosofici, biografici o, piuttosto, prendendo in prestito le parole di Mary, «a sewer of malicious gossip».

Il processo di negoziazione del *self*, osservato durante le sue fasi di disgregazione e ricomposizione testuale, ha permesso l'esplorazione della politica del linguaggio da una particolare angolatura, assumendo la riscrittura di Chernaik una precisa ed interessante collocazione critica nel panorama letterario contemporaneo. *Mab's Daughters* si colloca infatti in almeno quattro di quelle cinque correnti di scrittura che, secondo Douwe Fokkema, hanno modificato il concetto di postmodernismo in senso di impegno marcatamente etico e politico, ossia la «feminist writing», la «historiographical fiction», la «postcolonial fiction» (unica categoria qui non applicabile), la «autobiographical writing», la «fiction focusing on cultural identity»<sup>5</sup>. Sembra inoltre necessario porre questa, come una parte delle altre biofiction, *al confine o al di fuori* dell'insieme della metafiction, teorizzando un grado di 'ibridismo' che, nell'ampio spettro di riscritture della storia, presenta una creatura-Frankenstein che certamente è mezza morta e mezza viva, ma senza dubbio *più viva che morta, più bella che mostro*.

Inoltre, se ci concentriamo sull'aspetto estetico nel senso non specialista del termine, la presentazione di un testo in cui l'incorporazione di istanze critiche nella ricostruzione fittizia avviene senza interruzioni nell'economia della trama né svelamenti espliciti dei meccanismi narrativi rende la lettura un'opera 'piacevole', non elitaria, inficiando con la sua esistenza non soltanto la demarcazione tra *fiction* fantascientifica e realistica ma anche quella, postulata da Brian McHale, tra *science fiction* popolare e seria (quest'ultima una varietà originata da «such canonical genres as utopian fiction, satire, and the *conte philosophique*», secondo una tradizione venerabile cui la stessa produzione di Mary Shelley apparterebbe)<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> D. Fokkema, *The Semiotics of Literary Postmodernism*, in H. Bertens, D. Fokkema (eds), *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*, J. Benjamins, Amsterdam-Philadelphia (PA) 1997, pp. 15-42.

<sup>6</sup> B. McHale, *Science Fiction*, in H. Bertens, D. Fokkema (eds), *International Postmodernism...*, cit., p. 236. Secondo McHale, il mito della fine della separazione tra cultura alta e bassa, causato dalla diffusione capillare della *science fiction* (e propagandato, non sarà forse inutile ricordare, sin dagli anni Sessanta dai saggi che teorizzavano/creavano un cambiamento culturale), sarebbe, appunto, soltanto un mito. Il critico contrappone alla *science fiction* 'seria' una versione 'popolare', rappresentata da Jules Verne, le cui caratteristiche – un miscuglio di 'realismo borghese' e di *romance* 'degenerato' – non appaiono assolutamente estranee a *Mab's Daughters*, che d'altra parte, assumendo Mary Shelley e il suo romanzo tra gli argomenti, appare riscrivere l'altra tradizione. Gli anni Sessanta avrebbero poi visto confluire la corrente popolare nella *New Wave* inglese e nella *Dangerous Visions* americana, quindi passare per il *cyberpunk* e la *science fantasy* degli '80. Le interazioni tra questa corrente e i 'seri' William Seward Burroughs e Thomas Ruggles Pynchon terminerebbero con Kathy Acker, le cui tecniche devono molto a Bur-

Credibile e al tempo stesso simbolica, dotata di un tipo di metariflessività *esclusivamente* legata all'opacità dei personaggi, operante in modo da far eccedere il testo, ma non rinnegare, la categoria di 'letteratura d'evasione', la biofiction di Chernaik sfrutta una combinazione tra etica e *science fiction* la cui stessa possibilità era aspramente contestata dall'edizione dei Settanta dello *Shelley Circle*, che definiva con disprezzo il gotico a scrittura alla moda (definizione significativamente applicabile anche alle biofiction). Inoltre, il racconto della versione delle mogli e delle amanti di Shelley, come recita il sottotitolo, nel suo utilizzo delle strategie della scrittura privata e confessionale di personaggi realmente esistiti secondo percorsi già collaudati, fa emergere le condizioni di vita non soltanto di alcuni personaggi celebri ma anche degli strati popolari dell'Ottocento inglese, destinando ad un vasto pubblico quel *discorso sociale* della letteratura postmoderna che costituisce un anello di congiunzione tra marxismo e femminismo<sup>7</sup> (e la questione è alquanto paradossale visto che, come è stato visto, le teorie anarchico-materialiste assumono per la *middle class* femminile del romanzo delle venature a dir poco ambigue).

Registrazioni sugli accorgimenti necessari per la cura quotidiana, osservazioni sui sintomi fisici della gravidanza, raffronti sull'esperienza della maternità se relazionata ad un primo o ad un secondo figlio accompagnano dunque gli eventi maggiori dello svolgersi dell'esistenza, presentando, nella *reconstruction* dei minimi biografici delle protagoniste, la fugace apparizione di balie e domestiche, scolpite senza apparente discontinuità di registro o di verosimiglianza in una galleria di personaggi 'minori' che include qui anche ultranoti editori e scrittori-poeti. Le microstorie dei *minor characters* arricchiscono il racconto delle quattro donne con la vivacità di situazioni concrete e realistiche, di cui non sfugge la critica sociale: Milli, la balia di Clare a Marlow, ha dovuto affidare i propri figli alla madre e può vederli soltanto ogni due domeniche, Élise, la domestica svizzera di Mary (che poi li seguirà in Italia), ha lasciato una bambina a Ginevra ed è costretta a dormire in soffitta all'arrivo degli Hunt; quindi Marianne (Hunt), da parte sua, calma i propri figli piccoli a suon di sorsi di whisky (*MD*, p. 134, p. 152, p. 178). Infine, se le prospettive delle diariste si avvicinano e allontanano tra di loro in modo altalenante, una possibile loro interazione confidenziale con un femminile di differente levatura sociale non appare mai considerata, tanto meno dal personaggio Mary, che la esclude esplicitamente.

roughs, e il suo plagiarismo di un passaggio chiave di *Neuromancer* di William Gibson (1984) nel suo *Empire of the Senseless* (1988). Ivi, pp. 236-238. Si veda anche L. Fiedler, *Cross the Border – Close the Gap*, Stein & Day, New York 1972.

<sup>7</sup> Si consulti, in proposito, il più volte ristampato saggio di Nancy Fraser e Linda Nicholson *Social Criticism without Philosophy: An Encounter Between Feminism and Postmodernism* (1988), in T. Dochtery (ed.), *Postmodernism. A Reader*, Harvester Wheatsheaf, London 1993, pp. 415-432; l'articolo è apparso anche come *Universal Abandon? The Politics of Postmodernism*, «Social Text», 21, 1989, pp. 83-104 (<<http://www.jstor.org/stable/827810>>, 09/2012).

Lontano dalla satira menippea individuata da Keener come l'antecedente delle metafinzioni il cui «raw material» è composto solo da idee<sup>8</sup>, la verosimiglianza di *Mab's Daughters* mostra testualità che non si 'neutralizzano' l'una con l'altra, né originano una proliferazione indifferenziata di discorsi in una intertestualità infinita. Piuttosto, una certa pressione esercitata dalla volontà di verità inserisce questo mondo finzionale in quei vuoti nella sorveglianza discorsiva di cui parlava Epstein e, affermandosi o meno come nuova leva nell'ingranaggio del potere, appare dimostrarci che quei vuoti, 'veramente', erano pieni di realtà.

#### 4.1 Alcune questioni sulle biofiction a mondi possibili. La biofiction 'autorevole' e l'angoscia da ricezione critica

Nella biofiction di Chernaik, come è stato visto qui ed altrove nello studio, il passato è reale, e non si può sfuggire, permanendo tuttavia la scelta o la problematizzazione delle voci cui affidare il racconto. Ciò accade, come è noto, anche in altre riscritture decisamente più assurde, come il celebre *The White Hotel* (1981) di D.M. Thomas<sup>9</sup>, in cui la realtà emerge, prepotente, nell'ambito di una citazione-riscrittura di *Baby Yar* e del noto mas-sacro operato a Kiev da parte dei nazisti; quasi a voler ribadire, pur nella confusione di fatti e finzione di un mondo che sovverte persino i capisaldi dei più comuni paradigmi culturali quali le leggi-causa effetto (nella narrazione, il sintomo fisico e psicologico della protagonista si 'spiegherà' con un episodio del futuro eccidio, più che con l'interpretazione del passato dello psicoanalista Sigmund Freud) che alcuni fatti rimangono tali, senza possibilità di vie di fuga. Nella metafinzione citata, come altrove nelle riscritture femministe, niente nazisti americani, niente codici in cui le informazioni siano da esperire mediante intramazioni manieristiche di pause, periodi, colpetti di tosse e balbettamenti come fa il protagonista di *Mother Night*<sup>10</sup>. Nel femminismo i nazisti sono solo quelli che lo erano nella storia, e le informazioni che passano attraverso il corpo non sono misteriosi messaggi spionistici cifrati ma, semmai, la raccapricciante certezza, che qualcuno dei 'nostri' (del popolo francese, della Chiesa come accade in *Daughters of the House*), durante la Guerra li abbia molto aiutati. E se c'è un dubbio, nella narrazione ora citata di Roberts, è quello, certamente disturbante quanto essere una spia e non sapere *per chi*, che il nazismo – come suggerisce la lettera che parla dello stupro del personaggio francese della madre, dopo il quale rimane incinta –, è stato ed è dentro di noi: e, dunque, siamo *proprio* noi o, almeno, la nostra *metà*.

Di un tono per certi aspetti diverso, in *Mab's Daughters* non sembrano esserci 'Personaggi del Male' né evocati, piuttosto, come

<sup>8</sup> J.F. Keener, *Biography and the Postmodern Historical Novel*, cit., p. 184.

<sup>9</sup> D.M. Thomas, *The White Hotel*, The Viking Press, New York 1981.

<sup>10</sup> K. Vonnegut, *Mother Night*, cit., p. 20.

in altre riscritture femministe (si pensi ad esempio a *Fair Exchange*, con cui condivide, pur con un leggero slittamento, il contesto del Romanticismo) i protagonisti maschili sono soggetti ad un umoristico processo di demistificazione, sulla falsariga delle rappresentazioni di un poeta il cui esaurimento è «not only physical but spiritual» (*MD*, p. 218). Da Lodgill e Whitton, ‘odiosi ometti, con i loro atti e le loro riverzioni’ (*MD*, p. 64), a Godwin, con la testa sproporzionata al busto, le gambe corte corte e la sua abitudine di far sgocciolare il sugo sul tovagliolo, sino a Hunt, che gira a braccetto di Bessy e Marianne qualificandole come mogli o sorelle a seconda del capriccio (*MD*, pp. 139-140 e 147), ogni personalità del ‘sesso forte’ produce l’effetto di intensificare quella deformazione caricaturale già innestata nel protagonista più importante, Bysshe, i cui difetti sono talvolta troppo vicini all’inquadratura per poter essere messi a fuoco dalle diariste, che registrano le incongruenze teorico-biografiche dell’artista senza condannarlo<sup>11</sup> e decostruiscono la sua aura di grandezza mediante la fedele rappresentazione di alcune sue segrete debolezze: l’infantilismo, le nevrosi, l’incontenibile dipendenza dal laudano.

Diviso tra un’intensa attività pubblicistica e l’impulso irrefrenabile a rimuovere il contenuto delle tasche a beneficio dei mendicanti di strada, lo Shelley di Chernaik appare qui, come è stato visto, il prosecutore incoerente del meschino filosofo anarchico, reiterando, nell’educazione dei figli, l’omissione di un’applicazione pratica di quei principi che hanno iscritto il loro nome nella storia; e, inoltre, un personaggio ossessivo, le cui paranoie sono abitualmente scongiurate da Mary, impegnata ad assorbirne la febbre e l’ansia, e a proteggerlo «from his tendency to injure himself and those he loves best» (*MD*, pp. 128 e 130). L’inadeguatezza morale di Shelley (evidente traduzione dell’espressione «his tendency»), è in definitiva però soltanto una percezione di chi legge le formulazioni delle cronache offerte dalle quattro figlie di Mab, definizione evidentemente allusiva anche della vera progenie femminile di Percy, la cui relazione di subalternità ad un siffatto ‘padre’ appare perciò amaramente grottesca. La biofiction postula infatti un destino doloroso, quando non tragico, per le quattro attrici delle scritture che, prima nell’ombra, aggiungeranno alcuni pezzettini di mosaico a quella grande narrazione chiamata storia. Potrebbe allora non essere casuale che le testimonianze di *Mab’s Daughters* siano state custodite da una personalità impegnata, durante le vicende, nella stesura di una satira sul sistema rappresentativo contemporaneo ai personaggi, con un orangotango per protagonista candidato al parlamento e un’eroina ispirata a Mary (*MD*, pp. 67, 131 e 173), opera nota a noi posteri come quel *Melincourt* pubblicato da Thomas Love Peacock nel 1817. La disincantata

<sup>11</sup> Osserva Neumeier: «he [Shelley] is shown to disappoint all of them: leaving Harriet, who blames Mary; letting down Fanny, who blames herself; betraying Mary, who hides her disappointment and blames Clare; and finally, after their brief affair, telling off Clare, who blames Mary»; B. Neumeier, *The Truth of Fiction...*, in *Biofictions*, cit., p. 116.

visione del mondo di questo autore lo avrebbe reso adatto a preservare, nei documenti in suo possesso (il materiale lasciato così come era, *MD*, p. IX), il senso intrinsecamente beffardo dei racconti della vita<sup>12</sup>. Proprio questo personaggio, in *Mab's Daughters*, contesta inoltre a colui che sta scrivendo *Laon and Cythna* la conoscenza limitata degli uomini e delle donne reali e l'astrattezza di una immaginazione che non si abbassa ai dettagli (*MD*, p. 170): «He is a scholar of revolution, not an agitator» (*MD*, p. 171), chiarisce, e in effetti il poeta, lontano dai moti luddisti del Buckinghamshire e dalle marce su Nottingham e Huddersfield menzionate dalla biofiction, si dedicherà alla realizzazione del principio, l'unico evidentemente non negoziabile, dell'amore condiviso, confermando di possedere quella natura di «ineffectual angel» rilevata dalla critica del passato di cui Chernaik, all'epoca della scrittura, non poteva ignorare l'anacronismo.

E qui arriviamo ad un'importante questione relativa al metodo di studio di una biofiction, e in particolare di una in cui, come questa, la riscrittura è anche, se mi si passa il bisticcio di parole, una mano-riscrittura, ossia una rielaborazione derivata da manoscritti, e l'autrice un critico di chiara fama che, a differenza di Antonia Susan Byatt per la produzione dei suoi poeti sotto pseudonimo nel suo *Possession* (1990), ha avuto l'incarico di stabilire i testi di alcune liriche del suo bistrattato protagonista (mi riferisco al menzionato *The Lyrics of Shelley*, 1972). L'accuratezza della documentazione storiografica e l'autorevolezza dell'autrice non ci aiutano infatti a limitare la misura della consultazione della pagina storica, spingendoci ad aggiungere informazioni ad un testo non illogico che già, di per sé, *se considerato come fiction piuttosto che come bio-fiction*, sarebbe 'saturato' semanticamente<sup>13</sup>. In questo genere di riscrittura, che potremmo definire biofiction autorevole/autorizzata, la conoscenza, come direbbe Doležel, di quanti figli ha Lady Macbeth (o, nel nostro caso, di quanti figli perderà Mary Shelley), è possibile, anzi auspicabile; tuttavia, seppure questa riflessione ci offrirà forse «some form of truth via life writing»<sup>14</sup>, non è assolutamente garantito che la forma di verità qui discussa sia quella cui anelava l'autrice. Al contrario: in questo senso, e paradossalmente, le 'non-riscritture' di Kathy Acker sembrano molto più chiare d'intenti.

<sup>12</sup> T.L. Peacock, *Melincourt: or, Sir Oran Haunt-ton...* (1817), Nabu Press, New York 2012. Peacock, osserva Mary, «is incapable of serious conversation; he turns everything to puns and quips» (*MD*, p. 67). Rilevante appare qui l'allusione che la biofiction sembra suggerire alla pantomima *Queen Mab* dell'Arlecchino Henry Woodward, lo spettacolo più replicato al Drury Lane del 1750.

<sup>13</sup> Le biofiction di questo tipo appaiono non insidiare quel «privilegio atletico» di cui parla Eco: «[a]l di là di altre, importantissime, ragioni estetiche penso che noi leggiamo romanzi perché essi ci danno la sensazione confortevole di vivere in un mondo dove la nozione di verità non può essere messa in discussione, mentre il mondo reale sembra essere un luogo ben più insidioso». U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi...*, cit., p. 111.

<sup>14</sup> B. Neumeier, *The Truth of Fiction...*, in *Biofictions*, cit., p. 107.



Nel commento critico alle biofiction, infatti, l'importante è aver riconosciuto la portata semantica di quei segni offerti, nero su bianco, dalla superficie del testo, anche se in seguito emergeranno dei livelli di modulazione del discorso differenti, anche se 'tutto' non è sopra il testo. Ma poi, rimane affidata a ciascun lettore o lettrice la responsabilità di incrementare/decrementare le tracce proposte con le proprie, soggettive, rappresentazioni, attivate, o piuttosto, *create*, al crocevia tra due ordini di realtà testuali: il mondo della riscrittura ed i modelli culturali acquisiti dall'esperienza individuale. Indispensabile si dimostra infatti l'assegnazione di una gerarchia d'importanza relativamente alle scelte autoriali offerte dal testo, stabilendo di volta in volta se il consenso/dissenso della biofiction rispetto ad alcuni discorsi maggiormente 'canonizzati' sia funzionale ad una discussione polemica, ad un progetto di preparazione/allineamento ad un altro discorso, o un semplice sostegno/assenza di sostegno all'intelaiatura del racconto (riempimento o ellissi non significativa).

Un ottimo punto di partenza per la ricerca storica *necessaria* alla critica delle biofiction a mondi possibili è, naturalmente, il tempo interno del racconto, questione che ha portato lo studio qui presente a scartare, ad esempio, la pur nota biografia di Thomas Jefferson Hogg (1858), che si ferma al 1814 – la storia di *Mab's Daughters* è ambientata nel 1816-1817, con incursioni nel 1815; ma nulla vieta che nel testo ci sia effettivamente anche l'eco di quella narrazione, come di quelle, qui parimenti escluse, di Leigh Hunt (*Lord Byron and Some of His Contemporaries*, 1828, *Autobiography*, 1850) o di Thomas Medwin (*Life of Percy Bysshe Shelley*, 1847, poi riedita e curata da Henry Buxton Forman nel 1913). E, visto che non c'è alcun dubbio che l'autrice conosca tutte quelle fonti primarie bibliografiche variamente romanzate sulle vite del circolo di Shelley, spesso curate in nuove edizioni novecentesche, né gli articoli critici dei vari componenti del gruppo e la maggior parte della produzione critica pubblicata sulle opere di Percy Shelley nel corso di due secoli, il problema sembra persino la *legittimità* dell'accostamento ad un testo simile da parte di uno studio specialistico sulla letteratura contemporanea. Tanti e tanti sono i documenti che il rischio è di temere sempre e comunque di non averne citati abbastanza, estendendo all'infinito la considerazione del primo termine del neologismo («bio»), a scapito del secondo («fiction»), che richiede una contestualizzazione interpretativa pertinente alla sua epoca di uscita (sarà lecito coniare il termine *anxiety of 'possible worlds'* - *biofiction criticism*, 'angoscia da critica di biofiction a mondi possibili'?).

Generalizzabile è forse la questione che, nel caso di biofiction 'verosimili', il vecchio concetto di 'ipotesto' sembra inglobare volentieri, oltre ai mondi creativi del passato che normalmente suggerisce la definizione, molti testi della paratestualità (titoli, prefazioni, postfazioni, epigrafi, note) e, in particolare, quelle 'cornici' del testo costituite dalle prefazioni: i racconti che Genette definiva 'peritesti' appaiono infatti stagliarsi nel tessuto dell'intertestualità passata come luoghi privilegiati di *coming out* discorsivi. Simmetricamente, come è apparso ovvio, sono ineludibili gli eventuali

peritesti *interni* alla biofiction, che limitano la comprensione e ne espandono le possibilità ermeneutiche, incidendo nella riscrittura altri soggetti volitivi (di cui, nel caso di *Mab's Daughters*, uno è anche attore nelle cronache, l'altro/a è forse assimilabile all'autrice 'in carne ed ossa') che non sappiamo mai se collocare dentro o fuori dalla *fabula*, e con i quali siamo perciò costretti a misurarci ogni volta che ci interroghiamo sui tratti costitutivi di quel tessuto linguistico proposto dalla biofiction: la veridicità storico-poetica, la provenienza della voce. Tornando dunque alla questione della caratterizzazione di Shelley nella biofiction, e al soggetto (vero) che l'ha autenticato, osserviamo altre direttive possibili secondo cui lo studio potrebbe *essere riscritto*, ipotizzando la fruizione di una 'quinta prospettiva' con diverso *background* e sensibilità.

4.1.1 *I parodic twist di Chernaik: il caso del lamentoso Bysshe, o 'Shelley in The Great Tradition'. Il doppio sguardo della biofiction, i 'sintomi' da esplorare nel Romanticismo e altri metodi di studio per le riscritture (singolare-verticale, o autoriale-orizzontale)*<sup>15</sup>

His poetry is centrally political,  
as Milton poetry is political and Shakespeare is not;  
it is dominated by Shelley's sense of mission,  
and the mission of poetry:  
to awaken a sleeping earth.

J. Chernaik, *The Lyrics of Shelley* (1972)<sup>16</sup>

Il processo di decostruzione che investe il poeta Percy Shelley nella biofiction, è stato osservato, lo presenta come una personalità dai tratti 'angelicati' e passioni riformiste, la cui effettiva traducibilità di azione nel reale è fortemente messa in dubbio; inoltre, nonostante la narrazione non manchi di rilevare l'interesse del personaggio per gli strati popolari, il suo *Laon and Cythna* appare dipinto come una struttura epica dalle qualità elitarie, a distanza siderale da una possibile comprensione del volgo<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Devo a Keir Elam la maggior parte delle osservazioni e degli spunti di ricerca di questo paragrafo e del successivo (oltre ad altre/i, indubbiamente sparsi lungo tutta la sezione relativa a Chernaik).

<sup>16</sup> J. Chernaik, *The Lyrics of Shelley*, cit., p. 4.

<sup>17</sup> Racconta il personaggio di Clare: «Shelley explained that the poem has a full complement of epic machinery, a struggle between supernatural forces, a voyage to the underworld, battles, dreams, episodes, and a love story, in which the act of love is presented for the first time in poetry. I cannot imagine that the poem will be understood by the simple folk whom Shelley is hoping to arouse to a knowledge of their oppressed condition» (*MD*, p. 173). Non è forse inutile ricordare che l'editore di Shelley si rifiutò di pubblicare il poema (*Laon and Cythna*, nella prima stesura) a meno che non vi fossero apportate delle modifiche, a causa del tema incestuoso lì trattato (si veda D.H. Reiman, *The Composition and the Publication of The Revolt of Islam*, in *SC*, vol. V, pp. 141-167).

Il quadro generale della riscrittura, nonostante l'accuratezza di tutti i riferimenti biografici, non rende del tutto giustizia alla personalità, che, aristocratica o no, di sicuro si era affermata entro la sua epoca quale elemento di rottura, operando incessantemente, seppure senza realizzare delle effettive rivoluzioni, per un'azione sul reale in modo certo molto più concreto di quanto i posteri vollero in seguito riconoscere. Ai tempi del romanzo di Chernaik, il personaggio aveva già vissuto l'espulsione da Oxford a causa del pamphlet *The Necessity of Atheism* scritto con Hogg (1811), e non dovrebbe essere qui necessario ricordare i suoi tentativi di sollevare rivolte contadine in Irlanda e nel Galles, i pamphlet e i manifesti che fece stampare allo scopo (*Address to the Irish People* e *Proposals for an Association of Philantropist*, 1812), né le simpatie con le lotte pre-risorgimentali che avrebbe condiviso con Byron una volta in Italia<sup>18</sup>.

