

Biblioteca
di Studi
di Filologia
Moderna

a cura di

Ornella De Zordo

Fiorenzo Fantaccini

altri canoni / canoni altri

pluralismo
e
studi letterari



BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

- 10 -

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA
Aree Anglofona, Francofona, di Germanistica,
Sezione di Comparatistica, Filologie e Studi Linguistici,
e Sezioni di Iberistica, Rumenistica, Scandinavistica, Slavistica, Turcologia,
Ugrofinnistica e Studi Italo-Ungheresi, Riviste

Direttore

Beatrice Töttössy

Coordinamento editoriale

Martha Luana Canfield, Piero Ceccucci, Massimo Ciaravolo, Mario Domenichelli,
Fiorenzo Fantaccini, Ingrid Hennemann, Michela Landi, Donatella Pallotti,
Rita Svandrlik, Beatrice Töttössy

Segreteria editoriale

Arianna Antonielli

Laboratorio editoriale open access, via Santa Reparata 93, 50129 Firenze

tel +39 0552756664; fax +39 0697253581

email: arianna.antonielli@unifi.it; web: <<http://www.collana-filmod.unifi.it>>

Comitato scientifico

Nicholas Brownlees, Università degli Studi di Firenze

Arnaldo Bruni, Università degli Studi di Firenze

Martha Luana 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, Università degli Studi di Firenze

Fiorenzo Fantaccini, Università degli Studi di Firenze

Michela Landi, Università degli Studi di Firenze

Paul Geyer, Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Seamus Heaney, Nobel Prize for Literature 1995

Ingrid Hennemann, studiosa

Donald Kartiganer, University of Mississippi, Oxford, Miss.

Ferenc Kiefer, Hungarian Academy of Sciences

Sergej Akimovich Kibal'nik, Saint-Petersburg State University

Erő Kulcsár Szabó, Eötvös Loránd University, Budapest

Mario Materassi, studioso

Massimo Fanfani, Università degli Studi di Firenze

Murathan Mungan, scrittore

Álvaro Mutis, scrittore

Hugh Nissenson, scrittore

Donatella Pallotti, Università degli Studi di Firenze

Stefania Pavan, 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

Rita Svandrlik, Università degli Studi di Firenze

Angela Tarantino, Università degli Studi di Firenze

Beatrice Töttössy, Università degli Studi di Firenze

Marina Warner, scrittrice

Laura Wright, University of Cambridge

Levent Yilmaz, Bilgi Üniversitesi, Istanbul

Clas Zilliacus, Åbo Akademi of Turku

altri canoni / canoni altri
pluralismo e studi letterari

A CURA DI
ORNELLA DE ZORDO, FIORENZO FANTACCINI

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2011

altri canoni / canoni altri pluralismo e studi
letterari / a cura di Ornella De Zordo, Fiorenzo
Fantaccini – Firenze : Firenze University Press,
2011
(Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 10)
ISBN (online) 978-88-6453-012-3

I volumi della *Biblioteca di Studi di Filologia Moderna* (<<http://www.collana-filmod.unifi.it>>) vengono pubblicati con il contributo del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Comparete dell'Università degli Studi di Firenze.

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 di Biblioteca.

Editing e composizione: Redazione elettronica della Biblioteca di Studi di Filologia Moderna con A. Antonielli (caporedattore), L. Bocciero, T. Borri, S. Corradin, G. Del Col, G. Dobó, G. Froio, S. Grassi, H. Grenzen, E. Martini, L. Orlandini, P. Szabo, B. Venticonti

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 2.5 Italia, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web: <<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/legalcode>>

2011 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy
<http://www.fupress.com/>

Printed in Italy

INDICE

<i>Premessa</i>	7
Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini	
<i>'In principio era il canone'. Peregrinazioni semantiche di una parola</i>	11
Elena Sibilio	
<i>Performatività del canone</i>	29
Federica Frabetti	
<i>«Un poco più su della scimmia, parecchio più giù dell'uomo». Due parole sulla paraletteratura</i>	47
Alessandra Calanchi	
<i>Canone e post-coloniale</i>	67
Luisa Pèrcopo	
<i>Il canone e la traduzione</i>	105
Siri Nergaard	
<i>Canone e biofiction, i soggetti della storia e i nuovi mondi letterari</i>	125
Valentina Vannucci	
<i>Il canone gay</i>	153
Sandro Melani	
<i>I canoni lesbici. Leggere, scrivere e cucire coperte imbottite</i>	167
Maria Micaela Coppola	
<i>«Canons Die Hard». L'iper-canone letterario in rete</i>	199
Arianna Antonielli	
<i>Qualcosa è cambiato ...</i>	237
Luigi Marinelli	
<i>Indice dei nomi</i>	245
<i>Note sugli Autori</i>	255



PREMESSA

Il concetto di canone letterario come selezione di testi considerati centrali per la definizione di una cultura è un'idea assai recente. Solo dalla metà del XX secolo il termine canone, inteso in senso normativo, viene accostato al testo letterario, trasladandolo dalla tradizionale accezione che lo legava agli studi biblico-religiosi e giuridici. Eppure, in poco più di mezzo secolo questo dibattito su uno dei concetti che si erano mostrati più resistenti e conservativi della nostra tradizione intellettuale ha subito costanti aggiornamenti e incalzanti revisioni. A partire da quello che può essere considerato l'inizio dell'interesse per un canone letterario, quei *Great Books of the Western World* progettati nel 1952, la *querelle* sul canone è stata una delle più vivaci, ricche e stimolanti che abbia animato il mondo degli studi letterari. A tal punto da provocare la domanda fondamentale che ricorre nei saggi più recenti: è ancora possibile parlare di canone letterario?

In particolare nell'ambito della cultura anglo-americana questo dibattito ha trovato terreno fertile, producendo il numero più consistente di contributi. Ecco perché abbiamo ritenuto che fosse interessante, per non dire necessario, fare il punto sulla riflessione critica sul canone letterario da punti di vista decentrati, altri, periferici e 'anticanonici'. Perché, come afferma Luigi Marinelli nella postfazione a questo volume, «qualcosa sta cambiando»: quindi non resta che andare a vedere più da vicino cosa e come stia cambiando, attraverso una ricognizione su terreni inconsueti all'interno di questo spazio di ricerca.

Abbiamo perciò interrogato chi oggi in Italia si occupa della verifica della 'tenuta' del concetto di canone letterario rispetto ad ambiti che tradizionalmente sono stati considerati esterni o estranei al canone stesso, nel tentativo di accostare il concetto di canone letterario a campi espressivi meno convenzionali o aree culturali considerate periferiche, per ricavarne nuove prospettive utili a ridefinirsi nell'attualità delle mutazioni in corso.

Elena Sibilio ripercorre l'evoluzione del termine canone ricercando nell'etimologia e negli usi delle parole le ragioni ipoteticamente più plausibili dell'appropriazione da parte della critica contemporanea. Se il termine storicamente ha il significato di 'legge' e 'lista di testi sacri', è possibile supporre un legame tra la crisi degli studi letterari e il ricorso a un termine che rappresenta la normatività nel suo massimo grado? Si tratta di legittimazione o di auto-legittimazione?



Federica Frabetti prende in esame il rapporto tra il dibattito sul canone e il concetto di performatività, concetto che negli ultimi decenni ha interessato varie discipline, dalla linguistica agli studi letterari, dagli studi sul teatro alla teoria del genere, fino a diventare un termine chiave del lessico critico contemporaneo. Il saggio propone di pensare insieme sia la performatività del canone che il canone della performatività, non solo allo scopo di individuare un lavoro di sedimentazione e de-sedimentazione di molteplici canoni, ma anche per rileggere il canone come qualcosa che deve essere costantemente performato per esistere, e che proprio per ciò si rende vulnerabile alla trasformazione e alla sovversione.

La 'paraletteratura' è, come dice il nome, una letteratura periferica, dei 'paraggi', forse inferiore rispetto a un centro ideale per qualità ma non certo per quantità. Il canone ha sempre cercato di emarginarla, ma essa ritorna da ogni parte, abbondante e invulnerabile alle censure della critica *high brow*, assumendo molte forme: romanzo, fumetto, parodia, *soap opera*, *graphic novel* ... Sbrigativamente etichettata come letteratura di massa o letteratura popolare o di consumo, spesso definita 'di second'ordine', come sostiene Alessandra Calanchi, la paraletteratura si colloca più propriamente come una soglia caleidoscopica fra mondo della scrittura e industria culturale, una soglia che conduce – qualunque direzione si prenda – a un universo dinamico, ipertrofico, intratestuale, popolato di generi e non gerarchizzato, autocosciente e partecipativo.

Il rapporto tra letterature postcoloniali e canone per Luisa Pèrcopo solo inizialmente va letto come appropriazione e riscrittura dei testi canonici delle letterature dei colonizzatori. Questo processo oppositivo e controdiscorsivo è perlopiù concluso, e, in molti casi, decisamente superato. Oggi, se di fenomeni di riscrittura si vuole parlare, si devono piuttosto sottolineare gli sforzi da parte di molti autori postcoloniali di contribuire con le loro opere ai vari processi di revisionismo storico in atto nei loro paesi. In quest'ottica ha dunque senso interrogarci ancora sul rapporto tra canone e Post-coloniale? Esiste oggi una relazione tra queste due entità, o la loro congiuntura appartiene al passato? Questo il nucleo tematico di un saggio che illumina l'inizio di una nuova fase nel processo culturale delle letterature postcoloniali.

Il saggio di Valentina Vannucci esamina la consapevolezza storica che emerge dalle *biofiction* postmoderne, cercando di definire la posizione di quei testi nel panorama critico contemporaneo. Le *biofiction*; negano le biografie canoniche pur fondandosi su segni biografici ben riconoscibili. Assumendo come protagoniste figure del passato 'descritte' si affrancano da criteri di obbiettività canonica, e scardinano i concetti canonici di identità, identità storica e storia, dando vita a un ibrido che decostruisce, con il pretesto di rivisitarlo, il romanzo storico contemporaneo.

Il contributo di Siri Nergaard parte da una breve considerazione sul fatto che il concetto di canone risulta marginale, per non dire assente, in molti studi sulla traduzione. La marginalità o l'assenza stupisce dal momento che la traduzione è spesso centrale per la costituzione di un canone. Anche nell'attuale clima di critica e riformulazione, la questione della

traduzione sembra spesso ignorata. Il testo procede con la presentazione di alcuni casi: i primi sono rappresentativi di un certo dibattito su traduzione e canone che ha avuto luogo nei Translation Studies, quelli successivi sono piuttosto dei tentativi di ‘recupero’ del concetto di canone – o di un potenziale concetto di canone – in alcuni testi recenti di studi sulla traduzione.

All’interno del dibattito su quali possano e/o debbano essere i confini del canone letterario, di volta in volta delimitati con elitario rigore oppure infranti per lasciare spazio alle voci troppo spesso silenziate delle minoranze, il saggio di Sandro Melani, dopo aver sollevato una questione terminologica – ‘gay’ o ‘omosessuale’? – che sottende un diverso approccio ideologico ed emotivo alla dissidenza sessuale, cerca di fare il punto su quali autori e quali testi abbiano diritto ad esservi inclusi, senza dimenticare comunque come un allargamento del canone vada in ogni caso in qualche modo conciliato con una valutazione qualitativa dei suoi componenti.

Nel delineare le caratteristiche e lo sviluppo di un ‘canone lesbico’ si rende innanzitutto necessario affrontare alcuni problemi di definizione: sia il termine ‘canone’ sia il termine ‘lesbico’, infatti, aprono un ventaglio di possibilità semantiche, ognuna delle quali, a sua volta, è espressione di diversi approcci critici al testo letterario, al ruolo della letteratura e dell’artista, ed al concetto stesso di canone. Partendo da questa premessa, il saggio di Maria Micaela Coppola propone un percorso di lettura del canone lesbico, alla ricerca di voci inscoltate, censurate, ritrovate, non catalogabili o irriducibilmente fuori dal coro.

Prendendo in esame un ventaglio di pagine, siti e portali web, e focalizzando l’attenzione su quei siti dedicati in particolare alla riproduzione digitale e ipertestuale delle letterature di lingua inglese, Arianna Antonielli dimostra come il messaggio letterario abbia subito una reale innovazione soltanto a livello formale, giacché sul piano del contenuto le novità apportate dal canale virtuale di Internet sembrano riguardare principalmente nuove tattiche e forme di esclusione di contenuti letterari non canonici, che sopraggiungono e subentrano alle vecchie tipologie. Come conseguenza di questa situazione, Antonielli ipotizza l’avvio non della tanto attesa era digitale dell’anticanone quanto, piuttosto, di un nuovo processo di ‘canon reformation’ che interesserà principalmente la negazione di un singolo canone e la creazione di numerosi canoni continuamente sovvertiti e ricreati dai normali canali medialti, una iper-canonizzazione letteraria in rete.

A leggere questi studi nel loro insieme, s’impone una riflessione più generale sul futuro: la strada verso una democratizzazione e un pluralismo degli studi letterari, che superi la tradizionale gerarchizzazione del ‘canone occidentale’ ancora in vigore, deve oggi necessariamente confrontarsi con quelle espressioni insorgenti della cultura contemporanea che premono dai margini geografici e culturali. In quei margini, e alla resistenza che pongono alle gerarchie concettuali dominanti intorno e dentro di noi, si può intravedere un inedito avvenire della letteratura e della stessa cultura occidentale.

'IN PRINCIPIO ERA IL CANONE':
PEREGRINAZIONI SEMANTICHE DI UNA PAROLA

Elena Sibilio

Let us admit it: there is a will to power
in nomenclature, as well as in people or texts.
(I. Hassan, *The Postmodern Turn*, 1987)

Perché si sceglie una parola, quella e non un'altra? Perché, e con quali criteri, la si definisce? Secondo la sua etimologia, «definire» significa «limitare (*finire*) completamente (*de-*)». Ma allora la definizione è un mero strumento d'uso o è piuttosto un meccanismo di controllo del linguaggio, che viene così bloccato in un rassicurante circuito di significati rigorosamente numerati? Che l'approccio filosofico degli ultimi decenni del Novecento, a partire dal lavoro di Foucault, ha evidenziato il potere dell'attività definitoria di controllare e dominare intere aree discorsive attraverso la messa in scena istituzionale di un *racconto* linguistico è cosa più che nota. È altrettanto noto che un racconto ha sempre un autore e/o un narratore. Chi è che *narra* la definizione? In quale contesto? Con quale scopo? Si può negare che «[definitions] reflect the standpoint of their makers. [...] They serve different needs and interests»¹?

Scoprire quali siano quei «bisogni» e «interessi» non è mai facile, tanto meno di fronte a termini e concetti il cui significato in una determinata epoca storica si apre perdendo la base di accordo su cui poggiava, al punto che l'illusione di consenso alla base della definizione è sostituita dal dramma di un dissenso insanabile. Il 'canone letterario' si inserisce appieno tra questi concetti, come uno degli indefinibili più complessi della nostra epoca. Tema scottante di un dibattito pluridecennale, esso si situa al centro di una *congerie* di scontri e di lotte per un potere che sempre più si identifica come *potere della definizione*. Alla frammentazione e pluralità in cui è incorso tale concetto sembra di non poter far fronte se non con l'illusione di una nominazione ossessiva che, nonostante crei un'apparenza di concretezza, ci lascia comunque alle prese con la sostanziale incapacità di delineare in modo chiaro i confini del nostro discorso.

1. *Il «canone letterario»: frammenti di una definizione*

Cosa si intende tradizionalmente per «canone» in letteratura? Coloro che ne difendono la necessità e soprattutto l'integrità costruiscono la



teoria del canone come quintessenza dell'estetico di tutti i tempi e di tutti i luoghi, rifiutando a priori l'ipotesi di un qualsiasi intervento esterno:

[...] we refuse (and this refusal is grounded in much critical theory) to think of the literary work as good or bad for some extrinsic reason: such possibility can be conceived only as propaganda or censorship. [...] The claim to judge intrinsically, as though the value of a literary work were not mediated by any other concern, has always been suspect².

Da questa prospettiva – che peraltro parte dal canone come base indiscutibile di ogni successiva argomentazione – si nega che il canone sia il risultato di una selezione, o meglio si sostiene che una tale selezione avviene, ma *all'interno* del canone stesso, che si auto-creerebbe come tradizione in base ad un'idea di canonicità *intrinseca* al testo letterario. In tal senso, il canone assurge allo statuto di *mito fondante* del sistema letterario.

Secondo critici che, come Harold Bloom o Frank Kermode, si sono insistentemente occupati di canone, le caratteristiche che un oggetto letterario deve possedere per essere definito «canonico» sarebbero l'*autenticità* artistica, l'*universalità*, l'*atemporalità*, intesa come capacità di attraversare indenne tutte le epoche, la *singolarità* e l'*originalità*, nonché la *rappresentatività* della più ampia varietà umana. La canonicità dal punto di vista estetico sembrerebbe dunque costituire il carattere più interiore dell'opera letteraria, direttamente connesso alla sua creazione se non addirittura precedente ad essa.

In particolare, i gonfaloncini del canone si soffermano ripetutamente sull'*originalità* come caratteristica principale della canonicità letteraria. Tuttavia, secondo l'*OED* «canonical» significa «[a]uthoritative; orthodox, accepted; standard»³. La canonicità sarebbe dunque la qualità di ciò che è *coerente ad un criterio normativo*. Ma 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? Questo è uno dei tanti paradossi su cui si basa il concetto controverso di canone letterario: l'*originalità* è ritenuta il primo criterio di ammissione al canone, ma quell'*originalità*, il bloomiano «uncanny startlement»⁴, può essere giudicata solo quando non è più *originalità*, cioè dopo un processo di trasformazione che la traduca in norma e che concorra al mantenimento di un rassicurante e desiderabile *status quo*.

Anche l'ideale di intrinsecità del valore di un'opera si presta ad essere smantellato. Sebbene fuori dal contesto letterario – un trattato di retorica – e in un'epoca molto lontana – il XVI secolo –, Thomas Wilson (1524-81) scrisse: «[s]uch as all the world hath confirmed and agreed upon, that is autentique and canonicall»⁵. Sofferamoci sul sintagma «all the world»: la condizione necessaria per delineare il canonico sembra sia un previo *consenso universale* di giudizio. Senza chiederci chi sia quella parte di mondo che, come in una sineddoche al contrario, si elegge a rappresentante del

tutto, si sa comunque che un giudizio per sua natura può avvenire solo a posteriori. Che si sottolinei dunque che esiste una classe di individui che decide cosa sia il canonico va a invalidare il presupposto della canonicità come valore intrinseco all'opera e connesso alla sua creazione. Il canonico viene definito a posteriori, non nella fase della creazione dell'opera bensì nella fase della sua *ricezione*, durante il *processo di interpretazione*.

L'assunto dell'intrinsecità del valore estetico, per quanto confutabile, rappresenta comunque un errore necessario: se la canonicità è delineata come intrinseca all'opera, allora la presenza di quest'ultima nel canone, e il canone stesso come *pantheon* di divinità letterarie, acquisiscono il carattere dell'ineluttabilità. In altre parole, il canone in questa narrazione si crea e si ri-crea per sua forza interna; l'attività del critico si riduce ad una presa di coscienza di una tale volontà canonica, inerente all'opera e al sistema letterario. Di conseguenza, si cancella la mano che, tramite l'interpretazione e la critica, sancisce la canonicità di un'opera, e i termini che definiscono il campo d'accoglienza di quest'opera, la sua ricezione, vengono traslati all'interno di essa e diventano inerenti alla sua creazione, cosicché l'oggetto si trasforma in quella monade isolata e chiusa nel suo paradiso di splendore estetico che siamo soliti definire «opera canonica».

I tentativi critici di definire il canone letterario sono stati numerosi negli ultimi decenni. Per quanto apparentemente paradossale, sono proprio quei critici che l'hanno messo in discussione a tentare di dare una definizione del concetto. «The canon is an imaginary totality of works», «[...] the narrative of a dominant social group's ideological universalization of its particular interests and historical situation»⁶; «[b]y “canon” I mean the set of literary works, the grouping of significant philosophical, political, and religious texts, the particular accounts of history generally accorded cultural weight within a society»⁷; «[i]l termine “canone” in letteratura indica [...] l'insieme delle opere che in una data società, in un certo periodo o area geografica, sono ritenute fondamentali e autorevoli per i loro meriti letterari. Appare evidente come, nella formazione di qualsiasi canone, un ruolo di primo piano sia giocato dall'ideologia. In altre parole, il processo di canonizzazione dei testi letterari è sempre motivato dagli interessi (culturali, sociali, economici) e dalle credenze (religiose, politiche) di chi lo compila»⁸.

Da tali definizioni si deduce che il canone sia una «lista» (ideologicamente viziata) di testi ritenuti autorevoli e portatori di valori in una data società e in un dato tempo.

Ma il canone letterario è anche delineato come «una struttura legislativa, un insieme di norme stilistiche incarnato in alcuni autori, e solo in quelli, ossia è un codice [che funziona] mediante l'elaborazione di alcune inflessibili regole. Sono queste regole che istituiscono il canone»⁹; «canons are essentially strategic constructs by which societies maintain their own interests, since the canon allows control over the texts a culture takes seriously and over the methods of interpretation that establish the meaning of “serious”»¹⁰. Il canone sarebbe dunque non tanto, o non solo, una lista

di testi quanto l'insieme delle «regole» che determinano, secondo sanzioni rigorose, la scelta di quei testi e il controllo su di essi.