È vero che contrasse debiti e crediti per tutta la vita, ma ciò fu una conseguenza del fatto che non si riteneva il reale proprietario delle proprie risorse finanziarie, peraltro notevolmente inferiori a quelle che gli sarebbero spettate per la legislatura dell'epoca a causa di un accordo da lui sottoscritto, ed inverosimilmente offensivo e incomprensibile agli occhi del padre Sir Timothy<sup>19</sup>, che gli garantì una rendita in cambio della rinuncia ad una grossa parte della sua eredità, solo per sua scelta condivisa con la

<sup>18</sup> Tra i versi dedicati da Shelley all'Italia mi limito qui a menzionare P.B. Shelley, *Ode to Naples*, in Id., *Shelley Poetical Works*, ed. by T. Hutchinson, cit., pp. 616-621 (l'ode fu scritta a San Giuliano di Pisa nel 1820 e pubblicata nei *Posthumous Poems* del 1824).

<sup>19</sup> Considerato il discorso qui offerto sul personaggio e la produzione di Mary in *Mab's Daughters*, appare giusto menzionare almeno una recente lettura psico-analitica dell'opera di Shelley che contestualizza la scrittura di *Queen Mab* entro una situazione 'prometeica' e ne definisce la natura come quella di un atto di sfida necessaria e di una riflessione riguardo ad una necessità di assicurazione speciale. Secondo la prospettiva di Stuart M. Sperry, il poema è «Shelley's youthful *Paradise Regained*, a poem written to recompense him for the world of prerogative and self-assurance he himself had largely destroyed. The unwritten *Paradise Lost* preceding it was the story of the collapse of his relationship with his family and more especially with his father. Despite the reign of injustice and misery the poem surveys, it enunciates an optimistic view of man's earthly situation, an optimism founded on the belief in an ultimate perfectibility already in progress through the iron laws of necessity». Naturalmente, l'autore non è il primo a relazionare l'attacco alla monarchia e le analogie tra il re e il padre sostenuti/e nel poema con gli eventi biografici del suo autore, tuttavia la sua interpretazione va oltre, osservando «how much *Queen Mab* is dominated by the imagery of mother, father and child, and how many of the hopeful progressions it anticipates take as their model the metaphor of the child's development from infancy to maturity». Parimenti, a proposito di *The Revolt of Islam*, la sua narrazione contesta le recenti letture di androginia e unisessualità concludendo, a proposito dei protagonisti: «the earthly consummation of their love, shortly before their deaths, comes about only after appropriate trials that force them to rediscover their sexual identities as man and woman». S.M. Sperry, *Shelley's Major Verse: the Narrative and Dramatic Poetry*, Harvard UP, Cambridge (MA)-London 1988, pp. 6, 14, 64. Per una lettura differente, si veda invece N. Brown, *Sexuality and Feminism in Shelley*, Harvard UP, Cambridge (MA) 1979.

madre e le sorelle (tale questione è sollevata anche nella riscrittura, ma all'interno del suo discorso specifico appare semplicemente confermare l'im maturità economica del personaggio). La biofiction accenna inoltre a Leigh Hunt, ma non al circolo – definito sprezzantemente «Cockney School» dalla critica conservatrice – che si era formato attorno all'editore del giornale liberale «The Examiner», per le cui pubblicazioni questi finì più volte in prigione. Infine, anche se le osservazioni in questo senso potrebbero continuare a lungo, sappiamo dalle fonti che il poeta, nel 1813, fuggì da Tremadoc dopo un'aggressione da parte di uno sconosciuto forse immaginata, e che faceva uso sistematico di laudano. Ma occorre anche rilevare che il suo gruppo era effettivamente spiato da agenti governativi e che il timore paventato dal personaggio nel 1817 per la propria salute era piuttosto fondato, anche se poi non fu la tubercolosi a risultargli fatale. In ogni caso, nella lettera scritta da Marlow a Godwin nel mese di dicembre dello stesso anno, Shelley si riferisce a *The Revolt of Islam* come alla sua ultima testimonianza in questa terra:

The poem was produced by a series of thoughts which fill my mind with unbounded and sustained enthusiasm. I felt the precariousness of my life, and I engaged in this task, resolved to leave some record of myself. Much of what the volume contains was written with the same feeling – as real, though not so prophetic – as the communications of a dying man.<sup>20</sup>

La critica letteraria, è noto, è stata oscillante nella sua attitudine verso l'autore e la sua produzione. In certi momenti si è affermato un discorso che ne enfatizzava l'aspetto di poeta lirico 'etero', scartandone il pensiero (una linea affermata nell'Ottocento con Walter Bagehot e Matthew Arnold, poi diventata prevalente, in chiave decisamente negativa, durante l'epoca modernista); in altri è successo l'opposto, sulla scia della lode pronunciata da Marx (che lo considerava essenzialmente un rivoluzionario) e del tentativo di traduzione tedesca di *Queen Mab* intrapreso da Friedrich Engels<sup>21</sup>. La rivalutazione del Romanticismo, a partire dalla metà degli an-

<sup>20</sup> Percy Shelley to William Godwin (December 11, 1817), in P.B. Shelley, *Shelley Poetical Works*, ed. by T. Hutchinson, cit., p. 157. La lettera è riportata da Mary Shelley nelle note al poema, dopo aver contestualizzato il momento creativo («[t]he poem was written in his boat, a sit floated under the beach-groves of Bisham, or during wanderings in the neighbouring country, which is distinguished for peculiar beauty») ma anche le condizioni della popolazione di Marlow, con particolare riferimento alle merlettaie e ai deleteri effetti delle Poor Law. Nel commento di Mary si riporta parimenti la malattia agli occhi contratta dal marito durante una delle sue visite ai «poor cottages». M. Shelley, *Note on the Revolt of Islam*, *ibidem*.

<sup>21</sup> W. Bagehot, *Percy Bysshe Shelley* (1856), in N. St. John-Stevas (ed.), *Collected Works of W. Bagehot, vol. I, Literary Essays*, The Economist, London 1965 e M. Arnold, *Shelley* (1888), in Id., *Essays and Criticism. Second Series*, Macmillan, London 1888, pp. 205-252 (ma si veda anche, nel Novecento, A. Maurois, *Ariel, ou, La vie de Shelley*,

ni Cinquanta in avanti, e la ridefinizione del canone letterario hanno poi messo in luce gli aspetti più vari e moderni della poesia shelleana, trovandovi più o meno di tutto: da una qualità autoriflessiva a quella anarchica-decostruzionista, senza naturalmente rinnegare, specialmente negli anni Settanta, quella più ideologicamente connotata<sup>22</sup>.

Ai fini della presente analisi, particolarmente interessante risulta per noi la posizione espressa da Judith Chernaik in un suo saggio del 1968, significativamente intitolato *The Figure of the Poet in Shelley*. Nell'articolo, la studiosa muove dalla reiterata figurazione problematica di un poeta fragile, «pale of hue and weak of limb, consecrated to his youthful vision of Beauty but incapable of realizing or recreating it, driven at least to death by unassuageable desire for he knows not what», e contesta in particolare la scuola critica che applica al poeta termini come «shrill», «hysterical», «self-pitying», «immature» (il riferimento specifico, si chiarisce in nota, è ai saggi di Frank R. Leavis e Thomas Sterne Eliot, Douglas Bush)<sup>23</sup>. Naturalmente, ammette Chernaik, la tentazione di leggere gli autoritratti creativi come *self-dramatization* è giustificata dall'innegabile autobiografismo di tutte le sue trame. Ciononostante, i suoi precedenti sono illustri: Dante e Milton, come lui, allegorizzarono l'esperienza personale, e il personaggio del Romanticismo si inserisce niente di meno che nella loro tradizione profetica<sup>24</sup>. Ogni figurazione della persona-poeta, ribadisce quindi, è parte del grande disegno dell'autore, da interpretarsi «in the sense in which not

Grasset, Paris 1923; *Ariel. Tentativo di romanzo ispirato alla vita di Shelley*, trad. it. di M. Mattone, De Carlo, Roma 1946). Per la linea di uno Shelley proto-marxista si veda invece, tra gli ultranoti, il già menzionato B. Shaw, *Shaming the Devil about Shelley* (1892).

<sup>22</sup> Tra i 'costruttori' del canone shelleano appare necessario citare almeno H. Bloom, *Shelley's Mythmaking*, Yale UP, New Haven (CT) 1959. Tra le prospettive proto-marxiste dei '70, K. Cameron, *Shelley. The Golden Years*, Harvard UP, Cambridge (MA) 1974. Per altri importanti riferimenti bibliografici rimando alla *Nota bibliografica* del già menzionato Shelley, *Opere*, a cura di F. Rognoni, cit., pp. xcii-cxix; narrazione, questa della nota bibliografica, portatrice di un discorso tutto italiano, che ben sintetizza una tradizionale colonizzazione maschile del campo letterario. Si veda, a proposito delle scelte operate per la traduzione, l'ammiccamento di Rognoni alle – evidentemente per lui impossibili – «belle infedeli»; ivi, p. CXVIII. Anche tale discorso, è il caso di dirlo con lo stesso linguaggio lì adoperato, appare oramai veramente *spossante*.

<sup>23</sup> J. Chernaik, *The Figure of the Poet in Shelley*, «HEL», 35, 4, 1968, p. 566. Si veda (nell'ordine di apparizione scelto da Chernaik): F.R. Leavis, *Revaluation: Tradition and Development in English Poetry*, Chatto and Windus, London 1936, pp. 216-220; *Da Swift a Pound. Saggi di critica letteraria*, trad. it. di G. Singh, Einaudi, Torino 1973, pp. 21-48. Di Eliot è menzionato *Shelley and Keats*, in T.S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Harvard UP, Cambridge (MA) 1937. D. Bush, *Mythology and the Romantic Tradition in English Poetry*, Harvard UP, Cambridge (MA) 1937, pp. 158-159 (ristampato dalla Norton nel 1963).

<sup>24</sup> Ivi, p. 567. Il principale riferimento di Chernaik nel saggio è, come si specifica, F.A. Pottle, *The Case of Shelley*, «PMLA», 67, 1952, pp. 589-608.

only Shelley but Henry James and Matthew Arnold apply to that term to art and the artist's rendering of human life as significant choice between human and evil»<sup>25</sup>.

Altro che personaggio incapace di «distinguere tra la realtà e le creazioni del suo cervello surriscaldato»<sup>26</sup>. La sua ricerca della visione perduta imita quella di Dante verso Beatrice, la sua storia spirituale deve essere generalizzata<sup>27</sup>. La caratterizzazione allegorica di un poeta passivo, dipendente, debole, può essere vista in termini di differenza tra prosa e poesia, poiché Shelley «consistently defines the imagination as a combination of active and passive faculties, both in his prose and poetry. The mind receives data from the external world, but it colors what it receives with its own light. Man is, like the lyre, an instrument responsive to impressions»<sup>28</sup>. Il paragone, alla luce della figura che abbiamo del suo Shelley-in-prosa, è decisamente interessante. La passività della mente, continua infatti Chernaik, serve al protagonista come facoltà poetica per una recettività profonda e inconscia del reale, affermandosi come una «wise passiveness» che riceve «more of the world, more of truth, than sensory perception can admit to consciousness»<sup>29</sup>. Il genio poetico di Shelley si trova proprio nella sua «openness to experience and ideas» e nel suo erudito eclettismo; laddove si addentra nelle aspirazioni illimitate dello spirito, riconosce e lamenta la fragilità del corpo cui lo spirito è legato<sup>30</sup>.

In conclusione, la sua retorica può essere quella del mistico e del visionario con gli occhi volti verso l'altro mondo, ma la sua prospettiva (e, forse, non soltanto la sua) è essenzialmente «that of the rational artist pondering the human condition»<sup>31</sup>. È dunque piuttosto singolare che Chernaik, il cui eclettismo è certo indubitabile, 'colori' il suo personaggio come un idealista visionario tutto premure femminili e svenimenti, tanto più che la studiosa non manca certo di esplicitare ancora di più, nel saggio appena citato ed altrove, che l'idealismo di Shelley è sovente oscurato da una percezione tragica della realtà: in *The Lyrics of Shelley* (1972), la sua opera

<sup>25</sup> J. Chernaik, *The Figure of the Poet in Shelley*, cit., p. 568.

<sup>26</sup> J. Chernaik, *Le figlie di Mab*, trad. it. di E. Chiavetta, cit., p. 20.

<sup>27</sup> J. Chernaik, *The Figure of the Poet in Shelley*, cit., pp. 572, 578. Scrive Chernaik: «[T]he poet's pursuit of his lost vision imitates Dante's pursuit of Beatrice, once glimpsed and ever sought afterwards, and the vision itself has the multiple forms of Dante's love; it is a star towards which the spirit soars, a God who can only be reached by crossing the grave, a veiled Divinity of thought and poetry, a "soul out of my soul," and also a love in human form» (segue una citazione da *Epipsychidion*, vv. 236-238 e 241-255, prima di rilevare le analogie tra la «wilderness» shelleiana e la foresta oscura dantesca, due testi che trattano di un'anima in pellegrinaggio attraverso la vita); ivi, p. 572.

<sup>28</sup> Ivi, p. 588 (il riferimento è a *A Defence of Poetry*).

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> Ivi, p. 589.

<sup>31</sup> Ivi, p. 590.

critica più celebre, contesta ad esempio la ‘moderna’ ostilità alla dottrina del poeta in quanto fondata sulla «false notion of his millennial optimism, his apparent conviction that the spring of human happiness is destined to follow close upon winter»<sup>32</sup>.

In altri termini, la descrizione dello Shelley in *Mab's Daughters* sembra volontariamente ignorare la svolta critica, avvenuta circa alla metà degli anni Cinquanta, in seguito alla quale la visione del mondo shelleiana è stata ritenuta essenzialmente *scettica*<sup>33</sup>, ricordando piuttosto, e non troppo stranamente per noi, la raffigurazione operata dal Peacock in *Nightmare Abbey* (1818). Qui, il protagonista finzionale modellato sul poeta, Shythrop, è impegnato in donchisciotteschi tentativi di riformare il mondo e di rigenerare la specie umana, trovandosi inoltre al centro di un triangolo affettivo: ma infine, millantati due rocamboleschi tentativi di suicidio (l'uno al fine di ottenere il consenso del padre a sposare Marionetta, l'altro per l'impossibilità di decidere tra lei e Stella), rimane da solo, ad ordinare Madera<sup>34</sup>. Eppure, sappiamo che questa passività è saggia, e ci dirà finalmente «more of the truth», presentandoci, come nella rinascita simbolica di *Prometheus Unbound*, un mondo che appare finalmente *per ciò che è*.

Focalizzando dunque nuovamente la nostra attenzione su *Mab's Daughters*, è possibile rilevare che il personaggio del poeta è presentato, è vero, come un inguaribile sognatore, ma l'atmosfera che emerge dalla riscrittura si conforma invece mirabilmente all'ambiguo 'ottimismo' del poema cui allude il titolo inglese della biofiction, *Queen Mab*. L'opera, un componimento in nove parti oggi giorno tra i meno conosciuti e tradotti della produzione shelleiana, è generalmente relegata dalla critica tra i lavori

<sup>32</sup> Ivi, p. 573 (il concetto, con riferimento specifico a *The Revolt of Islam*) e J. Chernaik, *The Lyrics of Shelley*, cit., p. 4 (la citazione con la parafrasi degli ultimi versi di *Ode to the West Wind*). Nello stesso testo, osserva più avanti Chernaik: «[I] like any perceptive student of history, Shelley was aware that liberty was unlikely to triumph or love to enfold the world. His political education tended to confirm his latent skepticism and to dampen the passionate idealism of his first essays at liberation, public and private. His early hatred of church and state was theoretical: through bitter experience he came to understand the strength of social institutions and the roots of their power in human nature. He celebrated the regenerative power of love in his poetry, but he had no illusions about the inevitability or even the likelihood of positive change. He did recognize as a binding ethical imperative the need to work for the good to affirm its possibility», ivi, pp. 4-5.

<sup>33</sup> Mi riferisco al ben noto C.E. Pulos, *The Deep Truth A Study of Shelley's Skepticism*, Nebraska UP, Lincoln 1954.

<sup>34</sup> T.L. Peacock, *Nightmare Abbey* (1818), Dutton, New York 1974. Impossibile non notare la 'preveggenza' di Peacock riguardo al processo di rivalutazione bioletterario del poeta: la sua satira termina affermando che per Shelley-Shythrop, candidato ad affinare la propria tendenza *misanthropica*, esistono ottime possibilità che diventi una personalità di chiara fama; la svolta critica si è, parimenti, verificata in concomitanza al riconoscimento di un autore più disincantato che ottimista, leggendo la sua produzione come più mirata ad affermare la possibilità di un cambiamento che fiduciosa nella sua effettiva realizzabilità.

‘giovanili’ o ‘minori’ dell’autore anche in considerazione di un individuato percorso filosofico del personaggio che procederrebbe poi, attraverso *The Revolt of Islam* e culminando in *Prometheus Unbound*, verso un riconoscimento di quella libertà individuale inizialmente negata. Queen Mab, la mitica fata ispiratrice dei sogni, rivela all’eroina dormiente (chiamata con il nome della figlia avuta con Harriet, «Ianthe») i segreti del passato, del presente e del futuro, congelando una visione del mondo che ci ricorda, se è qui concesso un accostamento squisitamente postmoderno, la capacità ottica dei Trafalmandoriani e le non-scelte dei viaggi del protagonista di *Slaughterhouse-Five* di Vonnegut.

In *Queen Mab*, poema filosofico con note, la Necessità è una forza onnipotente ed onnipresente che, come il Potere per Foucault, tutto domina e pervade, controllando l’universo materiale e conducendo però (a differenza del pensiero del secondo, che relativizza il concetto di moralità entro il Potere stesso) tendenzialmente al bene. Sull’onda del fallimento della Rivoluzione francese, terminata con il Terrore giacobino, l’autore di questa e di altre storie delle epoche rivoluzionarie esprime consapevolezza del fatto che una tirannia sistematica ha come effetto quello di far interiorizzare il dispotismo, postulando dunque l’esigenza di una riforma spirituale che, scaturita dalla comprensione del passato e delle sue aberrazioni, porterebbe ad una rigenerazione socio-politica e morale dell’umanità tutta (concetto ripreso poi anche in *The Revolt*, sebbene i due protagonisti finiscano al rogo). Questo ‘ottimismo’ verso un trionfo finale, esposto finzionalmente in *Queen Mab* tramite l’‘infiltrazione onirica’ di un incantesimo verso un corpo-soggetto femminile totalmente inattivo (Ianthe dorme, e la condizione è immediatamente associata alla morte)<sup>35</sup> è legato all’apparentemente contraddittorio rapporto tra una Necessità maiuscola ed inflessibile ed azioni umane libere ma soggette alla sua indomabile forza: due poli tra loro interagenti, potremmo dire con linguaggio foucaultiano, secondo complessi meccanismi d’incitazione ed eccitazione<sup>36</sup>.

Nella ‘prosa-filosofica’ di *Mab’s Daughters*, composta anche dalle note di vari testi-discorsi, il poeta – che nel corso della narrazione, al contrario di Mary, non è mai colto nel momento della scrittura –, si conforma alla sua canonizzazione pre-contemporanea, sintetizzando quel contrasto stereotipato tra uno Shelley utopista e un Byron cinico e pessimista che fu originato, in larga parte, dallo shelleiano ed autobiografico *Julian and Maddalo: A*

<sup>35</sup> «How wonderful is Death, / Death and his brother Sleep! / One, pale as yonder waning moon / With lips of lurid blue; / The other, rosy as the morn / When throned on ocean’s wave / It blushes o’er the world: / Yet both so passing wonderful!». P.B. Shelley, *Queen Mab*, in Id., *Shelley Poetical Works*, ed. by T. Hutchinson, cit., p. 763, I, vv. 1-8.

<sup>36</sup> Dalla nota al v. 198 del VI canto, «Necessity! thou mother of the world»: «He who asserts the doctrine of Necessity means that, contemplating the events which compose the moral and material universe, he beholds only an immense and uninterrupted chain of causes and effects, no one of which could occupy any other place than it does occupy, or act in any other place than it does act». P.B. Shelley, *Notes on Queen Mab*, in Id., *Shelley Poetical Works*, ed. by T. Hutchinson, cit., p. 809.



*Conversation*, scritto nel 1818 e pubblicato postumo<sup>37</sup>. Tuttavia, malgrado gli eventi rappresentati nella biofiction siano più schermaglie che Rivoluzioni, la sua atmosfera generale sterza verso il pessimismo in modo forse più deciso rispetto al suo protomondo *Queen Mab* poiché, se in entrambi gli universi finzionali non ci è dato di assistere al 'risveglio' della protagonista (Iahnte nel testo ottocentesco, Mary in quello contemporaneo), il finale offerto prima dei contenuti nella narrazione moderna, ed altri ammiccamenti-premonizioni interni al racconto<sup>38</sup>, sostengono il profilarsi di uno scenario futuro non soltanto *ghiacciato* in quanto consapevolmente già avvenuto ma, poiché successivo alla morte, anche prematura, di tutti i protagonisti del racconto, spietatamente o cinicamente *agghiacciante*.

La narrazione moderna, più vicina alla distopia di *Frankenstein* che alle visioni progressiste di Jean Jacques Rousseau e del mentore Godwin (del resto molto problematiche, come è stato visto, anche in *Queen Mab*), postula un concetto amaro, e talvolta persino sadico, di pre-destinazione, avvicinandosi dunque molto anche alla 'profezia' di Thomas Jefferson Hogg nella sua pubblicazione anonima e finto-confessionale *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824), il celebre racconto che sovverte la dottrina calvinista presentando un personaggio istigato a commettere una serie di crimini niente di meno che dal Diavolo travestito. Problematicando, il testo di Hogg, la scissione simbolica tra istinto e ragione, morale teorica e pratica, anche questa narrazione, insieme a molte altre, può essere isolata tra i sottotesti brulicanti sotto il plot della biofiction, un mondo in cui, come è stato osservato, tutti i personaggi (persino quelli finzionali 'di secondo grado', se si pensa ai protagonisti del romanzo di Clare), appaiono andare irrimediabilmente verso la propria distruzione, e lo fanno in nome di un'obbedienza alle necessità contingenti che possono apparire irrilevanti all'occhio contemporaneo<sup>39</sup>.

È difficile, infine, stabilire se la semantica della biofiction alluda maggiormente al passato o al presente, se la sua trama di personaggi anfibì,

<sup>37</sup> L'antitesi è ripresa perfettamente, in *Mab's Daughters*, dal menzionato dialogo tra Shelley e Lord Byron sul libero arbitrio, affermato fiduciosamente dal primo e fortemente negato dal secondo (*MD*, pp. 10-11).

<sup>38</sup> Scrive Mary nelle prime pagine della biofiction: «[o]n Monday Shelley and L.B. leave for a boat trip round the lake. I pray that the weather improves. If there is a storm, Shelley said, he will cheerfully return to his natural element. 'What, and leave me with your sweet baby?' I said. 'Never fear,' he said, 'L.B. is a strong swimmer and will save me.' Fine thoughts to have on the eve of a journey» (*MD*, p. 4).