Al di là di quelli che sono effettivamente gli oggetti *nel* canone, sui quali oggi sembra essere in corso una vera e propria guerra che confuta l'ideale intellettuale del consenso, sembra comunque che il significato del termine «canone» sia quantomeno duplice: esso è al tempo stesso una *lista* di oggetti letterari e l'insieme delle *regole* formali necessarie alla selezione di quegli oggetti, quelle stesse regole il rispetto delle quali da parte di un'opera ne determina la *canonicità*, ossia, circolarmente, l'adeguatezza a far parte del canone. Potremmo dunque tentare di dare una nostra definizione: il canone letterario è il risultato di una *selezione* di testi ritenuti portatori di *valori* (etici, estetici), effettuata sulla base di rigide *regole* formali; tale selezione viene poi *ordinata* a formare un *racconto* che, tramite l'*eliminazione* degli elementi barbari e incontenibili, crea un'*apparenza* di linearità e soprattutto di ineluttabilità nell'andamento di una *tradizione* che lega senza cesure un passato intelligibile a un futuro prevedibile, passando per un presente problematico ma in ultima istanza controllabile.

Nell'atto stesso di far presente che il canone e la canonicità sono *conseguenze*, e non premesse, della ricezione di un'opera, quel canone si trasforma in un racconto costruito a posteriori e con carattere retroattivo che costituisce i suoi testi come tradizione sulla base delle necessità di un determinato momento storico e di un ancor più determinato gruppo sociale e culturale. Il canone altro non è che un'invenzione istituzionale, lo strumento privilegiato dell'élite accademica, lo scudo dietro al quale essa tenta di difendere il suo statuto di privilegio. Se «[...] the modern belief that canonical texts are inherently rich and various in meaning develops from the need among professional critics and educators to justify their supervision of reading practices»¹¹, diventa evidente perché l'ipotesi del canone come racconto a posteriori di quella stessa critica non possa essere facilmente accettata negli ambienti universitari, poiché essa significa la messa in discussione definitiva del potere finora detenuto da quella metaclasses costituita dagli intellettuali accademici. In altre parole, il canone non è, come si è voluto credere, né una categoria etica, la famosa lista di rappresentanza di una civiltà, né una categoria di valore estetico universale; piuttosto, il canone si rivela per niente altro che un'ennesima *categoria di controllo* nel senso foucaultiano del termine, il cui compito normativo, tanto più efficace quanto più nascosto se non addirittura negato, consiste nel tentare di riportare alla normalità di un ordine sicuro e atempore l'inaccettabile differenza.

2. Sulle tracce di una parola: due millenni di canone

Per comprendere appieno le ragioni di una scelta terminologica, niente è più efficace che ripercorrere la storia dell'uso di un vocabolo. Per quanto riguarda il termine «canone», quella storia copre ben oltre due millenni, e ci mette di fronte ad un'antichità che difficilmente si coniuga con l'attuale variabilità di significato della parola e del concetto. Non essendo un

vocabolo giovane, la cui indefinibilità possa essere giustificata in tal senso, risulta difficile comprendere perché al contrario esso si stia improvvisamente sgretolando, dopo aver attraversato le epoche per più di duemila anni e essere rimasto immune – fino ad oggi – alla propria messa in discussione. Nel corso della storia del termine vediamo intrecciarsi entrambi i significati, *regola formale* e *lista di autori*, che si è cercato di individuare nelle definizioni prese in esame. Significativamente, però, *mai* lo troviamo associato alla letteratura nel modo in cui oggi siamo abituati a pensare quell’associazione.

Nel suo significato più antico, il termine greco *kanón*, di origine semitica, indica un fusto, bastone dritto e lungo; quel primo significato è in seguito metaforizzato ad indicare una «regola, norma»¹². Quell’uso del termine «canone» è stato documentato in molti autori dell’antichità classica, tra cui Platone e Aristotele¹³. Come è facile immaginare, quel significato deriva in forma diretta dalla caratteristica di rettitudine della sbarra, direttamente associabile ad un discorso di regole formali¹⁴. Per quanto riguarda poi l’accezione del canone come lista di autori o di testi, anche in questo caso troviamo un’applicazione antica del termine, nelle liste redatte dai grammatici alessandrini per stabilire uno standard di eccellenza formale raggiunto da alcuni autori considerati modelli di espressione¹⁵. Ma anche in questo caso, la lista degli autori rispondeva meno a un criterio di sublimazione di una vetta estetica irraggiungibile che a uno di esplicazione formale delle regole il cui rispetto ha reso quegli autori funzionali all’assunzione a modello per gli scrittori a venire.

Al di là di questi esempi antichi, la prima vera applicazione del termine «canone» a una lista di autori, con l’aura di superiorità, autenticità e rappresentatività che li riveste, non si trova in ambito letterario, bensì religioso. La prima grande lista di autori e di testi, il modello per tutte le canonizzazioni future, è costituita dal canone biblico, quell’insieme di testi ritenuti autorevoli perché risultato di un’ispirazione non umana, bensì *divina*. Prima della canonizzazione biblica, un canone veniva creato in risposta alla domanda «come?»; con la vicenda della canonizzazione del testo sacro, peraltro lungi dall’essere lineare e armoniosa, l’argomento canonico sposta il suo asse verso la domanda «cosa?». Inoltre, la canonizzazione biblica, sancendo la propria lista di testi e autori come direttamente ispirati da Dio, elimina la possibilità della *riproduzione* che invece è insita nell’aspetto formale del termine «canone» così come è utilizzato dai classici, e crea il precedente per le teorie dell’originalità, della singolarità e dell’ispirazione che, perlomeno a partire dall’estetica romantica, infonderebbero il genio nell’opera letteraria.

Se gettiamo uno sguardo alle definizioni che di «canone» sono state date nel corso dei secoli nelle varie lingue occidentali, notiamo come questi due significati – regola, legge e lista di testi sacri – si intersechino sin da un’epoca precoce. Ciò che invece manca prima degli ultimi decenni è il canone nel suo accostamento alla letteratura secolare, non a caso proprio la particolare accezione del termine che oggi è sottoposta a revisione. Nel suo aspetto di regola e modello di eccellenza da imitare, ben diverso dun-

que da ciò che intendiamo oggi, troviamo quell'accezione operativa per i grammatici alessandrini, ma poi scompare dalla storia del vocabolo per riapparire – drasticamente mutata – solo negli ultimi trenta anni, parallelamente al dibattito che va a metterla in discussione.

Ciò che risulta oggi sostanzialmente indefinibile non è dunque il canone come tale, quanto piuttosto il «canone» nel suo accostamento al termine «letteratura», un accostamento che perde il senso attribuitogli dai classici per rivestire, come vedremo, tutti i caratteri del canone biblico. Paradossalmente, neppure il *Dictionary of the English Language* (1755) di Samuel Johnson, l'intellettuale considerato quasi all'unanimità punto di avvio della critica letteraria moderna e padre del canone della letteratura inglese, riporta alcuna definizione che associ il termine «canone» alla letteratura secolare¹⁶. Il canone è per il Dottore «[a] rule, a law», «[t]he laws made by ecclesiastical councils» e «[t]he books of the Holy Scripture: or the great law»¹⁷. I due ambiti di applicazione del termine sono dunque la *religione* e la *legge*, non la letteratura.

L'*Oxford English Dictionary* propone per «canone», tra i molti significati:

1. [a] rule, law, or decree of the Church [...];
2. *gen.* A law, rule, edict (other than ecclesiastical); a general rule, fundamental principle, aphorism, or axiom governing the systematic or scientific treatment of a subject; [...] canons of criticism, taste, art, etc. [...] A standard of judgment or authority; a test, criterion, means of discrimination. [...]
4. The collection or list of books of the Bible accepted by the Christian Church as genuine and inspired. Also *transf.*, any set of sacred books; also, those writings of a secular author accepted as authentic¹⁸.

Come si vede, i campi semantici d'azione del termine sono principalmente la *legislazione* e la *religione* in quanto *istituzioni*; i tre significati appena citati sarebbero attestati per la prima volta rispettivamente nell'890 circa, nel 1588 e nel 1382. C'è sì la documentazione di un uso del termine «canone» per riferirsi alle opere che senza dubbio sono da attribuirsi ad un autore, ma in quel caso si usa il termine per stabilire un'*autorità*, non la canonicità di un'opera. Inoltre, quell'uso è documentato per la prima volta solo nel 1885, per indicare «the Platonic canon»¹⁹, e si riferisce ancora alla letteratura classica, non a quella moderna. Un'associazione di particolare rilievo mi pare poi quella tra «canone» e «critica»²⁰, che l'*OED* fa risalire al 1874; significativamente, il canone rientra prima nel raggio d'azione della critica, e solo a posteriori in quello della letteratura. Il significato del termine «canone» come «[a] body of literary works traditionally regarded as the most important, significant, and worthy of study»²¹ è un'acquisizione piuttosto recente; l'*OED* attesta due usi sporadici nel corso del Novecento (il primo nel 1929, e il secondo nel 1953), ma bisogna attendere gli anni '80 del secolo trascorso perché il termine diventi di uso comune.

Per quanto riguarda la lingua francese, se scorriamo le varie edizioni del *Dictionnaire de l'Académie Française* a partire da quella del 1694, il pri-

mo significato che incontriamo è «[d]écret, règlement»²², immediatamente seguito da «le corps [des livres] de la sainte Écriture»²³. Soltanto nell'ottava edizione (1932-1935) troviamo un'aggiunta: «[e]n terme d'Antiquité, il se dit des Listes d'auteurs considérés comme modèles dans chaque genre. *Les canons établis par les grammairiens d'Alexandrie*»²⁴. Da sottolineare che, ancora nel 1986, anno della nona edizione, il termine «canone» non è associato alla letteratura in generale, ma solo alla letteratura antica, come nell'edizione del 1932²⁵. Per il tedesco, nel *Deutsches Wörterbuch* dei Fratelli Grimm (1854-1860), il primo dizionario tedesco redatto su basi scientifiche, non appare nessuna definizione che legghi il canone al concetto di letteratura. Il canone è per i Grimm «[...] eine Schriftart, bei den Buchdruckern»²⁶. In italiano, il termine «canone» non si trova nella prima edizione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (1612); tuttavia, troviamo «canonico» come «in significato di legge pontificia»²⁷, e «canonizzare», definito come «atto solenne, che fa il Pontefice nel dichiarare un defunto degno d'essere annoverato tra i Santi»²⁸.

Oggi la situazione è mutata, poiché tutti i dizionari riportano il termine «canone» nella sua accezione letteraria. Limitandoci alla lingua inglese, l'OED parla di «canone» come «[...] those works of esp. Western literature considered to be established as being of the highest quality and most enduring value»²⁹. Ciò naturalmente non significa che prima degli ultimi trenta anni non ci sia stata la tendenza a ridurre il letterario ad un ordinamento forzatamente armonico e lineare (per la formazione del canone letterario inglese, cfr. Ross 1998). Ciononostante, risulta innegabile che fino a non molto tempo fa il termine «canone» non faceva parte del nostro vocabolario critico. Chi sia stato a utilizzarlo per la prima volta da quando il dibattito è nato è un quesito di difficile soluzione. Si possono avanzare comunque delle ipotesi, visto che uno dei primi testi ad utilizzare il termine «canone» per riferirsi alla tradizione letteraria anglo-americana è un'opera miscellanea del 1981, basata su un convegno del 1979 e curata da Leslie A. Fiedler e Houston A. Baker Jr.: *Opening Up the Canon. Selected Papers from the English Institute, 1979*³⁰. Il titolo di quel testo è significativo, soprattutto vista la natura degli interventi che lo compongono. Sembra avere senso dunque che i primi ad utilizzare il termine «canone» siano stati proprio coloro che nella rigida tradizione letteraria riscontravano chiusura e claustrofobia, la stessa chiusura che fino ad oggi era propria solo del canone biblico. I termini «canonizzare», «canonico», «canonizzazione» sono di uso più comune, e si distinguono, anche se solo per sfumature, dalle implicazioni ben più ampie del termine «canone». Vale la pena comunque di ricordare una recensione di Jane Marcus a *The Auden Generation* (1976) di Samuel Hynes, dal titolo *The Canonization* (1978)³¹, che precede, seppur di poco, il lavoro curato da Fiedler, anticipandone anche i toni accesi e soprattutto polemici.

Chiunque sia stato a dare il via all'abuso terminologico cui siamo ormai abituati, il dato che rimane è che «canone», inteso come «canone letterario», è un'innovazione recente. Fino a pochi decenni fa il termine utilizzato per riferirsi a ciò che oggi indichiamo con «canone» era «tradizione»,

e l'opera canonica era un «classico» della letteratura – antica o moderna indistintamente. Quali sono le ragioni per cui si è fatto ricorso ad un termine così rigido dal punto di vista istituzionale, legato com'è alla legge e alle Sacre Scritture? Per rispondere a questa domanda, mi pare che possa essere utile analizzare il legame tra canonizzazione letteraria e canonizzazione religiosa, più forte di quanto possa sembrare, così come forte è il legame che l'uso terminologico ha istituito recentemente tra canone letterario e canone religioso.

Nonostante ci sia qualche critico che sostiene l'inappropriatezza del parallelo biblico nelle indagini sulla formazione del canone letterario, o che si chiede se la scelta di testi per la pratica religiosa sia uguale alla scelta di testi letterari dal punto di vista storico, è innegabile che i termini in cui oggi è dibattuta la questione sono da rintracciarsi proprio nel momento in cui alcuni scritti, tra i tanti che costituivano la memoria religiosa di un popolo, sono stati dichiarati sacri, di contro a tutti gli altri condannati come profani quando non addirittura eretici. Proprio come la canonizzazione biblica, anche la canonizzazione letteraria, esplicitamente o meno, si basa su una differenziazione netta tra *sacro* e *profano*, *ortodosso* e *eretico*, *canonico* e *apocrifo*. Se un tale parallelismo non avesse validità, come potremmo render conto delle ragioni che portano T.S. Eliot a definire il suo bosco di autori «sacro» e che lo spingono in seguito a sostituire l'amato termine «tradizione» col ben più vincolante «ortodossia»³²

L'obiezione più ricorrente all'accostamento canone letterario/canone biblico riguarda il processo di chiusura di quest'ultimo, caratteristica che lo renderebbe irrilevante alla formazione del canone letterario³³. È vero che la critica letteraria non ha mai teorizzato niente di simile alla «fine della profezia»³⁴ delle religioni ebraica e cristiana, quella perdita del contatto diretto col divino che avrebbe portato fino a una certa epoca alla messa per iscritto della Parola rivelata e all'impossibilità successiva di un'ulteriore Rivelazione; è altrettanto vero che in nessun luogo letterario o critico troviamo una formula che assomigli alla cosiddetta «formula del canone», il divieto ad aggiungere, cambiare e togliere qualsiasi cosa dalla Legge³⁵. Il canone letterario, a differenza di quello biblico, termina in teoria con i puntini di sospensione, sempre in attesa che lo scorrere del tempo apporti nuove potenziali canonizzazioni. Ma viste le difficoltà e i conflitti che si creano in ambito critico di fronte alla possibilità di aggiunta o rivalutazione di un'opera, a me pare che l'apertura del canone letterario sia postulata a livello teorico, ma che quella stessa apertura incontri a livello pratico notevoli difficoltà di attuazione, che dunque vanno ad invalidare quello stesso presupposto. Inoltre, l'incapacità, notata da molti critici anglo-americani, di elaborare un canone a partire dalla seconda metà del XX secolo, l'idea che dopo lo sperimentalismo estremo di *Finnegans Wake* (1939) di Joyce non sia possibile alcun atto di originalità ma solo l'emulazione, l'epitaffio alla letteratura di F.R. Leavis, per il quale con la morte di D.H. Lawrence (1930) anche la grande letteratura sarebbe morta, sono tutti segnali che implicitamente suggeriscono che la fine della profezia c'è

stata, e che il canone, perlomeno quello della letteratura anglo-americana, canta il suo *requiem* con la fine del Modernismo.

Lo stesso canone biblico deve la sua chiusura a un processo in larga parte arbitrario e non privo di conflitto; la storia della formazione del canone biblico copre infatti molti secoli a partire dal II-III d. C. e affronta numerose messe in discussione. Non dimentichiamoci inoltre che anche il canone biblico ha subito negli ultimi decenni delle scosse di non trascurabile entità, quando i ritrovamenti di un'intera biblioteca gnostica presso Nag Hammadi in Egitto (1945) e dei famosi Rotoli del Mar Morto (1947) hanno gettato una luce di dubbio sull'aura di verità assoluta e indisputabile che circonda i testi canonizzati come sacri; l'effetto di tali scoperte è stato quello di mettere in discussione proprio la presunta chiusura del canone biblico, quella caratteristica che lo renderebbe incomparabile al canone letterario. Gli strumenti filologici sempre più raffinati, per di più, hanno messo in luce come i testi biblici abbiano il carattere di veri e propri palinsesti. Un esempio riguarda il famoso Libro di J, di cui si è occupato anche Harold Bloom, che sembrerebbe costituire il nucleo originale del Pentateuco, sul quale però sono state innestate varie altre versioni espansive e soprattutto correttive che vanno ad invalidare col loro carattere spurio quelle nozioni di purezza che invece da sempre accompagnano *per definizione* il testo sacro.

«Alcune storie sembrano avere la funzione particolare di dire alla società quello che ha bisogno di sapere e per questo motivo dovrebbero essere distinte da altre storie che non hanno tale funzione. Forse l'esistenza del canone biblico, che per tanti versi si oppone alla letteratura secolare, *ha contribuito a delineare e ad abbozzare la concezione di «letteratura» così come oggi la conosciamo*»³⁶: se l'associazione è autorizzata anche da Northrop Frye, considerato uno dei più grandi critici letterari del Novecento, la confutazione diventa ancora più difficile. La canonizzazione biblica ha un effetto di fondamentale importanza per quella letteraria: è allora che l'autorità del canone da umana diventa divina, e che l'ordine che esso incarna da transitorio e particolare si fa permanente e universale. È in quel momento inoltre che si sanziona come divina la capacità di giudizio che la natura umana si arroga. La canonizzazione biblica rimane un modello perfetto per la canonizzazione letteraria, innanzitutto perché quello è il primo momento in cui la Parola scritta viene fissata in un canone, e successivamente perché a quella Parola eletta, identificata in un numero limitato di testi, vengono esplicitamente e dogmaticamente attribuite caratteristiche costitutive di *verità, permanenza, universalità e rappresentatività*, termini che non ci risultano nuovi, abituali come siamo a sentirli ricorrere nei tradizionali resoconti sulla natura del canone e sui requisiti di canonicità per farne parte.

«Per "canone" intendiamo quella forma della tradizione in cui quest'ultima raggiunge il suo grado vincolante più alto rispetto al contenuto e la sua massima fissazione formale: non si può aggiungere, né levare, né cambiare nulla»³⁷: riprendendo la classica formula della Bibbia per indicare l'inviolabilità delle parole in essa contenute, Jan Assmann dà quella che a mio avviso è la migliore definizione del canone, una definizione che non

casualmente si riferisce al canone biblico e non a quello letterario; tuttavia, non può non destare stupore il grado in cui essa è applicabile anche a quest'ultimo. La domanda che ancora dobbiamo porci è come, in un momento in cui gli studi letterari sono evidentemente tutt'altro che vicini alla «massima fissazione formale» del loro oggetto di indagine, si sia pensato di ricorrere proprio al termine «canone» che, come abbiamo visto, esclusa la classicità alessandrina non era mai stato associato al letterario.

Come si spiega l'incongruenza dell'associazione di un termine che significa in primo luogo «regola» e «legge», tanto che «legge» viene spesso dato come sinonimo di canone, e lista di libri sacri per una fede religiosa, al concetto di letteratura? Come si spiega l'improvviso acquietarsi di un'associazione che altrimenti sarebbe percepita come aberrante? Se la letteratura vive in un mondo ameno, guidato da leggi proprie e inattaccabili, le leggi dell'estetico, qual è il passaggio per cui quel mondo si può regolamentare tramite l'attribuzione di un termine associato al potere dell'istituzione nel suo massimo grado, legislativa e religiosa? Perché il termine «canone» è diventato così inflazionato negli ultimi trenta anni della critica letteraria? Prima degli anni '70 esso era assente dal dibattito critico, tanto che non possiamo fare a meno di pensare che nella sua associazione alla letteratura esso rappresenti una sorta di neologismo. Non sembra strano che il termine «canone» sia diventato un vero e proprio ritornello accademico solo quando si percepisce il pericolo in cui attualmente si trova la tradizione con la quale lo si identifica?

Se la nominazione è davvero infusa di potere, l'(ab)uso del termine «canone», sia nelle argomentazioni d'attacco che soprattutto di difesa, sembra il tentativo di mantenere presente e attivo un sistema che al contrario si sta irrevocabilmente sgretolando. Mutuare un termine dalla legge e dall'ortodossia religiosa, le cui implicazioni semantiche sono quelle della fissità formale e della rigidità normativa, per applicarlo a un ambito di cui fino ad ora si è sottolineata l'inquietante alterità e soprattutto incontenibilità, diventa il sintomo più evidente di un malessere: quasi la nominazione, o meglio l'ipernominazione, fosse l'unico anatema contro la crisi all'opera nell'istituzione letteraria, una crisi che ne mina non tanto la presenza quanto il potere, si ricorre al concetto di canone nella speranza che, nominandolo, lo si porti ad una realtà effettiva e alla capacità di riordinare il caos del sistema letterario attuale.

Al di là del tentativo di sanare una crisi ricorrendo alle implicazioni di fissità e normatività di un termine mutuato per la sua antichità, ciò che qui appare come il problema maggiore è che la critica letteraria in questo momento sembra priva di risorse linguistiche sue proprie ed esclusive. In assenza di una terminologia propria, forte ed autoritaria, essa non solo mutua un termine che non le appartiene, ma lo manipola e lo traveste al punto da far credere che esso sia da tempo immemore associato al letterario, estirpando dunque le ragioni che hanno portato ad una tale appropriazione. Ma risalendo allo spettro di significati del termine canone, non possiamo disconoscere i campi nei quali esso si muove: la legge e la

religione. Quella morsa istituzionale non può essere ignorata. Sarà solo, come si sostiene, un uso strumentale della terminologia? È possibile sostenere che ciò che utilizziamo è solo un involucro linguistico, un significante i cui significati sono da reinventare *ex novo*?

3. *'De (in)competentia lectoris': dal critico al lettore comune*

La storia del termine canone e delle sue applicazioni fornisce una piattaforma solida su cui poggiare per affrontare in sede critica le problematiche messe in risalto dal dibattito che negli ultimi trenta anni sta infiammando l'arena accademica sulle due sponde dell'oceano. Una volta tolti uno ad uno gli strati di discorso palinsestati sul nucleo «canone», ci ritroviamo con un involucro linguistico i cui contenuti *storicamente* appartengono all'istituzione nel suo massimo grado, ecclesiastica e legislativa, e che proprio per questo suo potere normativo sembra esser stato mutuato dalla critica letteraria per porre rimedio all'evidente deriva tardo-novecentesca del suo spazio di lavoro e di utilità.

Contro la teoria bloomiana dell'*ansia dell'influenza*, che porterebbe autori ed opere a un eterno conflitto la cui posta in gioco sono la glorificazione canonica e la sublimità, l'ipotesi della *non-trasparenza* della tradizionale critica letteraria prende progressivamente consistenza. Le parole di Roberto Bigazzi «sulle complicità tra canone e critica», per citare il titolo di un suo intervento, mi sembrano particolarmente emblematiche: «[i]l fatto è che la critica moderna, così apparentemente scientifica, è il primo ostacolo alla revisione del canone, perché [...] il suo modo di affrontare la letteratura fa parte di quell'antico canone e non può quindi impostarne la revisione, che dovrebbe essere innanzi tutto un'autocritica»³⁸.

Da quando la critica letteraria si è definita tale nel senso moderno, da quando in altre parole ha istituzionalizzato il proprio gusto elitario, definendo come sotto-standard tutto ciò che un qualsiasi lettore «non competente» identificherebbe come letteratura, essa ha *discorsivamente* creato il canone quale serbatoio in cui racchiudere tutti gli elementi che le potessero servire a una potente e strumentale auto-legittimazione. La letteratura canonica viene paradossalmente postulata come luogo a sé stante e lontano, eppure immediatamente necessario in quanto modello universale della grandezza etica e estetica del genere umano; in altre parole il canone, che idealmente dovrebbe essere il bagaglio culturale di ognuno, rimane invece chiuso in una dimensione artistica accessibile solo a una ristretta setta di iniziati, che si auto-eleggono gli unici in grado di comprendere il messaggio di quell'arte e che si rifiutano di dividerlo, rinnegando il loro ruolo di interpreti di quel messaggio misterioso, e disposti a spartirlo solo con altri eletti. In quanto 'società di discorso', anche la critica accademica ha «[...] pour fonction de conserver ou de produire des discours, mais pour les faire circuler dans un espace fermé, ne les distribuer que selon des règles strictes et sans que les détenteurs soient dépossédés par cette distribution même»³⁹. Lo scopo è sempre il controllo e il potere sulla parola e sul suo significato.

Sottolineare implicitamente l'*incompetenza* intrinseca al lettore comune nell'atto esplicito di postulare la *competenza* necessaria al lettore straordinario, ossia il critico, per confrontarsi col canone letterario è una delle strategie più efficaci per legittimare la propria missione critica. Tutti i sostenitori del canone si soffermano a più riprese sulla (in)competenza del lettore nell'approccio all'opera canonica o classica. Da T.S. Eliot, che definiva se stesso «excellent reader» di contro al lettore ordinario, passando per i *New Critics*, metaclassa intellettuale caratterizzata da un disprezzo profondo per la «massa», arriviamo a Harold Bloom, il quale, nonostante dichiararsi di scrivere per il lettore non accademico, in realtà utilizza quel lettore come scudo sul quale far rimbalzare i suoi molteplici strali verso modalità di critica letteraria che prescindono dalla sua autorità⁴⁰; Frank Kermode afferma che l'incontro col classico arriva solo per il «competent modern reader», e prosegue dicendo che «[...] the notion of competence is, I think, essential [...]»⁴¹; Charles Altieri afferma che il canone *deve* essere elitista, e postula così non tanto la necessaria competenza del lettore accademico quanto la necessaria *incompetenza* del lettore comune, il quale *deve* rimanere ignorante, poiché diventando competente determinerebbe non solo la fine dell'elitarismo del canone e la sua non desiderabile democratizzazione, ma soprattutto la fine della posizione di privilegio del critico letterario⁴².

Se il linguaggio dell'opera canonica è così arcano, misterioso e di difficile decifrazione da necessitare un'intera classe interpretativa, il parallelismo che non possiamo fare a meno di vagliare è di nuovo quello con il canone delle Sacre Scritture e con i suoi esegeti. «[l]o riferivo ormai alla *profondità* delle sacre verità, [...] da una parte costituiva una lettura facile a tutti, dall'altra *custodiva la maestà del suo senso recondito per una interpretazione più profonda*; [...] tutti accoglie nel suo seno aperto, e *alcuni pochi trascina fino a te per angusti valichi*»⁴³; queste parole dalle *Confessiones* (397-398 d. C.) di Agostino ben si adattano al modo di intendere l'opera canonica e al senso di élite che caratterizza il gruppo socio-culturale degli intellettuali accademici. Il vero messaggio letterario sarebbe oscuro e necessariamente ermetico; il ruolo del critico è quello fondamentale di interpretare quel messaggio, apparentemente per renderlo accessibile al lettore, in realtà per renderlo ancora più ermetico, rinforzando così il proprio ruolo esegetico.

Il parallelismo esegesi biblica/critica letteraria si rafforza ulteriormente quando si considera che alcuni dei critici che più caparbiamente hanno difeso l'elitarismo del canone si sono cimentati anche nell'interpretazione del testo sacro: Harold Bloom, che in *The Book of J* (1990) lamenta le «institutionalized misreadings»⁴⁴ di quello che costituirebbe il nucleo originale per quanto palinsestato e spurio della Genesi biblica; Northrop Frye, che in *The Great Code: the Bible and Literature* (1982) e *Words with Power* (1990) si propone di indagare «[...] la relazione tra la struttura della Bibbia [...] e le convenzioni e i generi della letteratura occidentale»⁴⁵; e poi Frank Kermode, Robert Alter, Geoffrey Hartman. Ciò che mi sembra più interessante sottolineare è la dichiarazione comune a tutti di leggere la Bib-

bia come un'opera di letteratura. Senza entrare nel merito della laicità o meno di queste letture, vorrei però aggiungere che l'approccio letterario alla Bibbia non opera in questi critici nel senso di una «profanizzazione», dunque di un abbassamento di *status* del testo sacro, quanto piuttosto nel senso di un innalzamento del testo letterario, che diventa a tutti gli effetti *testo sacro*, *profetico*, misterioso, arcano e da decifrare come un codice di ispirazione divina.

Il continuo sottolineare la difficoltà del processo interpretativo e soprattutto la sostanziale inaccessibilità del testo letterario «alto», il cercare di mantenere vivo il segreto del proprio mistero/ministero, improvvisandosi unici depositari di un sapere di chiara marca esoterica, ha come risultato e in parte come scopo l'ampliamento della distanza tra lettore competente e lettore ordinario. Occultando il passaggio per cui se il compito della critica è di rendere trasparente un messaggio altrimenti oscuro, allora l'ignoranza di fondo del lettore comune deriva dal fallimento di quella stessa critica di adempiere al proprio compito, la critica accademica delega ogni sua responsabilità all'incompetenza del lettore ordinario e nasconde invece che per sopravvivere *essa è costretta a vanificare continuamente il ruolo stesso per cui è nata*. Ma non è stato proprio Johnson, padre deputato e della critica e del canone, a definire se stesso *common reader* e a sostenere che «that book is good in vain which the reader throws away»⁴⁶

Fino ad oggi il canone letterario, mai nominato perché mai dubitato, è stato il più grande strumento che la critica tradizionale ha avuto al proprio servizio per garantirsi la legittimazione. Potente anatema contro lo spettro della morte, esso è stato ideologicamente costruito in modo da nascondere proprio l'impalcatura ideologica che lo sottende; risultato provvisorio di un vero e proprio conflitto di interessi accademico, esso tuttavia si vanta di derivare da un consenso universale; prodotto di una precisa selezione il cui procedimento è del tutto ricostruibile fino a risalire agli agenti della scelta, il canone ci inganna ancora col fascino poetico dell'intrinsicità del valore estetico, quel concetto ineffabile che ci conquista col mistero della sua inafferrabilità e che ci appare come il vero agente della scelta. Il canone letterario si rivela come un meccanismo contraddittorio la cui identità è costituita da tutto ciò che esso dichiara di non essere e la cui essenza può vivere di un'unica realtà, quella del paradosso. Non è un paradosso infatti che canonici diventino proprio quei testi la cui circolazione difficilmente esce dall'arena accademica, testi condannati a non incontrare quel largo consenso di pubblico proprio a causa di quello che invece la critica letteraria presenta come «privilegio», «qualità», «canonicità»?

Incapace di scorgere nella letteratura non sancita accademicamente nient'altro che una volgarizzazione della letteratura alta, invece della «[...] democratization of art, which is desirable as well as inevitable in a mass society»⁴⁷, incapace di restituire il prodotto letterario al suo giusto giudice, ossia un pubblico eterogeneo di lettori e lettrici comuni di johnsoniana memoria, la critica accademica persiste nel corteggiare quel «suicidal elitism»⁴⁸ che più le è proprio, e che la porta a insegnare e a tramandare non ciò che è rilevante

per la vita della gente comune, ma piuttosto ciò che essa stessa si tramanda nel proprio isolamento intellettuale di generazione in generazione, secondo quello che Harris ha definito «the principle of academic recirculation»⁴⁹.

Tentando di uscire dalla verticalità afasica di un valore letterario rigidamente strutturato secondo il binomio canonico/non-canonico, le visioni critiche eterodosse che, per quanto continuamente contrastate in sede accademica, sono riuscite a guadagnarsi il proprio spazio discorsivo, hanno gettato nell'entropia quell'ordinato assetto inserendo nel discorso critico una nuova categoria operativa: la *differenza*. Da questa nuova prospettiva l'auspicio è di scoprire le ragioni di così tante dimenticanze e esclusioni, e ancor più di capire se un'esclusione porti veramente con sé il marchio infame dell'assenza di 'valore' letterario. Facendo nostra la proposta di Herrnstein Smith, di provare a liberare il concetto di valore dal bipolarismo positivo/negativo che lo accompagna dalla sua nascita (1988), vediamo se il canone, sia come ideale che come categoria di lavoro, riesce a mantenere la propria già vacillante stabilità, e se esso crollasse che cosa ne sarebbe della letteratura e soprattutto della critica letteraria.

Note

¹ S. Stanford Friedman, *Definitional Excursions: The Meanings of Modern/Modernity/Modernism*, «MODERNISM/modernity», 3, 8, 2001, p. 497.

² J. Guillory, *The Ideology of Canon-Formation: T. S. Eliot and Cleanth Brooks*, in R. von Hallberg (ed.), *Canons*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1984, p. 338.

³ Ogni volta che cito l'*Oxford English Dictionary*, faccio riferimento alla versione on-line, consultabile sul sito <<http://dictionary.oed.com.online.library.mrist.edu/entrance.dtl>>.

⁴ H. Bloom, *The Western Canon. The Books and Schools of the Ages*, Riverhead, New York 1994, p. 3.

⁵ T. Wilson, cit. in J. Gorak, *The Making of the Modern Canon. Genesis and Crisis of a Literary Idea*, Athlone, London 1991, p. 45.

⁶ J. Guillory, *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1993, pp. 30, 275.

⁷ P. Lauter, *Canons and Contexts*, Oxford UP, New York, Oxford 1991, p. ix.

⁸ S. Albertazzi, *Canone*, in S. Albertazzi, R. Vecchi (a cura di), *Abbecedario Postcoloniale. Dieci voci per un lessico della postcolonialità*, Quodlibet, Macerata 2001, p. 21.

⁹ F. Curi, *Canone e Anticanone. Studi di letteratura*, Pendragon, Bologna 1997, p. 12.

¹⁰ C. Altieri, *Canons and Consequences. Reflections on the Ethical Force of Imaginative Ideals*, Northwestern UP, Evanston 1990, p. 22.

¹¹ T. Ross, *The Making of the English Literary Canon. From the Middle Ages to the Late Eighteenth Century*, McGill-Queen's UP, Quebec City 1998, p. 19.

¹² M. Cortelazzo, P. Zolli, *DELI. Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, Zanichelli, Bologna 1999, p. 287.

¹³ J. Gorak, *The Making of the Modern Canon. Genesis and Crisis of a Literary Idea...*, cit., p. 72.

¹⁴ In particolare, pare che Policleto scrivesse un trattato, andato poi quasi totalmente perduto, intitolato *Canone*, addirittura intorno al 454 a. C., redatto per stabilire uno standard nella rappresentazione del corpo umano, basato sul suo personale trionfo scultoreo, il *Doriforo*, che da quel momento divenne il modello a cui tutti gli scultori si sarebbero rifatti per i secoli a venire. Il canone come regola da rispettare rigorosamente percorre l'intera storia del pensiero; non ci apparirà casuale, vista la sua fondamentale importanza nel delineare una teoria dell'estetico ancor oggi di difficile confutazione, che Immanuel Kant intitolò un paragrafo della sua *Critica della ragion pura* (1781) *Il canone della ragione pura* (Onofri 2001, p. 11).

¹⁵ L'esempio classico è il *Canone d'Alessandria*, redatto da Aristofane di Bisanzio e Aristarco di Samotracia nel II secolo a. C. (Gorak 1991 e Onofri 2001).

¹⁶ Tuttavia, sembra che proprio all'epoca di Johnson risalga il primo uso moderno del termine «canone» in un contesto letterario. Ad usarlo è il tedesco David Rhunken (1723-1798), studioso di letteratura classica. Il fatto che il termine sia comunque legato all'antichità classica ci riporta all'uso che ne facevano gli alessandrini, ossia un insieme di regole di eccellenza da *imitare*, e non da *idolatrare*.

¹⁷ «CANON, (kan'-un) *n.s.* A rule; a law; the laws made by ecclesiastical councils; the received books of Holy Scripture; a dignitary in cathedral churches. *Canons Regular*, Such as are placed in monasteries. *Canons Secular*, Such as were placed in collegiate churches. An instrument used in sewing up wounds; a large sort of printing letter. In musick, The name of a composition, in which the parts follow each other» (S. Johnson, *A Dictionary of the English Language* (1755), William Ball, Paternoster Row, London 1838, p. 165).

¹⁸ *OED*, cit., cfr. nota 3.

¹⁹ «[...] 1885 *Encycl. Brit.* XIX.211/1 The dialogues forming part of the "Platonic canon" [...]» (*OED*, cit., cfr. nota 3).

²⁰ «[...] 1879 FARRAR *St. Paul* I.613 We may assume it as a canon of ordinary criticism that a writer intends to be understood [...]» (*OED*, cit., cfr. nota 3).

²¹ *OED*, cit., cfr. nota 3.

²² *Dictionnaire de l'Académie Française*, <<http://portail.atilf.fr/dictionnaires/ACADEMIE/index.htm>>.

²³ Ivi.

²⁴ Ivi.

²⁵ Ivi.

²⁶ Rimando al sito web <<http://germazope.uni-trier.de/Projects/WBB/woerterbuecher/>>.

²⁷ *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, <<http://vocabolario.biblio.cribe-cu.sns.it/Vocabolario/html>>.

²⁸ Ivi.

²⁹ *OED*, cit., cfr. nota 3 (corsivi miei).

³⁰ L.A. Fiedler, H.A. Baker (eds.), *Opening Up the Canon. Selected Papers from the English Institute* (1979), The Johns Hopkins UP, Baltimore-London 1981.

³¹ J. Marcus, *The Canonization*, «The Minnesota Review», 15, 1978, pp. 117-120.

³² T.S. Eliot, *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, Faber and Faber, London 1920.

³³ W.V. Harris, *Canonicity*, «PMLA», 1, 106, January 1991, p. 111.

³⁴ J. Assmann, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche* (1992), trad. it. di F. De Angelis, Einaudi, Torino 1997, p. 112.

³⁵ La formula è ripetuta varie volte nel Pentateuco, che non a caso in ebraico è chiamato *Torah*, ossia «legge»: in *Deuteronomio* 4:2 leggiamo «[n]on aggiungete né togliete nulla a ciò che io sto per ordinarvi, ma osservate i Comandamenti del Signore, Iddio vostro, tali e quali ve li prescrivo»; ancora in *Deuteronomio* 13:1, «[c]ustodite e praticate tutte queste disposizioni che io vi comando, senza né aggingervi, né togliervi nulla».

³⁶ N. Frye, *Il potere delle parole. Nuovi studi su Bibbia e letteratura* (1990), La Nuova Italia, Firenze 1994, p. 158 (corsivi miei).

³⁷ J. Assmann, *La memoria culturale ...*, cit., p. 74.

³⁸ R. Bigazzi, *Sulle complicità tra canone e critica*, in U.M. Olivieri (a cura di), *Un canone per il terzo millennio. Testi e problemi per lo studio del Novecento tra teoria della letteratura, antropologia e storia*, Mondadori, Milano 2001, p. 133.

³⁹ M. Foucault, *L'ordre du discours*, Gallimard, Paris 1971, pp. 41-42 (corsivi miei).

⁴⁰ H. Bloom, *The Western Canon. The Books and Schools of the Ages*, cit., pp. 483-484.

⁴¹ F. Kermode, *The Classic*, Harvard UP, Cambridge-London 1983, p. 118.

⁴² Cfr. C. Altieri, *Canons and Consequences ...*, cit.

⁴³ Agostino, *Confessioni* (397-398), Rizzoli, Milano 1974, p. 259.

⁴⁴ H. Bloom, D. Rosenberg, *The Book of J*, Vintage, New York 1991, p. 11.

⁴⁵ N. Frye, *Il potere delle parole. Nuovi studi su Bibbia e letteratura...*, cit., p. 1.

⁴⁶ S. Johnson, *The Lives of the English Poets* (1779-81), vol. 1, *Life of Gray*, Oxford UP, Oxford 1905, p. 454.

⁴⁷ L.A. Fiedler, *Literature as an Institution: The View from 1980*, in L.A. Fiedler, A. Baker Houston (eds.), *Opening Up the Canon. Selected Papers from the English Institute, 1979*, The Johns Hopkins UP, Baltimore, London 1981, p. 78.

⁴⁸ H.B. Franklin, *English as an Institution: The Role of Class*, in L.A. Fiedler, H.A. Baker (eds.), *Opening Up the Canon...* cit, p. 103.

⁴⁹ W.V. Harris, *Canonicity...*, cit., p. 114.

Bibliografia

Agostino, *Confessioni* (397-398), Rizzoli, Milano 1974.

Albertazzi Silvia, *Canone*, in S. Albertazzi, R. Vecchi (a cura di), *Abbecedario Post-coloniale. Dieci voci per un lessico della postcolonialità*, Quodlibet, Macerata 2001, pp. 21-31.

Altieri Charles, *Canons and Consequences. Reflections on the Ethical Force of Imaginative Ideals*, Northwestern UP, Evanston 1990.

Assmann Jan, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Einaudi, Torino 1997 (ed. orig. *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, C.H. Beck, München 1992).

Bigazzi Roberto, *Sulle complicità tra canone e critica*, in U.M. Olivieri (a cura di), *Un canone per il terzo millennio. Testi e problemi per lo studio del Novecento tra teoria della letteratura, antropologia e storia*, Mondadori, Milano 2001, pp. 116-136.

Bloom Harold, *The Book of J*, Vintage, New York 1991.

—, *The Western Canon. The Books and Schools of the Ages*, Riverhead, New York 1994.

Curi Fausto, *Canone e Anticanone. Studi di letteratura*, Pendragon, Bologna 1997.

Fiedler Leslie A., *Literature as an Institution: The View from 1980*, in L.A. Fiedler, H.A. Baker (eds.), *Opening Up the Canon. Selected Papers from the English Institute, 1979*, The Johns Hopkins UP, Baltimore-London 1981, pp. 73-91.

Foucault Michel, *L'ordre du discours*, Gallimard, Paris 1971.

Franklin H. Bruce, *English as an Institution: The Role of Class*, in L.A. Fiedler, H.A. Baker (eds.), *Opening Up the Canon. Selected Papers from the English Institute, 1979*, The Johns Hopkins UP, Baltimore-London 1981, pp. 92-106.

Frye Northrop, *Il potere delle parole. Nuovi studi su Bibbia e letteratura*, La Nuova Italia, Firenze 1994 (ed. orig. *Words with Power. Being a Second Study of "The Bible and Literature"*, Harcourt, Brace and Jovanovitch, New York 1990).

Gorak Jan, *The Making of the Modern Canon. Genesis and Crisis of a Literary Idea*, Athlone, London 1991.

Guillory John, *The Ideology of Canon-Formation: T. S. Eliot and Cleanth Brooks*, in R. von Hallberg (ed.), *Canons*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1984, pp. 337-362.

—, *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1993.

Harris Wendell V., *Canonicity*, «PMLA», 1, 106, January 1991, pp. 110-121.

Herrnstein Smith Barbara, *Contingencies of Value. Alternative Perspectives for Critical Theory*, Harvard UP, Cambridge-London 1988.

Johnson Samuel, *The Lives of the English Poets (1779-81)*, vol. 1, *Life of Gray*, Oxford UP, Oxford 1905.

Kermode Frank, *The Classic*, Harvard UP, Cambridge-London 1983.

Lauter Paul, *Canons and Contexts*, Oxford UP, New York-Oxford 1991.