<sup>39</sup> L'episodio più significativo, in proposito, è la già menzionata assenza dei personaggi al funerale di Fanny per obbedire alle 'ragioni' di Godwin, adesione seguita da numerosi sensi di colpa dei personaggi (*MD*, p. 141, la posizione di Mary; *MD*, pp. 90, 93, quella di Percy e lo 'spettro' di Fanny; *MD*, p. 124, il sogno del rimorso di Mary dove Fanny appare). Sorge dunque il dubbio che, quando la caratterizzazione del personaggio si assottiglia sino a diventare la ridicola e buffa reliquia del secolo precedente derisa da Clare (*MD*, p. 217), anche il riferimento di quest'autrice riguarda invece la sua filosofia anarchico-razionalista.

ma per la maggior parte anche psicologicamente ben caratterizzati, sia la rappresentazione di un discorso, cognitivamente molto consapevole, del postmodernismo, oppure una riedizione dell'*humus* ottocentesco composto anche da 'sottodiscorsi' recentemente portati alla luce (partendo dal presupposto che questa scissione sia considerata valida, perché una prospettiva 'puramente' costruttivista non accetterebbe che la visione contemporanea di un contenitore altrimenti vuoto). La figurazione del tempo come corsi e ricorsi potrebbe essere pensata come tipica di entrambe le epoche, seppure, visto il ruolo concesso da Chernaik a Peacock, appaia opportuno menzionare almeno l'opera del personaggio storico *The Four Ages of Poetry*, 1820. Altrettanto ambigui appaiono parimenti i campi semantici della schiavitù, della prigione, del senso di colpa e della coazione a ripetere: tra *The Prisoner of Chillon* di Byron, esplicitamente citato nella trama, e il novecentesco *Surveiller et punir* (1975) le immagini della sensibilità di oggi si sovrappongono e si infrangono con quelle di due secoli addietro, 'costringendoci' (termine qui ancora più appropriato del solito) a menzionare, sotto il profilo della storicità, almeno la data dell'abolizione del commercio degli schiavi, il 1807, e quella della schiavitù nei territori inglesi, il 1833<sup>40</sup>, come anche il processo per cui le recinzioni delle terre comuni, le *enclosures*, già da secoli prima degli anni raccontati nella biofiction avevano spinto gli agricoltori ad abbandonare le campagne per andare ad impoverire le fila del proletariato urbano. L'emanazione di leggi, a partire dalla seconda metà degli anni Novanta del Settecento, contro la libertà di stampa, il diritto di associazione e altri diritti civili, fino alla sospensione, in vari momenti, dell'*Habeas Corpus*, da relazionare alle continue rivolte che scoppiavano nella marina, nelle colonie e nelle città, certamente hanno un peso nella rappresentazione di un mondo finzionale tetramente afflitto da persecuzioni vere o presunte. E, ancora, nel caso si voglia considerare l'insieme di questi discorsi in una specifica chiave di lettura femminista, 'datate' le soffocanti ripetizioni di una schiavitù 'di

<sup>40</sup> Come è noto, in seguito alla guerra d'indipendenza americana (1776-1783) il movimento abolizionista inglese ricevette un forte impulso, e molte furono le personalità tra i letterati che lo sostennero a gran voce (sia sufficiente ricordare William Blake, Thomas Campbell e, naturalmente, Mary Wollstonecraft, in seguito imitata dall'evangelica Hanna More, da Mary Birkett, Helen Maria Williams, Amelia Opie. Si osservi che per alcune moderne correnti critiche appare impossibile scindere Romanticismo e schiavitù (D. Lee, *Slavery & the Romantic Imagination*, Pennsylvania UP, Philadelphia, PA, 2002), poiché la ricchezza che proviene dalle coline genera un senso di colpa collettivo che molti leggono come fonte dell'interesse del tempo per la narrativa gotica. Inoltre, accogliendo la visione todoroviana del gotico come portatore della funzione psicoanalitica di esorcizzare il rimosso, è opportuno menzionare l'identificazione, sostenuta da molti, del 'peccato originale' inglese con l'uccisione del re legittimo Charles I nel 1649 (le problematiche del contesto storico del Commonwealth, con le relative rivendicazioni sociali dei *Diggers* e dei *Levellers*, sono d'altra parte rievocate in modo piuttosto simile in epoca giacobina, caratterizzata dall'inizio di uno spostamento identitario dell'*upper middle class* verso l'alto).

genere' potrebbe essere indecidibile, essendo queste state raffigurate *in primis* dalla personalità di Wollstonecraft, personaggio del romanzo, ed in seguito assunte come eterne allegorie della condizione femminile. Né ci aiutano, evidentemente, i riferimenti della biofiction ad una emergente «worship of Mammon», ponendosi per noi solo l'imbarazzo di trovare un parallelo contemporaneo alle filosofie morali di Antony Ashley Cooper, conte di Shaftesbury e di Francis Hutcheson, scalzate allora da quell'economia politica di Adam Smith che aveva trasformato l'etica protestante del lavoro in etica del profitto.

La questione, appare chiaro, è certamente anche quella di una sostanziale affinità comunemente rilevata tra l'età romantica e quella attuale, somiglianza che ha fatto sospettare una sorta di sostanziale 'naturalità' nella produzione di biofiction a soggetto romantico piuttosto che, ad esempio, vittoriano (seppure anche queste riscritture abbiano oramai raggiunto un numero critico, e siano già iniziati alcuni studi sull'argomento)<sup>41</sup>. Come scrive Middeke, il XX secolo ha testimoniato il rovesciamento delle promesse escatologiche della modernizzazione ottocentesca, rivoltatasi contro il suo creatore come il mostro di *Frankenstein*<sup>42</sup>; e il XXI, potremmo aggiungere, la capacità, infine acquisita dalla Creatura, di riprodursi indipendentemente dal sesso, infestando tutto il mondo occidentale, e senza fermarsi neppure al Polo Nord, della sua orribile progenie (quei prodotti finanziari impazziti, partoriti da logiche economiche supposte 'razionali', e costretti infine a rivelare la propria natura *artificiale e abortiva*). Tra le divergenze-somiglianze delle due epoche, è stata infatti nominata la scissione, soltanto in parte ricomposta nella contemporaneità, tra arte e scienza, come anche quello sfruttamento dell'artista-*outsider* che appare oggi contestato, persino deriso, e tuttavia al tempo stesso nuovamente ri-canonizzato.

Inevitabile inoltre, in uno studio su argomenti come questi, almeno una menzione alla preferenza accordata da entrambi i periodi allo studio e alla rappresentazione artistica del passato, in tutti e due i casi sospesa, nei vari discorsi centrifughi che affiorano in ogni episteme, tra il gusto nostalgico per una lontananza irraggiungibile e la spinta 'progressiva' verso un cambiamento-nella-ripetizione. Tale specifica affinità è stata ormai ben assimilata, avendo qualcuno già da molto dichiarato che il Romanticismo, come il mondo contemporaneo, obbedisce ad una logica naturalizzante e storicizzante a un tempo,

and it can be shown easily enough that we have not yet been delivered from the Romantic heritage [...] as long as we persist in drawing at-

<sup>41</sup> Mi riferisco alla tesi dottorale pubblicata nel web, D. Kersten, *Travels with Fiction in the Field of Biography. Writing the Lives of Three Nineteenth-Century Authors*, UB Nijmegen, Nijmegen 2011, <<http://repository.ubn.ru.nl/bitstream/2066/87180/1/87180.pdf>> (09/2012).

<sup>42</sup> M. Middeke, *Introduction*, in *Biofictions*, cit., p. 10.

tention to historical concerns and the truth of historical production in order to militate against abuses or confusions of naturalization,

permanendo lo stesso dibattito in proposito quale «part or effect of Romanticism»<sup>43</sup>.

Come è stato visto, il *gap* che esisterebbe tra le due culture circa la possibilità di supplire alla realtà con l'immaginazione, forte oggetto di dibattito critico perché teoricamente incolmabile per lo scetticismo postmoderno, sembra piuttosto annullato da biofiction come *Mab's Daughters* e simili riscritture a mondi possibili, perlomeno nel punto di intersezione tra questo gruppo e la menzionata 'corrente etica' contemporanea. Ancora più interessante sarebbe perciò, se si vuole intraprendere uno studio 'sintomatico', analizzare trasversalmente le biofiction a soggetto romantico isolando le narrazioni femministe, in modo da approfondire eventuali cifre comuni che questo studio, discutendo il testo di Chernaik dopo la produzione di Roberts, ha in piccola parte rilevato: la questione dell'illegittimità dei soggetti in senso marcatamente sociale, la problematizzazione dell'educazione della progenie, che assimila forse la discussione sulla lockiana 'tabula rasa' a quella sul concetto moderno di performativo; la compravendita o la 'prezzatura' di moralità e destini individuali cui sottostanno/che avallano i soggetti femminili, e i diversi meccanismi socio-economici che interagiscono con le soggettività a seconda della classe sociale di appartenenza (ricordo qui, a proposito di *Fair Exchange*, la passività dell'adattamento della borghese Annette, controbilanciato dal gesto attivo della contadina Louise, il cui «scambio» è motivato dalla necessità di mettere da parte la propria dote). Infine, come l'accostamento di *Mab's Daughters* alla riscrittura robertsiana sembra suggerire, occorre indagare la ricorrenza delle narrazioni romantiche a prospettiva multipla, allusive di una 'pittoresca' verità in cui luci ed ombre si alternano legittimando una pluralità e una finitezza di punti di vista.

Ma anche altre direzioni sembrano estremamente promettenti. La biofiction appare esigere, in alcuni interessanti casi, un trattamento singolare (a-sintomatico), al pari di qualsiasi fiction ritenuta *high brow*; tale metodo, esemplificato nella terza sezione di questo studio, sembra particolarmente appropriato per le riscritture del gruppo definito 'possibile', pur con tutte le ambiguità del termine che sono emerse, proponendosi quale indagine che percorre verticalmente la scansione, non sempre pacifica, dei discorsi entro i quali le soggettività hanno 'parlato' nel corso della storia. Oltre a ciò, vi sono segnali che sia opportuno iniziare a muoversi anche verso un tipo di 'orizzontalità' riconducibile al soggetto scrivente, prima ancora che ad un'epoca: la ricerca intrapresa negli ultimi paragrafi della seconda sezione ha rilevato, spero, la possibilità di una comparazione fruttuosa tra biofiction con altre biofiction o con il resto della produzione creativa originata dalla medesima penna. È aperto inoltre l'interrogativo, di rile-

<sup>43</sup> J. Derrida, *The Law of Genre*, cit., pp. 61-62.

vanza non indifferente, se un'uniformità di questo tipo sia rintracciabile nella produzione di autori quanto in quella delle autrici.

Date queste premesse/conclusioni, pare allora ingiusto terminare lo studio del 'prometeico' *Mab's Daughters* tralasciando una precedente riscrittura storica di Judith Chernaik – sin dal titolo, decisamente 'edipica': *The Daughter: a novel based on the life of Eleanor Marx* (1979). Sarà l'ultimo *postscriptum* di questo studio, e il possibile inizio di uno nuovo.

#### 4.1.2 «*An illusory, oppressive freedom*». *La galassia di Chernaik, o il 'genere' della Necessità per la figlia di Marx*

In *The Daughter*, i protagonisti sono Jenny Julia Eleanor Marx (1855-1898), conosciuta anche come Eleanor Marx Aveling e chiamata dai conoscenti «Tussy»: è l'ultima figlia di Marx e morirà suicida dopo aver scoperto che il compagno aveva sposato una giovane attrice. Seguono Edward Bibbins Aveling (1849-1898), biologo inglese portavoce dell'evoluzione darwiniana, divenuto un socialista attivista dopo l'incontro con Eleanor (fu membro fondatore della Socialist League e dell'Independent Labour Party); Olive Emilie Albertina Schreiner (1855-1920), amica di Eleanor, femminista impegnata contro il razzismo e autrice della prima figurazione della New Woman in *The Story of an African Farm* del 1883 (il testo fu canonizzato come primo romanzo sudafricano di lingua inglese e pubblicato a Londra con lo pseudonimo di Ralph Iron in onore di Ralph Waldo Emerson, il filosofo del trascendentalismo americano sostenitore di un'etica individuale fondata sulla fiducia in se stessi).

A questi si affiancano, tra gli altri, George Bernard Shaw (1856-1950), romanziere, critico drammatico e musicale (celebre soprattutto per *The Quintessence of Ibsenism*, 1891), adepto della Fabian Society ed autore dei *Fabian Essays in Socialism* (1887); William Morris, poeta, artigiano, maggior rappresentante del socialismo libertario inglese e autore di due utopie socialiste (*A Dream of John Ball*, 1888, ambientato tra le rivolte contadine del 1381 e *News from Nowhere*, 1891, che immagina un paradiso comunista del futuro); Havelock Ellis (1859-1939), medico e poeta, socialista riformista, co-autore del primo testo medico sull'omosessualità e ideatore di concetti in seguito sviluppati da Sigmund Freud; e, infine, Caroline Maitland (1858-1920), poetessa e scrittrice inglese, che conobbe la figlia di Marx in un gruppo di lettura shakespeariano frequentato anche dal padre. Proviamo dunque adesso a considerare questa biofiction come un romanzo qualsiasi, evitando di offrire altre informazioni storiche che la narrazione non contenga.

*The Daughter* si apre nel 1898 chiedendo a chi legge di immaginare un'affollata aula di tribunale a Sydenham, un piccolo villaggio a sudest di Londra. Iniziando apparentemente *in medias res*, il racconto presenta il processo ad Edward Aveling dopo il suicidio di Eleanor Marx con il veleno da lui stesso procurato, sottolineando la sua totale assenza di rimorso e le insinuazioni del giornale socialista «*Neue Zeit*» riguardo ad un ricatto che il personaggio avrebbe subito. Quindi, veniamo informati che Dol-

lie Redford ha intenzione di scrivere un «novel» sulla tragedia dell'amica, «the tragedy of a socialist, an artist, and, above all, a woman»; possiamo dunque leggere alcune scritture di un «file», probabilmente il suo archivio, contenenti le risposte di amici di Eleanor a domande che possiamo soltanto immaginare; una di queste è certamente relativa alle responsabilità individuali che possono aver provocato il gesto (per Shaw, Eleanor ha esercitato la propria libertà di terminare un'esistenza «which had ceased to have meaning and purpose for her and to give pleasure to others», Olive Schreiner ricorda come le nostre vite seguano «set patterns, and our carefully reasoned decisions might just as well be made with a throw of the dice»)<sup>44</sup>.

Con un solo momento 'esitante' che, quasi subito, ricorda la natura di ricostruzione degli episodi che si stanno svolgendo<sup>45</sup>, il resto del romanzo, dal secondo al ventitreesimo capitolo, illustra in analessi, terza persona e senza altre intrusioni narratoriali, l'irrefrenabile rovina della protagonista verso la propria autodistruzione – un esito evitabilissimo per chi legge, assolutamente ineluttabile per la protagonista, che vediamo colta, in una delle prime scene, a discutere con l'amica Olive sul senso della morte e della vita:

[Eleanor] “How can I build, Olive? What am I to build? I have no creative talent, no profession, no learning, and no hope of acquiring useful qualifications because I must work ten hours a day grubbing away at the Museum, and drilling French verbs into the daughters of furniture manufacturers.”

[Olive] “Still, you must do what you can.”

“No, I must do what I must. Everything beyond that is luxury. I'm just beginning to understand.”

“Women give in too readily to what they call necessity.”

“It is not only women who are prisoners of necessity.”

“Typically it's women who serve.”

“Perhaps they are followed to be allowed to serve.”

“Not at the cost of their own development as human beings. I wish you would fight the passiveness in your nature. Trust yourself, Eleanor, trust your best instincts. Serve if you will, but by your own choice. You must give yourself time and space to grow.”<sup>46</sup>

<sup>44</sup> J. Chernaik, *The Daughter: a Novel Based on the Life of Eleanor Marx*, cit., pp. 10-11, 13.

<sup>45</sup> «On the other hand, Annie Besant, Aveling's lover for a time, accused him of consorting with a group of “Bohemian Socialists” in the British Museum as early as 1882, a year before Mohr's death. So the first encounters of Tussy and Aveling may well have taken place a year earlier, and in fact, according to some sources, Aveling was present at the funeral of the great man» (ivi, p. 19). La biofiction è dunque forse definibile come una riscrittura dotata di un grado di metanarratività 'lieve'.

<sup>46</sup> Ivi, p. 20.

La questione di una passività/debolezza della natura caratteriale di Eleanor, in una biofiction che è quasi una conversazione filosofica sul problema della scelta (*leitmotiv* introdotto dalle lettere *post-mortem* dei conoscenti di Eleanor e sviluppato pienamente nel racconto della sua storia, che inizia significativamente dopo la morte di Marx), è un dato certamente indiscusso – ‘fattuale’ – della biofiction, come lo erano quelle di Harriet e di Fanny in *Mab's Daughters*. Ciononostante, l'arrendevolezza del personaggio alle necessità egoiste di Aveling, che come Godwin prende soldi in prestito senza quasi mai restituirli (e lo fa democraticamente con tutti i tipi di personaggi, dai poveri o poverissimi in su per una vasta gamma), appare piuttosto sconcertante per l'occhio contemporaneo, già angosciato dalla consapevole subalternità di un soggetto femminile con un tale albero genealogico ad un siffatto e ‘piccolo’ uomo, e letteralmente spiazzato dall'evidente impotenza del personaggio donna nell'imporre le proprie necessità – o, da un altro punto di vista, dall'esplicita volontà di questa di adeguarle alle altrui (e d'altra parte: c'è scelta nell'innamoramento, si chiede la figlia di Marx?)<sup>47</sup>.

Un legame indissolubile tra le teorie anarchico-socialiste e il volto tragico della Necessità laddove a guardarla è un soggetto donna appare dunque sostenuto, incessantemente e senza possibilità di fraintendimento, dal discorso emergente dalla trama della biofiction e dai dialoghi della narrazione, tratteggiando un mondo dove il compagno Edward, descritto esplicitamente come la parodia di Marx, impone ad Eleanor una «Shelleyan [notion] of communal love»<sup>48</sup>; la dottrina è quindi accettata dalla protagonista senza che questa, parimenti alla compagna dell'autore di *The Mask of Anarchy* in *Mab's Daughters*, voglia o possa accettare anche per sé quella tipologia di libertà teoricamente concessa ad entrambi i membri della coppia.

Inoltre, come già era accaduto alla sua ‘antenata’ storica, Tussy è costretta a fare i conti con l'eterna ripetizione dell'identico schema triangolare, un modello apparentemente correlato sia ad un discorso politico, sia ad uno specificamente maschile, e, forse, in *The Daughter*, l'inseparabilità delle idee è ancora più evidente, identificandosi il vertice del rivelato *free love* niente di meno che con il defunto Marx. Fatale motivo di delusione per Eleanor, è la relazione consumata dal padre con la governante, che colpisce la protagonista anche per la mancanza del riconoscimento pubblico del figlio nato fuori dal matrimonio (Freddy). L'ipocrisia del personaggio del padre fondatore del comunismo ap-

<sup>47</sup> Ivi, p. 65.

<sup>48</sup> Ivi, p. 43. Sembra qui davvero rilevante la formulazione di Braidotti relativa alla pratica della parodia, di cui l'autrice enfatizza il concetto di ‘apertura’: «nella politica della parodia – come pratica politica del “come se”, ciò che risulta determinante non è tanto la personificazione o performance mimetica, o la ripetizione di atteggiamenti dominanti, ma piuttosto la capacità di aprire degli spazi intermedi in cui esplorare nuove forme di soggettività politica. Per dirla altrimenti, non è la parodia in sé quella che potrà sconfiggere l'atteggiamento fallogocentrico ma piuttosto il vuoto di potere che una politica della parodia sarà in grado di provocare». R. Braidotti, *Nuovi soggetti nomadi*, cit., p. 19.

pare, perciò, degna *erede* (o, dal punto di vista della cronologia di Chernaik, significativo *antecedente*) di quella dal padre fondatore dell'anarchismo, che è costata/costerà la vita alla personalità di Fanny Godwin.

Intrappolando il soggetto donna tra le varie e molteplici maglie di ferro della *schiavitù* del corpo, del lavoro salariato, del socialismo scientifico<sup>49</sup>, il messaggio di Marx in *The Daughters*, idealmente e figurativamente *riscritto* dalla sfortunata figlia nella narrazione, propaganda una forza egoistica tesa a raggiungere un profitto ed interessi privati, e ha l'effetto di zavorrare la progenie femminile con l'eredità di una libertà illusoria ed oppressiva<sup>50</sup>. Nel mondo bio-fittizio tratteggiato da Chernaik, non sembra infatti assolutamente possibile sfuggire alla persecuzione di una vera e propria prezzatura sociale se, come si racconta, persino chi tenta di vivere al di fuori dei vincoli che il concetto di 'genere' impone al sesso femminile del secondo Ottocento, non può che rimanerne ancora invischiato (si osservi la somma che Engels, con vari tipi di giustificazione, versa ad Aveling perché rimanga con Tussy). La figlia di Marx inoltre, traduttrice e curatrice di opere altrui, si oppone, come il personaggio di Mary Shelley in *Mab's Daughters*, al voto femminile, considerando per giunta le suffragiste americane «woefully ignorant» a causa della loro scarsa conoscenza delle europee Mary Wollstonecraft e George Sand<sup>51</sup> (sarà un caso se durante il suo lavoro di traduttrice «Miss Marx» si identifica con la borghesissima Madame Bovary?).

Nell'universo darwiniano comunista di Chernaik, infine, «[n]ature is our indifferent destroyer» e la figlia del fondatore ne rispetta i meccanismi legittimanti la necessità di sacrificare i più deboli e/o socialmente inutili<sup>52</sup>. Privata dunque della possibilità di uscita che le avrebbe forse offerto *l'abbandono all'immaginazione* e costretta invece a quella, per Olive Schreiner intollerabilmente degradante, dell'insegnamento<sup>53</sup> (mestiere, evidentemen-

<sup>49</sup> I concetti sono espliciti nella biofiction. Secondo il personaggio di Tussy, i soggetti femminili non possono realmente sperare di diventare artisti, «true creators», per la prigione rappresentata dal loro corpo («[h]er most creative years are the years of her fertility», J. Chernaik, *The Daughter...*, cit., p. 55); è invece Edward a descrivere la compagna come «wage slave» (ivi, p. 50), mentre Bernard Shaw la accusa di essere «a prisoner of the work ethos» (ivi, p. 94). La 'misteriosa' narratrice, invece, è la prospettiva della terza schiavitù: «[a]s a servant of scientific socialism, Tussy believed that her task was essentially to interpret and to assist birth processes which were inevitable in the long run» (ivi, p. 69).

<sup>50</sup> Ivi, p. 73. Dopo aver scoperto la paternità di Freddy, Tussy si sofferma di fronte al numero 9 di Grafton Terrace, incerta se entrare oppure no: «[b]ehind the thick curtains Mohr sat at his desk surrounded by papers [...]. What was he writing as his pen sped rapidly over the paper in that crabbed scrawl that only the General and Mohme could decipher? *The force that brings men together and puts them in relation with each other is selfishness, the gain, and the private interests of each*» (ivi, p. 178, corsivi del testo). Difficile trovare un 'messaggio' più chiaro.

<sup>51</sup> Ivi, p. 62.

<sup>52</sup> Ivi, p. 47 (dalla lecture *The True Scientist* di Aveling) e ivi, p. 16 per riferimenti espliciti all'idea, condivisa da Marx e la figlia, di possedere «no pity for the weak».

<sup>53</sup> Ivi, p. 54, per il dialogo tra Eleanor e Olive. È evidente come, qui ed altrove, l'unica (eventuale) possibilità di riscatto del soggetto-donna sia la condizione di artista,



te, da assumere per l'autrice quale correlativo oggettivo del concetto di Necessità Femminile Ottocentesca), le tenaglie del dovere sono per Eleanor Marx troppo forti per sopravvivere alla propria ricezione 'sovversiva', un corollario schopenhauerianamente anti-malthusiano e anti-benthamiano del pensiero dominante applicato al 'sesso debole':

I sometimes think that if we were to rid the earth of poverty, if science were to cure all the physical illnesses that waste the young, if we could ensure that no one starved, that all had work, if we could end war and the savagery of war, we would still not make a dent in the sum of human suffering.<sup>54</sup>

*The Daughter* ha un epilogo, ottimo anche per noi. Dopo il suicidio di Eleanor Marx si narra infatti la prosecuzione, o il termine, delle vite dei suoi conoscenti, e apprendiamo che Dollie, alla fine, ha scritto il suo romanzo (*One Way of Love: An Idyll*, 1898). L'eroina della sua finzione è bella, intelligente, *immensely sympathetic*; perciò, «abandoned by her unprincipled lover, she drowned herself by walking into the Serpentine, like Shelley's first wife»<sup>55</sup>.

Non serve, credo, aggiungere altro. Sembra più giusto lasciar parlare qui alcune osservazioni dell'autrice, relative alle trasformazioni della materia, che appaiono nel suo testo critico sulle liriche di Percy Shelley:

[t]he apparent disappearance of matter, or its change to another state, is mysterious, explicable only in the action of invisible power upon an invisible form or principle; return, or reconstitution, condensation, is similarly mysterious and yet predictable. Applied to human experience, these physical processes urge the possibility of modes of mental experience that appear to contradict the limitations of our present state. They also serve as *physical evidence of unity in multiplicity, of eternity in change*.<sup>56</sup>

Emendando, semplificando e inventando anche qualcosa qua e là come i medievalisti romantici, le riscritture femministe riaggregano alcuni soggetti parlanti secondo la propria scansione del sé, e, in un processo di ri-familiarizzazione del mondo, si esercitano nella pratica socratica<sup>57</sup> della *parrësia*.

che si scontra però con l'interiorizzato utilitarismo: «[s]he did not go back to Madame Vezin; she was not an artist and never would be. She was a socialist; her life belonged to others. Serving was also a vocation, indeed a necessity if one was to preserve one's self-respect. What kind of worth had a life devoted entirely to selfish end?». Ivi, p. 56.