Marcus Jane, *The Canonization*, «The Minnesota Review», 15, 1978, pp. 117-120.

Onofri Massimo, *Il canone letterario*, Laterza, Roma-Bari 2001.

Ross Trevor, *The Making of the English Literary Canon. From the Middle Ages to the Late Eighteenth Century*, McGill-Queen's UP, Quebec City 1998.

Stanford Friedman Susan, *Definitional Excursions: The Meanings of Modern/Modernity/Modernism*, «MODERNISM/modernity», 3, 8, 2001, pp. 493-513.

Dizionari consultati

Cortelazzo Manlio, Zolli Paolo, *DELI. Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, Zanichelli, Bologna 1999.

Dictionnaire de l'Académie Française, tutte le versioni dalla prima del 1694 consultabili online alla pagina web <<http://portail.atilf.fr/dictionnaires/ACADEMIE/index.htm>>.

Grimm Wilhelm und August, *Deutsches Wörterbuch* (1854-60), versione online consultabile alla pagina web <<http://germazope.uni-trier.de/Projects/WBB/woerterbuecher/>>.

Johnson Samuel, *A Dictionary of the English Language* (1755), William Ball, Paternoster Row., London 1838.

Oxford English Dictionary (OED), versione online consultabile alla pagina web <<http://dictionary.oed.com.online.library.marist.edu/entrance.dtl>>.

Vocabolario degli Accademici della Crusca, tutte le versioni dalla prima del 1612 consultabili online alla pagina web <<http://vocabolario.biblio.cribecu.sns.it/Vocabolario/html>>.

PERFORMATIVITÀ DEL CANONE

Federica Frabetti

Una quindicina di anni fa, nel suo importante lavoro *The Making of the Modern Canon*, Jan Gorak scriveva:

lungi dall'essere un dibattito nuovo, il dibattito sul canone è costantemente ritornato sugli stessi problemi: la necessità di disporre di una qualche versione del canone per poter trasmettere alla prossima generazione opere di valore culturale e per poter descrivere le relazioni tra tali opere; la tendenza del canone, una volta esplicitamente formulato come canone, a congelare la ricezione dei testi in esso inclusi e a escludere altri testi all'epoca meno riconosciuti¹.

Nella sua attenta disamina della costituzione del canone letterario moderno, Gorak faceva tra l'altro notare come, a partire dai primi anni Ottanta, il dibattito sul 'canone' – inteso come dibattito sulla formazione, trasmissione e validazione di un corpus di opere 'di valore' all'interno di differenti campi del sapere – avesse sempre più assunto una forte impronta trans-disciplinare. Chiedersi come il canone si fosse costituito significava anche chiedersi quali forze avessero contribuito a dargli forma, e dunque porre questioni di classe, genere, etnicità così come esse venivano formulate da campi quali gli studi culturali, il femminismo o la semiologia. Ciò d'altra parte incoraggiava la presa in esame di una pluralità di canoni storicamente importanti in una varietà di discipline. Chiedersi che cosa significasse 'fare (il) canone' finiva così per aprire una serie di interrogativi sulle modalità di creazione e trasmissione dei valori culturali, sulla formazione e sul funzionamento delle *élites* intellettuali, sull'emergere in certi ambiti del sapere di canoni diversi e contrapposti, e sull'articolazione di controvalori culturali (dunque anche di contro-canoni) da parte di gruppi marginalizzati. Tentare di rispondere a questi interrogativi comportava anche l'analisi dettagliata di specifici momenti storici di 'canonizzazione' – ad esempio, lo studio di Gorak tendeva a rintracciare la presenza di dibattiti sul canone artistico e letterario in ambito pre-moderno e sosteneva che il 'Canone' in quanto entità indiscussa e omogeneizzante del mondo artistico e letterario occidentale non è mai realmente esistito².

Voglio qui prendere in esame il rapporto tra il dibattito sul canone e un altro concetto che ha presentato sul nascere una forte caratterizzazio-



ne trans-disciplinare, ossia il concetto di performatività – un concetto che negli ultimi decenni ha interessato e attraversato una serie di discipline (dalla linguistica agli studi letterari, dagli studi sul teatro alla teoria del genere) fino a diventare un termine chiave del lessico critico contemporaneo di ambito sia angloamericano che europeo – tanto che nel 2007 Routledge ha dedicato proprio ad esso uno dei volumi della sua collana «The New Critical Idiom» (*Performativity* di James Loxley). Di fatto, la performatività è spesso invocata nei più diversi ambiti disciplinari in modi talora contrastanti e spesso in riferimento a sfondi teorici diversi, senza che sia sempre chiaro come la ‘performatività’ stessa sia definita, o che cosa esattamente significhi dire che qualcosa è ‘performativo’.

Il mio intento in questo saggio è di utilizzare i concetti di canone e di performatività per far sì che essi si illuminino reciprocamente. Mi chiederò che cosa possa dirci il concetto di performatività a proposito del canone – e, per converso, che cosa possa dirci il concetto di canone sulla performatività. Che cosa significa vedere il canone come ‘performativo’? Quali conseguenze comporta una tale rilettura del concetto di canone? E, d’altra parte, a che cosa facciamo riferimento quando parliamo di performatività? Come si può tracciare l’emergenza – complessa e disunificata – del concetto di performatività negli ultimi decenni, e la sua diffusione fino a diventare punto nodale dell’idioma critico contemporaneo? Questa ubiquità e rilevanza del concetto di performatività significa che questo concetto è stato di fatto canonizzato? Se sì, esiste un canone della performatività o ne esistono parecchi? Senza pretendere di trovare risposta a tutti gli interrogativi sollevati dalla frizione e dal dialogo tra performatività e canone, voglio suggerire che è importante pensare insieme sia la *performatività del canone* che il *canone della performatività*; in altre parole, non solo la performatività può essere vista come strumento critico per ripensare il canone (il suo funzionamento, i suoi processi di formazione, mantenimento e disfacimento), ma il concetto di canone può anche divenire strumento critico per ripensare la performatività. Di fatto, come cercherò di mostrare nel seguito, questi due aspetti non possono essere facilmente separati.

Non intendo qui perseguire una (peraltro impossibile) indagine esaustiva degli usi del concetto di performatività – un concetto apparso, come si è detto, in momenti e in ambiti disciplinari diversi, che ha dato luogo a convergenze tra campi del sapere lontani tra loro, a vivaci dibattiti e a innumerevoli reinterpetazioni. Si possono identificare molte linee di sviluppo del concetto di performatività e di quello, ad esso spesso associato, di *performance*. La più superficiale delle indagini non potrebbe certamente ignorare l’esplorazione del concetto di performatività in ambito linguistico e in tutto quel filone di pensiero che lega la filosofia del linguaggio alla pragmatica e alla critica letteraria (Austin 1972; Searle 1969, 1979; Felman 2002), la rilettura di tale filone di pensiero in chiave decostruttiva (in primo luogo Derrida 1988) e la sua successiva rielaborazione all’interno degli studi di genere e della teoria queer (Butler 1990, 1993, 1997; Sedgwick 1995, 2003). Né si potrebbero escludere gli impieghi del concetto di perfor-

matività in ambito economico (si vedano ad esempio Lee e LiPuma 2002; MacKenzie, Muniesa e Siu 2007), negli studi sulla scienza e sulla tecnologia (Callon 1998), nel pensiero sulla postmodernità (Lyotard 1984) e in tutto il campo difforme e complesso degli studi sulla *performance* (si veda Loxley 2007). Ripercorrere poi le intersezioni e i dialoghi tra tutti questi campi del sapere richiederebbe un volume a sé.

Tuttavia, nel contesto delle relazioni tra performatività e canone, particolarmente interessante mi sembra il filone di pensiero (che pare intersecare tutti gli altri) che da John Austin passa per John Searle, Jacques Derrida, Paul de Man, almeno fino a Judith Butler e a Eve Kosofsky Sedgwick. Pur senza usare esplicitamente la parola 'canone', James Loxley ha giustamente osservato che gli autori chiave di questo filone di pensiero sono generalmente riconosciuti e persino disposti in una sorta di 'narrativa standard' dello sviluppo del concetto di performatività. Eppure, come lo stesso studio di Loxley dimostra³, a partire da uno stesso corpus di testi sono possibili diverse ricostruzioni dei rapporti intellettuali tra autori/autrici e opere, diverse narrazioni che – per spostamenti, slittamenti e riaggiustamenti sottili – tendono a produrre molteplici versioni dello stesso 'canone' (o forse diversi canoni) di quella che siamo soliti chiamare 'performatività'. Non a caso il lavoro di Loxley costituisce una rivalutazione di alcuni aspetti della teoria di Austin non sufficientemente riconosciuti dalle riletture che ne sono state date soprattutto in ambito francese. Vorrei ora rileggere brevemente il percorso teorico che da Austin arriva a Sedgwick per vedere più in dettaglio come sia possibile rintracciare in esso una tendenza alla formazione del canone (o dei canoni) della performatività.

Le dodici lezioni tenute da Austin nel 1955 all'università di Harvard (e pubblicate postume nel 1962 sotto forma di libro, il celebre *How To Do Things With Words*) sono assunte dalla 'narrativa standard' come punto originario dello sviluppo del concetto di performatività⁴. In sintesi, nelle sue lezioni Austin individua un particolare tipo di enunciati linguistici che, anziché descrivere la realtà, compiono un'azione. L'esempio classico è la formula 'io ti sposo'. Enunciarla in circostanze appropriate (ossia in un contesto cerimoniale legittimo e alla presenza di testimoni) coincide col compiere effettivamente l'azione di sposarsi, con una serie di conseguenze nel mondo extra-linguistico. Questi enunciati, che Austin chiama «performativi», funzionano sulla base di una serie di convenzioni sociali e culturali accettate. Agli inizi della sua elaborazione teorica Austin li oppone ai «constativi» (che semplicemente descrivono la realtà) e sottolinea come, a differenza dei constativi, gli enunciati performativi non possano essere giudicati per il loro valore di realtà. In altri termini, un atto linguistico non può mai essere vero o falso; può solo riuscire o non riuscire (a seconda che le convenzioni siano o no rispettate), cioè essere «felice» o «infelice». In un secondo momento, sempre nel corso delle lezioni di Harvard, Austin sviluppa però il concetto di «atto linguistico» (*speech act*) per meglio descrivere il carattere attivo delle enunciazioni linguistiche, ossia il fatto che le parole *fanno* cose. Gli atti linguistici non sono però

più nettamente contrapposti ai constativi; anzi, Austin osserva che anche gli enunciati constativi sono soggetti a condizioni di felicità/infelicità perché devono anch'essi essere 'performati' (felicamente o meno) all'interno delle convenzioni del linguaggio. In altre parole il confine tra constativo e performativo (e quindi tra le coppie vero/falso da una parte e felice/infelice dall'altra) si rivela difficile da mantenere. Nonostante egli tenti di individuare un «performativo puro» o «esplicito» (del tipo 'io ti sposo'), Austin si trova davanti a molte difficoltà di classificazione, e risolve di considerare tutto il linguaggio come una forma di azione, e di distinguere e analizzare, per ogni enunciazione, tre differenti aspetti: locutivo (che indica la funzione referenziale del linguaggio), illocutivo (ossia le conseguenze che l'atto linguistico produce per il solo fatto di essere eseguito, ad esempio persuadere) e perlocutivo (l'effetto prodotto dall'atto linguistico sull'ascoltatore, che può di fatto non essere persuaso). Non mi è possibile qui addentrarmi nella specificità della teoria di Austin; quello che importa è però sottolineare (e a questo proposito il lavoro di Loxley è importante) come Austin riconosca carattere di azione a tutto il linguaggio – un aspetto del suo pensiero che è stato messo in parentesi dalla 'narrativa standard' sulla performatività⁵, ossia – si potrebbe dire – dalla 'vulgata' del canone della performatività⁶.

Voglio soffermarmi ora proprio sulla rilettura che Loxley propone della teoria degli atti linguistici di Austin. Obiettivo di Loxley – che segue in questo Stanley Cavell (2002) – è restituire Austin al contesto filosofico angloamericano degli anni Cinquanta. Austin studia le dinamiche del linguaggio 'ordinario' per tentare di uscire da quella che egli chiama 'fallacia descrittiva' (*descriptive fallacy*), ossia dall'erronea assunzione che il linguaggio sia principalmente descrittivo, dunque constativo – assunzione che egli attribuisce alla cornice filosofica del positivismo logico. È in questo contesto filosofico che il lavoro di Austin (che tra l'altro si richiama esplicitamente alla 'continentale' fenomenologia husserliana proprio contro il positivismo logico e il pensiero analitico anglosassone) deve essere compreso. La rilettura di Austin proposta da Cavell, tuttavia, non è stata certamente una delle più influenti nell'ambito della filosofia del linguaggio. Assai più famosa – e solidamente canonizzata in ambito analitico – è la rielaborazione di Austin in senso normativo operata da John Searle. In altre parole, il canone della performatività qui sembra dividersi, dando luogo a molteplici rivoli, uno dei quali parte dalla riorganizzazione astratta e sistematica della teoria di Austin in una pragmatica universale proposta da Searle nei suoi due fondamentali lavori del 1969 e del 1979. Intento di Searle in queste opere è produrre una teoria del linguaggio come pratica e come interazione tra parlanti. Searle continua a considerare l'atto linguistico come unità di base del linguaggio e trova nel pensiero di Austin (che pure a suo avviso manca di 'generalità') elementi sufficienti a fondarne una teoria normativa. Nuovamente, non posso qui addentrarmi nella discussione delle specifiche tassonomie elaborate da Searle – e tuttavia voglio sottolineare ancora come Loxley rilegga Searle a fronte di

Austin allo scopo di sostenere che Austin non è – si potrebbe dire – ciò che ne ha fatto Searle. In termini di formazione del canone della performatività, Austin eccede sia il canone della performatività così com'è stato elaborato da Searle e successivamente da altri studiosi in ambito analitico angloamericano, sia (come mostrerò tra poco) il canone della performatività com'è stato riformulato in ambito continentale, da Derrida e poi da Butler (in quella che Loxley chiama la «narrativa standard», e che io ho chiamato la vulgata del canone della performatività). In altre parole, anche il canone della performatività che si è sviluppato al di fuori della ramificazione analitica, lungo direttive teoriche francesi decostruzionistiche, e che ha portato a una profonda trasformazione della teoria del genere e degli studi queer, ha tendenzialmente 'ridotto' Austin a Searle.

Per comprendere meglio questo punto, è importante seguire per un momento la disseminazione del concetto di performatività nella teoria letteraria e culturale europea e angloamericana. La «narrativa standard» sulla performatività di cui parla Loxley è infatti fondativa di questi ambiti e tende a presentarsi all'incirca nel modo seguente. Austin ha ampliato la sua originaria comprensione degli enunciati performativi in una teoria degli atti linguistici in cui la performatività che caratterizza dichiarazioni, promesse e altri performativi espliciti è estesa a tutto il linguaggio; Searle ha poi ripreso e rielaborato lo schema austiniano in una più sistematica e completa 'teoria degli atti linguistici'. Uno dei punti chiave delle teorie sia di Austin che di Searle è la separazione tra atti linguistici «seri» (come la formula matrimoniale pronunciata durante un 'vero' matrimonio) e «parassitari» (la stessa formula usata ad esempio in un contesto teatrale o letterario). In seguito, una serie di pensatori più radicali, tra i quali un posto preminente spetta a Jacques Derrida (ma anche a Stanley Fish e a Soshana Felman), si è appropriata della teoria degli atti linguistici e, proprio a partire dalla dimostrazione che la distinzione tra atti linguistici seri e parassitari non può essere difesa, ha radicalmente rielaborato quella stessa teoria⁷. Di fatto, l'acceso dibattito intercorso tra Derrida e Searle a cavallo degli anni Settanta è stato mantenuto in vita per oltre due decenni, facendo della teoria degli atti linguistici un punto nevralgico della teoria letteraria e il luogo della contrapposizione tra il pensiero filosofico angloamericano e la produzione teorica di marca continentale. La versione derridiana della performatività è stata infine ripresa da teoriche femministe e queer come Judith Butler e Eve Kosofsky Sedgwick allo scopo di mettere in questione l'interpretazione dominante dei concetti di identità, genere, sesso – portando così l'approccio 'decostruttivo' (un termine generalmente associato a Derrida) all'interno delle questioni di politica culturale. Quest'ultimo sviluppo ha creato un'interessante intersecazione tra il modo in cui i soggetti 'performato' le loro identità nella vita quotidiana e la *performance* in senso più strettamente teatrale, mettendo in discussione la distinzione tra teatro e mondo e dando luogo a sviluppi interessanti nel campo degli studi sulla *performance*. In definitiva, questo canone della performatività fa apparire la teoria di Austin interessante soprattutto *in quanto* è stata

rielaborata in chiave decostruttiva⁸. Ho perciò seguito la ricostruzione di Loxley del pensiero austiniano proprio perché Loxley cerca di dare conto delle «differenti storie della performatività» implicite nelle diverse rielaborazioni teoriche di questo concetto⁹, fornendo così strumenti importanti per un'analisi della formazione dei canoni (che a questo punto si rivelano davvero molteplici) della performatività.

Vorrei a questo punto riprendere brevemente la rilettura che Derrida dà di Austin nel suo celebre testo del 1972, *Signature, Event, Context*, e sottolineare il ruolo centrale che questo intervento ha assunto nella formazione del canone 'continentale' o 'decostruttivo' della performatività. La critica più importante al pensiero di Derrida verrà infatti – come abbiamo visto – da Searle, cioè dal terreno analitico; a tale critica Derrida ribatterà ironicamente punto per punto in *Limited Inc.* (Searle 1977; Derrida 1988) e questo scambio darà luogo a un esteso dibattito che coinvolgerà anche altri teorici¹⁰. Sostengo che è importante ripercorrere criticamente anche questo filone di pensiero perché il canone della performatività che da esso emerge non è a sua volta né unitario né incontestato.

Di nuovo con estrema sintesi, la rilettura che Derrida propone di Austin in *Signature, Event, Context* è la seguente: la formula matrimoniale 'io ti sposo' funziona solo in quanto essa è la citazione di una formula rituale e ne rispetta le convenzioni. Ma tutto il linguaggio funziona come linguaggio solo in quanto ogni enunciato è la citazione di enunciati precedenti e ne rispetta le convenzioni (di qui la famosa affermazione derridiana che «un segno che non può essere citato non è un segno»). Perciò per Derrida tutti gli enunciati sono in qualche misura performativi e il linguaggio stesso funziona sulla base della sua 'citazionalità'. In realtà – vorrei sottolineare – il punto cruciale della rilettura derridiana di Austin non è tanto (come si dice spesso nella vulgata del canone, e come sostiene ad esempio Sedgwick) l'estensione della performatività a tutto il linguaggio (in quanto già Austin interpretava il linguaggio come pratica), ma il senso che Derrida attribuisce alla *citazionalità* (o *iterabilità*) del segno – un aspetto che sarà ripreso da Butler e che le consentirà, tramite la contaminazione con il pensiero di Foucault, di decostruire generi e identità in modo estremamente efficace.

La portata di *Signature, Event, Context* è molto ampia: in questo lavoro Derrida mette in discussione il tradizionale concetto di 'comunicazione' come circolazione di un contenuto identificabile (ossia di un significato) su differenti canali (intesi come differenti mediazioni tecniche, ad esempio la scrittura) dai quali non è sostanzialmente influenzato¹¹. Questa interpretazione della scrittura come strumento secondario e mera estensione della comunicazione orale è per Derrida propria del pensiero filosofico occidentale (Derrida la esemplifica attraverso gli scritti di Condillac sull'origine della conoscenza umana). In tale prospettiva la scrittura è di fatto collocata all'interno della più ampia categoria della comunicazione, dal momento che consente di comunicare i propri pensieri a qualcuno che è assente. Ma proprio il concetto dell'assenza, com'è noto, costituisce

il punto nodale della critica di Derrida all'idea tradizionale di comunicazione. Per Derrida infatti l'assenza (dell'emittente o del destinatario della comunicazione) introduce in realtà una disomogeneità, una discontinuità nel processo di comunicazione stesso. L'assenza non è specifica della scrittura, ma è caratteristica di ogni segno. La scrittura, per essere scrittura, deve rimanere leggibile a dispetto dell'assenza *assoluta* di qualsiasi autore e lettore. Essa deve essere ripetibile – «iterabile» – nell'assenza assoluta di qualsiasi collettività di lettori «empiricamente determinabile»¹³. Questa capacità della scrittura di restare scrittura in assenza del suo lettore e del suo autore – questa iterabilità – costituisce la capacità del segno (di ogni segno) di rompere con qualsiasi contesto predefinito. Per Derrida, ogni segno – linguistico o non-linguistico, scritto o orale, può essere *citato*, messo tra virgolette, e perciò rompere col contesto di partenza per entrare in un'infinità di nuovi contesti¹⁴. Un segno è di fatto qualcosa che sussiste, che non si esaurisce nell'atto dell'iscrizione, e che può essere iterato in assenza del soggetto che l'ha prodotto¹⁴. Per questo motivo Derrida sostiene che la struttura della scrittura è la struttura di ogni possibile segno.