<sup>54</sup> Ivi, p. 128.

<sup>55</sup> Ivi, p. 215.

<sup>56</sup> J. Chernaik, *The Lyrics of Shelley*, cit., pp. 56-57.

<sup>57</sup> «In questa parrësia socratica [...] [g]li si chiede di render conto su se stesso, cioè di mostrare quale relazione ci sia tra lui stesso e il *logos* (la ragione). Che ne è di te e del *logos*? Puoi dar ragione di te stesso? Puoi indicare il tuo *logos*?». M. Foucault, *Il coraggio della verità...*, trad. e cura di M. Galzigna, cit., p. 145.



## BIBLIOGRAFIA<sup>1</sup>

### Letteratura primaria

#### Narrazioni dei secoli XVIII e XIX

- Brontë Charlotte, *Jane Eyre* (1847), ed. by Richard J. Dunn, Norton & Co, New York (NY)-London 1987.
- , *Villette* (1853), ed. by Mark Lilly, intr. by Tony Tanner, Penguin Classics, London 1985.
- , *The Professor* (1857), ed. by Margaret Smith, Herbert Rosengarten, intr. by Margaret Smith, Oxford UP, New York (NY) 1998.
- Brown Charles Brockeden, *Wieland, or the Transformation. Together with Memoirs of Carwin the biloquist, a fragment...* (1798), intr. by F.L. Patte, Hafner, New York (NY) 1958.
- , *Ormond* (1799), ed. by Ernest Marchand, American Book Company, New York (NY) 1937.
- Byron L. George Gordon, *Letters and Journals of Lord Byron: with Notices of his Life*, ed. by Thomas Moore, John Murray, London 1830.
- Clairmont Claire, *The Journals of Claire Clairmont*, ed. by Marion Kingston Stocking, David Mackenzie Stocking, Harvard UP, Cambridge (MA) 1968.
- Gisborne Maria, Williams Edward E., *Maria Gisborne and Edward E. Williams, Shelley's Friends: their Journals and Letters*, ed. by Frederick L. Jones, Oklahoma UP, Norman (OK) 1951.

<sup>1</sup> La bibliografia ibrida permetterà di combinare i vantaggi di un'immediata contestualizzazione dei secoli di riferimento, armonizzandosi con il doppio sguardo che caratterizza le riscritture postmoderne, e la praticità di una consultazione offerta da un criterio alfabetico (nel caso di voci con più di una pubblicazione, il criterio sarà tuttavia quello di una cronologia temporale ascendente). I testi sono stati collocati nella sezione della letteratura primaria o secondaria in relazione a quali contenuti interni sono stati maggiormente utilizzati o segnalati dal mio discorso (ad esempio, l'edizione di Hutchinson delle opere di Percy Shelley è nella bibliografia primaria, ma l'edizione di Lady Shelley ai documenti di Mary Shelley è nella secondaria).

Godwin William, *St. Leon: A Tale of the Sixteenth Century*, 4 vols., G.G. & J. Robinson, London 1799.

—, *Fleetwood: or, The New Man of Feeling*, 3 vols., Richard Phillips, London 1805.

Hays Mary, *The Love Letters of Mary Hays (1779-1780)*, ed. by Anne F. Wedd, Methuen, London 1925.

Hogg Thomas Jefferson, *Memoirs of Prince Alexy Haimatoff (1813), with an Extract of Some Early Writings of Shelley*, ed. by Edward Dowden, AMS Press, New York (NY) 1975.

Houston Matilda C., *A Woman's Memories of a World-Known Men*, 2 vols., F.V. White, London 1883.

James Henry, *The Aspern Papers, and Other Stories*, intr. by S. Gorley Putt, Penguin Books, New York (NY) 1976.

Opie Amelia, *Adeline Mowbray (1804)*, Pandora, London 1986.

Peacock Thomas Love, *Headlong Hall (1816)*, intr. by P.M. Yarker, Dutton, New York (NY) 1974.

—, *Melincourt: or, Sir Oran Haunt-ton...* (1817), Nabu Press, New York (NY) 2012.

—, *Nightmare Abbey (1818)*, intr. by P.M. Yarker, Dutton, New York (NY) 1974.

Shelley Mary, *Frankenstein (1818)*, Borders Classics, Ann Arbor (MI) 2006.

—, *The Journals of Mary Shelley (1814-1844)*, 2 vols., ed. by Paula R. Feldman, Diana Scott-Kilvert, Clarendon Press, Oxford 1987.

Shelley Percy Bysshe, *Shelley Poetical Works*, ed. by Thomas Hutchinson, a new edition corr. by Geoffrey M. Matthews, Oxford UP, London-Oxford-New York (NY) 1970.

—, *Opere*, a cura di Francesco Rognoni, Einaudi-Gallimard, Torino 1995.

## Narrazioni del XX secolo

### Biofiction

Ackroyd Peter, *The Last Testament of Oscar Wilde (1983)*, Abacus, London 1984.

—, *Chatterton (1987)*, Abacus, London 1988.

Banville John, *Dr Copernicus (1976)*, Minerva, London 1990.

Chernaik Judith, *The Daughter: a Novel Based on the Life of Eleanor Marx*, Harper and Row, New York (NY)-Hagerstown-San Francisco-London 1979.

- , *Mab's Daughters* (1991), Pan Books, London 1992 (*Le figlie di Mab*, trad. it. di Eleonora Chiavetta, Tufani, Ferrara 1997).
- , *The Two Marys. A Dialogue between Mary Wollstonecraft (1759-97) and her Daughter, Mary Shelley (1779-1851)*, «Women's Writing», 6, 3, 1999, pp. 451-468.
- Coetzee John Maxwell, *The Master Of Petersburg*, Penguin, New York (NY) 1994.
- Coover Robert, *The Public Burning*, Viking, New York (NY) 1977.
- Doctorow Edgar Lawrence, *Ragtime* (1974), Random House, New York (NY) 1975.
- Graves Robert, *Wife to Mr Milton: the Story of Marie Powell* (1942), Penguin, London 1954.
- Kennedy William, *Legs*, Penguin, Harmondsworth 1975.
- Malouf David, *An Imaginary Life*, Braziller, New York (NY) 1978.
- Roberts Michèle, *The Wild Girl* (1984), Vintage, London 1999.
- , *Daughters of the House* (1992), Virago, London 1999 (*Figlie della casa*, trad. it. di Giorgia Sensi, Tufani, Ferrara 1999).
- , *Impossible Saints* (1997), Harcourt Brace, San Diego 1999 (*Sante impossibili*, trad. di Giorgia Sensi, Tufani, Ferrara 2001).
- , *Fair Exchange*, Little, Brown, London 1999 (*Lo scambio*, trad. it. di Giorgia Sensi, *Postfazione* di Ornella De Zordo, Tufani, Ferrara 2000).
- , *The Mistressclass*, Little, Brown and Company, London 2003.
- Roessner Michaela, *The Stars Dispose* (1997), Tor Books, New York (NY) 1998.
- , *The Stars Compel*, Tor Books, New York (NY) 1999.
- Thomas David M., *The White Hotel*, The Viking Press, New York (NY) 1981.
- West Paul, *Lord Byron's Doctor*, Chicago UP, Chicago (IL) 1989.
- Fiction biographies (Biografie non-tradizionali)*
- Nye D.E., *The Invented Self: An Anti-Biography from Documents of Thomas A. Edison*, Odense UP, Odense 1983.
- Styron William, *The Confessions of Nat Turner* (1967), Signet, New York (NY) 1968.
- Yourcenar Marguerite, *Mémoires d'Hadrien. Suivi de Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien* (1951), Gallimard, Paris 1974.

### Faction (New Journalism)

Wolfe Tom, *In Cold Blood*, Vintage, New York (NY) 1965.

### Metanarrazioni storiografiche (historiographic metafiction) e/o recombinant fictions

Acker Kathy, *The Adult Life of Toulouse Lautrec by Henri Toulouse Lautrec*, TVRT Press, New York (NY) 1975.

—, *Don Quixote, which was a Dream*, Grove Press, New York (NY) 1986.

Aldiss Brian, *Frankenstein Unbound*, Cape, London 1973.

Barnes Julian, *Flaubert's Parrot* (1984), Picador, London 1985.

Berger John, G., Pantheon, New York (NY) 1972.

Coetzee John Maxwell, *Foe* (1986), Penguin, London 1987.

Farmer Philip Jose, *The Fabulous Riverboat* (1971), Gregg Press, Boston (MA) 1980.

—, *To Your Scattered Bodies Go*, G.P. Putnam's Sons, New York (NY) 1971.

—, *The Dark Design*, G.P. Putnam's Sons, New York (NY) 1977.

—, *The Magic Labyrinth*, G.P. Putnam's Sons, New York (NY) 1980.

Fowles John, *The French Lieutenant's Woman* (1969), Vintage, London 1996.

Lochhead Liz, *Blood and Ice*, Salamander Press, Edinburgh 1982.

Nichols Robert, *Daily Lives in Nghsi-Altai*, New Directions, New York (NY) 1977-1979, 4 vols.

Reed Ishmael, *Mumbo Jumbo*, Doubleday, Garden City (NY) 1972.

Roth Philip, *The Ghost Writer*, Farrar, Straus & Giroux, New York (NY) 1979.

Rushdie Salman, *Midnight's Children*, Jonathan Cape, London 1981.

—, *The Satanic Verses*, Viking Press, London 1988.

Vonnegut Kurt, *Mother Night* (1961), Vintage, London 2000 (*Madre notte*, trad. it. di Luigi Ballerini, Feltrinelli, Milano 2007).

—, *Slaughterhouse-Five, or The Children's Crusade: a Duty-Dance with Death* (1966), Vintage, London 1991 (*Mattatoio n.5 o La crociata dei bambini*, trad. it. di Luigi Briochi, Feltrinelli, Milano 2009).

### Altri romanzi

Chernaik Judith, *Double Fault*, Putnam, New York (NY) 1975.

—, *Leah*, Pan MacMillan, London 1987.

## Letteratura secondaria

## Narrazioni dei secoli XVIII e XIX

- Arnold Matthew, *Shelley* (1888), in Id., *Essays and Criticism. Second Series*, Macmillan, London 1888, pp. 205-252.
- Burke Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), ed. by Adam Philips, Oxford UP, Oxford 1990.
- Dowden Edward (ed.), *Life of Percy Bysshe Shelley*, 2 vols., Kegan Paul, Trench & Co, London 1886.
- Gilpin William, *Observation on the River Wye* (1790), intr. by Richard Humphreys, Pallas Athenes Arts (Orchid Press), Hong Kong 2005.
- , *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and On Sketching Landscape* (1792), ed. by Gavin Budge, Thoemmes Press, Bristol 2001.
- Godwin William, *Memoirs of the Author of A Vindication of the Rights of Woman*, 3 vols., J. Johnson, London 1798.
- , *An Enquiry Concerning Political Justice and Its Influence on Morals and Happiness* (1793-1798), 3 vols., photogr. facs. of the 3rd ed. corrected and edited with variant readings of the 1st and 2nd ed. and with a critical introduction and notes by F.E.L. Priestley, Toronto UP, Toronto 1969.
- Hogg Thomas Jefferson, *The Life of Percy Bysshe Shelley, In Four Volumes*, 2 vols., Moxon, London 1858.
- Jones Frederick L. (ed.), *Mary Shelley's Journal*, ed. by F.L. Jones, Oklahoma UP, Norman (OK) 1947.
- Kegan Paul C., *William Godwin, His Friends and Contemporaries*, 2 vols., H.S. King, London 1876.
- , *William Godwin: His Friends and Contemporaries*, 2 vols., Roberts Brothers, Boston (MA) 1876.
- Marshall Mrs. Julian (ed.), *The Life and Letters of Mary Wollstonecraft Shelley*, 2 vols., Bentley, London 1889.
- Middleton Charles S., *Shelley and his Writings*, by Charles S. Middleton, Newby, London 1858.
- Peacock Thomas Love, *Memoirs of Shelley, with Shelley's Letters to Peacock* (1858-1860), ed. by H.F.B. Brett-Smith, Henry Frowde, London 1909.
- Polidori Dr John William, *The Diary of Dr Polidori, Relating to Byron, Shelley, etc.*, ed. by W.M. Rossetti, Elkin Mathews, London 1911.

- Seward Anna, *Letters of Anna Seward, Written Between the Years 1784 and 1807*, ed. by Archibald Constable, 6 vols., printed by George Ramsay and Co., Edinburgh-London 1811.
- Shaw George Bernard, *Shaming the Devil about Shelley* (1892), in Id., *Pen Portraits and Reviews by Bernard Shaw*, Constable, London 1949, pp. 236-246.
- Shelley Lady Jane (ed.), *Shelley Memorials, from Authentic Sources*, Smith Edler, London 1859.
- (ed.), *Shelley and Mary*, 4 vols., privately printed, London 1882.
- Shelley Mary, *Introduction to Frankenstein* (1831), in Betty T. Bennett, Charles E. Robinson (eds), *The Mary Shelley Reader*, Oxford UP, New York (NY)-Oxford 1990, pp. 167-171 (ed. orig. *Frankenstein, or The Modern Prometheus*, Colburn and Bentley, Standard Novel Edition, London 1831).
- Shelley Percy Bysshe, *On Frankenstein*, in William Veeder (ed.), *Mary Shelley and Frankenstein – The Fate of Androgyny*, Chicago UP, Chicago (IL) 1986, pp. 225-227.
- , *The Poems of Shelley: Volume I, 1804-1817*, ed. by Kelvin Everest, Geoffrey Matthews, Longman, London 1989.
- , *The Poems of Shelley: Volume II, 1817-1819*, ed. by Kelvin Everest, Geoffrey Matthews, Longman, Harlow 2000.
- , *The Complete Poetry of Percy Bysshe Shelley*, ed. by Donald H. Reiman, Johns Hopkins UP, Baltimore (MD) 2005.
- Staël Madame de, *Réflexions sur le suicide*, C. Delén, Stockholm 1813 (*Riflessioni sul suicidio*, in Ead., *L'influenza delle passioni sulla felicità*, trad. it. di Paola Cusumano, N. Peruzzi, Il Melograno, Roma 1981, pp. 127-146).
- Trelawny Edward John, *Recollections of the Last Days of Shelley and Byron*, by E.J. Trelawny, Moxon, London 1858.
- , *Records of Shelley, Byron and the Author*, Routledge, London 1878.
- Twain Mark (Samuel Clemens), *In Defense of Harriet Shelley* (1894), and *Other Essays*, Harper, New York (NY)-London 1918 (ed. orig. *In Defense of Harriet Shelley*, «The North American Review», 1894, pp. 108-119); <[http://openlibrary.org/books/OL24171737M/In\\_defense\\_of\\_Harriet\\_Shelley](http://openlibrary.org/books/OL24171737M/In_defense_of_Harriet_Shelley)> (09/2012).
- Wollstonecraft Mary, *A Vindication of the Rights of Woman* (1792), Penguin, London 2004.

### Narrazioni dei secoli XX e XXI

- Adorno Theodor W., *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp, Berlin, Frankfurt am Main 1955 (*Prismi. Saggi di critica della cultura*, trad. it. di Carlo Mainoldi et al., Einaudi, Torino 1972).
- Alberge Dalya, *Byron's Lover Takes Revenge from the Grave: A Newly Discovered Memoir from a Woman close to Byron and Shelley Brands them as Worshippers of Free Love and 'Monsters'*, «The Observer», Sunday 28 March 2010, <<http://www.guardian.co.uk/books/2010/mar/28/byron-and-shelley-were-monsters>> (09/2012).



- Althusser Louis, *Pour Marx*, Maspero, Paris 1965 (*Per Marx*, trad. it. e cura di Cesare Luporini, Editori Riuniti, Roma 1974).
- , *Sur le rapport de Marx à Hegel*, in Jacques d'Hondt (édité par), *Hegel et la pensée moderne. Séminaire sur Hegel dirigé par Jean Hyppolite au Collège de France (1967-1968)*, Presses Universitaires de France, Paris 1970, pp. 27-83.
- , *Lenin et la philosophie*, F. Maspero, Paris 1969 (*Lenin e la filosofia*, trad. it. di F. Madonia, Jaca Book, Milano 1974).
- , *Essays on Ideology*, Verso, London 1984.
- Arendt Hannah, *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, Viking Press, New York (NY) 1963 (*La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, trad. it. di Piero Bernardini, Feltrinelli, Milano 2003).
- Armstrong Nancy, *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*, Oxford UP, New York (NY) 1987.
- Austin John Langshaw, *How to do Things with Words*, Harvard UP, Cambridge (MA) 1962.
- , *Performative-Constativ*, in John R. Searle (ed.), *The Philosophy of Language*, Oxford UP, Oxford 1971, pp. 13-22.
- Baccolini Raffaella et al. (a cura di), *Critiche femministe e teorie letterarie*, CLUEB, Bologna 1997.
- Bachtin Michail, *Voprosy literatury i estetiki*, Chudožestvennaja literatura, Moskva (*Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla «scienza della letteratura»*, 1975, trad. it. di Clara Strada Janovič, Einaudi, Torino 2001).
- Bagehot Walter, *Percy Bysshe Shelley (1856)*, in N. St. John-Stevás (ed.), *Collected Works of W. Bagehot, vol. I, Literary Essays*, The Economist, London 1965
- Bagni Paolo, *Genere*, La Nuova Italia, Firenze 1997.
- Baldick Chris, *I testi nel tempo: il dopoguerra e la fine della letteratura inglese*, in Franco Marengo (a cura di), *Storia della civiltà letteraria inglese*, vol. 3, UTET, Torino 1996, pp. 399-420.
- Barth John, *The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction*, «The Atlantic Monthly», 245, 1, 1980, pp. 65-71.
- Barthes Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris 1953 (*Il grado zero della scrittura, seguito da Nuovi saggi critici*, trad. vari, Einaudi, Torino 2003).
- , *Sur Racine (1963)*, in Id., *Oeuvres complètes*, tome 2: 1966-1973, Seuil, Paris 1994.
- , *Le discours de l'histoire*, «Social Science Information», 6, 1967, pp. 63-75, ripubblicato in *Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris 1984, pp. 153-166 (*Il discorso della storia*, in Paolo Fabbri, Isabella Pezzini, a cura e trad. it., *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1984, pp. 147-148; *Historical Discourse (1967)*, trans. by Peter Wexler, in Michael Lane, ed., *Introduction to Structuralism*, Basic Books, New York, NY, 1970, pp. 145-155).
- , *La mort de l'auteur (1968)*, in Id., *Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris 1984, pp. 61-67 (*La morte dell'autore*, in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, trad. it. di Bruno Bellotto, Einaudi, Torino 1988, pp. 51-56).
- , *Essais critiques*, Seuil, Paris 1991 (*Saggi critici*, a cura di Gianfranco Marone e trad. it. di Lidia Lonzi, Einaudi, Torino 2002).

- , *Scritti: società, testo, comunicazione*, a cura di Gianfranco Marrone e trad. di Marina di Leo, Gianfranco Marrone, Sandro Volpe, Einaudi, Torino 1998 (trad. parziale di *Oeuvres complètes*, édition établie et présentée par Èric Marty, Seuil, Paris 1993, 1994, 1995).
- Barthes Roland, Derrida Jacques, Foucault Michel, *Théorie d'ensemble*, ed. by P. Sollers, Seuil, Paris 1968 (*Scrittura e rivoluzione*, trad. it. parziale di Giampiero Ascenso, Mazzotta, Milano 1974).
- Baudrillard Jean, *L'illusion de la fin, ou, la grève des événements*, Galilée, Paris 1992 (*L'illusione della fine, o lo sciopero degli eventi*, trad. it. di Alessandro Serra, Anabasi, Milano 1993).
- Benjamin Walter, *Geschichtsphilosophische Thesen* (1940), in Id., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Hermann Schweppenhäuser, Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974 (*Tesi di filosofia della storia*, 1940, in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, trad. it. di Renato Solmi, Giulio Einaudi editore, Torino, pp. 75-86).
- Benson Gerard, Chernaik Judith, Herbert Cicely (eds), *Poems on the Underground*, Orion Publishing, London 1996.
- , *Love Poems on the Underground*, Cassell, London 1996.
- , *New Poems on the Underground 2006*, Cassell, London, 2006.
- Bertens Hans, Fokkema Douwe (eds), *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*, J. Benjamins, Amsterdam-Philadelphia (PA) 1997.
- Biagini Enza, Brettoni Augusta, Orvieto Paolo, *Teorie critiche del Novecento*, Carocci, Roma 2001.
- Blair William G., *Libel Lawyer Says Penthouse Ruling Aids Writers*, «New York Times», 7 November 1982, p. 41.
- Blanchot Maurice, *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris 1955 (*Lo spazio letterario*, trad. it. di Gabriella Zanobetti, Goffredo Fofi, Einaudi, Torino 1967).
- Bloom Harold, *Shelley's Mythmaking*, Yale UP, New Haven (CT) 1959.
- , *The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry*, Doubleday, Garden City (NY) 1961.
- , *Afterword*, in Mary Shelley, *Frankenstein or, the Modern Prometheus by Mary Shelley*, Penguin, New York (NY) 1963, pp. 212-223.
- (ed.), *Percy Bysshe Shelley. Selected Poetry*, New American Library, New York (NY) 1966.
- , *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (1973), Oxford UP, New York (NY) 1997.
- , *The Western Canon. The Books and Schools of the Ages*, Riverhead, New York (NY) 1994.
- Boas Louise Schutz, *Harriet Shelley: Five Long Years*, Oxford UP, New York (NY)-Toronto 1962.
- Boldrini Lucia, *Biografie fittizie e personaggi storici*, Edizioni ETS, Pisa 1998.
- Borghi Liana, *Gender*, in Ubaldo Fadini, Adelino Zanini (a cura di), *Lessico Postfordista*, Feltrinelli, Milano 2001, pp. 140-146.

- Bradbury Malcolm, *The Telling Life: Some Thoughts on Literary Biography*, in Eric Homberger, John Charmley (eds), *The Troubled Face of Biography*, Macmillan, Basingstoke-London 1988, pp. 131-140.
- Bradley Raymond, Swartz Norman, *Possible Worlds. An Introduction to Logic and Its Philosophy*, Basil Blackwell, Oxford 1979.
- Brady Patrick, *Memory and History as Fiction. An Archetypal Approach to the Historical Novel*, New Paradigm, Knoxville 1993.
- Braidotti Rosi, *Gender and Post-Gender: The Future of an Illusion?*, in Mario Corona, Giuseppe Lombardo (a cura di), *Atti dell'undicesimo convegno biennale "Methodologies of Gender"*, Herder, Roma 1993, pp. 51-69.
- , *Dissonanze*, La Tartaruga, Milano 1994.
- , *Soggetto Nomade. Femminismo e crisi della modernità*, Donzelli, Roma 1994.
- , *Nuovi soggetti nomadi*, a cura di Anna Maria Crispino, Luca Sossella, Roma 2002.
- Branigan John, *New Historicism and Cultural Materialism*, St Martin's Press, New York (NY) 1998.
- Brontë Charlotte, Emily, Anne, *Un così forte desiderio di ali. Lettere 1829-1855*, a cura di Franca Gollini, prefazione di Eleonora Chiavetta, Tufani, Ferrara 1997.
- Brown Nathaniel, *Sexuality and Feminism in Shelley*, Harvard UP, Cambridge (MA) 1979.
- Bruss Elizabeth, *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*, John Hopkins UP, Baltimore (MD)-London 1976.
- Burke Sean, *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault, Derrida*, Edinburgh UP, Edinburgh 1992.
- Burnett Timothy, Chernaik Judith, *The Byron and Shelley Notebooks in the Scrope Davies Find*, «Review of English Studies», 29, 113, 1978, pp. 36-49.
- Bush Douglas, *Mythology and the Romantic Tradition in English Poetry*, Harvard UP, Cambridge (MA) 1937.
- Butler Judith, *Gender Trouble*, Routledge, New York (NY) 1990 (*Scambi di genere*, trad. it. di Roberta Zuppet, Sansoni, Milano 2004).
- , *Bodies that Matter*, Routledge, New York (NY) 1993 (*Corpi che contano*, trad. it. di S. Capelli, Feltrinelli, Milano 1996).
- Cameron Kenneth Neill, *The Young Shelley: Genesis of a Radical*, MacMillan, New York (NY) 1950.
- , *Shelley. The Golden Years*, Harvard UP, Cambridge (MA) 1974.
- Cameron Kenneth Neill, Reiman Donald Henry (eds), *Shelley and his Circle: 1773-1882*, 10 vols., Harvard UP, Cambridge (MA) 1961-2002.
- Canary Robert H., Kozicky Henry, *The Writing of History: Literary form and Historical Understanding*, University of Wisconsin, Madison (WI) 1978.
- Caruso Paolo, *Conversazioni con Lévi-Strauss, Foucault, Lacan*, Mursia, Milano 1969.