È da questa prospettiva che Derrida rilegge la problematica della performatività. Austin sembra considerare l'enunciato performativo come qualcosa che non descrive una realtà esterna al linguaggio ma che piuttosto produce o trasforma una situazione – che *ha effetto*¹⁵. Per questa ragione, Austin ha dovuto liberare l'analisi dell'enunciato performativo da ciò che Derrida chiama «l'autorità del valore di verità», e l'ha sostituita con la coppia felicità/infelicità. Quindi Austin ha mandato in pezzi il concetto tradizionale di comunicazione? Per Derrida, di fatto, no. In realtà, sostiene Derrida, il performativo austiniano implica sempre un valore contestuale che coincide con l'intenzionalità del parlante – richiede cioè la comunicazione di un significato intenzionale. Nelle parole di Derrida, cioè, Austin non ha «interrogato l'infelicità come legge»¹⁶. Per compiere una tale interrogazione, sostiene Derrida, bisogna essere consapevoli che la possibilità dell'infelicità di un enunciato performativo rimane strutturalmente costitutiva della sua felicità¹⁷. Qui entra in gioco l'analisi derridiana del performativo parassitario di Austin. Austin esclude che un enunciato performativo possa essere citato: di fatto egli considera un enunciato performativo pronunciato ad esempio da un attore su un palcoscenico «anormale, parassitario»¹⁸. Ma – è l'obiezione di Derrida – tutto il linguaggio è citazionale per poter funzionare come linguaggio, e *soprattutto* gli enunciati performativi, che per funzionare devono essere riconoscibili come citazioni di formule convenzionali. Ciò che Austin esclude come anomalia (e che chiama anche performativo «non serio») è per Derrida nient'altro che un'istanza della più generale citazionalità (o iterabilità) del linguaggio, senza la quale non ci sarebbero nemmeno gli enunciati performativi «seri»¹⁹.

In definitiva Derrida sostiene che Austin è consapevole che ogni atto linguistico comporta una citazionalità, ma allo stesso tempo, escludendo la citazione teatrale come parassitaria, mina egli stesso alla base tale consapevolezza. Con la sua analisi, Derrida smaschera il dogmatismo

implicito nella reintroduzione da parte di Austin della dicotomia serio/non serio. Questa manovra derridiana è tipica di quel procedimento di lettura produttiva dei testi, noto come 'decostruzione', che entra a far parte della costituzione del canone della performatività in un modo che analizzerò tra poco.

È comunque fondamentale sottolineare una volta di più come, nella rilettura che Derrida produce della performatività austiniana, il concetto di iterabilità costituisca il *trait d'union* con il pensiero di Judith Butler sul genere. La rilettura che Butler propone di Austin e di Derrida articola la teoria degli atti linguistici e la prospettiva decostruzionista con il Foucault della *Storia della sessualità* (1976) e interpreta la produzione e il mantenimento delle categorie di genere come citazione e ripetizione di norme culturali. Per Butler il soggetto può essere prodotto/esistere solo all'interno delle norme di genere di cui il linguaggio è portatore. In questa necessità di ripetizione Butler individua però un «margine di manovra» rispetto al binarismo di genere: infatti la norma, che deve essere ripetuta per funzionare, può però talora essere ripetuta in modo parodico, e perciò distorta, smascherata, resa visibile *come norma*. In altre parole, è la citazionalità del genere a rendere il genere vulnerabile. Di qui il valore che Butler attribuisce ad alcune pratiche parodiche (come il *camp* e in generale la performatività queer) in funzione de-naturalizzatrice (Butler 1990, 1993).

Non mi è in nessun modo possibile dare conto qui del complesso lavoro di Butler a partire da *Gender Trouble* per giungere almeno fino a *Excitable Speech* (il lavoro del 1997 in cui Butler torna a confrontarsi esplicitamente con la teoria degli atti linguistici di Austin). Tuttavia, per tornare al nostro discorso sul canone, è molto importante notare che anche riguardo alla rilettura della performatività austiniano-derridiana proposta da Butler ci sono opinioni discordi, che implicano diverse ricostruzioni del canone della performatività. Una delle più importanti in questo senso è quella proposta da Sedgwick nel suo libro del 1993, *Touching Feeling*. Sedgwick sostiene che la teoria della performatività di Butler (così come quella di Derrida) opera essenzialmente a livello epistemologico e linguistico e rimane perciò troppo lontana dalla materialità dei corpi, e soprattutto incapace di rendere conto di tutta una serie di piani della realtà, tra cui il piano qualitativo. Per difendere questa posizione Sedgwick riscrive la «narrativa standard», si confronta con una specifica versione della vulgata della performatività, e propone infine un canone alternativo. È interessante osservare come si producano in Sedgwick questi spostamenti.

Proprio all'inizio di *Touching Feeling* Sedgwick elenca quattro autori per lei fondamentali: il Foucault della *Storia della sessualità*, l'Austin di *How to Do Things with Words*, la Butler di *Gender Trouble* e il Tomkins di *Affect Imagery Consciousness* – quasi costituendo, con questo atto di nominazione, un suo personale canone degli studi queer. È molto importante qui la presenza dello psicologo americano Silvan Tomkins, le cui riflessioni sugli affetti sono entrate prepotentemente nella teoria queer degli ultimi anni (si veda anche Ahmed 2004). Sedgwick osserva espli-

citamente che le riflessioni di Tomkins sugli affetti le forniscono un modo per uscire dagli schemi dualistici di pensiero *senza però* utilizzare gli strumenti della «teoria». Dunque, due sono le operazioni che Sedgwick compie in questo contesto: include Tomkins nel 'nuovo' canone degli studi queer, e contrappone questo nuovo canone alla «teoria» – segnalando così che, anche dei testi già consolidati (Austin, Butler, Foucault), il suo nuovo canone costituirà una rilettura. Vediamo come si svolge la doppia argomentazione di Sedgwick.

Quello che Sedgwick chiama «pensiero dualistico» è – con estrema semplificazione – il pensiero filosofico occidentale in quanto da sempre articolato per coppie concettuali (natura/cultura, mente/corpo, maschio/femmina), che non lasciano spazio a modi alternativi di pensiero e che inoltre investono il primo termine della coppia di un valore gerarchicamente superiore al secondo. Con «teoria» Sedgwick dichiara di riferirsi all'insieme della produzione teorica ispirata al post-strutturalismo francese che, a partire dagli anni Settanta del secolo scorso, ha investito diversi campi disciplinari (tra cui la teoria queer) innescando un ripensamento radicale del pensiero dualistico. Per Sedgwick l'appello a un modo di pensare «non-dualistico» sarebbe in realtà diventato un ritornello della teoria, non sostanzialmente però dalla effettiva proposta di modi alternativi di pensiero. La teoria si limiterebbe viceversa a individuare i binarismi concettuali presenti in diversi contesti culturali e a dis-occultarli, a smascherarli. Uno dei modi ricorrenti di questo dis-occultamento è la «denaturalizzazione», che Sedgwick chiama anche «anti-essenzialismo» – ossia lo smascheramento della tendenza del pensiero occidentale a proporre il modo di pensare binario come 'naturale' (la 'naturale' distinzione tra maschio e femmina, la 'naturale' relazione tra segno e referente, e così via).

Il concetto di performatività elaborato da Austin ha in questo contesto un ruolo importante. Per Sedgwick, la performatività austiniana si è estesa al di là di quella che Sedgwick definisce (in modo peraltro problematico, come chiarirò tra poco) la dimensione «puramente linguistica»²⁰ per influenzare fortemente gli studi queer, la teoria del genere e – in generale – la «teoria». Per la teoria, la performatività austiniana è diventata l'espressione del fatto che il linguaggio *produce* la realtà anziché limitarsi a descriverla – anzi, la forza produttiva del linguaggio è considerata massimamente efficace proprio quando è più nascosta. Enunciati che appaiono puramente descrittivi ('è maschio/femmina') nascondono in realtà una forza performativa (la costrizione del corpo neonato nella gabbia concettuale del binarismo dei sessi) tanto più insidiosa in quanto indossa la maschera della naturalità. Per questo – afferma Sedgwick – il concetto di performatività è tanto amato dalla teoria: perché costituisce un potentissimo strumento di de-naturalizzazione. È questa l'ottica in cui Sedgwick rilegge il filone di pensiero che va da Austin a Derrida a Butler, ri-narrando ironicamente lo sviluppo (e la canonizzazione) della «teoria». La risposta di Derrida a Austin – scrive Sedgwick – potrebbe essere sintetizzata così: l'unico aspetto interessante della teoria della performatività di Austin è che *tutto* il

linguaggio è performativo. E la replica di Butler potrebbe essere riassunta come: non solo, ma il linguaggio è performativo al massimo grado proprio quando la sua performatività è meno esplicita, e addirittura quando non è nemmeno articolata *come* linguaggio²¹. Per Sedgwick sono stati Derrida e Butler ad estendere quella che per Austin era una particolare classe di enunciati linguistici a ‘tutto il linguaggio’ e addirittura al mondo extralinguistico – non solo, ma Sedgwick considera questa una mossa tipica della teoria, funzionale ai suoi scopi anti-essenzialistici. In questo modo, d’altra parte, la ‘teoria’ rivelerebbe anche i limiti del suo progetto di pensiero, articolato esclusivamente a livello epistemologico e coincidente con l’ossessivo smascheramento del pensiero dualistico.

È ormai chiaro che quella di Sedgwick non è che una delle possibili narrazioni della formazione del canone della performatività – che Loxley (2007), ad esempio, non sembra condividere appieno. Abbiamo anche visto sopra come ogni rilettura delle filiazioni di pensiero Austin-Derrida-Butler finisca in realtà per provocare uno spostamento del canone della performatività. Mi sembra importante ora sottolineare brevemente due aspetti del pensiero di Sedgwick.

In primo luogo, il canone di quella che Sedgwick chiama «teoria» è in realtà la versione data da Sedgwick della vulgata del canone della performatività. Alla vulgata Sedgwick contrappone un suo canone della performatività che cerca un’alternativa al pensiero dualistico non nel suo smascheramento ma tramite l’utilizzo di categorie diverse, in uno «spazio agnosticismo» che includa sempre più di due elementi (e qui il ricorso a Tomkins è fondamentale). In particolare, Sedgwick si rifiuta di scegliere tra il mantenimento dell’opposizione performativo/constativo e l’estensione del performativo a tutto il linguaggio, e propone invece il concetto di «peri-performativo», nel quale riversa tutta una serie di enunciazioni che funzionano in virtù del loro essere diverse dal performativo «puro», ma «tangenti» ad esso²². Non è qui possibile discutere nei dettagli il senso e le implicazioni della proposta di Sedgwick, soprattutto a fronte delle teorie di Austin. Un secondo punto però deve essere sottolineato, e cioè che per Sedgwick il canone della ‘teoria’ (che qui sembra all’incirca coincidere con la vulgata della performatività) tenderebbe a interpretare tutta la realtà, anche quella non-linguistica, secondo categorie linguistiche, e ad «assumere gli aspetti non verbali della realtà sotto l’egida del linguistico»²³. Anche in questo caso, non è questo il luogo per discutere i limiti e le conseguenze di questa affermazione di Sedgwick. Mi limito qui a suggerire brevemente che il dibattito sul confine tra linguistico e non-linguistico è alla radice di molti fraintendimenti teorici non solo del concetto di performatività, ma anche della teoria queer e della pensiero stesso di Derrida sul segno linguistico. Come abbiamo visto in precedenza – e come Derrida specifica ulteriormente ad esempio in *Sulla grammatologia* (1976), è necessario avere un senso dell’oralità per avere un senso della scrittura – ossia, è necessario avere un senso della permanenza del segno linguistico per poterlo riconoscere come segno. Di più, possiamo avere il senso del-

la permanenza di un segno linguistico soltanto se abbiamo il senso della sua iscrizione, del suo avere corpo, del suo essere corpo in una superficie materiale²⁴. La nota affermazione derridiana che non c'è nulla al di fuori del testo è da leggersi in questo senso: non c'è nulla al di fuori del contesto, che è sempre un contesto materiale; testualità e materialità non si oppongono; materialità e significazione sono mutuamente costitutive. Vorrei anche ricordare come la messa in questione dell'opposizione tra linguaggio e materialità (e tra empirico e trascendentale, tra significante e significato, tra parola e cosa) sia per Derrida la base per ripensare (in termini derridiani «decostruire») tutte le altre opposizioni concettuali su cui si basa il pensiero filosofico occidentale. «Decostruire» non significa 'andare oltre' il pensiero binario per sostituirlo con qualcos'altro. Significa invece continuare ad usare un sistema concettuale dimostrandone allo stesso tempo i limiti (Derrida, 1980)²⁵. Per questo Derrida afferma che la decostruzione non è una metodologia – ossia non è un sistema di regole che possono essere applicate a qualsiasi oggetto di analisi. La decostruzione è piuttosto qualcosa che 'accade' all'interno di un sistema di pensiero. Si può dire che qualsiasi sistema concettuale è sempre già in decostruzione, perché inevitabilmente esso raggiunge un punto in cui 'disfa' i suoi stessi presupposti. D'altra parte, dal momento che è perfettamente possibile non accorgersi del perenne verificarsi della decostruzione, abbiamo bisogno di performarla attivamente, cioè di rendere visibile il suo verificarsi. In questo senso la decostruzione è anche un processo produttivo, creativo.

Ciò che importa notare, ad ogni modo, è che la critica che Sedgwick muove alla teoria – a Derrida, a Butler e al concetto 'tradizionale' di performatività – non è nuova. In molti campi teorici, ad esempio negli studi culturali di tradizione angloamericana, l'ingresso della 'teoria' (intesa come filosofia francese post-strutturalista) è stata identificata come una 'svolta linguistica' – ossia una tendenza a interpretare la 'realtà' in termini di linguaggio. Di contro, gli anni recenti hanno visto un appello a un 'ritorno alla materialità' (nei termini ad esempio di un ritorno all'economia politica all'interno degli studi culturali). A mio parere l'idea di una 'svolta linguistica' è fuorviante. Non c'è alcun bisogno di un ritorno alla materialità, perché la considerazione della materialità (dei corpi, del linguaggio) è sempre stata presente nella teoria post-strutturalistica. È vero però che talora la distinzione tra linguaggio e materialità si reintroduce anche nelle più avvertite pratiche decostruttive, e in molte re-interpretazioni del concetto di performatività²⁶. Ma è importante ricordare che il post-strutturalismo fornisce tutti gli strumenti per decostruire l'opposizione linguistico/non-linguistico, e che tale decostruzione è anzi uno dei suoi apporti più interessanti.

Tornando al canone, il mio intento era di mostrare come il resoconto di Sedgwick, così come quello di Loxley, siano momenti della formazione del canone della performatività. Entrambi dedicano un considerevole sforzo critico alla rilettura dei testi 'consolidati' della performatività, mostrando così che di fatto si è costituito un canone di questo concetto – ma anche che costantemente si riformano canoni alternativi²⁷. D'altra

parte – e veniamo qui al momento conclusivo di questa breve indagine sui rapporti tra performatività e canone – voglio anche suggerire che proprio il concetto di performatività, se applicato al canone, può portarci a una ridefinizione di ciò che intendiamo con ‘canone’. Vediamo come – ossia prendiamo in esame l’altro aspetto di cui parlavo all’inizio: la performatività *del* canone. Il concetto di performatività ci mette in grado di porre, a proposito del canone, quella che Sedgwick chiamerebbe la domanda «non-essenzialistica», che riformulerei così: non ‘che cos’è il canone?’ ma ‘che cosa *fa* il canone?’²⁸. Voglio ora approfondire il senso di questa domanda e indagare come si possa rileggere la relazione tra canone e disciplinarità (e tra canone e università) proprio tramite il concetto di performatività.

In un suo recente lavoro Gary Hall si concentra sulle forme e sugli usi specifici di particolari istanze dei media digitali, e in particolare su un archivio disciplinare ‘aperto’ di studi culturali chiamato CSeARCH (Hall, 2007). CSeARCH è basato su software open access e consente di pubblicare on-line materiali di ogni genere afferenti agli studi culturali, inclusi appunti, *work-in-progress*, frammenti di dibattito e in generale materiali che non seguono i tradizionali standard formali accademici. A partire da questo esempio, Hall sostiene che un archivio non è un’istituzione neutrale né un supporto ininfluente proprio contenuto. Al contrario, un archivio contribuisce a dare forma al contenuto – dunque, un archivio aperto contribuisce a dare una forma ‘aperta’ al contenuto. La descrizione che Hall fa di CSeARCH mostra chiaramente come l’archivio aperto sia in grado di confondere produttivamente i confini istituzionali della disciplina (rappresentati ad esempio dalle riviste accademiche tradizionali) e metta in gioco – per tutti coloro che usano CSeARCH – istanze in ultima analisi etiche e politiche, a cominciare dalla decisione su che cosa conti come studi culturali. Inoltre, ogni volta che si accede all’archivio, il contenuto è estratto secondo percorsi diversi, andando a costituire di volta in volta specifiche istanze dell’archivio e specifiche configurazioni della disciplina in quel particolare momento e luogo. L’archivio aperto degli studi culturali analizzato da Hall fornisce un’efficace rilettura di ciò che chiamiamo ‘disciplinarità’ in termini performativi. Non è un caso – vorrei aggiungere – che l’esempio di Hall afferisca agli studi culturali, una disciplina che per definizione ha un rapporto fondativo proprio con la critica dei canoni. Secondo la più classica narrazione disciplinare, gli studi culturali britannici sono infatti nati dalla contestazione del canone universitario degli studi umanistici da parte di un gruppo di studiosi legati alla cosiddetta ‘scuola di Birmingham’, tra cui Raymond Williams, Richard Hoggart e E.P. Thompson. La connotazione fortemente politica e anti-canonica degli studi culturali non ha ovviamente impedito che si riformasse immediatamente un canone alternativo degli studi culturali stessi. E tuttavia gli studi culturali sono rimasti fino ad oggi un campo estremamente trans-disciplinare, aperto e auto-riflessivo. A proposito di questa estrema auto-riflessività degli studi culturali lo stesso Hall ha recentemente osservato come ormai ogni testo di studi culturali sembri

aprirsi con la dichiarazione che non esiste una definizione disciplinare unitaria degli studi culturali stessi. Perciò gli studi culturali, per esistere, performano costantemente se stessi, in modo paradossale, attraverso la propria auto-negazione. Secondo molti studiosi di ambito angloamericano, tra cui Bill Readings (1996) e Peggy Kamuf (2004), questo rende gli studi culturali particolarmente adatti a indagare sia il concetto di disciplinarità che l'istituzione universitaria. Per Hall, anzi, gli studi culturali sarebbero il modo che ha l'istituzione contemporanea (particolarmente l'istituzione universitaria) per riflettere su se stessa²⁹. Non posso qui affrontare nemmeno in modo molto parziale le implicazioni del nuovo e proficuo dialogo che si sta avviando tra studi culturali e decostruzione in una parte del mondo angloamericano. Voglio tuttavia richiamare l'osservazione di Derrida che la decostruzione non è un metodo, ma qualcosa che accade all'interno di un sistema di pensiero – e che pure ha bisogno di essere attivamente resa visibile, in un lavoro performativo che costituisce appunto la parte propositiva, e profondamente politica, della decostruzione stessa. L'università, come il canone, ha a che fare con la conservazione e la trasmissione istituzionalizzata del sapere – e tuttavia proprio Derrida, nel suo *The University Without Condition* (2002), poteva vederla come un luogo di trasformazione, come il luogo di una promessa. Come ho cercato di mostrare nella prima parte di questo saggio, un approccio decostruzionistico alla disciplinarità (dunque al sistema concettuale di una disciplina e al suo canone) è in grado di renderci consapevoli di come ogni campo del sapere sia sempre inevitabilmente modellato da poteri istituzionali. Un tale approccio è anche in grado di mantenere aperti i confini di una disciplina, non tanto e non solo verso la interdisciplinarità, ma mettendo radicalmente in questione il concetto stesso di disciplinarità.

Per concludere, vorrei sottolineare come sia possibile individuare dietro il concetto di performatività un lavoro di sedimentazione e desedimentazione di molteplici canoni – particolarmente interessante anche a causa dei complessi intrecci disciplinari che la performatività crea e attraversa. D'altra parte, ogni canone può essere visto attraverso la lente della performatività, come qualcosa cioè che deve essere costantemente performato per esistere, e che proprio nel suo essere costantemente performato (nella sua iterabilità) si rende vulnerabile alla trasformazione e alla sovversione. La tendenza dei canoni – anche del canone della performatività – alla stabilizzazione è parte della relazione politica del sapere con l'istituzione universitaria. Il concetto di performatività – con le sue potenzialità decostruttive – costituisce uno strumento fondamentale proprio per l'analisi politica di queste dinamiche e relazioni. La decostruzione del canone – si potrebbe dire – accade *nel* canone, e senza di essa il canone non esisterebbe. Tuttavia, bisogna anche attivamente performare tale decostruzione perché essa diventi visibile – e proprio questo lavoro di decostruzione costituisce uno dei modi più efficacemente *politici* di abitare l'istituzione universitaria.

Note

¹ J. Gorak, *The Making of the Modern Canon: Genesis and Crisis of a Literary Idea*, Athlone, London and Atlantic Highlands, NJ 1991, p. 8. Le traduzioni di opere straniere, qualora non diversamente segnalate, sono mie.

² Ivi, p. vii.

³ J. Loxley, *Performativity*, Routledge, London-New York 2007, p. 5.

⁴ Ivi, p. 3.

⁵ Ivi, p. 19.

⁶ Più avanti discuterò un'importante versione di tale vulgata a partire dal fondamentale testo di Sedgwick del 2003, *Touching Feeling* (Sedgwick 2003).

⁷ J. Loxley, *Performativity ...*, cit., p. 2 e sgg. Nel seguito di questo saggio esaminerò brevemente la rilettura di Austin proposta da Derrida. Per esigenze di spazio non posso entrare nel merito delle riletture fornite da Fish e da Felman. Con estrema sintesi, nel suo celebre lavoro del 1980 intitolato *Is There A Text in This Class?* Fish forniva un prezioso resoconto dell'applicazione della teoria degli atti linguistici in ambito letterario; si veda a questo proposito anche il noto studio di Culler sulla decostruzione e gli studi letterari (Culler 1983). In particolare, Fish rilegge Searle contro se stesso, sostenendo che l'interpretazione che Searle dà della letteratura come atto linguistico 'non-serio' reintroduce la distinzione tra constativo e performativo che Austin stesso aveva messo in discussione con la sua attenzione pragmatica e anti-positivistica al linguaggio ordinario. La rilettura di Austin in relazione a Jacques Lacan proposta invece da Felman (2002) ha poi fortemente influenzato il lavoro di Judith Butler.