- Ceserani Remo, *Il fantastico*, Il Mulino, Bologna 1996.
- , *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997.
- Chernaik Judith, *The Figure of the Poet in Shelley*, «HEL», 35, 4, December 1968, pp. 566-590.
- , *The Lyrics of Shelley*, The Press of Case Western Reserve University, Cleveland-London 1972.
- , *Review* (untitled. Reviewed work: *The Complete Poetical Works of Percy Bysshe Shelley, Volume II, 1814-1817*, ed. by Neville Rogers, Clarendon Press, Oxford 1975), «The Modern Language Review», 73, 1, January 1978, pp. 166-169.
- , *Review* (untitled. Reviewed work: *Shelley: A Voice Not Understood by Timothy Webb*), «The Modern Language Review», 75, 4, October 1980, pp. 857-858.
- , *Shelley-The Poets View*, «Poetry Review», 83, 1, 1993, pp. 75-76.
- , *Shelley, Mary Politics*, «Times Literary Supplement», 4949, 1998, p. 17.
- , *English Poetry 850-1850, the First Thousand Years*, «Times Literary Supplement», 5073, 2000, p. 34.
- , *Guilt Alone Brings Forth Nemesis: The Last Days of Schumann at Endenich: Extracts from a Doctor's Diary*, «Times Literary Supplement», 5135, 2001, pp. 11-13.
- , *No Resting Could He Find: the Mariner, the Dutchman and the Wandering Jew*, «Times Literary Supplement», January 25, 2003.
- , *Schumann's Doppelgängers: Florestan and Eusebius revisited*, «The Musical Times», 152, 1917, Winter 2011, pp. 45-55.
- (ed.), *The Carnival of Animals: Poems Inspired by Saint Saëns' Music*, ill. by Satoshi Kitamura, Walker Books, London 2007.
- Chichester Teddi Lynn, *Shelley's Imaginative Transsexualism in Laon and Cythna*, «Keats-Shelley Journal», XLV, 1996, pp. 77-101.
- Church Richard, *Mary Shelley: A Biography*, Gerald Howe, London 1928.
- Cixous Hélène, *The Character of Character*, «New Literary History», 5, 2, 1974, pp. 383-402.
- , *Le rire de la Méduse*, «L'Arc», vol. 61, 1975, pp. 39-54 (*Il riso della Medusa*, in Raffaella Baccolini, Maria Giulia Fabi, Vita Fortunati, Rita Monticelli, *Critiche femministe e teorie letterarie*, trad. it. di Catia Rizzi, CLUEB, Bologna 1997, pp. 221-246).
- Cixous Hélène, Clément Catherine, *La jeune née*, Union Générale d'Éditions, Paris 1975.
- Clarke John Henrik (ed.), *William Styron's Nat Turner: Ten Black Writers Respond*, Beacon Press, Boston (MA) 1968.
- Collingwood Robin George, *The Idea of History* (1946), Oxford UP, Oxford 1993.
- Connell Brian (ed.), *Portrait of a Whig Peer, compiled from the Papers of the Second Viscount Palmerston, 1739-1802*, André Deutsch, London 1957.
- Cooley Elizabeth, *Revolutionizing Biography: Orlando, Roger Fry, and the Tradition*, «South Atlantic Review», 55, 2, 1990, pp. 71-83.

- Corti Claudia, *Sul discorso fantastico. La narrazione nel romanzo gotico*, Edizioni ETS, Pisa 1989.
- Crisafulli L.M., Silvani Giovanna (a cura di), *Mary versus Mary*, Liguori, Napoli 2001.
- Culler Jonathan, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism* (1982), Routledge, London-Melbourne-Henley 1983 (*Sulla de-costruzione*, trad. it. di Sandra Cavicchioli, Bompiani, Milano 1988).
- Currie Mark (ed.), *Metafiction*, Longman Group, London 1995.
- D'Amico Robert, *Historicism and Knowledge*, Routledge, London 1989.
- Davis Lennard, *Factual Fictions: The Origins of the English Novel*, Columbia UP, New York (NY) 1983.
- de Boer Esther A., *Mary Magdalene and the Disciple Jesus Loved*, «Lectio Difficilior. European Electronic Journal for Feminist Exegesis», 1, 2000, <<http://www.lectio.unibe.ch>> (09/2012).
- de Beauvoir Simone, *Le deuxième sexe*, Gallimard, Paris 1949 (*Il secondo sesso*, trad. it. di Roberto Cantini, Mario Andreose, Il Saggiatore, Milano 2002).
- de Lauretis Teresa, *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, Indiana UP, Bloomington (IN) 1984.
- (ed.), *Feminist Studies: Critical Studies*, Indiana UP, Bloomington (IN) 1986.
- , *Technologies of gender: essays on theory, film, and fiction*, Indiana UP, Bloomington (IN) 1987 (*Sui Generis. Scritti di teoria femminista*, trad. it. parziale di Liliana Losi, Feltrinelli, Milano 1996).
- , *Excentric Subjects*, *Feminist Studies*, 16, 1, 1990, pp. 115-150 (*Soggetti eccentrici*, trad. it. di Teresa de Lauretis, Feltrinelli, Milano 1999).
- de Man Paul, *Autobiography as De-facement*, «Comparative Literature», 94, 5, 1979, pp. 919-930.
- Denzin Norman, *Interpretive Biography*, Sage, Newbury Park (CA) 1989.
- Derrida Jacques, *La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines*, in Id., *Écriture et la Différance*, Seuil, Paris 1967, pp. 409-429.
- , *De la grammatologie*, Minuit, Paris 1967 (*Della grammatologia*, trad. e cura di Rodolfo Balzarotti, Francesca Bonicalzi, Giacomo Contri, Gianfranco Dalmasso, Angela Claudia Loaldi, Jaca book, Milano 1969).
- , *Sémiologie et grammatologie*, «Informations sur les sciences sociales», 4, 1968, pp. 135-148.
- , *Marges de la philosophie*, Minuit, Paris 1972 (*Margini della filosofia*, trad. it. e cura di Manlio Iofrida, Einaudi, Torino 1997).
- , *Positions*, Minuit, Paris 1972 (*Posizioni: scene, atti, figure della disseminazione*, trad. it. di Marialuisa Chiappini, Giuseppe Sertoli e cura di Giuseppe Sertoli, Ombre corte, Verona 1999).
- , *La loi du genre*, in Groupe de Recherches sur les Théories du Signe et du Texte (éd.), *Colloque international Le Genre / Die Gattung / Genre (Atti del colloquio, Strasbourg, 4-8 luglio 1979)*, Université de Strasbourg, Strasbourg 1980, pp. 183-211 (*The Law of Genre*, Engl. trans. by Avital Ronell, «Critical Inquiry», 7, 1, *On Narrative*, 1980, pp. 55-81; *La legge*

- del genere*, in Id., *Paraggi. Studi su Maurice Blanchot*, trad. it. di Silvano Facioni, Jaca Book, Milano 2000, pp. 299-334).
- de Saussure Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, ed. par Charles Bally, Albert Riedlinger, Albert Sechehaye, Payot, Lausanne-Paris 1916 (*Corso di linguistica generale*, trad. it. di Tullio de Mauro, Laterza, Roma-Bari 2009).
- De Zordo Ornella, Fantaccini Fiorenzo (a cura di), *altri canoni / canoni altri. pluralismo e studi letterari*, Firenze UP, Firenze 2011.
- Diamond Irene, Quinby Lee (eds), *Feminism and Foucault*, Northeastern UP, Boston (MA) 1988.
- Di Cori Paola (a cura di), *Altre storie. La critica femminista alla storia*, CLUEB, Bologna 1996.
- Di Cori Paola, Barazzetti Donatella (a cura di), *Gli studi delle donne in Italia: una guida critica*, Carocci, Roma 2001.
- Dimock Wai-Chee, *Feminism, New Historicism and the Reader*, «American Literature», 63, 4, December 1991, pp. 601-622.
- Docherty Thomas, *Reading (Absent) Character: Towards a Theory of Characterization in Fiction*, Clarendon, Oxford 1983.
- Doležel Lubomír, *Mimesis and Possible Worlds*, «Poetics Today», 9, 3, 1988, pp. 475-496.
- , *Occidental Poetics. Tradition and Progress*, Nebraska UP, Lincoln-London 1990.
- , *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Johns Hopkins UP, Baltimore (MD) 1998 (trad. it. di M. Botto, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Bompiani, Milano 1999).
- Dollimore Jonathan, *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*, Clarendon Press, Oxford 1991.
- Dollimore Jonathan, Sinfield Alan, *Political Shakespeare. New Essays in Cultural Materialism*, Manchester UP, Manchester 1985.
- Donovan Jack, Duffy Cian, Everest Kelvin, Rossington Michael, *The Poems of Shelley: Volume III: 1919-20*, Longman/Pearson, Harlow 2011.
- Douglas Wood Ann, «*The Fashionable Diseases: Women's Complaints and their Treatment in Nineteenth-Century America*», in M.S. Hartman, L. Banner (eds), *Clio's Consciousness Raised: New Perspectives on the History of Women*, Harper Torchbooks, New York (NY) 1974, pp. 1-22.
- Duby Georges, *Scrivere la storia*, in Alberto Asor Rosa (a cura di), *La scrittura e la storia*, La Nuova Italia, Firenze 1995.
- Eagleton Terry, *The Illusions of Postmodernism*, Blackwell, Oxford 1996.
- , *The Idea of Culture*, Blackwell, Oxford 2000.
- Eco Umberto, *Opera aperta* (1962), Bompiani, Milano 2000.
- , *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* (1979), Bompiani, Milano 2002.
- , *Interpretazione e sovrainterpretazione. Un dibattito con Richard Rorty, Jonathan Culler e Christine Brooke-Rose*, Bompiani, Milano 1995.

- , *Sei passeggiate nei boschi narrativi (Harvard University, Norton Lectures 1992-3)*, Bompiani Tascabili, Milano 2011.
- , *Ci sono delle cose che non si possono dire. Di un realismo negativo*, «alfabeta2», 16 marzo 2012, e-book: <<http://www.alfabeta2.it/2012/03/16/ci-sono-delle-cose-che-non-si-possono-dire/>> (09/2012).
- Edwards Lee, Diamond Arlyn (eds), *The Authority of Experience*, Massachusetts UP, Amherst 1977.
- Ehrenreich Barbara, English Deirdre, *For Her Own Good: 150 Years of the Experts' Advice to Women*, Anchor Press, New York (NY) 1978.
- Elam Diane, *Romancing the Postmodern*, Routledge, London 1992.
- Eliot Thomas Stearns, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Harvard UP, Cambridge (MA) 1937.
- Epstein William (ed.), *Contesting the Subject: Essays in the Postmodern Theory and Practice of Biography and Biographical Criticism*, Purdue UP, West Lafayette 1991.
- Fagioli Giovanna, *Julia Kristeva: da Tel Quel a 'l'insostenibile del linguaggio'*, Bulzoni, Roma 1995.
- Felman Shoshana, *Woman and Madness: The Critical Phallacy*, «Diacritics», 5, 4, 1975.
- Ferraris Maurizio, *Manifesto del New Realism*, «alfabeta2», settembre 2011, <<http://www.alfabeta2.it/2011/09/09/manifesto-del-new-realism/>> (09/2012).
- , *La verità e l'esempio di Socrate*, «la Repubblica», 7 gennaio 2012, p. 41.
- Fetterley Judith, *The Resisting Reader* (1978), Indiana UP, Bloomington (IN) 1981.
- Fiedler Leslie, *Cross the Border - Close the Gap*, Stein & Day, New York (NY) 1972.
- Fish Stanley, *Is There a Text in this Class?*, Harvard UP, Cambridge (MA) 1980.
- Fokkema Aleid, *Postmodern Characters: A Study of Characterization in British and American Postmodern Fiction*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta 1991.
- Foley Barbara, *From U.S.A. to Ragtime: Notes on the Forms of Historical Consciousness in Modern Fiction*, «American Literature», 50, 1978, pp. 85-105.
- , *Telling the Truth: The Theory and Practice of Documentary Fiction*, Cornell UP, Ithaca (NY) 1986.
- , *The Character of Truth: Historical Figures in Contemporary Fiction by Naomi Jacobs* [Review], «Modern Philology», 90, 2, 1992, pp. 308-312.
- Fortunati Vita, Franci Giovanna (a cura di), *Il Neostoricismo*, Mucchi, Modena 1995.
- Foucault Michel, *Folie et Dérailson. Histoire de la folie à L'âge classique*, Plon, Paris 1961 (*Storia della follia nell'età classica*, trad. it. di Franco Ferrucci, Emilio Renzi, Vittore Vezzoli, Rizzoli, Milano 1974).
- , *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, Presses Universitaires de France, Paris 1963 (*Nascita della clinica*, trad. it. di Alessandro Fontana, Einaudi, Torino 1969).
- , *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Editions Gallimard, Paris 1966 (*Le parole e le cose*, trad. it. di Emilio Panaite-scu, BUR, Milano 2007).

- , *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969 (*L'archeologia del sapere*, trad. it. di Giovanni Bogliolo, Rizzoli, Milano 1971).
- , *Qu'est-ce qu'un auteur?*, «Bulletin de la Société française de philosophie», LXIII, 1969, 3, pp. 73-104 (*Che cos'è un autore?*, in Id., *Scritti letterari*, trad. it. e cura di Cesare Milanese, Feltrinelli, Milano 1971, pp. 1-21).
- , *L'ordre du discours*, Gallimard, Paris 1971 (*L'ordine del discorso ed altri interventi*, trad. it. di Alessandro Fontana, Mauro Bertani, Valeria Zini, Einaudi, Torino 2004).
- , *Surveiller et punir. Naissance de la Prison*, Gallimard, Paris 1975 (*Sorvegliare e punire. La nascita della prigione*, trad. di Alcesti Tarchetti, Einaudi, Torino 2005).
- , *Histoire de la sexualité*, t.1, *La volonté de savoir*, Gallimard, Paris 1976 (*La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, trad. it. di Pasquale Pasquino, Giovanna Procacci, Feltrinelli, Milano 2010).
- , *Histoire de la sexualité*, t. 2. *L'Usage des plaisirs*, Gallimard, Paris 1984 (*L'uso dei piaceri. Storia della sessualità 2*, trad. it. di Laura Guarino, Feltrinelli, Milano 1992).
- , *Histoire de la sexualité*, t. 3. *Le Souci de soi*, Gallimard, Paris 1984 (*La cura di sé. Storia della sessualità 3*, trad. di Laura Guarino, Feltrinelli, Milano 1995).
- , *Dits et écrits*, Editions Gallimard, Paris 1994 (*Archivio Foucault 1. 1961-1970. Follia, scrittura, discorso* (trad. parziale a cura di Judith Revel, trad. it. di Gioia Costa, Feltrinelli, Milano 1996).
- , *Naissance de la biopolitique, Cours au collège de France 1978-1979*, Hautes études, Gallimard-Seuil 2004 (*Nascita della biopolitica*, ed. stabilita sotto la direzione di François Ewald, Alessandro Fontana da Michel Senellart, trad. e cura di Mario Galzigna, Feltrinelli, Milano 2005).
- , *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II. 1984*, Seuil-Gallimard, Paris 2009 (*Il coraggio della verità. Il governo di sé e degli altri II. Corso al Collège de France (1984)*, ed. stabilita da Frédéric Gros sotto la direzione di François Ewald e Alessandro Fontana, trad. e cura di Mario Galzigna, Feltrinelli, Milano 2011).
- Fraser Nancy, Nicholson Linda, *Social Criticism without Philosophy: An Encounter between Feminism and Postmodernism* (1988), in Thomas Dochtery (ed.), *Postmodernism. A Reader*, Harvester Wheatsheaf, London 1993, pp. 415-432, <<http://www.jstor.org/stable/827810>> (09/2012).
- Freeman Mark, *Rewriting the Self: History, Memory, Narrative*, Routledge, London-New York (NY) 1993.
- Friedan Betty, *The Feminine Mystique*, W.W. Norton, New York (NY) 1963 (*La mistica della femminilità*, trad. it. di Loretta Valtz Mannucci, Edizioni di Comunità, Milano 1976).
- Friedlander Saul, *Reflets du Nazisme*, Seuil, Paris 1982.
- Friedman Susan Stanford, *Weavings: Intertextuality and the (Re)Birth of Author*, in Jay Clayton, Eric Rothstein (eds), *Influence and Intertextuality in Literary History*, Wisconsin UP, Madison (WI) 1991, pp. 146-180.



- Frye Northrop, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton UP, Princeton (NJ) 1957 (trad. it. di P. Rosa-Clot, S. Stratta, *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino 1969).
- , *Fables of Identity*, Harcourt and Brace, New York (NY) 1963 (*Favole d'identità*, trad. it. di C. Monti, Einaudi, Torino 1973).
- Fumagalli Andrea, *Bioeconomia e capitalismo cognitivo. Verso un nuovo paradigma di accumulazione?*, Carocci, Roma 2007.
- Gallagher Anne-Marie, Lubelska Cathy, Ryan Louise, *Re-presenting the Past: Women and History*, Longman, Harlow 2001.
- Gallagher Catherine, *The Industrial Reformation of English Fiction: Social Discourse and Narrative Form 1832-1867*, Chicago UP, Chicago (IL) 1985.
- Galtung Johan, *Macro-History as a Metaphor for Biography: An Essay on Macro and Micro History*, «Biography», 13, 1990, pp. 283-299.
- Gasché Rodolphe, *French Issue: Autobiography and the Problem of the Subject*, «Modern Language Notes», 93, 4, 1978, pp. 573-574.
- Geertz Clifford, *The Interpretations of Cultures*, Fontana, London 1993.
- Genette Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1981 (*Palinsesti. La letteratura di secondo grado*, Einaudi, Torino 1997).
- , *Fictional Narrative, Factual Narrative*, «Poetics Today», 11, 4, 1990, pp. 753-774.
- Gilbert Sandra M., Gubar Susan, *Horror's Twin: Mary Shelley's Monstrous Eve*, in Ead., *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979), Yale UP, New Haven-London 1984, pp. 213-248.
- Gilligan Carol, *In a Different Voice - Psychological Theory and Women's Development*, Harvard UP, Cambridge (MA)-London 1982.
- Ginzburg Carlo, *Unus testis. Lo sterminio degli ebrei e il principio di realtà*, «Quaderni storici», 80, 1992 pp. 520-548.
- , *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Feltrinelli, Milano 2006.
- Gittings Robert, Manton Joe, *Claire Clairmont and the Shelleys 1798-1879*, Oxford UP, Oxford-New York (NY) 1992.
- Glynn Grylls Rosalie, *Claire Clairmont - Mother of Byron's Allegra*, John Murray, London 1939.
- Goldberg Jonathan, *Sodometries: Renaissance Texts, Modern Sexualities*, Stanford UP, Stanford 1992.
- Goodman Nelson, *Ways of Worldmaking*, Hackett, Indianapolis (IN)-Cambridge 1978.
- Gordon Lyndall, *Charlotte Brontë. A Passionate Life*, Chatto & Windus, London 1994.
- Gramsci Antonio, *Quaderni dal carcere* (1947). Nuova versione tematica e digitale a cura di Dario Ragazzini, Regione Toscana, Firenze 2008.
- , *Letteratura e vita nazionale* (1950), Einaudi, Torino 1974.
- Grassi Samuele, *Looking through Gender: Post-1980 British and Irish Drama*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2011.

- Greenberg Caren, *Reading Reading. Echo's Abduction of Language*, in Sally Mc Connell-Ginet, Ruth Borker, Nenlly Furman (eds), *Women in Literature and Society*, Praeger, New York (NY) 1980.
- Greenblatt Stephen, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago UP, Chicago (IL)-London 1980.
- , *Invisible Bullets: Renaissance Authority and its Subversion*, «Glyph», 8, 1981, pp. 40-61.
- , *Shakespearean Negotiations: the Circulation of Social Energy in Renaissance England*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles (CA) 1988.
- , *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*, Oxford UP, Oxford 1991.
- Hamilton Paul, *Historicism*, Routledge, London 1996.
- Haraway Donna, "A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century", in Ead., *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, London 1991, pp. 149-181 (*Un manifesto per cyborg. Scienza, tecnologia e femminismo socialista nel tardo ventesimo secolo*), in Ead., *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, trad. it. di Liana Borghi, Feltrinelli, Milano 1995, pp. 39-101).
- Harlan David, *Intellectual History and the Return of Literature*, «American Historical Review», 94, 1989, pp. 879-907.
- Harpman Geoffrey Galt, *Foucault and the New Historicism*, «American Literary History 3», Summer 1991, pp. 360-370.
- Hartman Geoffrey, *The Fate of Reading and Other Essays*, Chicago UP, Chicago (IL) 1975.
- Haskins Susan, *Mary Magdalene: Myth and Metaphor*, Riverhead, New York (NY) 1993.
- Hawkins Desmond, *Shelley's First Love: The Love Story of Percy Bysshe Shelley and Harriet Grove*, Archon, New York (NY) 1992.
- Hay Daisy, *Young Romantics: The Tangles Lives of English Poetry's Greatest Generation*, Farrar, Straus and Giroux, New York (NY) 2010.
- Heath Stephen, *Narrative Space*, in Id., *Questions of Cinema*, Indiana UP, Bloomington (IN) 1981, pp. 19-75.
- Heller Ágnes, *I miei occhi hanno visto*, a cura di Francesco Comina, Luca Bizzarri, Il Margine, Trento 2012.
- Henriques Julian, Hollway Wendy et al., *Changing the Subject: Psychology, Social Regulation and Subjectivity* (1984), Routledge, London 2004.
- Hillgruber Andreas, *Zweierlei Untergang: Die Zerschlagung des Deutschen Reiches und das Ende des europäischen Judentums*, Siedler, Berlin 1986.
- Hotson Leslie, *Shelley's Lost Letters to Harriet*, Faber & Faber, London 1930.
- Hutcheon Linda, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Wilfrid Laurier UP, Waterloo (ON) 1980.
- , *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Methuen, London-New York (NY) 1985.
- , *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London 1989.

- , *A Poetics of Postmodernism: History, Theory and Fiction* (1988), Routledge, London 1999.
- Ingpen Roger, *Shelley in England: New Facts and Letters from the Shelley-Whitton Papers*, Kegan Paul Trench Trubner, London 1917.
- , *Shelley in England*, Houghton Mifflin Company, Boston (MA)-New York (NY) 1917.
- Irigaray Luce, *Speculum. De l'autre femme*, Minuit, Paris 1974 (*Speculum. L'altra donna*, trad. it. di Luisa Muraro, Feltrinelli, Milano 1975).
- , *Essere due*, Bollati Boringhieri, Torino 1994. *Être Deux*, Grasset, Paris 1997.
- Jacobs Naomi, *The Character of Truth: Historical Figures in Contemporary Fiction*, Southern Illinois UP, Carbondale (IL) 1990.
- Jameson Fredric, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, «New Left Review», 146, 1984, pp. 53-92.
- , *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke UP, Durham 1991.
- Jay P.L., *Being in the Text: Autobiography and the Problem of the Subject*, «Modern Language Notes», 97, 5, 1982, pp. 1045-1063.
- Jenkins Keith, *On 'What is History?': From Carr and Elton to Rorty and White*, Routledge, London 1995.
- (ed.), *The Postmodern History Reader*, Routledge, London 1997.
- Jones Frederick L. (ed.), *The Letters of Mary Shelley*, 2 vols., Oklahoma UP, Norman (OK) 1964.
- Keener John F., *Biography and the Postmodern Historical Novel*, Mellen, New York (NY) 2001.
- Kellner Hans, *Language and Historical Representation: Getting the Story Crooked*, University of Wisconsin Press, Madison (WI) 1989.
- Kermode Frank, *The Classic*, Harvard UP, Cambridge (MA)-London 1983.
- Kersten Dennis, *Travels with Fiction in the Field of Biography. Writing the Lives of Three Nineteenth-Century Authors*, UB Nijmegen, Nijmegen 2011, <<http://repository.ubn.ru.nl/bitstream/2066/87180/1/87180.pdf>> (09/2012).
- Knoepflmacher U.C., *Thoughts on the Aggression of Daughters*, in George Levine, U.C. Knoepflmacher (eds), *The Endurance of Frankenstein*, California UP, Berkeley-Los Angeles (CA)-London 1979, pp. 88-119.
- Knorr Walter L., *Doctorow and Kleist: 'Kohlhaas' in Ragtime*, «Modern Fiction Studies», 22, 1976, pp. 224-227.
- Kolodny Annette, *Turning the Lens on The Panther Captivity: A Feminist Exercise in Practical Criticism*, in Elizabeth Abel, *Writing and Sexual Difference*, The Harvester Press, Brighton 1982, pp. 159-175.
- Kripke Saul A., *Naming and Necessity*, in Donald Davidson, Gilbert Harman (eds), *Semantics of Natural Language*, Reidel, Dordrecht 1972, pp. 253-335.

- Kristeva Julia, *Sémiotikè: recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris 1969 (*Séméiôtikè: ricerca per una semanalisi*, trad. it. di Pietro Ricci, Feltrinelli, Milano 1978).
- , *Narration et transformation*, «Semiotica», 4, 1969, p. 422-448.
- , *La révolution du langage poétique*, Seuil, Paris 1974 (*La rivoluzione del linguaggio poetico*, trad. it. di Silvana Eccher Dall'Eco, Angela Musso, Giuliana Sangalli, Marsilio, Venezia 1979).
- , *Il n'y a pas de maître à langage*, «Nouvelle revue de psychanalyse», 20, Automne, 1979, pp. 119-140.
- , *Materia e senso: pratiche, significanti e teoria del linguaggio*, trad. it. parziale di Polylogue (Seuil, Paris 1977) a cura di Bruno Bellotto, Daniele De Agostini, Einaudi, Torino 1980.
- , *Histoires d'amour*, Denoël, Paris 1983.
- , *The Kristeva Reader*, ed. by Toril Moi, Basil Blackwell, Oxford 1986.
- Lacan Jacques, *Écrits*, Seuil, Paris 1966 (*Scritti*, trad. it. di Giacomo B. Contri, Einaudi, Torino 1974).
- Lang Berel, *Act and Idea in the Nazi Genocide*, Chicago UP, Chicago (IL) 1990.
- Leavis Frank Raymond, *Revaluation: Tradition and Development in English Poetry*, Chatto and Windus, London 1936 (*Da Swift a Pound. Saggi di critica letteraria*, trad. it. di Ghan Singh, Einaudi, Torino 1973).
- , *The Great Tradition* (1948), Penguin, Harmondsworth 1962.
- , *The Common Pursuit* (1952), Hogarth Press, London 1984.
- Lee Debbie, *Slavery & the Romantic Imagination*, Pennsylvania UP, Philadelphia (PA) 2002.
- Lerner Gerda, *Placing Women in History: Definitions and Challenges*, «Feminist Studies 3», 1/2, Fall 1975, pp. 185-198.
- Levine George, Knoepfmacher U.C. (eds), *The Endurance of Frankenstein*, California UP, Berkeley-Los Angeles (CA)-London 1979.
- Lévi-Strauss Claude, *Anthropologie structurale*, Plon, Paris 1958 (*Antropologia strutturale*, trad. it. di Paolo Caruso, Il Saggiatore, Milano 2009).
- , *La pensée sauvage*, Librairie Plon, Paris 1962 (*Il pensiero selvaggio*, trad. it. di Paolo Caruso, Il Saggiatore tascabili, Milano 2010).
- Locke Don, *A Fantasy of Reason – The Life and Thought of William Godwin*, Routledge & Kegan Paul, London 1980.
- Lonzi Carla, *Sputiamo su Hegel*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano 1974.
- Lukács György, *Der historische Roman*, Aufbau-Verlag, Berlin 1957 (*Il romanzo storico*, Einaudi, Torino 1977).
- Lundgren-Gothlin Eva, *Sex and Esistence. Simone de Beauvoir's The Second Sex*, The Athlone Press, London 1996.
- Lyotard Jean-François, *La condition postmoderne*, Minuit, Paris 1979 (*La condizione postmoderna*, trad. it. di Carlo Formenti, Feltrinelli, Milano 2006).
- , *The Différend, the Referent, and the Proper Name*, «Diacritics», 14, 3, 1984, pp. 4-14.

- Maak Annegret, *Das Leben der Toten Dichter: Fiktive Biographien*, in Annegret Maak, Rüdiger Imhof (Hrsgg.), *Radikalität und Mässigung: Der englische Roman seit 1960*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1993, pp. 169-188.
- Magli Patrizia (a cura di), *Le donne e i segni*, Il lavoro editoriale, Urbino 1985.
- Mandelker Steven, *The Radical Feminist Attack on Reason*, «Reason Papers», 19, 1994, pp. 50-57.
- Marchand Leslie A., *Byron: A Biography*, 3 vols., Murray, London 1957.
- Margolin Uri, *Structuralist Approaches to Character in Narrative: The State of the Art*, «Semiotica», 75, 1989, pp. 1-24.
- , *Individuals in Narrative Worlds: An Ontological Perspective*, «Poetics Today», 11, 4, 1990, pp. 843-871.
- Mauros André, *Ariel*, Grasset, Paris 1923 (*Ariel. Tentativo di romanzo ispirato alla vita di Shelley*, trad. it. di M. Mattone, De Carlo, Roma 1946).
- McAleer Edward C., *The Sensitive-Plant: A Life of Lady Mount Cashell*, North Carolina UP, Chapel Hill (NC) 1958.
- McCord, Phyllips Frus, 'A Specter Viewed by a Specter': *Autobiography in Biography*, «Biography», 9, 3, 1986, pp. 219-228.
- McHale Brian, *Postmodernist Fiction*, Methuen, New York (NY)-London 1987.
- Medwin Thomas, *The Life of Percy Bysshe Shelley*, ed. by H. Buxton Forman, Oxford UP, London 1913.
- Mellor Anne K., *Mary Shelley, Her Life, Her Fiction, Her Monsters*, Routledge, New York (NY)-London 1989.
- , *Romanticism & Gender* (1992), Routledge, New York (NY)-London 1993.
- Middeke Martin, Huber Werner (eds), *Biofictions: the Rewriting of Romantic Lives in Contemporary Fiction and Drama*, Camden House, Rochester (NY)-Woodbridge (ON) 1999.
- Miller D.A., *Discipline in Different Voices: Bureaucracy, Police, Family and Bleak House*, «Representations», 1, 1, February 1983, pp. 59-90.
- , *The Novel and the Police*, California UP, Berkeley-Los Angeles (CA)-London 1988.
- Miller Nancy K., *Emphasis Added: Plots and Plausibilities in Women's Fiction*, in Elaine Showalter (ed.), *The New Feminist Criticism*, Pantheon, New York (NY) 1985, pp. 339-360.
- Millett Kate, *Sexual Politics* (1971), Illinois UP, Urbana (IL) 2000.
- Mink Louis O., *Historical Understanding*, Cornell UP, Ithaca (NY) 1987.
- , *Philosophical Analysis and Historical Understanding*, «Review of Metaphysics», 21, 4, June 1968, pp. 667-698.
- Moers Ellen, *Female Gothic: the Monster's Mother*, «The New York Review of Books», 21, 4, 1974.
- , *Literary Women: The Great Writers* (1976), Anchor Press/Doubleday, Garden City (NY) 1977.
- Moi Toril, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, Methuen, London 1985.
- Moravia Sergio (a cura di), *Lo strutturalismo francese*, Sansoni, Firenze 1975.

- Morgan Robin (ed.), *Sisterhood is Powerful: An Anthology of Writings from the Women's Liberation Movement*, Vintage, New York (NY) 1970.
- Morini Cristina, *Per amore o per forza: femminilizzazione del lavoro e politiche del corpo*, Ombre Corte, Verona 2010.
- Moskal Jeanne, *Introductory Note*, in Mary Shelley, *The Novels and Selected Works of Mary Shelley*, vol. 8, *Travel Writing*, ed. by Nora Cook, William Pickering, London 1996, pp. 1-8.
- Mulvey Laura, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, «Screen», 16, 3, August 1975, pp. 6-18.
- Muraro Luisa, *L'ordine simbolico della madre* (1991), Editori Riuniti, Roma 2006.
- Murray Janet H., *Charmed Circle* (Review of *Love's Children* by Judith Cherniak), «The Women's Review of Books», 9, 10/11, July 1992, pp. 28-29.
- Nadel Ira Bruce, *Biography & Four Master Tropes*, «Biography», 6, 4, 1983, pp. 307-315.
- , *Biography: Fiction, Fact and Form*, St Martin's Press, New York (NY) 1984.
- , *Narrative and the Popularity of Biography*, «Mosaic», 20, 4, 1987, pp. 131-141.
- Newton Judith L., *History as Usual? Feminism and the "New Historicism"*, «Cultural Critique», 9, 1988, pp. 87-121.
- O'Brien Patricia, *Crime and Punishment as Historical Problem*, «Journal of Social History», 11, 1978, pp. 508-520.
- Orgel Stephen, *Impersonations: The Performance of Gender in Shakespeare's England*, Cambridge UP, Cambridge 1996.
- Ortega y Gasset José, *Il tema del nostro tempo*, a cura di Sergio Solmi, Sugarco, Milano 1994 (ed. orig. *El tema de nuestro tiempo*, Calpe, Madrid 1923).
- Pagels Elaine, *The Gnostic Gospels* (1979), Random House, New York (NY) 1989.
- Palomba Tina, *Io, giornalista anticamorra nonostante Saviano. Per La Torre ero la portavoce del giudice Cantone!*, «Il Giornale», 28 marzo 2009, p. 42.
- Pavel Thomas, *Fictional Worlds*, Harvard UP, Cambridge (MA) 1986.
- Phelan James, *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*, Chicago UP, Chicago (IL)-London 1989.
- Pollak Ellen, *Feminism and the New Historicism: A Tale of Difference or the Same Old Story?*, «The Eighteenth Century» 29, 3, 1988, pp. 281-286.
- Poovey Mary, *Uneven Developments: The Ideological Work of Gender in Mid-Victorian England*, Chicago UP, Chicago (IL) 1988.
- Porter Carolyn, *Are We Being Historical Yet?*, «South Atlantic Quarterly», 87, 4, Fall 1988, pp. 743-786.
- Pottle Frederick A., *The Case of Shelley*, «PMLA», 67, 1952, pp. 589-608.
- Power Nina, *One-Dimensional Woman*, Zero Books, Winchester-Washington 2009 (*La donna a una dimensione*, trad. it. di M. Bordin e C. Savi, DeriveApprodi, Roma 2011).
- Pugliatti Paola, *Lo sguardo nel racconto. Teorie e prassi del punto di vista*, Zanichelli, Bologna 1985.

- Pulos C.E., *The Deep Truth. A Study of Shelley's Skepticism*, Nebraska UP, Lincoln 1954.
- Rees Joan, *Shelley's Jane Williams*, William Kimber & Co, London 1985.
- Rich Adrienne, *When We Dead Awaken: Writing as Revision* (1972), in Ead., *On Lies, Secret, Silence: Selected Prose 1966-1978*, Norton, New York (NY) 1979, pp. 33-49.
- , *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*, «Signs: Journal of Women in Culture and Society», 5, 4, 1980, pp. 631-660.
- , *Notes Toward a Politics of Location*, in Ead., *Blood, Bread and Poetry: Selected Prose 1979-1985*, Virago, London 1987, pp. 210-231. .
- Richards Linda L., *January Talks to Michèle Roberts*, «January Magazine», December 2000, <<http://januarmagazine.com/profiles/micheleroberts/html>> (09/2012).
- Ricoeur Paul, *Can Fictional Narratives Be True?*, «Analecta Husserliana», 14, 1983, pp. 3-19.
- Rieger James (ed.), *Frankenstein, or The Modern Prometheus*, Bobbs-Merril, New York (NY) 1974.
- Riffaterre Michael, *Semiotics of Poetry*, Indiana UP, Bloomington (IN) 1978 (trad. it. di Giorgio Zanetti, *Semiotica della poesia*, Il Mulino, Bologna 1983).
- , *La production du texte*, Seuil, Paris 1979 (trad. it. di Giorgio Zanetti, *La produzione del testo*, Il Mulino, Bologna 1989).
- Robbe-Grillet Alain, *Pour un nouveau roman*, Minuit, Paris 1965.
- Roberts Michèle, *Food, Sex and God: On Inspiration and Writing* (1988), Virago Press, London 1999.
- Roe Ivan, *Shelley. The Last Phase*, Hutchinson, London 1953.
- Rorty Richard, *Texts and Lumps*, «New Literary History», 17, 1, 1985, pp. 1-16.
- Rosenberg Alan, Myers Gerald E. (eds), *Echoes from the Holocaust: Philosophical Reflections on a Dark Time*, Temple UP, Philadelphia (PA) 1988.
- Sack Robert D., *Sack on Defamation: Libel, Slander, and Related Problems*, Practicing Law Institute, New York (NY) 1980.
- Said W.E., *Orientalism*, Vintage Books, New York (NY) 1978.
- Saviano Roberto, *Gomorra*, Mondadori, Milano 2006.
- Schabert Ina, *Fictional Biography, Factual Biography, and Their Contaminations*, «Biography», 5, 1, 1982, pp. 1-16.
- , *In Quest of the Other Person: Fiction as Biography*, Francke, Tübingen 1990.
- Schmidt Siegfried J., *The Fiction Is that Reality Exists*, «Poetics Today», 5, 2, 1984, pp. 253-274.
- Scholes Robert, *Fabulation and Metafiction*, Illinois UP, Urbana (IL) 1979.
- Searle John R., *The Logical Status of Fictional Discourse*, New Literary History, 6, 2, 1975, pp. 319-382.
- , *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge UP, Cambridge 1979.

- Sedgwick Eve Kosofsky, *Between Men – English Literature and Male Homosocial Desire*, Columbia UP, New York (NY) 1985.
- , *Epistemology of the Closet*, California UP, Los Angeles (CA) 1990 (*Stanze private*, trad. it. di Federico Zappino, Carocci, Roma 2011).
- , *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Duke UP, Durham, London 2003.
- Serkowska Hanna, *Letture - rilettura - dislettura: modelli della critica femminista*, Archivio ottobre 2004 n. 5, «Babelonline», <<http://www.babelonline.net/home/006/archivio/archivio%205.html>> (09/2012).
- Setzer Claudia, *Excellent Women: Female Witnesses to the Resurrection*, «Journal of Biblical Literature», 116/2, 1997, pp. 259-272.
- Showalter Elaine, *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton UP, Princeton (NJ) 1977.
- , *The Unmanning of the Mayor of Casterbridge*, in Dale Kramer (ed.), *Critical Approaches to the Fiction of Thomas Hardy*, Macmillan, London 1979, pp. 99-115.
- , *Women's Writing and Writing About Women*, Croom Helm, London 1979.
- Silverman Kaja, *The Subject of Semiotics*, Oxford UP, New York (NY) 1983.
- Sinclair May, *The Three Brontës*, Hutchinson and Co, London 1914.
- Sinfield Alan, *The Wild Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment*, Cassell, London 1994.
- Sini Carlo, *Scrittura e decostruzione*, in Paolo D'Alessandro e Andrea Potestio (a cura di), *Su Jacques Derrida: scrittura filosofica e pratica di decostruzione*, LED Edizioni Universitarie, Milano 2008, pp. 147-158; <<http://www.ledonline.it/laboratorioteoretico/allegati/Jacques-Derrida.pdf>> (09/2012).
- Smith Robert Metcalf et al., *The Shelley Legend*, Charles Scribner's Sons, New York (NY) 1945.
- Smith-Rosenberg Carroll, *The Hysterical Woman: Some Reflections on Sex Roles and Role Conflict in 19th Century America*, «Social Research», 39, 4, December 1972, pp. 652-678.
- , *Writing History: Language, Class and Gender*, in Teresa de Lauretis (ed.), *Feminist Studies/Critical Studies*, Indiana UP, Bloomington (IN) 1986, pp. 31-54.
- Spark Muriel, *Child of Light: A Reassessment of Mary Shelley*, Tower Bridge Publications, Hadleigh 1951.
- Spender Dale, *Man Made Language*, Routledge & Kegan Paul, London 1980.
- Sperry Stuart M., *Shelley's Major Verse: the Narrative and Dramatic Poetry*, Harvard UP, Cambridge (MA)–London 1988.
- Spiegelman Art, *Maus: A Survivor's Tale*, Pantheon Books, New York (NY) 1986 (*Maus*, trad. it. di Cristina Previtali, Einaudi, Torino 2000).
- Spivak Gayatri Chakravorty, *Subaltern Studies: Deconstructing Historiography*, in R. Guha, ed., *Subaltern Studies*, Oxford UP, Delhi 1985, pp. 338-363.
- , *Can the Subaltern Speak?*, in Cary Nelson and Lawrence Grossberg (eds), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Macmillan, London 1988, pp. 24-28.



- Stalnaker Robert C., *Possible Worlds*, «Nous», 10, 1976, pp. 65-75.
- Stanzel Franz K., *Historie, Historischer Roman, Historiographish Metafiktion*, «Sprachkunst», 26,1, 1995, pp. 113-123.
- Strachey Lytton, *Eminent Victorians* (1818), Penguin, Harmondsworth 1986.
- Sustain Emily W., *Mary Shelley. Romance and Reality*, Little Brown, Boston (MA) 1989.
- Sutherland Nicola Mary, *Catherine de Medici and the Ancien Régime*, Historical Association, London 1966.
- Todd Janet, *Death and the Maidens: Fanny Wollstonecraft and the Shelley Circle*, Profile Books, London 2007.
- Todorov Tzvetan, *La letteratura fantastica (Introduction à la littérature fantastique, 1970)*, Garzanti, Milano 1991.
- Vaccaro Salvo, Cogliatore Marco (a cura di), *Michel Foucault e il divenire donna*, prefazione di Tiziana Villani, Mimesis, Milano 1997.
- Veeder William, *On Percy Shelley's Review of Frankenstein*, in Id. (ed.), *Mary Shelley and Frankenstein – The Fate of Androgyny*, Chicago UP, Chicago (IL) 1986, pp. 225-228.
- Veeser Harold Aram (ed.), *The New Historicism*, Routledge, New York (NY)-London 1989.
- Vercellone Carlo (a cura di), *Capitalismo cognitivo*, Manifestolibri, Roma 2006.
- Walkowitz Judith, *Jack the Ripper and the Myth of Male Violence*, «Feminist Studies», 8, 3, Fall 1982.
- Watt Ian (1957), *The Rise of the Novel*, Peregrine Books, London 1970.
- Waugh Patricia, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Routledge, New York (NY)-London 1888.
- , *Postmodernism: a Reader*, Arnold, London 1992.
- White Hayden, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, John Hopkins UP, Baltimore, MD-London 1973 (*Le poetiche della storia*, in Id., *Retorica e storia*, trad. it. di Pasquale Vitulano, Guida, Napoli 1978).
- , *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, John Hopkins UP, Baltimore (MD)-London 1978.
- , *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, John Hopkins UP, Baltimore (MD)-London 1987.
- , *The Burden of History*, «History and Theory», 5, 2, 1966, pp. 111-134 (*Storia e Narrazione*, a cura e trad. it. di Daniele Carpi, Longo, Ravenna 1999).
- , *Forme di storia: dalla realtà alla narrazione*, a cura e trad. it. di E. Tartarolo, Carocci, Roma 2006.
- White Newman Ivey, *Shelley*, 2 vols., Alfred A. Knopf, New York (NY) 1940.
- Whitebrook Maureen, *Identity, Narrative and Politics*, Routledge, London 2001.

- Whitford Margaret, *Luce Irigaray. Philosophy in the Feminine*, Routledge, London-New York (NY) 1991.
- Wideberg Karin, *Translating Gender*, «NORA», 2, 6, 1998, pp. 133-138.
- Williams Raymond, *Culture and Society 1780-1950* (1958), Penguin, Harmondsworth 1961.
- , *Marxism and Literature*, Oxford UP, Oxford 1977.
- , *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*, Fontana, London 1983. Wilson Richard, Dutton Richard (eds), *New Historicism and Renaissance Drama*, Longman, Harlow 1992.
- Wittig Monique, *The Mark of Gender*, in Nancy K. Miller (ed.), *The Poetics of Gender*, Columbia UP, New York (NY) 1986, pp. 63-73.
- Woolf Virginia, *The New Biography* (1927), in Ead, *Granite and Rainbow*, Harcourt Brace, New York (NY) 1988, pp. 149-155.
- , *A Room of One's Own*, Houghton Mifflin Harcourt Trade & Reference Publishers, Boston (MA) 1929 (*Una stanza tutta per sé*, trad. e cura di Maria Antonietta Saracino, Einaudi, Torino 1995).
- , *Three Guineas* (1938), The Hogarth Press, London 1952.
- Yourcenar Marguerite, *Mémoires d'Hadrien. Suivi de Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien* (1951), Gallimard, Paris 1974.
- Zamboni Chiara, *Una contesa filosofica e politica sul senso delle pratiche*, «Per amore del mondo», Autunno 2006, [http://www.diotimafilosofe.it/riv\\_wo.php?id=13](http://www.diotimafilosofe.it/riv_wo.php?id=13) (09/2012)
- Zanini Adelino e Fadini Ubaldo (a cura di), *Lessico postfordista: scenari della mutazione*, Feltrinelli, Milano 2001.

### Filmografia

- Branagh Kenneth (directed by), *Mary Shelley's Frankenstein*, USA 1994.
- Russell Ken (directed by), *Gothics*, GB 1986.

### Sitografia

- Poems on the Underground*, 1986, <<http://www.tfl.gov.uk/tfl/corporate/projectsandschemes/artmusicdesign/poems/>> (09/2012).
- Roberts Michèle, <<http://literature.britishcouncil.org/michele-roberts>> (09/2012).
- , <<http://www.micheleroberts.co.uk>> (09/2012).
- Saviano Roberto, *Speciale con Roberto Saviano. Che tempo che fa*, 25 marzo 2009, <[http://www.rai.tv/dl/RaiTV/ricerca.html?site=raitv&getfields=\\*&filter=0&q=saviano+2009+che+tempo+che+fa](http://www.rai.tv/dl/RaiTV/ricerca.html?site=raitv&getfields=*&filter=0&q=saviano+2009+che+tempo+che+fa)> (09/2012).
- Shelley's Ghost: The Afterlife of a Poet. Reshaping the Image of a Literary Family*, 2012 (2010), <<http://shelleysghost.bodleian.ox.ac.uk/explore>> (09/2012).