⁸ Ivi, pp. 3-5.

⁹ Ivi, p. 5.

¹⁰ Ivi, p. 72 e sgg.

¹¹ J. Derrida, *Signature, Event, Context*, in Id. *Limited Inc.*, Northwestern UP, Evanston 1988, p. 3; trad. it. di G. Dalmaso, *Limited Inc.*, Cortina, Milano 1997.

¹² Ivi, p. 7.

¹³ Ivi, p. 12.

¹⁴ Ivi, p. 9.

¹⁵ Ivi, p. 13.

¹⁶ Ivi, p. 15.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Ivi, p. 16.

¹⁹ Ivi, p. 17.

²⁰ E.K. Sedgwick, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Duke UP, Durham-London, p. 6.

²¹ Ivi, p. 5 e sgg.

²² Ivi, p. 5.

²³ Ivi, p. 6.

²⁴ Questa in sintesi è la rilettura che Derrida propone della linguistica strutturale di Saussure: sebbene sia possibile riconoscere un grafema, ad esempio 't', soltanto astraendolo da tutte le possibili forme empiriche che esso può prendere nella scrittura, nondimeno c'è bisogno delle iscrizioni materiali per far sì che questa ricognizione sia possibile. Per questo motivo Derrida afferma che il trascendentale è sempre impuro, è già da sempre contaminato con l'empirico (Beardsworth 1996). In altre parole Derrida ha una concezione materialistica del linguaggio, nel senso che il linguaggio ha bisogno della materialità dell'iscrizione per funzionare *come linguaggio*.

²⁵ 'Decostruire' in questo senso significa 'dis-fare', de-sedimentare un sistema concettuale, non allo scopo di distruggerlo, ma allo scopo di comprendere come esso si sia costituito (Derrida, 1985). Secondo Derrida, in ogni sistema di pensiero si può rintracciare un concetto che non può di fatto essere pensato all'interno della struttura concettuale del sistema stesso – che deve cioè restare *impensato*, per permettere al sistema di esistere. Per restare nell'ambito del canone, si potrebbe dire ad esempio che l'enunciato performativo teatrale è l'impensato della teoria austriana degli atti linguistici.

²⁶ Un esempio molto recente è il lavoro sulle tecnologie digitali portato avanti da Alexander Galloway (2004) e, sulla base di Galloway, dalla più recente Katherine Hayles (2005). Sia Galloway che Hayles considerano il software come un atto linguistico (scritto), ossia leggono un programma per computer come un enunciato performativo con conseguenze materiali nel mondo reale. Nel corso della loro analisi, tuttavia, entrambi finiscono per reintrodurre una distinzione tra aspetto simbolico e aspetto fisico del software che sembravano inizialmente respingere.

²⁷ In *Performativity and Performance*, Sedgwick propone un'altra interessante rilettura della performatività, rintracciando la domanda sul 'quando e come il dire qualcosa equivale al fare qualcosa' nelle origini del pensiero europeo (Genesi, Platone, Aristotele) e avvertendone le risonanze, attraverso Austin, fino a quella che Sedgwick definisce «l'ecolalia carnevalesca» della scrittura teorica degli ultimi trent'anni (Sedgwick 1995, p. 1). Sedgwick individua inoltre in questa storia l'incrociarsi di due aspetti fondamentali della performatività: quello linguistico e quello teatrale.

²⁸ Allo stesso modo, nel pensiero non essenzialista sul genere la domanda sull'essenza ('che cos'è il genere?') è sostituita con la domanda 'che cosa fa il genere?'. Nel suo recente lavoro sugli affetti, alla domanda 'che cosa sono le emozioni?' la teorica femminista e queer Sara Ahmed ha sostituito la domanda 'che cosa fanno le emozioni?' (Ahmed 2004). In questo senso, per Ahmed, le emozioni sono 'performative'.

²⁹ G. Hall, *Culture in Bits: The Monstrous Future of Theory*, Continuum Hall, London-New York 2002, p. 13.

Bibliografia

- Ahmed Sara, *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh UP, Edinburgh 2004.
 Austin John Langshaw, *How to Do Things with Words*, Clarendon Press, Oxford 1972 (trad. it. di C. Villata, *Come fare cose con le parole*, Marietti, Genova 1987).
- Beardsworth Richard, *Derrida and the Political*, Routledge, New York 1996.
 Butler Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York 1990 (trad. it. di R. Zuppet, *Scambi di genere. Identità, sesso e desiderio*, Sansoni, Firenze 2004).
 —, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*, Routledge, London-New York 1993 (trad. it. di S. Capelli, *Corpi che contano*, Feltrinelli, Milano 1996).
 —, *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, Routledge, London 1997.
- Callon Michel, *Introduction: the Embeddedness of Economic Markets in Economics*, in Id (ed.), *The Laws of the Markets*, Blackwell, Oxford 1998, pp. 1-57.

- Cavell Stanley, *Must We Mean What We Say?*, Cambridge UP, Cambridge 2002.
- Culler Jonathan D., *On Deconstruction: Theory and Criticism After Structuralism*, Routledge, London 1983 (trad. it. di S. Cavicchioli, *Sulla decostruzione*, Bompiani, Milano, 1988).
- Derrida Jacques, *Of Grammatology*, The Johns Hopkins UP, Baltimore 1976 (trad. it. di G. Dalmasso, *Della grammatologia*, Jaca Book, Milano 1998).
- , *Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences*, in Id., *Writing and Difference*, Routledge, London 1980, pp. 278-294 (trad. it. di G. Pozzi, *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1971).
- , *Letter to a Japanese Friend*, in D. Wood, R. Bernasconi (eds.), *Derrida and Différance*, Parousia Press, Warwick 1985, pp. 1-5.
- , *Limited Inc.*, Northwestern UP, Evanston 1988 (trad. it. di N. Perullo, *Limited Inc.*, Cortina, Milano 1997).
- , *Archive Fever: A Freudian Impression*, University of Chicago Press, Chicago 1996.
- , *The University Without Condition*, in Id., *Without Alibi*, ed. by Peggy Kamuf, Stanford UP, Stanford 2002, pp. 202-237.
- Felman Shoshana, *The Scandal of the Speaking Body: Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*, trans. by C. Porter, Stanford UP, Stanford 2002.
- Fish Stanley E., *Is There A Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Harvard UP, Cambridge, MA 1980.
- Galloway Alexander R., *Protocol: How Control Exists after Decentralization*, MIT Press, Cambridge, MA 2004.
- Gorak Jan, *The Making of the Modern Canon: Genesis and Crisis of a Literary Idea*, Athlone, London and Atlantic Highlands, NJ 1991.
- Hall Gary, *Culture in Bits: The Monstrous Future of Theory*, Continuum, London-New York 2002.
- , *IT, Again: How to Build an Ethical Virtual Institution*, in S. Morgan Wortham, G. Hall (eds.), *Experimenting: Essays with Samuel Weber*, Fordham, New York 2007, pp. 103-116.
- Hayles Katherine N., *My Mother Was a Computer: Digital Subjects and Literary Texts*, University of Chicago Press, Chicago 2005.
- Herbrechter Stefan (ed.), *Cultural Studies, Interdisciplinarity, and Translation*, «Critical Studies», 20, 2002.
- Kamuf Peggy, *The University In The World It Is Attempting To Think*, «Culture Machine», 6, 2004.
- Lee Benjamin, LiPuma Edward, *Cultures of Circulation: The Imaginations of Modernity*, «Public Culture», 14, 1, 2002, pp. 191-213.
- Loxley James, *Performativity*, Routledge, London-New York 2007.
- Lyotard Jean François, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Manchester UP, Manchester 1984 (trad. it. di C. Formenti, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 1981).

- Mackenzie Adrian, *The Performativity of Code: Software and Cultures of Circulation*, «Theory, Culture & Society», 22, 1, 2005, pp. 71-92.
- MacKenzie Donald, Muniesa Fabian, Siu Lucia (eds.), *Do Economists Make Markets? On the Performativity of Economics*, Princeton UP, Princeton-Oxford 2007.
- Parker Andrew, Sedgwick Eve Kosofsky (eds.), *Performativity and Performance*, Routledge, London-New York 1995.
- Readings Bill, *The University in Ruins*, Harvard UP, Cambridge, MA 1996.
- Searle John R., *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge UP, Cambridge 1969 (trad. it. di G.R. Cardona, *Atti linguistici*, Boringhieri, Torino 1976).
- , *Reiterating the Differences: A Reply to Derrida*, «Glyph», 1, 1977, pp. 198-208.
- , *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge UP, Cambridge 1979.
- Sedgwick Eve Kosofsky, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Duke UP, Durham-London 2003.
- Tomkins Silvan, *Affect Imagery Consciousness*, Springer, New York 1962.

«UN POCO PIÙ SU DELLA SCIMMIA, PARECCHIO PIÙ GIÙ DELL'UOMO»: DUE PAROLE SULLA PARALETTERATURA

Alessandra Calanchi

Intanto nessuno ha mai cercato di far passare la narrativa di genere per una novità. Esiste, se Dio vuole, da prima di tutta l'altra letteratura. (V. Evangelisti, *Alla periferia di Alphaville*, 2001)

To argue for maintaining the canon in the age of telewriting is like demanding truth from television. (M.C. Taylor, E. Saarinen, *The Academy*, in *Imagologies*, 1994)

1. Figli di un Canone minore

Parlare di *paraletteratura* significa innanzitutto entrare in un *insieme* virtuale che comprende una quantità molto vasta di nozioni (ora plaudite ora contestate nel corso del tempo) fra cui quelle di L/letteratura, consumo, massa, classico, *best seller*, Canone. Su quest'ultima parola in particolare il dibattito è stato ed è tuttora molto acceso. Una data importante è il 1991, quando Jan Gorak – prima di procedere alla sua accurata analisi della storia della canonizzazione (e anticanonizzazione) letteraria (dunque, prima di citare i 'numi' F.R. Leavis, R.P. Blackmur, Van Wyck Brooks, T.S. Eliot, John Crowe Ransom, E.H. Gombrich, Northrop Frye, Leslie Fiedler, Robert von Hallberg, Frank Kermode, Edward Said, ecc.) – dichiarò, nel suo fondamentale *The Making of the Modern Canon*, che «no homogenizing entity called 'the Canon' ever existed» e indicò chiaramente come i criteri di valutazione e di inclusione fossero nelle mani di un gruppo minoritario conservatore (bianco, maschile, accademico) intento a fissare un'entità astratta, «misleading», inadeguata, laddove sarebbe stato più appropriato individuare la «circulation and function of actual historical canons in specific communities»: ovvero, *contestualizzare e pluralizzare*¹.

Nella seconda metà del secolo scorso, il decostruzionismo, gli studi culturali e il neostoricismo (sull'onda di Barthes, Foucault, Geertz, Greenblatt e molti altri) hanno di fatto spostato la prospettiva dallo studio del/ dei Canone/i a una più vasta rete che combina «freely and on a larger scale elements of semiotics, sociology, politics, history, mass communication, and the study of popular and oral culture»². Questo avvala l'ipotesi che il Canone – «fenomeno di selezione per eccellenza» secondo Ascari³, defi-



nito di recente «un oggetto di dialogo fra orizzonti culturali anche molto distanti»⁴ – sia cambiato e continuerà a modificarsi nel corso del tempo, ora includendo ora escludendo, ora ribaltando i principi stessi di inclusione ed esclusione; e così facendo, elevi l'*indeterminazione* a principio molto più adatto a descrivere il fenomeno della collocazione di un'opera dentro o fuori dal canone, e finanche del suo *valore*, a seconda del periodo storico-culturale, dell'area geografica e sociale, dell'appartenenza etnica o di classe o di genere. Anche se le antologie fissano sulla carta dei momenti di immobilità del Canone, delle fasi di permanenza, in realtà questa operazione 'strutturante' è contrastata dalla stessa impermanenza che potrebbe caratterizzare, se ci si permette l'analogia, l'ipotetica fotografia di una serie di elettroni che si trovano in un dato orbitale e in un dato punto *nel momento* in cui vengono fotografati – ma non più in quello successivo.

L'immagine dell'orbitale ci offre anche un altro vantaggio, quello cioè di darci un'idea di moto. La letteratura è infatti in costante movimento, e la paraletteratura è ancora più mobile. Se la letteratura si muove a passo spedito, la paraletteratura si muove alla velocità della luce. Soggetta al mutare del gusto, alla pulsione sperimentativa, alla natura stessa dell'industria culturale, la paraletteratura si ciba di riscrittura, di contaminazione, si cancella e si riscrive di continuo, e si riversa nelle librerie come merce in un bazar: «il mercato riversa sul pubblico prodotti da *trivial Literatur* e classici con testo a fronte, *instant book* giornalistici di pessima fattura e hobbistica, saggi filosofici o linguistici e raccolte di barzellette, poesie e gialli, fantascienza e politica, storie del costume o del sesso e romanzi rosa»⁵. L'immagine del gran bazar, mutuata dal Calvino delle *Città invisibili*, ricorre nel saggio di Cassini e Castellari come una bella metafora dello scambio culturale in epoca contemporanea: invasi come siamo da una profusione e confusione di merci di ogni genere, e sommersi da quella che Giulio Ferrosi ha definito «angoscia della quantità»⁶, la letteratura (e la paraletteratura) ci invita/no per fortuna a scambiarcene non solo triviali oggetti di consumo, ma «storie e memorie»⁷.

2. Dagli orbitali alle periferie

Di orbitale si è parlato, e non a caso. Perché, in fondo, cosa sta succedendo da ormai molti anni al cosiddetto Canone se non l'applicazione del principio di indeterminazione di Heisenberg? Secondo tale principio, detto in maniera semplice, non si può mai sapere dove si trova un elettrone, ovvero: o conosciamo la sua velocità o conosciamo la sua posizione, mai tutt'e due le cose assieme. E, come nel caso dell'elettrone, non si sa mai dove può essere collocata un'opera: se dentro o fuori, al centro o ai margini. Né possiamo garantire che la sua 'velocità' (il suo valore, il suo successo, la sua circolazione) resterà stabile nel tempo.

Prima di continuare è forse opportuno soffermarsi sulla storia e sui significati di quel prefisso, para-, che sembra risolvere molti problemi ma che in realtà apre molte strade anche contraddittorie all'interpretazione

del termine in oggetto. In primo luogo, il prefisso ‘para-’ ci indica un ‘intorno’, un ‘circa’: analogamente ad aggettivi come para-scolastico, para-normale, para-medico, quasi a sottendere che sì, siamo *nei paraggi* della letteratura, ma non proprio *dentro* la letteratura; vicino, ma a un livello un po’ inferiore. Fumetto, *graphic novel*, ipertesto elettronico – tanto per citare alcuni casi – appartengono dunque a una letteratura dei paraggi, a un ‘quasi’, un ‘dappresso’ che, gerarchicamente parlando, è collocato più in basso. Ma il prefisso para- ci rimanda anche a un altro immaginario. Para-urti, para-brezza, para-cadute e simili implicano un senso di protezione: saremo forse degli illusi, ma la paraletteratura svolgerà, forse, anche una funzione nobile ovvero protettiva, avvolgendo la Letteratura con la L maiuscola come una sorta di corazza, o orbitale, o aura. O come un esercito di fanti – i primi a cadere, i primi a venire dimenticati.

E ora un po’ di storia. Anzi, prima della storia, una premessa. Qualche anno prima che nascesse il termine «paraletteratura», quando si parlava tutt’al più di ‘letteratura di massa’, Umberto Eco in *Apocalittici e integrati* metteva in guardia contro i pericoli di tale letteratura (di cui elencava anche, a onor del vero, alcuni pur trascurabili aspetti positivi); e l’accusava in particolare di incoraggiare l’omologazione e il conformismo, la cultura degli slogan, la persuasione pubblicitaria, l’indifferenza verso il passato, di essere insomma l’espressione di una falsa quanto subdola democrazia dei media⁸. Le accuse erano pesanti, e il rischio di fare di ogni erba un fascio era ben visibile; si rendeva quindi necessario precisare, rettificare, distinguere – in poche parole, dare una legittimazione a quella *quasi-letteratura* che in realtà, se era sorella minore della Letteratura, non aveva nemmeno nulla da spartire con la cultura degradata descritta dal celebre semiologo.

Il termine «paraletteratura» nasce durante il convegno internazionale organizzato da Noel Arnaud, Francis Lacassin e Jean Tortel a Cerisy-la-Salle in Normandia, nel 1967. Gli atti del convegno (*Entretiens sur la paralittérature*, 1970), vengono tradotti in italiano (non integralmente) solo nel 1977, ben dieci anni dopo⁹. Due anni dopo esce in Italia *Letteratura di massa letteratura di consumo* a cura di Giuseppe Petronio, che raccoglie a sua volta gli atti di un convegno tenutosi a Trieste nel 1978¹⁰. Quasi a compensare il ritardo con cui la paraletteratura fa il suo ingresso nel campo visivo degli studiosi italiani, l’incipit – molto colorito, in verità – ricorre a una sorprendente metafora colonialista in polemica con la Tradizione e le convenzioni del Canone:

Da qualche decennio in Italia, da parecchi altrove, la critica letteraria [...] si è annessa una nuova sterminata provincia: fuori metafora, ha cominciato a occuparsi di opere che aveva sempre trascurate, non ritenendole sue. Oggi [...] la bibliografia sul romanzo poliziesco, fantascientifico, rosa, e su tutti gli altri generi e sottogeneri di questo ‘tipo di letteratura’ è enorme: in Italia come dappertutto. E se ne discute in convegni e congressi, li si fa oggetti di corsi universitari e di tesi di laurea, li si studia non meno di altri generi finora canonici. Però!

Li si studia ma, il più delle volte, come un qualcosa che è e non è 'letteratura': come un tempo si studiavano i 'selvaggi' e i 'primitivi'. [...] Ancora una volta, come i governatori, i commercianti e i missionari, che sbarcavano in Africa con la saponetta e lo spazzolino da denti in tasca e in testa l'immagine del dolicocefalo biondo; e chi non gli somigliava e non usava saponette e spazzolini da denti, era 'selvaggio': *un poco più su della scimmia, parecchio più giù dell'uomo*, dell'uomo 'vero'. Proprio come il critico che confronta questi libri con quegli altri dove ci sarebbe l'arte, l'arte 'vera'¹¹.

Petronio prosegue con toni ispirati:

Intanto, a designare queste opere si usano termini [...] che sono indicativi: *paraletteratura, infraletteratura, controletteratura*, e via dicendo, dove le parole tradiscono la convinzione, più o meno ragionata, che si tratta di un qualcosa che non può non essere accostato alla 'letteratura', ma che alla letteratura, a quella vera e propria, a quella con tutte le carte in regola, non può essere aggregata completamente. Qualcosa allora che alla letteratura sta accanto (*para*), sotto (*infra*), di fronte o contro (*contro*); e sarebbe divertente e istruttivo elencare i tanti altri termini con i quali l'uno o l'altro la battezza: *letteratura popolare, letteratura di consumo, letteratura di massa, romanzo feuilleton, roman de quat'sous, dime novel, soap opera, letteratura di intrattenimento, Triviallitteratur, Kitschroman*, ecc. ecc.

E poi queste opere e i loro autori li si studia e se ne scrive – anche troppo! –, ma quando si compilano le storie della letteratura, quelle specie di pantheon aperti a tutte le divinità letterarie, di grosso medio e piccolo calibro, li si lascia fuori¹².

Citando diverse opinioni autorevoli, che liquida come pregiudizi e preconcezioni, e contestando la stessa dicotomia fra 'alta' e 'bassa' letteratura, Petronio impugna un'appassionata difesa della paraletteratura (o almeno, di quella *di qualità*) scivolando così in un'altra dicotomia, quella fra 'letteratura di consumo' e 'letteratura di massa'. Secondo lo studioso la prima, legata alle esigenze di mercato, perde via via di intensità e qualità nel corso de tempo, mentre la seconda, legata al costituirsi e rafforzarsi della società di massa, è un «termine per indicare la letteratura moderna, dalla rivoluzione francese in poi»¹³. In particolare egli polemizza con Todorov, il quale distingue in *Poétique de la prose* fra «Opere» e «opere», e il cui saggio *Typologie du roman policier*¹⁴ egli definisce «un saggio presuntuoso quanto inutile»¹⁵; contesta, riferendosi alle celebri definizioni «Masscult» e «Midcult» che Dwight Macdonald aveva coniato negli anni '50¹⁶, la nozione che queste siano da considerarsi «non-arte, addirittura anti-arte», e che l'uomo contemporaneo non possa più produrre «arte vera»¹⁷; ed esprime dubbi anche sul diffuso 'preconcetto' che vede la ripetitività come caratteristica intrinseca della paraletteratura:

[...] è, questo, un fenomeno tutto moderno, legato solo all'esistenza di un pubblico di massa e di una ottusa e cinica industria culturale? I canti rapsodici da cui derivarono i poemi epici greci, non erano costruiti anche essi sulla ripetitività di situazioni, personaggi, stilemi?

[...] E allora la ripetitività e la serialità di tanta letteratura d'oggi – il poliziesco, la fantascienza – si spiegherebbero con un certo che di 'epico' che sarebbe in questi generi: saghe di un'epica piccolo-borghese¹⁸.

Sebbene la legittimazione 'epica' abbia indubbiamente il suo fascino, forse la più grande intuizione di Petronio è l'aver compreso, e dichiarato esplicitamente, che «*la distinzione di valore [...] passa non tra l'uno e l'altro genere, ma all'interno di ciascun genere, e pertanto caratterizza opere non generi*»¹⁹.