## INDICE DEI NOMI

- Abel, E. 69n., 333  
 Abel, E. 69n., 333  
 Acker, K. 106-107, 106n., 109, 294n., 298, 320  
 Ackroyd, P. 111, 111n., 318  
 Adeline Mowbray (alias Mary Wolstonecraft) 57-59, 58n.-60n., 61, 68-69, 80, 100, 147, 148n., 149, 151-152, 162, 184, 185n., 258  
 Adorno, T.W. 94n., 322  
 Alberge, D. 256n., 322  
 Aldiss, B. 183n., 320  
 Ali, A.H. 73n.  
 Alpers, S. 46  
 Althusser, L. 3-5, 5n., 48, 48n.-49n., 77, 82, 138n., 323  
 Andor Gutman (*Mother Night*) 127n.  
 Andreose, M. 61n., 324  
 Anna Frank 102  
 Arendt, H. 128, 128n., 323  
 Aristotle 112  
 Armstrong, N. 56n., 323  
 Arnold Marx (*Mother Night*) 127n.  
 Ascenso, G. 15n., 18n., 323  
 Austin, J.L. 85, 85n., 115n., 116, 323  
 Ayatollah Khomeini 95n.
- Baccolini, R. 63n., 323, 326  
 Bachtin, M.M. 13n., 323  
 Bacon, F. 101  
 Bagehot, W. 302, 302n., 323  
 Ballerini, L. 126n.-128n., 320  
 Bally, C. 3n., 328  
 Balzarotti, R. 13n., 15n.-17n., 327
- Banner, L. 56n., 328  
 Banville, J. 110, 111n., 318  
 Barazzetti, D. 328  
 Barnes, J. 111, 111n., 320  
 Baron d'Holbach (d'Holbach, P.H.T.) 238n.  
 Barth, J. 116, 323  
 Barthes, R. 3-4, 3n.-4n., 8-10, 8n., 10n.-11n., 12, 12n.-14n., 15, 15n., 17n.-23n., 18-23, 37n., 92, 92n., 139, 323-324  
 Bartkly, S. 82  
 Baudrillard, J. 96, 96n., 324  
 Baxter, A. 68n.  
 Baxter, C. 260n.  
 Baxter, I. 260n.  
 Baxter, W.T. 214n.-215n., 220n.  
 Bellotto, B. 11n., 19n., 323, 334  
 Benda, J. 44n.  
 Benjamin, W. 48, 48n.-49n., 217n., 324  
 Bennett, B.T. 269n.-270n., 286n., 322  
 Benson, G. 232n., 284n., 324  
 Benveniste, É. 4  
 Benvenuto Cellini 145  
 Berger, J. 89, 89n., 320  
 Bergson, H.-L. 37  
 Bernardini, P. 128n., 323  
 Bertani, M. 23n., 25n., 103n., 131n., 330  
 Bertens, H. 294n., 324  
 Besant, A. 312n.  
 Beton, M. 60n.  
 Biagini, E. 19n., 324  
 Bichat, M.F.X. 30



- Billy Pilgrim (*Slaughterhouse-Five*) 129  
 Birkett, M. 308n.  
 Bizzarri, L. 94n., 332  
 Blake, W. 148n., 308n.  
 Blair, W.G. 135n., 324  
 Blanchot, M. 12n., 43n., 324  
 Bloch, M. 7n.  
 Bloom, H. 146n., 257n.-258n., 283, 283n., 303n., 324  
 Boas, L.S. 181, 181n., 203, 206n., 209-210, 210n.-211n., 213, 214n., 235, 242n., 324  
 Bodovskov, S. 127n.  
 Boinville, H. (Mrs) 212, 216n.  
 Boldrini, L. 98, 98n., 111n., 132n., 134, 134n., 324  
 Bonicalzi, F. 13n., 15n.-17n., 327  
 Booth, A. 139n.  
 Bordin, M. 74n., 336  
 Borges, J.L. 31n.  
 Borghi, L. 75n., 324, 332  
 Borker, R. 69n., 332  
 Boudon, R. 4  
 Bradbury, M. 100, 101n., 325  
 Bradley, R. 114n., 325  
 Braidotti, R. 72, 72n., 75, 75n.-77n., 81n., 83n.-84n., 84, 87n., 140-142, 140n.-141n., 143n., 150, 151n., 313n., 325  
 Branagh, K. 184n., 340  
 Brannigan, J. 44n., 47-48, 47n., 49n., 53, 53n., 325  
 Braudel, F. 3, 7n., 28  
 Brettoni, A. 19n., 324  
 Brett-Smith, H.F.B. 189n., 225n.-227n., 242n., 321  
 Briochi, L. 129n., 320  
 Brody, M. 193, 193n., 233n.  
 Brontë, A. 167n.  
 Brontë, C. 102-103, 144, 165-169, 166n.-169n., 171n., 176n., 177, 317  
 Brontë, E. 167n.  
 Brontë, P. (Reverendo Bronte) 103  
 Brown, C.B. 184, 249, 317  
 Brown, N. 253n., 301n., 325  
 Budge, G. 194n., 321  
 Buonarroti, M. 145  
 Burckhardt, J. 39, 39n.  
 Burke, E. 58, 194, 194n., 321  
 Burke, S. 325  
 Burnett, T. 284n., 325  
 Burroughs, S.W. 294n.  
 Bush, D. 303, 303n., 325  
 Bussi, G.E. 271n.  
 Butler, J. 76, 85, 85n., 218n., 325  
 Buxton Forman, H. 204, 204n., 241n., 299, 335  
 Byatt, A.S. 298  
 Byron, A. 189, 197-198, 201n., 244, 246  
 Cacciari, M. 141n.  
 Cade, C. 68n.  
 Cameron, K.N. 192n., 200, 200n., 204n.-206n., 213n.-215n., 214, 217n., 219n., 221n., 227n., 236n., 238n., 259, 303n., 325  
 Campbell, T. 308n.  
 Canguilhem, G. 28  
 Cantini, R. 61n., 324  
 Capelli, S. 85n., 325  
 Capriolo, E. 96n.  
 Carlile, L. 239  
 Carman, R. 183n.  
 Carpi, D. 34n., 339  
 Caruso, P. 3n., 6n.-7n., 326, 334  
 Caterina de' Medici 131, 144-146  
 Cavarero, A. 63n., 143n., 149  
 Caviccholi, S. 57n., 327  
 Cazotte, J. 177n.  
 Ceserani, R. 15n., 17n., 107n., 326  
 Charmley, J. 101n., 325  
 Chernaik, J. 2, 179, 179n.-180n., 181-182, 185, 190-191, 190n., 196, 198, 200-201, 204, 211-213, 217-218, 224, 227, 233, 240, 241n., 242, 243n., 248n., 249-250, 249n., 252, 254n., 255-256,

- 256n., 268, 276-277, 279-280, 284-287, 284n.-285n., 287n., 292-298, 293n., 300-301, 300n., 303-304, 303n.-305n., 308, 310-311, 312n., 314, 314n.-315n., 318, 320, 324-326
- Chevalier Mengaldo (*Shelley and Mary's Journal Book*) 195
- Chiappini, M. 57n., 327
- Chiavetta, E. 166n.-167n., 179n., 190n., 241n., 243n., 254n., 293n., 304n., 319, 325
- Chichester, T.L. 253n., 326
- Chodorow, N. 75n.
- Church, R. 273, 273n., 326
- Cioffari, P. 135n.
- Cixous, H. 57, 57n., 62, 63, 63n., 64n., 163, 326
- Clairmont, Claire (Clara Mary Jane) 180, 180n., 187-188, 190n., 192n., 197, 214n., 215n., 217n., 219n., 237n., 243-244, 244n.-247n., 247, 248n., 250n.-251n., 255-256, 255n., 260, 317
- Clairmont, Charles 229, 232n., 244
- Clairmont, M.J. 187, 191, 197, 229, 232, 237n., 244
- Clara Wieland (*Wieland*) 249
- Clark, W. 239n.
- Clarke, J.H. 121n., 326
- Clément, C. 57n., 326
- Clemit, C.P. 185n.
- Clinton, B. 133
- Coetzee, J.M. 90, 90n., 114, 319-320
- Coglitore, M. 77n., 219n., 325
- Cohn, D. 112
- Coleridge, S.T. 110, 147, 148n.
- Collins, A. 232n.
- Comina, F. 94n., 332
- Comte, A. 37
- Congreve, W. 287n.
- Connell, B. 193n., 326
- Constable, A. 193n., 239n., 322
- Constantia (*Ormond*) 184, 249, 249n.
- Conte di Lautréamont 15
- Contri, G.B. 6n., 13n., 15n.-17n., 327, 334
- Cooper, A.A. 309
- Coover, R. 119, 119n., 132, 132n.-133n., 135, 135n., 256, 319
- Corona, M. 325
- Corti, C. 178n., 281n., 327
- Cosimo Ruggeri 145
- Costa, G. 5n., 330
- Courthope Forman, W. 204n.
- Cowley, A. 173n.
- Crisafulli, M. 271n., 281n., 327
- Crispino, A.M. 140n., 325
- Croce, B. 39
- Crono 62
- Crook, N. 194n.
- Culler, J. 43n., 57, 57n., 68n., 70n.-71n., 70-71, 327, 328
- Currie, M. 111, 111n., 327
- Cusumano, P. 214n., 322
- Cythna (Laon and Cythna) 253, 253n., 288
- Dalmasso, G. 13n., 15n.-17n., 327
- Dante Alighieri 132, 132n., 303-304, 304n.
- Darwin, E. 238n., 266, 270
- Davidson, D. 114n., 333
- Davis, L. 293n., 327
- D'Alessandro, P. 16n., 338
- Defoe, D. 90, 112, 147
- Deleuze, G. 140, 140n., 178
- Democrito 65n.
- Demostene 87n.
- Derrida, J. 11n., 13, 13n., 15-17, 14n.-18n., 42, 54n., 57n., 57, 66n., 81, 108-109, 108n.-109n., 114n., 283, 310n., 324, 327
- Descartes, R. 30
- de Balzac, H. 19-20, 41n.
- de Beauvoir, S. 60-61, 61n., 69, 324
- de Beer, G. 192n., 244n.

- de Boer, E.A. 155n., 327  
 de Lauretis, T. 55n., 60n., 66-67, 67n., 70n.-71n., 71, 76-77, 76n.-77n., 81, 81n., 221n., 327, 338  
 de Man, P. 99n., 327  
 de Mauro, T. 3n., 328  
 de Montaigne, M. 30  
 de Nerval, J. 178n.  
 de Saussure, F. 3, 3n., 8-9, 14n., 328  
 De Stefanis, M. 7n.  
 de Tocqueville, A. 39, 39n., 40n.  
 De Zordo, O. 85n., 100n., 152n., 162, 162n., 164n., 257n., 319, 328  
 D'Hondt, J. 138n., 323  
 Diamond, A. 70n., 329  
 Diamond, I. 82n., 328  
 Dickens, C. 113  
 Di Cori, P. 137n., 327  
 Di Leo, M. 8n., 10n., 12n., 15n., 18n., 20n., 22n.-23n., 324  
 Dilthy, W. 42  
 Dimock, W.C. 54, 55n., 328  
 di Samosata, L. 106  
 Dobbins, P. 68n.  
 Doctorow, E.L. 89, 89n., 122, 125n., 319, 333  
 Doležel, L. 102-104, 102n., 104n., 112, 112n., 114-116, 114n.-116n., 144, 144n., 147n., 152, 152n., 176, 298, 328  
 Dollimore, J. 46, 46n.-47n., 51, 51n., 328  
 Donovan, J. 248n., 328  
 Don Peppino Diana 93n.  
 Douglas Wood, A. 56n., 328  
 Dowden, E. 198n., 205-208, 205n.-206n., 215n.-216n., 226, 242n., 318, 321  
 Dreiser, T. 124  
 Ducasse, I.L. 15n.  
 Duffy, C. 248n., 328  
 Dumas, A. 145  
 Dunn, R.J. 168n., 317  
 Dutton, R. 46n., 305n., 318, 340  
 Eccher Dall'Eco, S. 65n., 334  
 Eco, U. 43n., 69, 69n.-70n., 77, 116n., 153, 153n.-154n., 280, 298n., 328  
 Edward Bibbins Aveling (*The Daughter*) 311  
 Edwards, L. 70n., 329  
 Ehrenreich, B. 83n., 329  
 Eichmann, A. 128n., 134, 323  
 Elam, D. 108-110, 108n.-109n., 119, 119n., 329  
 Elam, K.D. 300n.  
 Eliot, G. 122  
 Eliot, T.S. 303, 303n., 329  
 Elkin, S. 121n., 199n., 321  
 Ellis, H. 311  
 Emerson, R.W. 311  
 Emma (*Madame Bovary*) 104, 176  
 Engels, F. 8, 302, 314  
 English, D. 83n., 329  
 Enrico Duca di Orleans (Enrico I) 145  
 Epstein, W.H. 136-137, 136n.-137n., 139n., 296, 329  
 Erikson, E. 121n.  
 Esiodo 62  
 Euripide 87n.  
 Everest, K. 248n., 322, 328  
 Ewald, F. 79n., 86n., 330  
 Fabi, M.G. 63n., 326  
 Fadini, U. 75n., 325, 340  
 Fagioli, G. 15n., 329  
 Fanny (*Fair Exchange*) 148, 151, 162, 164  
 Fantaccini, F. 85n., 257n., 328  
 Farmer, P.J. 106, 106n., 320  
 Faurisson, R. 92  
 Febvre, L. 7n.  
 Fedra 87n.  
 Feldman, P.R. 192, 192n.-193n., 196, 196n.-198n., 199, 202, 241n., 318  
 Felman, S. 66, 66n., 85n., 329  
 Ferraris, M. 86n., 153, 153n., 329  
 Ferrucci, F. 6n., 329  
 Fetterley, J. 69, 69n., 329

- Feuerbach, L. 14n.  
 Fiedler, L. 295n., 329  
 Fish, S. 51n., 70, 70n.-71n., 329  
 Flaubert, G. 21, 111, 111n., 170, 320  
 Flynn, E.A. 71n.  
 Fofi, G. 43n., 324  
 Foggi, P. 246n.  
 Fokkema, D. 294, 294n., 324, 329  
 Foley, B. 119-121, 120n., 329  
 Fontana, A. 6n., 23n., 25n., 79n., 81n.,  
     86n., 103n., 131n., 178n., 228n.,  
     329-330  
 Ford, H. 124  
 Forman, W.C. 204n.  
 Formenti, C. 109n., 334  
 Fortunati, V. 63n., 326, 329  
 Fortuyn, P. 73n.  
 Foucault, M. 2-6, 2n., 5n.-7n.,  
     11n., 14n.-15n., 15, 17n., 18,  
     18n., 20-26, 20n.-25n., 27-37,  
     27n.-30n., 31n.-33n., 37n., 42,  
     46, 47n., 48, 52, 52n.-53n., 55,  
     72, 72n., 77, 79, 81-87, 77n.-87n.,  
     90, 103, 103n., 122-123, 122n.,  
     131, 131n., 136-137, 136n., 139,  
     173, 178, 178n., 228n., 283, 306,  
     315n., 324, 329  
 Fowles, J. 89, 89n., 116, 320  
 Fox-Genovese, E. 51n.  
 Frabetti, F. 85n.  
 Fraistat, N. 248n.  
 Franci, G. 329  
 Franzen, J. 92  
 Fraser, N. 225n., 226, 295n., 330  
 Friedan, B. 61-62, 61n.-62n., 330  
 Freud, S. 6n., 8, 24, 31n., 51n., 63,  
     66n., 87n., 142, 296, 311, 328  
 Friday 90  
 Friedlander, S. 95n., 330  
 Frye, N. 39n., 287n., 331  
 Fumagalli, A. 80n., 331  
 Furet, F. 28  
 Furman, N. 69n., 332  
 Füssli, H. 193  
 Galilei, G. 24  
 Gallagher, C. 46, 56n., 331  
 Galzigna, M. 86n.-87n., 330  
 Gaskell, E. 166-167, 166n., 169  
 Gaulis, C. 244n.  
 Geertz, C. 45, 53, 53n., 331  
 Generale Eisenhower 133n.  
 Genette, G. 4, 104, 134, 299, 331  
 Gesù Cristo 96  
 Gianini Belotti, E. 75n.  
 Gibson, W. 295n.  
 Gilbert, S.M. 258n., 274n., 281n., 282,  
     283n.-284n., 289n., 331  
 Gilligan, C. 289, 289n., 331  
 Gilpin, W. 194, 194n., 321  
 Ginzburg, C. 92-93, 92n., 331  
 Giorgetti, G. 50n.  
 Gittings, R. 245, 245n., 247, 247n.-  
     248n., 251n., 331  
 Gisborne, M. 237n., 317  
 Giudice Douglas (*The Public Burn-*  
*ing*) 133n.  
 Giulio Cesare 136  
 Glenmurray (alias Godwin) (*Ade-*  
*line Mowbray*) 185n.  
 Glynn Grylls, R. 198n., 246n., 331  
 Godwin, F. 180-181, 192n., 193-194,  
     198, 199-201, 200n., 203, 211-212,  
     216n., 222, 229, 231-237, 232n.-  
     233n., 237n., 240, 267-268, 277,  
     277n., 280n., 285n., 297n., 307n.,  
     313-314  
 Godwin, M. 187, 192-193, 192n.,  
     206, 212-213, 215, 227, 227n.,  
     229, 237n., 258-259, 262n., 269  
 Godwin, W. 182, 184, 185n., 187,  
     192n., 193, 196, 196n., 199, 204n.,  
     209, 213, 215n., 216, 220-221,  
     220n., 227, 229-232, 230n.-233n.,  
     234, 234n., 236, 237n., 238,  
     238n.-240n., 240-241, 260, 262,  
     271, 274, 275n., 279-281, 283, 297,  
     302, 307, 307n., 313, 318, 321  
 Goebbels, J. 127, 127n.

- Goethe, J.W. 128, 193  
 Gogol, N. 116  
 Goldberg, J. 51, 51n., 331  
 Goldman, E. 124  
 Goldmann, L. 4, 17n., 20n.  
 Gollini, F. 167n., 331  
 Goodman, N. 114n., 325  
 Gordon, Linda 221, 221n.  
 Gordon, Lyndall 166, 166n., 331  
 Goux, J.-J. 14n.  
 Gramsci, A. 49n., 331  
 Granger, G.-G. 4  
 Grassi, S. 85n., 331  
 Graves, R. 132, 132n., 319  
 Greenberg, C. 69, 69n., 332  
 Greenblatt, S. 41-43, 45-46, 41n.,  
 43n., 45n.-47n., 51, 52, 52n., 136,  
 332  
 Greene, G. 162n.  
 Gregory, James 59n.  
 Gregory, John Dr. 59n.  
 Greimas, A.J. 4  
 Gros, F. 86n., 330  
 Grossberg, L. 139n., 338  
 Grove, H. 210n., 332  
 Guarino, L. 78n., 329-330  
 Gubar, S. 69, 69n., 258n., 274n.,  
 281n., 283n., 284, 285n., 331  
 Gurvitch, G. 4  
  
 Hallier, J.-E. 15  
 Hamilton, P. 47n., 332  
 Hamlet 45n.  
 Haraway, D. 75, 75n., 140, 332  
 Harpman, G.G. 53n., 332  
 Hartman, G. 70, 71n., 332  
 Hartman, M.S. 56n., 328  
 Haskins, S. 156, 156n., 332  
 Hawkins, D. 210n., 332  
 Hay, D. 256n., 332  
 Hays, M. 193, 193n., 318  
 Heath, S. 81n., 332  
 Hegel, G.W.F. 14n., 16, 38, 40n., 63n.,  
 138, 322, 334  
  
 Héger, P. 166  
 Heidegger, M. 6, 16, 37, 42, 63n.  
 Heller, A. 94n., 332  
 Helvetius, C.A. 238n.  
 Hemingway, E. 133n.  
 Henchard, M. 70  
 Henrietta Maria (di Borbone) 173n.  
 Henriques, J. 87n., 332  
 Henry Clerval (*Frankenstein*) 266  
 Herbert, C. 284n., 324  
 Hillgruber, A. 95n., 332  
 Himmler, H. 127n.  
 Hitler 127n.  
 Hjelmslev, L.T. 154n.  
 Hobbes, Th. 283  
 Hogg, T.J. 180n., 184, 187, 190n., 195,  
 199, 205n., 216n., 219n., 225-226,  
 225n., 241, 249-250, 250n.-252n.,  
 252, 254, 266-267, 286n., 289, 291,  
 299, 301, 307, 318, 321  
 Hollway, W. 87n., 332  
 Homberger, E. 101n., 325  
 Hookham, E. 197  
 Hookham, T. 211, 219n., 220  
 Hoppner, R.B. 246n.  
 Hotson, L. 241n., 332  
 Houdini, H. 124  
 Houston, M.C. 241n., 318  
 Howard W. Campbell (*Mother  
 Night*) 126, 127n., 128  
 Howe, I. 70n.  
 Huber, W. 98, 98n., 107, 147, 184, 335  
 Huckleberry Finn 207-208  
 Hume, T. 238n., 242-243  
 Humpreys, R. 194n., 321  
 Hunt, L. 239n., 261, 275n., 295, 297,  
 299, 302  
 Hunt, M. 254, 261, 275n., 295  
 Hunt, Th. 220n., 242n., 261, 275n., 295  
 Husserl, E. 42  
 Hutcheon, L. 1n., 89-91, 89n.-91n.,  
 96-98, 96n.-97n., 99n.-100n., 100,  
 105, 107, 113n., 119-124, 122n.,  
 124n., 144, 332



- Hutcheson, F. 309  
 Hutchinson, M. 148  
 Hutchinson, T. 180n., 205n.-206n., 238n., 248n., 252n.-253n., 282n., 285n., 301n.-302n., 306n., 317n., 318  
 Hyppolite, J. 17n.
- Igarashi, H. 96n.  
 Imlay, F. 193, 229, 232  
 Imlay, G. 151, 192n., 193  
 Imlay, P. 147  
 Ingpen, R. 211n., 241n., 243n.-244n., 333  
 Iofrida, M. 57n., 327  
 Irigaray, L. 57, 57n., 62, 64n., 75n., 84, 84n., 140n.-141n., 149, 333, 340  
 Irving, H. 70n.  
 Irving, W. 260n.  
 Isocrate 87n.
- Jacobs, N. 98, 98n., 105-107, 106n., 110, 110n., 120-125, 120n.-121n., 124n.-125n., 132n., 133, 133n., 135n., 256, 256n., 333  
 Jacopo da Varagine 155  
 Jakobson, R. 3, 52n.  
 James Bond 116  
 James, H. 177n., 249n., 303, 318  
 Jameson, F. 45n., 97, 97n., 122, 122n., 333  
 Jemima Booth (*Fair Exchange*) 100, 147-151, 148n., 160, 162, 164  
 Jenny Julia Eleanor Marx (Eleanor Marx Aveling) 311, 315  
 John Fitzvictor (pseudonimo di P.B. Shelley) 180n.  
 John Wayne 128  
 Jones, F.L. 198n.-199n., 206n., 213n., 236n.-237n., 239n., 250n.-252n., 264n., 317, 321, 333  
 Judith Shakespeare (*A Room of One's Own*) 60n., 284n.  
 Justine Moritz (*Frankenstein*) 271
- Kafka, F. 21  
 Karcevskij, S. 3  
 Keats, J. 148n.  
 Keener, J.F. 98, 98n., 100-102, 100n.-101n., 119, 119n., 126n., 131n., 144, 144n., 189, 189n., 296, 296n., 333  
 Kellner, H.D. 119, 119n., 333  
 Kennard, J.E. 71n.  
 Kennedy, W. 89, 89n., 319  
 Kenyon Jones, C. 107, 107n.  
 Kermodé, F. 257n., 333  
 King, M. (Mrs. Mason) 210n., 273  
 Kitamura, S. 285n., 326  
 Klee, P. 48n.  
 Knapp, J. 51  
 Knoepflmacher, U.C. 258n., 270, 270n., 274n., 279, 279n.-280n., 333-334  
 Knorr, W.L. 125n., 333  
 Kolodny, A. 69, 69n., 333  
 Koszul, A. 198n.  
 Kramer, D. 70n., 337  
 Kripke, S.A. 114n., 333  
 Kristeva, J. 8-13, 8n.-14n., 15, 62-66, 62n.-67n., 70n., 72-74, 72n.-74n., 77, 124, 163, 186, 334
- Lacan, J. 3-6, 6n., 8, 17n., 37n., 63-64, 74, 82, 90, 334  
 Lady Macbeth 114, 298  
 Lamb, E.M. (Lady Palmerston) 193n.  
 Lane, M. 92n., 323  
 Lang, B. 94n.-95n., 334  
 Laon (*Laon and Cythna*) 253, 253n.-254n., 281n.  
 Lawrence, D.H. 69  
 La Capra, D. 55n.  
 Leavis, F.R. 47, 47n.-48n., 303, 303n., 334  
 Lee, D. 308n., 334  
 Lenin, V. 8, 49n., 153n.  
 Lentricchia, F. 52-53, 52n.  
 Lerner, G. 55n., 334

- Le Roy Ladurie, E. 28  
 Lethbridhe, J. 244n.  
 Lévinas, E. 63n.  
 Levine, G.L. 258n., 270, 270n., 274n., 333-334  
 Levi, P. 95n.  
 Levi-Strauss, C. 3-5, 3n., 7, 7n., 37n., 139, 334  
 Lewis, M.G. 195, 263  
 Lilly, M. 168n., 317  
 Lispector, C. 143n.  
 Loaldi, A.C. 13n., 15n.-17n., 327  
 Lochhead, L. 183n., 320  
 Locke, D. 233n., 334  
 Lockock, C.D. 248n.  
 Lombardo, G. 76n., 325  
 Longdill, P.W. 241-242  
 Lonzi, C. 74n., 334  
 Lonzi, L. 3n.-4n., 323  
 Lord Abinger 181n.  
 Lord Byron (Lord George Gordon Byron) 148n., 151, 181, 190n., 197, 200-201, 245n., 255, 262, 270, 288, 292, 307n.  
 Lord Elton 242, 242n., 267  
 Losi, L. 60n., 327  
 Louise Daudry (*Fair Exchange*) 149  
 Lucy Snowe (*Villette*) 169n.  
 Lukács, G. 45n., 49n., 90n., 334  
 Luigi XVI 59  
 Lundgren-Gothlin, E. 60n.-61n., 334  
 Luporini, C. 5n., 323  
 Lyotard, J.-F. 45n., 84n., 108, 108n., 334  
 Macherey, P. 4  
 Madame Beck (*The Professor*) 168  
 Madame de Staël 136  
 Madame Héger 168, 173  
 Madame Reuter (*The Professor*) 168  
 Magli, P. 72n., 335  
 Madocks, R. 204n.  
 Mailer, N. 69, 137n.  
 Maitland, C. 311  
 Maître Robert (*Fair Exchange*) 150, 150n.  
 Mallarmé, S. 15, 18-19, 19n.  
 Malouf, D. 111, 111n., 319  
 Malraux, A. 40n.  
 Mandelker, S. 63n., 335  
 Manton, J. 245, 245n., 247, 247n.-248n., 251n., 331  
 Marchand, L.A. 245, 245n., 248n., 335  
 Margaret Walton Saville (*Frankenstein*) 279  
 Margolin, U. 104, 134, 134n., 335  
 Maria di Betania 155  
 Maria Maddalena (Mary Magdalene) 96, 155-159, 164, 172, 176, 176n., 178  
 Marilyn (Monroe) 137n.  
 Marrone, G. 3n.-4n., 8n., 10n., 12n., 15n., 18n., 20n., 22n.-23n., 323-334  
 Marshall, J. 206, 207n., 321  
 Marx, K. 5, 8, 14n., 24, 39, 48, 50, 50n., 53n., 54, 138, 302, 313-314, 314n.  
 Matthews, G.M. 180n., 248n., 318, 322  
 Maxwell, C. (Colonel Maxwell) 214, 215n.  
 McAleer, E.C. 209n., 335  
 McCarthy, J. 132  
 McHale, B. 134n., 144, 144n., 294, 294n., 335  
 McNay, L. 81n., 82, 83n.-84n.  
 Mc Connell-Ginet, S. 69n., 332  
 Medvedev, P.N. 12n.  
 Medusa 63  
 Medwin, T. 241n., 299, 335  
 Mefistofele (*Faust*) 128  
 Mellor, A.K. 182n.-183n., 183, 194n., 196n., 232, 232n.-233n., 243, 243n., 246, 246n., 252n.-254n., 258n., 269, 269n., 272n.-273n., 276n.-277n., 279n., 289, 335

- Mérimée, P. 177n.  
 Merleau-Ponty, M. 63n.  
 Metz, C. 70n.  
 Michaels, W.B. 46  
 Michelet, J. 39n.  
 Middeke, M. 98-100, 98n.-100n.,  
 104, 107, 113, 122-123, 123n., 135,  
 135n., 142, 142n., 144n., 147, 184,  
 184n., 267, 268n., 309, 309n., 335  
 Middleton, C.S. 225n., 321  
 Miller, A. 137n.  
 Miller, D.A. 53n., 335  
 Miller, H. 69  
 Miller, N.K. 76n., 335, 340  
 Millett, K. 69, 69n., 335  
 Milton, J. 58n., 132, 283, 284n., 285-  
 286, 300, 303  
 Mink, L.O. 34n., 335  
 Mitchell, J. 68n.  
 Modleski, T. 71, 71n.  
 Moers, E. 68, 68n., 183, 183n., 270,  
 274n., 335  
 Moi, T. 14n., 62n.-64n., 64, 66n., 75,  
 75n., 334-335  
 Monsieur Héger (Constantine Héger)  
 102, 166-168, 166n.-168n., 170  
 Monsieur Paul Emanuel (*Villette*)  
 168  
 Monticelli, R. 63n., 326  
 Montrose, L.A. 45, 51n.-52n.  
 Moore, T. 199n., 263, 317  
 Moravia, S. 4, 4n., 6n., 138n., 335  
 More, H. 308n.  
 More, T. 194  
 Morini, C. 80n., 336  
 Morgan, R. 55, 55n., 336  
 Morris, W. 311  
 Moskal, J. 194, 195n., 336  
 Mr. Lamb 231  
 Mulvey, L. 81n., 336  
 Muraro, L. 57n., 63n., 66n., 149,  
 333, 336  
 Murray, J.H. 199n., 246n., 256n.,  
 317, 331, 335  
 Musso, A. 65n., 334  
 Myers, G.E. 94n., 337  
 Nadeau, M. 12n.  
 Nadel, I.B. 99, 99n., 109, 109n., 142,  
 142n., 167, 167n., 336  
 Napoleone (Napoleon) 50n., 113,  
 144, 187  
 Nelson, C. 338  
 Nesin, A. 96n.  
 Neumeier, B. 181, 181n.-182n., 184n.,  
 186n., 188-189, 189n., 201, 201n.,  
 229, 229n., 251, 251n., 290, 290n.,  
 292, 292n., 297n.-298n.  
 Newton, J.L. 55, 55n.-56n., 336  
 Nicholls, A.B. 166n.-167n.  
 Nichols, R. 106, 106n., 320  
 Nicholson, L. 295n., 330  
 Nietzsche, F. 6, 9, 31, 31n., 37, 39-40,  
 83n.-84n., 86, 142  
 Nigri, L. 7n.  
 Nixon, R. 132, 132n.-133n., 135n.  
 Norman, S. 259, 259n., 261, 261n.,  
 262-264, 264n., 266, 268, 274,  
 275n., 287, 287n.  
 Nugent, C. (Mrs. Nugent) 213,  
 213n., 214, 223  
 Nünning, A. 111n.  
 Nussey, E. 166n.-167n.  
 Nye, D.E. 99, 99n., 319  
 Nygaard, W. 96n.  
 Obama, B. 73n.  
 Olive Emilie Albertina Schreiner  
 (*The Daughter*) 311-312, 314  
 Ondaatje, M. 175n.  
 Opie, A. 184, 185n., 308n., 318  
 Orgel, S. 51, 51n., 336  
 Ortega y Gasset, J. 40, 40n., 336  
 Orvieto, P. 19n., 324  
 Owen, R.D. (Mr. Owen) 231, 264n.  
 O'Brian, S. 139n.  
 O'Brien, P. 82n., 336  
 Ovidio, P. 111

- Pagels, E. 156n., 336  
 Paine, T. 58  
 Palin, S. 73n.  
 Palomba, T. 93n., 336  
 Papa Clemente VII 145  
 Parslow Stafford, V. 244n.  
 Pasquino, P. 47n., 78n.-79n., 81n.-82n., 178n., 330  
 Paul, C.K. 200n., 321  
 Paul Gilbert (*Fair Exchange*) 162  
 Payne, J.H. 197, 260n.  
 Peacock, T.L. 184-185, 187-190, 188n.-190n., 194, 196, 199, 204, 219n., 224-228, 225n.-228n., 242-243, 242n., 249, 251, 282, 291-293, 297, 298n., 305, 305n., 308, 318, 321  
 Pecora, V.P. 53, 54n.  
 Perizzi, M. 214n.  
 Philips, A. 194n., 321  
 Piaget, J. 4, 36  
 Pierce, C.S. 9  
 Pillaudin, R. 12n.  
 Pinel, P. 30  
 Pite, R. 248n.  
 Platone 16, 65n.  
 Pleyel (*Weiland*) 249  
 Pleynet, M. 64n.  
 Polidori, J.W. 199n., 269, 276, 321  
 Poovey, M. 56n., 336  
 Porter, C. 52n., 336  
 Potestio, A. 16n., 338  
 Pottle, F.A. 303n., 336  
 Power, N. 74n.-74n., 80n., 336  
 Price, R. 58  
 Priestley, F.E.L. 230n., 238n., 321  
 Procacci, G. 47n., 78n., 82n., 330  
 Procter, B.W. 260n.  
 Proust, M. 19n., 21  
 Pulos, C.E. 305n., 337  
 Putnam, H. 153n., 154n.  
 Putt, S.G. 249n., 318  
 Pyncheon, R.T. 294n.  
 Radcliffe, A. 24, 287n.  
 Ragazzini, D. 49n., 331  
 Reed, I. 122, 122n., 320  
 Rees, J. 210n., 337  
 Reeve, C. 287n.  
 Reiman, D.H. 192n., 200, 243n.-244n., 246n., 248n., 253n., 300n., 322, 325  
 Rella, M. 141n.,  
 Renzi, E. 6n., 329  
 Revel, J. 5n., 330  
 Rhys, J. 166  
 Rice, C. 73n.  
 Rich, A. 69, 69n., 76n., 337  
 Richards, L. 174n., 337  
 Richet, D. 28  
 Riedlinger, A. 3n., 328  
 Rieger, J. 183n., 283, 337  
 Riffaterre, M. 105, 105n., 337  
 Rizzati, C. 63n., 326  
 Robbe-Grillet, A. 116, 116n., 337  
 Roberts, M. 2, 96, 96n., 100, 100n., 102, 102n.-103n., 147, 148n., 149, 149n.-150n., 151, 152n., 154-162, 155n.-157n., 159n.-163n., 163-166, 165n., 167n.-168n., 170n., 172n.-176n., 173-178, 276, 285n., 296, 310, 319, 337, 340  
 Robinson, C.E. 269n.-270n., 286n., 322  
 Roe, I. 252n., 337  
 Roessner, M. 131, 132n., 144-145, 148, 154, 319  
 Rogers, N. 284n., 326  
 Rognoni, F. 180n., 248n., 251, 251n., 303n., 318  
 Ronell, A. 327  
 Rorty, R. 337  
 Rosenberg, A. 94n., 337  
 Rosengarten, H. 168n., 317  
 Rossetti, C. 102  
 Rossetti, D.G. 102, 259n.  
 Rossetti, W.M. 199n., 321  
 Rossington, M. 248n., 328  
 Roth, P. 102, 102n., 126n., 320

- Rousseau, J.J. 307  
 Rushdie, S. 89-90, 89n., 95, 95n., 320  
 Russell, K. 184n., 340  
 Ryan, L. 331  
 Ryan, M. (Major) 214, 215n.-216n., 216
- Sack, R.D. 135n., 337  
 Said, E.W. 50, 50n., 337  
 Sand, G. 168, 170, 314  
 Sangalli, G. 65n., 334  
 Santa Josephine (*Impossible Saints*) 176  
 Santa Teresa di Avila 176  
 Santa Teresa di Lisieux 160  
 Saracino, M.A. 57n., 340  
 Sartre, J.-P. 60, 63n.  
 Satana 95n.  
 Savi, C. 73n., 336  
 Saviano, R. 93n.-94n., 337, 340  
 Sawicki, J. 83, 83n.  
 Schabert, I. 99n., 337  
 Schleiermacher, F. 42  
 Schmidt, S.J. 114n., 337  
 Schopenhauer, A. 283  
 Schweickart, P.D. 71n.  
 Scott, J. 76n.  
 Scott, W. (Sir) 252n., 287  
 Scott-Kilvert, D. 192, 192n.-193n.,  
 196, 196n.-198n., 199, 202, 318  
 Scythrop (*Nightmare Abbey*) 189n.  
 Searle, J.R. 85n., 115n., 116, 323, 337  
 Secheyay, A. 3n., 328  
 Sedgwick, E.K. 85, 85n., 280n., 338  
 Senellart, M. 79n., 330  
 Sensi, G. 100n., 149n.-150n., 152n.,  
 161n.-162n., 175n.-176n., 285n., 319  
 Serkowska, H. 68n., 338  
 Serra, A. 96n., 324  
 Sertoli, G. 58n., 327  
 Setzer, C. 156n., 338  
 Seward, A. 193n., 322  
 Shakespeare, W. 42n., 47, 60, 151, 300  
 Shaw, G.B. 239n., 303n., 311-312,  
 314n., 322  
 Shelley, Charles 244n.  
 Shelley, Harriet (Harriet West-  
 brook Shelley) 179-182, 184-185,  
 188-189, 191, 197, 198n., 200,  
 200n., 201, 203-226, 203n.-207n.,  
 201n., 211n., 213n.-220n., 223n.-  
 225n., 227n.-228n., 228-230,  
 235-237, 236n., 240, 242-243,  
 241n.-243n., 250, 254, 256, 260,  
 260n., 267, 274n., 277, 285n.,  
 297n., 306, 313, 315  
 Shelley, Hellen 241n.  
 Shelley, Lady J. 198, 198n., 207, 225-  
 227, 225n., 262, 317  
 Shelley, M. (Mary Wollstone-  
 craft Shelley) 179-184, 183n.,  
 185n., 187-192, 192n., 194-199,  
 194n., 195n.-196n., 199n.-200n.,  
 201-202, 204n., 205-206, 209,  
 209n.-210n., 212-213, 213n., 215,  
 215n., 217n., 219, 220n., 221-222,  
 226, 227n.-228n., 229, 232n.-234n.,  
 235-237, 236n.-237n., 240-247,  
 242n.-244n., 246n., 248n., 249-  
 250, 250n.-252n., 252-254, 256,  
 256n., 258-260, 258n., 260n., 261-  
 262, 262n.-263n., 263-265, 265n.,  
 267-274, 269n.-272n., 274n.-277n.,  
 275-277, 278-282, 279n.-281n.,  
 283-295, 283n.-284n., 286n.-288n.,  
 292n., 294n., 297-298, 297n.-298n.,  
 301n.-302n., 306-307, 307n.-308n.,  
 314, 317n., 318, 322, 324, 336  
 Shelley, P.B. 148n., 179-182, 180n.,  
 183n., 184-189, 188n., 190n.,  
 190-192, 192n., 194-196, 197-201,  
 199n., 203-207, 205n.-206n.,  
 208-216, 210n.-211n., 213n.-219n.,  
 218, 220-222, 220n.-221n., 222-224,  
 223n., 226, 227n.-228n., 231, 233,  
 235-236, 236n., 238, 238n.-239n.,  
 240n., 240-242, 242n.-246n.,  
 243-253, 248n.-253n., 254-256,  
 255n., 258-260, 259n.-262n., 261-  
 267, 269-270, 272-273, 274n.-275n.,  
 276-277, 277n., 279-281, 280n.-

- 282n., 285-286, 285n.-287n., 288-290, 288n., 290-291, 293, 295, 297, 297n., 299-300, 300n., 302-306, 301n., 303n., 305n.-307n., 315, 317n., 318, 322
- Shelley, P.F. 261-262, 265n.
- Shelley, T. (Sir Timothy) 214n., 216, 239, 244n., 262, 288n., 293, 301
- Shelley, W. 197, 233, 252n., 261, 272-274
- Shepard, A. 176n.
- Shields, M. 246n.
- Showalter, E. 68, 68n., 70n., 335, 338
- Sibilio, E. 156n., 257n.
- Signora Rosenberg 132n.
- Signora Seton (*Mrs. Dalloway*) 60n.
- Silsbee, E. 249
- Silvani, G. 271n., 281n., 327
- Silvermann, K. 76n.
- Saleem Sinai (*Midnight's Children*) 90
- Sinatra, Frank 128
- Sinclair, M. 166n., 338
- Sinfield, A. 46, 46n.-47n., 50-51, 51n., 328, 338
- Sini, C. 16n., 338
- Skepper, A.B. (Miss Skepper) 260n.
- Smith, A. 309
- Smith, G. 166n.
- Smith, Harriet (Harriet Shelley) 211n., 217n., 220
- Smith, Henry 217n., 220, 220n., 221
- Smith, M. 167n.-168n., 317
- Smith, R.M. 252n., 338
- Smith-Rosenberg, C. 55n.-56n., 338
- Socrate 86
- Solmi, R. 49n., 324
- Solmi, S. 40n., 336
- Sollers, P. 11n., 14n., 15, 18, 18n., 64n., 324
- Spark, M. 252n., 270, 270n., 273, 274n., 338
- Spender, D. 67, 67n., 338
- Spengler, O. 37, 40n.
- Sperry, S.M. 301n., 338
- Spiegelman, A. 94n., 338
- Spivak, G.C. 54, 54n., 137-139, 137n.-139n., 144, 338
- Stalin, I. 49n.
- Stalnaker, R.C. 114n., 339
- Stanton, D. 218n.
- Steiner, G. 94n.
- Stocking, D.M. 245n., 250n., 317
- Stocking, M.K. 245n., 250n., 317
- Strachey, L. 99, 339
- Styron, W. 121n., 319
- St. John-Stevas, N. 302n., 323
- Suckling, G. 204, 204n.
- Sustain, E.W. 209n., 339
- Sutherland, N.M. 146n., 339
- Swarts, N. 114n.
- Swift, G. 91n.
- Tanner, T. 168n., 317
- Tarchetti, A. 53n., 330
- Thatcher, M. 48
- The Master (*The Wild Girl*) 159, 159n.
- The Phantom (*The Public Burning*) 135
- Thomas, D.M. 296, 296n., 319
- Todd, J. 236n., 339
- Todorov, C. 17n.
- Todorov, T. 177, 177n., 339
- Togliatti, P. 50n.
- Tolstoj, L. 113, 154
- Tommaso d'Aquino 153n.
- Tom Sawyer 207
- Tortarolo, E. 92n., 339
- Trelawny, E.J. 195, 219n., 225n., 261, 322
- Trubeckoj, N. 3
- Tse-tung, M. 8
- Turner, C. 208-209, 227n.
- Turner, N. 121n.
- Turner, V. 45
- Twain, M. (Samuel Langhorne Clemens) 203-205, 204n.-205n., 207-209, 207n.-208n., 225, 322

- Uncle Sam (*The Public Burning*) 133n., 135  
 Unsworth, B. 175n.
- Vaccaro, S. 77n., 83, 83n., 219n., 339  
 Vallon, A. (Villon, A.) 148  
 Valtz Mannucci, L. 61n., 330  
 Vattimo, G. 141n.  
 Veeder, W. 258n., 281n., 322, 339  
 Veesper, H.A. 43n.-45n., 44-45, 51n.-52n., 54n.-55n., 339  
 Vercellone, C. 80n., 339  
 Verne, J. 294n.  
 Vezzoli, V. 6n., 329  
 Vial, M.J. 244n.  
 Vico, G. 37, 50n.  
 Victor Frankenstein (*Frankenstein*) 266, 281  
 Villani, T. 77n., 81n., 325  
 Vintges, K. 77n.  
 Vitulano, P. 34n., 339  
 Vivian, C. 261n.  
 Viviani, E. 260  
 Volpe, S. 8n., 10n.-13n., 15n., 18n., 20n., 22n.-23n.  
 Vonnegut, K. 119, 119n., 126, 126n.-133n., 128-131, 134-135, 296n., 306, 320  
 von Leibniz, G.W. 37  
 von Ranke, L. 39  
 Vuillemin, J. 4
- Walker, C. 139n.  
 Walkowitz, J. 55n., 339  
 Walton (*Frankenstein*) 183n., 271n., 272, 278-279, 292n., 293  
 Watt, I. 20n., 112, 339  
 Waugh, P. 98n., 339  
 Wedd, A.F. 193n., 318  
 Weisstein, N. 68n.  
 Werner Noth 127n.  
 Westbrook, E. 205n., 219n., 244n.
- White, H. 34-41, 34n.-35n., 37n.-40n., 51n.-52n., 92-93, 92n.-93n., 95n., 96, 99, 123-124, 123n., 339  
 White, N.I. 198n., 215n., 252n., 339  
 Whitford, M. 75n., 340  
 Wideberg, K. 76n., 340  
 Wilde, O. 111, 111n.  
 William Crimsworth (*The Professor*) 168  
 William (*Frankenstein*) 271  
 William Saygood (*Fair Exchange*) 100, 147, 149, 152, 162  
 Williams, C. 268, 280, 281n.  
 Williams, E.E. 195, 237n., 261n., 317  
 Williams, H.M. 308n.  
 Williams, J. 260  
 Williams, R. 46, 46n., 48-49, 48n.-49n., 240  
 Wilson, R. 46n., 340  
 Winterson, J. 140  
 Wirtanen, F. 127n.  
 Wittig, M. 69, 76n., 340  
 Wolfe, T. 133n., 320  
 Woolf, V. 57, 57n., 60, 60n., 67n., 191, 191n., 283, 340  
 Wordsworth, D. (Polly) 100, 147-148, 151n.  
 Wordsworth, W. 100, 147-148, 148n., 151n.
- Yourcenar, M. 99, 99n., 319, 340
- Zamboni, C. 86n., 340  
 Zanetti, G. 105n., 337  
 Zanini, A. 75n., 325, 340  
 Zanobetti, G. 43n., 324  
 Zapata, E. 124  
 Zappino, F. 85n., 338  
 Zini, V. 23n., 25n., 103n., 131n., 330  
 Zuckermann, D. 125n.  
 Zuppet, R. 85n., 325





*Opere pubblicate*

*I titoli qui elencati, proposti alla Firenze University Press  
dal Coordinamento editoriale del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali,  
sono stati sottoposti a doppio referaggio anonimo dal  
Comitato scientifico di Biblioteca di Studi di Filologia Moderna  
e prodotti dal Laboratorio editoriale Open Access del Dipartimento*

Volumi

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Isosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 1)
- Rita Svandrlik (a cura di), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 2)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 66)
- Fiorenzo Fantaccini, *W. B. Yeats e la cultura italiana*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 3)
- Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 4)
- Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 5)
- Maria Chiara Mocali, *Testo. Dialogo. Traduzione. Per una analisi del tedesco tra codici e varietà*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 6)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, 2009 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 95)
- Stefania Pavan (a cura di), *Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre di una Belle Époque*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 7)
- Roberta Carnevale, *Il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner e i filosofi materialisti dell'Illuminismo francese*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 8)
- Mario Materassi, *Go Southwest, Old Man. Note di un viaggio letterario, e non*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 9)
- Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini, *altri canoni / canoni altri. pluralismo e studi letterari*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 10)
- Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 11)
- Mattia Di Taranto, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento: Editoria bibliofila, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della Jahrhundertwende*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 12)
- Vania Fattorini (a cura di), *Caroline Schlegel-Schelling: «Ero seduta qui a scrivere»*. Lettere, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 13)
- Anne Tamm, *Scalar Verb Classes. Scalarity, Thematic Roles, and Arguments in the Estonian Aspectual Lexicon*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 14)
- Beatrice Töttössy (a cura di), *Fonti di Weltliteratur. Ungheria*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 143)
- Beatrice Töttössy, *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 15)
- Diana Battisti, *Estetica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 16)

- Martha L. Canfield (a cura di), *Perù frontiera del mondo. Eielson e Vargas Llosa: dalle radici all'impegno cosmopolita* = *Perù frontera del mundo. Eielson y Vargas Llosa: de las raíces al compromiso cosmopolita*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 17)
- Gaetano Prampolini, Annamaria Pinazzi (eds), *The Shade of the Saguaro / La sombra del saguaro: essays on the Literary Cultures of the American Southwest / Ensayos sobre las culturas literarias del suroeste norteamericano*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 18)
- Ioana Both, Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino (a cura di), *Storia, identità e canoni letterari*, 2013 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 152)
- Valentina Vannucci, *Lecture anti-canoniche della biofiction, dentro e fuori la metafinzione. Il mondo 'possibile' di Mab's Daughters*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 19)

#### Riviste

- «Journal of Early Modern Studies», ISSN: 2279-7149
- «LEA – Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», ISSN: 1824-484x
- «Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies», ISSN: 2239-3978