Nel 1992 esce il testo fondamentale di Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, che sarà pubblicato in Italia cinque anni dopo e fisserà definitivamente il termine pur ammettendone la natura elusiva, ambigua e finanche repellente:

Il termine 'paraletteratura' è di quelli che non si riescono mai a usare, capire o leggere in tutta serenità. Pozzo senza fondo – vaso di Pandora o cavità dell'inferno – il termine porta con sé un numero considerevole di conflitti metodologici, culturali, se non addirittura ideologici [...] Per precauzione, lo si inquadra fra virgolette, esplicite o meno, che permettono al locatore di tenerlo a distanza. Altri rifiutano la parola di per se stessa [...] Altri, attraverso la parola, rifiutano il suo referente, la 'cattiva letteratura', la 'letteratura da edicola di giornali' ecc.²⁰.

Ma cosa indica esattamente il termine? Couégnas traccia la storia dell'annoso problema della norma letteraria e della gerarchia dei generi, concentrando poi la sua attenzione sul campo di studi nato dall'incontro/scontro della rappresentazione letteraria con i mezzi di comunicazione di massa. Nemmeno lui risparmia Todorov, secondo il quale tutto ciò che non può essere definito «capolavoro» viene necessariamente svalutato come «di secondo ordine» o «popolare», e cita invece gli studi innovativi di Bachtin, Frye e soprattutto Umberto Eco, autore della fortunata definizione dell'opera letteraria come una struttura 'aperta', un sistema di relazioni sempre nuove e in movimento, capaci di mutare forma e valore nel rapporto fra artista e pubblico²¹. Non è dunque possibile stabilire un limite netto tra letteratura e paraletteratura, tra alto e basso, tra impegno ed evasione, tra nobiltà e borghesia del campo letterario; ed è altresì necessario superare il concetto di 'massa' come sinonimo di caduta intellettuale. Alcuni anni dopo Fritjof Capra, esponendo le sue idee sui mutamenti in atto nel campo del sapere e della visione del mondo, esprimerà lo stesso concetto, sebbene in diverso ambito: in natura «non c'è alcun 'sopra' o 'sotto', e non esistono gerarchie. Ci sono reti dentro altre reti»²².

Un'importanza cruciale riconosce Couégnas al *paratesto* e al *peritesto* – ovvero, sulle orme di Genette, alla *soglia*, ai margini del testo (copertina e altri apparati) nella paraletteratura «più che in ogni altro campo della letteratura», in quanto produzione testuale e industria culturale sono strettamente correlate²³. Per l'autore, anzi, l'importanza capitale del paratesto è «il criterio definitorio più evidente della paraletteratura»²⁴, insieme a caratteristiche formali (che suggeriscono il patto con il lettore) come l'*happy end*, i molteplici «ritorni», le imitazioni, gli *autopastiches*, le «ripetizioni proliferanti», le ipertrofie narrative, l'esclusione dell'«inutile», l'intratestualità²⁵.

Il 1997 è un anno cruciale anche perché esce in America un numero doppio speciale della rivista «Para*doxa» dedicato alla paraletteratura²⁶. Fra i molti autori chiamati a contribuire figura anche la grandissima scrittrice Ursula K. LeGuin. Nel saggio introduttivo, Brian Attebery sintetizza le premesse:

What makes certain kinds of writing paraliterature rather than literature? Looking at the list of categories in the prospectus for Para*doxa, I can see two common threads. First, it includes nearly everything I read for pleasure. Second, such forms as science fiction, utopian romance, and mysteries all depend on the reader's applying some form of outside knowledge to the text, without which the text may seem trivial or incomprehensible. [...] A related phenomenon is that each of these paraliterary forms functions as a sort of super text, so that all westerns work together to form one epic tale [...] Furthermore, several paraliterary forms have developed their own critical traditions [...] Science fiction, in particular, has fostered the growth of a critical industry largely independent of the literary academy. Several of the most acute commentators have also been science fiction writers - James Blish, Damon Knight, Joanna Russ, Samuel R. Delany, Ursula K. Le Guin²⁷.

Vale la pena di sottolineare che queste quattro caratteristiche – il piacere, la conoscenza extratestuale, il progetto epico e l'esistenza di una critica scientifica – come si può ben vedere non prendono in alcuna considerazione i tradizionali preconcetti gerarchizzanti relativi a un'ipotetica letteratura di serie A e di serie B, preconcetti che potremo quindi, a ragione, ritenere superati. Attebery cade però comunque, poche righe più avanti, nella dicotomia convenzionale quando confessa che quanto sopra riportato vale in realtà anche per, poniamo, Eliot e la poesia modernista, ragione per cui ne consegue che: «So my definition of paraliterature turns out not to be so useful after all, for it redefines most or all of literature as paraliterature. Everything is margin; the center is empty»²⁸. L'idea che tutto sia margine e che il centro sia vuoto (che ci riporta all'immagine delle reti) può sembrare rivoluzionaria ma è solo un ribaltamento apparente, funzionale alla conclusione dell'autore: una conclusione che se da un lato è convincente, dall'altro pone nuovi problemi (per esempio, le «donne e i bambini» sembrano evocare nuovamente un livello B):

Paraliterature is thus whatever needs to be denied in order to assert the importance of a form and the centrality of its associated community. The genres that embody the experience, values, and knowledge of that group must be made to seem natural and universal, and genres that challenge or ignore the group's identity must accordingly be defined as abnormal, eccentric, and nonliterary.

For this reason alone, it is worth gathering together the various paraliterary forms in order to see what they say about our culture. The audiences they appeal to, such as children and women; the settings they invoke, such as the West or outer space; the storytelling formulas they have developed, such as the voyage of adventure or the solving of a mystery: these are the repressed elements of the cultural self. This knowledge is what literature cannot acknowledge²⁹.

Nei saggi successivi contenuti nella rivista si consolida l'idea che ormai la paraletteratura non abbia più bisogno di legittimazione, anche se trapela comunque una diffusa insofferenza per la persistenza, nell'opinione comune e anche nella produzione critica, della percezione di una dicotomia incancellabile. Per esempio, John Huntington parla di «overwhelming shadow of the privileged concept of 'literature'»³⁰, mentre David Ketterer cita il caso di *Frankenstein* (1818) di Mary Shelley, un romanzo indubbiamente paraletterario che negli ultimi venti anni è stato subdolamente «maneuvered into the slowly reconstructed pantheon of canonic literature»³¹. Jean Marigny ricorda che «Poe was ignored in his lifetime, Lewis Carroll's *Alice in Wonderland* (1865) was long considered a book for children only, and we might find many other examples of this kind»³², mentre David N. Samuelson sostiene addirittura una superiorità della paraletteratura (il *lateral thinking*), che una volta accolta dal Canone potrebbe morirne (*the kiss of death*):

Paraliterary forms with which I am most familiar – science fiction, utopia, fantasy, myth – often entertain broader visions of the universe and of human behavior than the academy recognizes. [...] Like any social institution, the 20th century literary canon is myopic, measuring the past by relevance to its own formation. [...] Indeed, much past writing would be paraliterary were it produced today. [...] Gender and ethnic barriers may have cracked, but paraliterary forms are still excluded, and with them, *the kinds of lateral thinking and world views they embody*.

The academy rarely takes seriously even well-executed and thoughtful paraliterature. Indeed, *canonical recognition may be the kiss of death for paraliterary forms alive in the market*, which depend to an extent on not being assigned reading. Once the market abandons a paraliterary form, however, as it probably will, only the academy may be equipped to keep it alive in the future, even as a memory³³.

3. *Nobili natali*

Per *paraletteratura* si intende oggi per lo più la produzione letteraria che segue essenzialmente le esigenze di consumo della massa; difficile ormai distinguerla, nella percezione comune, dalla letteratura di consumo *tout court*. Quella che se sei fortunato diventa una *best seller*, altrimenti è definita con disprezzo – o al massimo con indulgenza – letteratura ‘popolare’, ‘di serie B’, con tutte le varianti storiche del caso (*pulp, dime, trash, d’appendice*, ecc.). Anche se, ormai, è approdata alle aule universitarie anche italiane (un esempio: a.a. 2006-2007, Facoltà di lettere e filosofia di Pavia, Renzo Cremante: *Letteratura e paraletteratura*).

Letteratura ‘bassa’, relegata alle ‘periferie estetiche’ dell’editoria commerciale e della cultura, la paraletteratura comprende, e in alcuni casi ne è sinonimo, la cosiddetta ‘narrativa di genere’, e in particolare quella fantastica, orrorifica, visionaria, fantascientifica, criminale, *western*, sentimentale, poliziesca, di spionaggio. Il ‘genere’ (inteso come tipologia di contenuti) si appoggia poi a particolari modalità narrative – o formule – che a livello percettivo *high brow* (pur contando esempi degnissimi come Balzac o Dickens) ne abbassano ulteriormente la qualità: fra queste, la modalità seriale, che dal *feuilleton* e dalla narrativa sensazionale e ‘gialla’ o ‘rosa’ *in progress* (a puntate o episodi) transita ‘colpevolmente’ negli stilemi formulaici del fotoromanzo, della *fiction* televisiva, del fumetto. Sia che parliamo di Wilkie Collins o di *Orange County*, ci riferiamo pur sempre a forme narrative di massa, con modalità produttive e caratteristiche testuali proprie, e finalizzate al consumo.

Giusto per fare una precisazione, ricorderò, riportando le parole dell’autorevole autore di *Making the English Canon*, che la letteratura ‘bassa’ non è una novità dell’epoca postmoderna: «For literary critics of the late seventeenth and early eighteenth century, writers like Spenser and Shakespeare were rather uncouth. Far from classics, writers from the early ages of English society were imperfect versions of their modern progeny»³⁴.

Termini come «uncouth» e «imperfect», qui riferiti alla battaglia fra antichi e moderni, la dicono lunga sulla percezione della produzione letteraria ‘moderna’ come *imperfetta* – vernacolare, idiomatica, barbara, «impolite», insomma volgare rispetto alla perfezione idealizzata del mondo classico³⁵. La crescita del mercato, la diffusione della stampa e le esigenze della produzione sono percepiti da molto tempo come una minaccia ai criteri estetici della Tradizione.

La situazione si aggrava ulteriormente tra la fine del Settecento e l’inizio dell’Ottocento, quando, dopo la diffusione del giornalismo, nasce il romanzo ed emergono due categorie pericolose: le donne che leggono e il lettore (il *common reader*) come consumatore culturale. Quasi contemporaneamente si afferma la serializzazione, un fenomeno che ha origine all’interno dei processi di industrializzazione della cultura, quando iniziano ad affermarsi tecnologie adeguate e pubblici di massa³⁶. Se da un lato riflette le mutate condizioni lavorative e si modella sui ritmi ripetitivi

della scansione temporale della giornata (e della settimana, e del mese), dall'altro lega il suo fruitore ad appuntamenti piacevoli e rassicuranti – quantunque tesi a renderlo *consumatore* – e gli regala in anteprima l'intenzione attiva fra autore, lettore e testo.

Romanzo *tout court* e romanzo seriale, che – è innegabile – nascono fin dall'inizio come *paraletteratura*, cambiano dunque il modo di leggere. È una rivoluzione sociale e culturale che avviene sull'onda dell'urbanizzazione, dell'alfabetizzazione e della scolarizzazione, e che produce una 'rabbia' o 'mania' di leggere (*die Lesewut* o meglio *die Lesesucht*) pari solo a quella che verificherà oltre un secolo più tardi con il diffondersi dei mezzi di comunicazione di massa prima, e informatici poi: «Si produce [...] un desiderio diffuso e crescente di lasciarsi trascinare dall'emozione e dall'empatia che le storie producono, un bisogno prorompente di rompere i vincoli della lettura dei sacri testi imposti dalle autorità religiose e familiari [...] Si trattò di un'immersione totale e frastornante, come capita oggi ad alcuni navigatori di internet»³⁷.

Il *romance* in particolare è considerato una forma letteraria i cui «corrosive effects are magnified by the inventive liberty of imagination», libertà che tende a indebolire e infievolire la mente³⁸. La lettura di romanzi sentimentali viene considerata estremamente pericolosa: Fichte ne denuncia l'effetto «narcotico», mentre Kant la giudica una pericolosa dipendenza, parlando di «traviamento dell'animo» e di «abitudine»³⁹. Il romanzo sensazionale inglese viene accusato esplicitamente di rendere i lettori (e le lettrici) «theaters of neurastenia», di agire sul «sympathetic nervous system», di provocare «adrenalin effects», di ridurre in «involuntary servitude»⁴⁰.

Un esempio particolarmente evidente di letteratura di massa lo troviamo nel tardo ottocento: mi riferisco alla pressione senza precedenti esercitata dal pubblico inglese su Conan Doyle, il quale, avendo incautamente deciso di interrompere la sua produzione di racconti aventi come protagonista Sherlock Holmes, viene letteralmente sommerso da invocazioni, ricatti, minacce di morte, e ogni sorta di comunicazione scritta aventi come oggetto la richiesta perentoria di riportarlo in vita. In Inghilterra la gente indossa il lutto per strada, e in America nascono numerosi circoli il cui slogan è «Let's Keep Holmes Alive». Richard Lancelyn Green inventa addirittura il termine *sherlockitis* per descrivere con ironia la sindrome di questi *fans* accaniti, una sindrome che colpisce il sistema nervoso dei lettori togliendo loro ogni barlume di ragionevolezza⁴¹.

Negli stessi anni nasce un altro genere paraletterario per eccellenza: il fumetto, che vede la luce nel 1895 sul «New York World». Se fin dall'inizio si dimostra adatto alla serializzazione, il passaggio dalla vignetta alla striscia (*strip*) e dal commento al *balloon* non è immediato. Ancora più tempo ci vorrà perché il fumetto abbandoni le pagine dei giornali per approdare a pubblicazioni autonome. È tra gli anni '20 e gli anni '30 del secolo scorso raggiunge il suo massimo splendore (in coincidenza con il massimo splendore della stessa industria culturale americana).

In Italia l'affermazione del fumetto non è semplice. Se il fascismo non vede di buon occhio l'importazione del fumetto americano (ma arrivano comunque Mandrake, Flash Gordon e soprattutto Topolino), dopo la guerra sia l'élite culturale comunista sia quella democristiana considerano questo medium pericoloso per i bambini. Ciò comporta, da parte degli editori e degli autori, un utilizzo molto cauto del linguaggio, anche alla luce del fatto che il fumetto viene considerato, almeno fino agli anni '60, un linguaggio esclusivamente infantile e adolescenziale. Il caso più clamoroso è quello de «Il corriere dei piccoli»: nato nel 1908, solo dopo oltre mezzo secolo abbandonerà il commento in rima baciata per abbracciare l'uso del *balloon* (considerato evidentemente nocivo o diseducativo). Nonostante il perdurare della convinzione che il fumetto sia un linguaggio 'inferiore' o infantile, esso rappresenta un punto di riferimento imprescindibile per tutta la narrativa seriale.

Tipiche dell'epoca postmoderna e in particolare degli anni '90 del Novecento sono, poi, due fenomeni tipicamente «paraletterari»: l'ibridazione dei generi, legata alla messa in discussione dei confini, e il *pastiche*, legato alla messa in discussione del concetto di autorialità⁴²: entrambi mettono in circolazione nuove forme narrative «eccentriche»⁴³. Non solo opere evidentemente ibride come il fotoromanzo, contaminazione fra romanzo e fotografia, o il *graphic novel*, contaminazione fra romanzo e fumetto, ma le parodie, le riscritture, i *what if novels*, le trasposizioni cinematografiche, i radiodrammi, appartengono a questa vasta produzione che non può far capo a principi canonici convenzionali.

Si pensi al «decentramento» operato da *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* di Tom Stoppard rispetto all'*Hamlet* shakespeariano, o alle riscritture in chiave femminile (e femminista) del *Jekyll e Hyde* di R.L. Stevenson, o ancora al caso davvero esemplare della *War of the Worlds*: questa opera, transitata dalla narrativa inglese del 1897 (H.G. Wells) al radiodramma omonimo americano del 1938 (Orson Welles), e poi al film omonimo diretto da Steven Spielberg nel 2005 e a una serie di rimanipolazioni contemporanee (fra cui, nel nostro paese, la suggestiva videoinstallazione sonora *Well(e)s Experiment - La guerra dei mondi* proposta da Eugenio Giordani, Roberto Vecchiarelli e Raffaele Mariotti a Pesaro nello stesso anno), probabilmente non ha ancora del tutto esaurito la sua carica vitale. Ma è ancora da considerarsi Letteratura?

Un altro esempio. Se già le citate avventure di Sherlock Holmes (scritte da Conan Doyle, e definite con involontaria perspicacia dai cultori holmesiani «Sacro Canone»)⁴⁴ faticano a essere definite Letteratura, e le sistemeremo più propriamente nella paraletteratura, dove collocheremo allora le centinaia di *pastiches* (definiti peraltro dagli stessi cultori di cui sopra – e temo senza humour alcuno – «apocrifi») che dalla fine dell'Ottocento a tutt'oggi vengono scritti, venduti, collezionati, letti e celebrati da milioni di lettori nel mondo? Viene in mente una specie di *matrioska*, ma è una figura inadeguata; occorre un'immagine meno concreta, più eterea. Meglio i cerchi danteschi nel Paradiso: un posto in fondo è pur

sempre Paradiso (*Para-deisos ...*), anche se chi è più lontano godrà meno dell'esperienza di Dio – ovvero, nel nostro caso, della luce della Letteratura (con la L maiuscola). Certamente Mark Twain con la sua *Double Barreled Detective Story* (1902) potrà sedere un po' più avanti, mentre, diciamo, *Sherlock Holmes and the Frightened Golfer* (1999) del pur ottimo J.M. Gregson dovrà accontentarsi di un posto nel cerchio più distante. Di nuovo siamo sedotti dall'immagine dell'orbitale, ma fra orbitali esterni e periferie il salto è breve...

4. Alphaville e dintorni

Esperto di periferie (in quanto autore di romanzi che si collocano ai confini fra storia e fantascienza), lo scrittore Valerio Evangelisti ha tessuto un lucido e articolato elogio della paraletteratura nella sua celebre raccolta di saggi il cui titolo rende omaggio alla Alphaville godardiana, diventata un punto di riferimento simbolico imprescindibile per i frequentatori del settore. Nella sua premessa, Evangelisti ribalta completamente le prospettive di inclusione-esclusione nel/dal Canone, riportando il caso frequente di autori 'di gran nome', normalmente sdegnosi della letteratura 'di serie B', che non resistono alla tentazione di scrivere 'falsi' romanzi di fantascienza, 'falsi' horror, 'falsi' *western*, 'falsi' polizieschi, ammettendo bonariamente «un'ascendenza che sanno di non avere [...] Mai che qualcuno confessi di avere scelto il modulo espressivo paraletterario per la sua ricchezza intrinseca e per le possibilità che offre. Mai. Hanno nobilitato per un istante uno strumento indegno»⁴⁵.

La paraletteratura viene invece descritta da Evangelisti come «una narrativa parallela a quella ritenuta per definizione 'alta'»⁴⁶, ove il termine «parallela» ci sembra particolarmente eloquente: se da un lato cessa il rapporto gerarchico, dall'altro viene a cadere anche la possibilità di un incontro fra le due, se non per assurdo. Diversa però è l'opinione comune, almeno stando all'esperienza personale riportata dallo scrittore:

Nella cornice di spregio culturale che investe il campo paraletterario nel suo complesso, mi trovo pressoché quotidianamente a vivere una situazione paradossale. Poiché produco narrativa di genere, tanti interlocutori che non mi hanno mai letto [...] sono a priori convinti che io sia un mezzo scemo. Uno, cioè, che abbia fatto della futilità una vocazione⁴⁷.

Nei saggi che seguono si delinea, al contrario, l'elevato spessore e la ricchezza intrinseca della paraletteratura, sotto forma di una serie di esempi. La sezione che apre il volume, e che si intitola *La colonizzazione dell'immaginario*, cita opere di consumo strettamente correlate alla dimensione esistenziale e alle problematiche più drammatiche della contemporaneità (tra cui la falsa libertà, la cancellazione della memoria storica, la deumanizzazione indotta dalle tecnologie). Fra gli esempi spicca la serie televisiva *Il prigioniero* (1967-68), concepita e interpretata dall'attore inglese Patrick Mc

Goohan, dove la schiavitù del protagonista, «sotto le apparenze di una libertà quasi totale, nasceva dalla mancanza di un passato, e dall'immersione in un clima onirico fatto solo di presente»⁴⁸; una schiavitù che si può far risalire a quello stesso «consenso della vittima» che troviamo nella letteratura *horror* (vedi il seduttore Dracula e la sua élite di *non morti*) e che caratterizza quella che già Marx definiva «l'epoca della sussunzione reale»⁴⁹. Analogamente, la narrativa fantastica risulta «l'unica forma di realismo possibile in un universo dalla realtà incerta»⁵⁰ e ha dato spesso segni premonitori di un «nuovo medioevo molto più sinistro e inquietante di quello originale»⁵¹.

Evangelisti ripercorre nei suoi saggi (che si concludono con una bella apologia del cinema «bruttissimo») il Canone spesso oscurato, taciuto, cancellato, censurato, della «sottoletteratura»⁵², nel panorama italiano come in quello estero. Insieme a nomi che tutti conosciamo, come Lovecraft o Philip K. Dick, affiorano così nomi, generi o personaggi più o meno noti come Luigi Motta, Vittorio Curtoni, Jean-Patrick Manchette, Serge Lehman, Mack Reynolds, Damon Knight, Giuseppe Pederiali, il *cyberpunk*, lo *splatterpunk* o l'Ispettore Callaghan a ricordare che «nei momenti in cui la letteratura 'alta' stava in ginocchio, è sempre stata quella 'bassa' a parlare chiaro e forte»⁵³.

La novità di Evangelisti, la cifra del suo pensiero, sta (1) nell'uscire dall'ottica dell'inclusione-esclusione nel/dal Canone e (2) nel concentrarsi non tanto sulla qualità formale (che è una condizione data per scontata) quanto sul carattere 'impegnato' della paraletteratura, nel suo essere testimonianza culturale, sociale, politica contro le varie 'mostruosità' che si succedono nel tempo – dalla schiavitù alla censura, dal razzismo al pensiero unico. In particolare, nell'ultimo decennio, «La globalizzazione dell'economia, il ruolo egemone dell'informatica, il potere del denaro astratto, le nuove forme di autoritarismo legate al dominio delle comunicazioni sembrano lasciare indifferenti gli scrittori di letteratura 'alta', quanto meno in Europa»⁵⁴. Non così è per la paraletteratura e soprattutto per la fantascienza:

Mentre la letteratura 'alta' si compiace di ignorare tutto ciò, nei piani bassi della narrativa c'è chi ne ha fatto da tempo il proprio oggetto [...] È solo nella fantascienza che si trovano descrizioni realistiche (sì, realistiche!) del mondo in cui viviamo [...] Viene il sospetto che il fantastico, e in particolar modo la fantascienza, rappresentino il solo modo per descrivere adeguatamente, in chiave narrativa, il mondo attuale⁵⁵.

È evidente che Evangelisti allude a un tipo di narrativa 'autocoscienze' e non al *mainstream*: del resto sentirà lui stesso la necessità di questa precisazione⁵⁶, che se da un lato rafforza la sua posizione, dall'altro apre giocoforza la strada a una nuova dicotomia.

5. *Le culture partecipative*

Al di là dei generi della paraletteratura (per es. la fantascienza, il *western*, il *noir*) e dei mezzi artistici scelti per realizzarli (per es. il fumetto, il

racconto a puntate, il film), ciò che oggi forse desta maggiore interesse è costituito dalle relazioni che collegano il testo paraletterario (qualunque esso sia) alla rete ipertestuale e inter-relazionale gestita dagli autori e dai lettori, individualmente o per comunità. Innanzitutto ho detto «autori» e non «autore» perché è già avvenuta una pluralizzazione in questo senso (si diceva poc'anzi delle riscritture e dei *pastiches*, a cui vanno aggiunti i casi delle narrazioni collettive a opera di vere e proprie *band* letterarie); in secondo luogo, anche i lettori partecipano alla creazione e diffusione dell'opera da quando esistono la *fandom* e le *fanzines*, fino ai più recenti *blog* e *forum*, grazie anche a invenzioni quali *Wikipedia*, *You Tube* e *Second Life*.

Già nel 1994, con un testo pionieristico intitolato *Imagologies* (che, sia per i contenuti sia per il 'montaggio' di scrittura e immagini, aspirava forse implicitamente a sostituirsi nell'immaginario collettivo al *Medium Is the Massage* di McLuhan e Fiore⁵⁷), due filosofi (uno americano, uno finlandese) dichiaravano con enfasi che l'età dell'informazione, la cultura del simulacro e il processo creativo richiedono a gran voce nuovi paradigmi di comunicazione. Sostenendo che «the intellectual who remains devoted to print culture becomes a vestigial organ that gradually withers away without leaving a trace»⁵⁸, i due autori del libro proponevano nuove parole e nuove nozioni particolarmente evocative come *Simcult*, *simcit*, *mediatrix*, *non-linear thinking*, *polylogue*, *netropolis*, *trivledge*. Il testo, scritto a caratteri di diverse forme e dimensioni, conteneva *e-mails*, monologhi, dialoghi, citazioni, considerazioni filosofiche, definizioni, illustrazioni, e aveva una complicata numerazione che ripartiva da zero a ogni capitolo.

Convinti che se Socrate fosse vissuto nell'epoca contemporanea avrebbe diffuso i suoi Dialoghi «in the media and on the net» (vedi la quarta di copertina), Taylor e Saarinen ponevano più domande di quanto non dessero risposte, e le loro domande erano provocatorie e a volte paradossali («How can you lock your doors when you live in cyberspace?»⁵⁹). Però, intanto, facevano *pensare*, lanciavano stimoli e ponevano le basi per una riflessione che non poteva più essere rimandata.

Negli stessi anni, o poco dopo, nascevano infatti e si diffondevano quelle che in ambito sociologico e massmediologico sono poi state definite «culture partecipative». Sorta di ultima frontiera della letteratura 'di massa', questa produzione è collegata ai cosiddetti «media partecipativi» che, come Taylor e Saarinen avevano previsto, stanno di fatto cambiando le modalità della comunicazione e trasformando gli esseri umani in «abitanti digitali». La promessa più ottimista di tali media interattivi (lasciamo i catastrofismi ad altri contesti) è una gestione democratica della società, che ne coinvolga i vari livelli (apprendimento, politica, ecc.). In questo senso Howard Rheingold ha lungamente scritto sul rapporto tra la gente e i media, soprattutto nel saggio *Smart Mobs. The Next Social Revolution* e nel più recente videoclip didattico online *Using Participatory Media and Public Voice to Encourage Civic Engagement*⁶⁰.

Un'altra figura centrale nell'ambito delle culture partecipative è Henry Jenkins, direttore del Comparative Media Studies Program al MIT e idea-

tore del progetto *Media in Transition*, che nei suoi lavori ha affrontato problematiche quali l'integrazione fra la produzione mediatica tradizionale e quella degli utenti e il dibattito sulla proprietà intellettuale. I suoi volumi più significativi, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* (2006) e *Fans, Bloggers and Gamers: Exploring Participatory Culture* (2006) – il sottotitolo fu poi cambiato, nell'edizione *paperback*, in *Media Consumers in a Digital Age* – si concentrano soprattutto sulla *fan culture* e sui luoghi d'incontro della cultura partecipativa sul web⁶¹.

In Italia, dove finalmente ci si inizia a muovere anche a livello accademico (un esempio sono i corsi tenuti da Giovanni Boccia Artieri, docente di Sociologia all'Università di Urbino e animatore del blog *I media-mondo*), i Wu Ming – per esteso: Wu Ming Foundation – offrono un esempio particolarmente interessante sia di narrazione collettiva sia di cultura partecipativa. Si tratta di un gruppo di scrittori (Riccardo Pedrini, Federico Guglielmi, Luca Di Meo, Giovanni Cattabriga, Roberto Bui) formatosi all'interno della sezione bolognese di un collettivo precedente, il Luther Blisset Project. La scelta di una denominazione che in cinese mandarino vuol dire «nessun nome» rispecchia il rifiuto del ruolo dell'autore come star, che porta i Wu Ming a privilegiare l'importanza dell'opera piuttosto che la fama di chi l'ha prodotta.

Questa scelta rappresenta una svolta significativa nel modo contemporaneo del narrare, e un punto di riferimento cruciale nel panorama internazionale soprattutto per il pubblico giovanile. I Wu Ming si fanno portatori infatti di una scrittura attraverso la quale si esce dal concetto di «autorialità» e dal mito del personaggio pubblico, televisivo (di qui la scelta dei Wu Ming di non apparire mai in TV) per esprimere una superiorità del *narratore* sull'autore e della *narrazione* sul narratore. Scompare l'individualismo, e il progetto personale si fa momento di dialogo e scambio, progetto collettivo appunto, al di là della pura e vuota cultura dell'immagine.

I Wu Ming, fra l'altro, hanno optato per una rinuncia formale al *copyright* operando l'invenzione simbolica e provocatoria del *copy-left*, ovvero la sostituzione del diritto d'autore con il diritto della storia (di *ogni* storia) a essere narrata e a circolare liberamente. Dal sito ufficiale del gruppo è possibile scaricare i testi delle opere, per i quali è consentita una riproduzione (totale o parziale) in qualunque formato, e a scopi non commerciali. I Wu Ming inoltre operano nel rispetto dell'ambiente: dalla scelta ecologica del tipo di carta usata per i libri ai contenuti delle conferenze, sempre improntate a problematiche civili, culturali e sociali di interesse collettivo. Infine, l'aspetto più propriamente 'partecipativo' riguarda la formula narrativa di cui il lettore può farsi partecipe o co-narratore.

Per fare un esempio, il loro romanzo *Manituana* non solo è stato scritto a dieci mani, ma includeva il contributo di lettori-utenti tramite il sito web, sotto forma di consigli, suggerimenti o veri e propri capitoli. Inoltre il romanzo, che non si esaurisce nel volume pubblicato nel 2007, ne prevedeva altri due, per la stesura dei quali sono stati di nuovo incoraggiati i contributi dei lettori. Nel sito <<http://www.manituana.com>> è possibile

leggere, infine, i *Racconti ammutinati*: «Incompiuti e inconclusivi, erano capitoli ribelli, riottosi, ammutinati. Non faranno parte del libro, e non dicono alcunché sugli stili in cui è scritto. Materia narrativa sfuggita dalle mani. Condividono con l'opera principale intersezioni di immaginario»⁶².

Ci piace concludere queste pagine sulla visione di queste «intersezioni di immaginario»: una definizione che ben si adatta alla paraletteratura, al suo *lateral thinking*, alla sua natura vitale e partecipativa, al timore di quel *kiss of death* che nessuno di noi si augura.

Note

¹ J. Gorak, *The Making of the Modern Canon. Genesis and Crisis of a Literary Idea*, Athlone, London and Atlantic Highlands, NJ 1991, p. ix.

² Ivi, p. 235.

³ M. Ascari, *I linguaggi della tradizione: canone e anticanone nella cultura inglese*, Alinea Editrice, Firenze 2005, p. 17.

⁴ M.T. Cassini, A. Castellari, *La pratica letteraria*, Apogeo, Milano 2007, p. 9.

⁵ A. Petrucci, *Leggere per leggere: un avvenire per la lettura*, in G. Cavallo, R. Chartier (a cura di), *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Laterza, Bari 1995, p. 437.

⁶ G. Ferrosi, cit. in A. Battistini, *Il canone in Italia e fuori d'Italia*, «Allegoria», 29-30, X, 1998, p. 56.

⁷ M.T. Cassini, A. Castellari, *La pratica letteraria*, cit., p. 10.

⁸ U. Eco, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano 1964.

⁹ N. Arnaud, F. Lacassin, J. Tortel (a cura di), *Entretiens sur la paralittérature*, Plon, Paris 1970 (trad. it. di M. Pisaturo, *La paraletteratura. Il melodramma, il romanzo popolare, il fotoromanzo, il romanzo poliziesco, il fumetto*, Liguori, Napoli 1977).

¹⁰ G. Petronio, *Letteratura di massa letteratura di consumo. Guida storica e critica*, Laterza, Bari 1979. Introduzione pp. ix-lix.

¹¹ Ivi, pp. ix-x, xiii (corsivi miei).

¹² Ivi, p. x.

¹³ Ivi, pp. xxxiv-xxxv.

¹⁴ T. Todorov, *Typologie du roman policier*, in Id., *Poétique de la prose*, Editions du Seuil, Paris, 1971 (trad. it. di E. Ceciarelli, *Poetica della prosa*, Teoria, Roma-Napoli 1989).

¹⁵ G. Petronio, *Letteratura di massa letteratura di consumo. Guida storica e critica*, cit., p. xxi.

¹⁶ D. Macdonald, *Masscult and Midcult*, in Id., *Against American Grain*, Random House, New York 1962 (trad. it. di D. Tarizzo, a cura di C. Gorlier, *Contro-america*, Rizzoli, Milano 1969; trad. it. di A. Dell'Orto, A. Gersoni Kelly, *Masscult e Midcult, e/o*, Roma 1997), pp. 3-78.

¹⁷ G. Petronio, *Letteratura di massa letteratura di consumo. Guida storica e critica*, cit., pp. xxxvii-xxxviii.

¹⁸ Ivi, pp. xxviii-xxix.

¹⁹ Ivi, p. xxxiii.

²⁰ D. Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, Editions du Seuil, Paris 1992, (trad. it. di S. Nobili, *Paraletteratura*, La Nuova Italia, Firenze 1997), p. 1.

²¹ U. Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962.

²² F. Capra, *The Web of Life*, Doubleday Anchor Book, New York 1996 (trad. it. di C. Capraro, *La rete della vita. Una nuova visione della natura e della scienza*, Rizzoli, Milano 2001), pp. 44-45.

²³ D. Couégnas, *Paraletteratura*, cit., p. 39. Sul concetto di «soglia» si rimanda naturalmente a G. Genette, *Seuils*, Editions du Seuil, Paris 1987 (trad. it. e cura di C.M. Cederna, *Soglie*, Einaudi, Torino 1989).

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Ivi, pp. 54-58, 72, 88, 109.

²⁶ “*Paraliterature*” and the Mandate of Paradoxa, numero speciale di «Para*doxa: Studies in World Literary Genres», 1, 1- 2, 1997 <<http://paradoxa.com/excerpts/1-intro.htm>> (04/08).

²⁷ B. Attebery, «Para*doxa», cit.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ J. Huntington, «Para*doxa», cit.

³¹ D. Ketterer, «Para*doxa», cit.

³² J. Marigny, «Para*doxa», cit.

³³ D.N. Samuelson, in “Para*doxa”, cit.

³⁴ J.B. Kramnick, *Making the English Canon. Print-Capitalism and the Cultural Past, 1700-1770*, Cambridge UP, Cambridge 1998, p. 2.

³⁵ Ivi, p. 24.

³⁶ Si vedano a esempio W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter Seiner Technischen Reproduzierbarkeit / The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, 1936, in Id., *Illuminations*, a cura di H. Arendt, Schocken Books, New York 1968 (trad. it. di E. Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966), ed E. Morin, *L'industrie culturelle*, Grasset, Paris 1962 (trad. it. di G. Guglielmi, *L'industria culturale*, il Mulino, Bologna 1963).

³⁷ M.T. Cassini, A. Castellari, *La pratica letteraria*, cit., p. 5.

³⁸ J.B. Kramnick, *Making the English Canon. Print-Capitalism and the Cultural Past, 1700-1770*, cit., p. 41.

³⁹ M.T. Cassini, A. Castellari, *La pratica letteraria*, cit., p. 6.

⁴⁰ D.A. Miller, *Cage aux folles: Sensation and Gender in Wilkie Collins's The Woman in White*, in E. Showalter (a cura di), *Speaking of Gender*, Routledge, New York-London 1989, pp. 187-215.

⁴¹ Per approfondimenti si rimanda a A. Calanchi (a cura di), *Sherlock Holmes in America: “American Sherlockitis”, ovvero come Sherlock Holmes conquistò il Nuovo Mondo*, «Sherlock Magazine», 5, 2005.

⁴² Si veda O. De Zordo, F. Fantaccini (a cura di), *Le riscritture del postmoderno. Percorsi angloamericani*, Palomar, Bari 2002.

⁴³ L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, New York-London 1988, p. 57.

⁴⁴ Tale definizione (in inglese *The Sacred Canon* o semplicemente *The Canon*) è riferita al corpus delle opere di Arthur Conan Doyle che abbiano Sherlock Holmes come protagonista. Si tratta in totale di quattro romanzi e cinquantasei racconti. Per i cultori del Canone, poi, Sherlock Holmes sarebbe realmente esistito, John Watson non sarebbe solo il narratore delle storie ma l'autore delle stesse, e Conan Doyle sarebbe invece un personaggio fittizio. Questo *divertissement* intellettuale è conosciuto come il Grande Gioco (*The Game*) e vi partecipano da oltre un secolo, oltre ai *fans*, illustri studiosi, letterati, scienziati e serissime associazioni di tutto il mondo.

⁴⁵ V. Evangelisti, *Alla periferia di Alphaville. Interventi sulla paraletteratura*, L'ancora del Mediterraneo, Napoli 2001, pp. 7-8.

⁴⁶ Ivi, p. 8.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Ivi, p. 15.

⁴⁹ Ivi, p. 24.

⁵⁰ Ivi, p. 19.

⁵¹ Ivi, p. 40.

⁵² Ivi, p. 25.

⁵³ Ivi, p. 43.

⁵⁴ Ivi, p. 115.

⁵⁵ Ivi, pp. 115, 120.

⁵⁶ Ivi, p. 121.

⁵⁷ M. McLuhan, Q. Fiore, *The Medium Is the Massage*, Random House, New York 1967 (trad. it. di R. Petrillo, *Il Medium è il Messaggio*, Il Saggiatore, Milano 1967).

⁵⁸ M.C. Taylor, E. Saarinen, *Net Effect*, in *Imagologies. Media. Philosophy*, Routledge, New York 1994, p. 5.

⁵⁹ M.C. Taylor, E. Saarinen, *Netropolis*, in *Imagologies. Media. Philosophy*, cit., p. 7.

⁶⁰ H. Rheingold, *Smart Mobs. The Next Social Revolution*, Basic Books, Oshkosh, WI 2002 (trad. it. di S. Garassini, *Smart Mobs*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2003) e *Using Participatory Media and Public Voice to Encourage Civic Engagement*, in W. Lance Bennett (ed.), *Civic Life Online: Learning How Digital Media Can Engage Youth*, The John D. and Catherine T. MacArthur Foundation Series on Digital Media and Learning, The MIT Press, Cambridge, MA 2008, pp. 97-118.

⁶¹ H. Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York UP, New York 2006 (trad. it. di V. Susca, M. Pepacchioli, V.B. Sala, *Cultura convergente*, Apogeo, Milano 2007) e *Fans, Bloggers and Gamers: Exploring Participatory Culture*, New York UP, New York 2006 (trad. it. di B. Parrèlla, *Fan, blogger e videogamers. L'emergere delle culture partecipative nell'era digitale*, Franco Angeli, Milano 2008).

⁶² Wu Ming, *Manituana*, Einaudi, Torino 2007. Il sito consultato è <<http://www.manituana.com>> (04/2008).

Bibliografia

Arnaud Noël, Lacassin Francis, Tortel Jean (a cura di), *Entretiens sur la paralittérature*, Plon, Paris 1970 (trad. it. di M. Pisaturo, *La paraletteratura. Il melodramma, il romanzo popolare, il fotoromanzo, il romanzo poliziesco, il fumetto*, Liguori, Napoli 1977).

Ascari Maurizio, *I linguaggi della tradizione: canone e anticanone nella cultura inglese*, Alinea Editrice, Firenze 2005.

Battistini Andrea, *Il canone in Italia e fuori d'Italia*, «Allegoria», 29-30, X, 1998, p. 56.

Benjamin Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter Seiner Technischen Reproduzierbarkeit / The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (1936), in Id., *Illuminations*, ed. by H. Arendt, Schocken Books, New York 1968 (trad. it. di E. Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966), pp. 217-252.

- Calanchi Alessandra (a cura di), *Sherlock Holmes in America: "American Sherlockitis", ovvero come Sherlock Holmes conquistò il Nuovo Mondo*, «Sherlock Magazine», 5, 2005.
- Capra Fritjof, *The Web of Life*, Doubleday-Anchor Book, New York 1996 (trad. it. di C. Capraro, *La rete della vita. Una nuova visione della natura e della scienza*, Rizzoli, Milano 2001).
- Cassini Maria Teresa, Castellari Alessandro, *La pratica letteraria*, Apogeo, Milano 2007.
- Couégnas Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Editions du Seuil, Paris 1992 (trad. it. di S. Nobili, *Paraletteratura*, La Nuova Italia, Firenze 1997).
- De Zordo Ornella, Fantaccini Fiorenzo (a cura di), *Le riscritture del postmoderno. Percorsi angloamericani*, Palomar, Bari 2002.
- Eco Umberto, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962.
- , *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano 1964.
- Evangelisti Valerio, *Alla periferia di Alphaville. Interventi sulla paraletteratura*, L'ancora del Mediterraneo, Napoli 2001.
- Genette Gérard, *Seuils*, Seuil, Paris 1987 (trad. it. e cura di C.M. Cederna, *Soglie*, Einaudi, Torino 1989).
- Gorak Jan, *The Making of the Modern Canon. Genesis and Crisis of a Literary Idea*, Athlone, London and Atlantic Highlands, NJ 1991.
- Hutcheon Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, New York, London 1988.
- Jenkins Henry, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York UP, New York 2006 (trad. it. di V. Susca, M. Pepacchioli, V.B. Sala, *Cultura convergente*, Apogeo, Milano 2007).
- , *Fans, Bloggers and Gamers: Exploring Participatory Culture*, New York UP, New York 2006 (trad. it. di B. Parrella, *Fan, blogger e videogamers. L'emergere delle culture partecipative nell'era digitale*, Franco Angeli, Milano 2008).
- Kramnick Jonathan Brody, *Making the English Canon. Print-Capitalism and the Cultural Past, 1700-1770*, Cambridge UP, Cambridge 1998.
- Macdonald Dwight, *Masscult and Midcult*, in Id., *Against American Grain*, Random House, New York 1962 (trad. it. di D. Tarizzo, a cura di C. Gorlier, *Controamerica*, Rizzoli, Milano 1969; trad. it. di A. Dell'Orto, A. Gersoni Kelly, *Masscult e Midcult*, e/o, Roma 1997), pp. 3-78.
- McLuhan Marshall, Fiore Quentin, *The Medium Is the Massage*, Random House, New York 1967 (trad. it. di R. Petrillo, *Il Medium è il Messaggio*, Feltrinelli, Milano 1968).
- Miller D.A., *Cage aux folles: Sensation and Gender in Wilkie Collins's The Woman in White*, in E. Showalter (ed.), *Speaking of Gender*, Routledge, New York-London 1989, pp. 187-216.
- Morin Edgar, *L'industrie culturelle*, Grasset, Paris 1962 (trad. it. di G. Guglielmi, *L'industria culturale*, il Mulino, Bologna 1963).

“Paraliterature” and the Mandate of Paradoxa, «Para*doxa: Studies in World Literary Genres», 1, 1-2, 1997, accessibile online all’indirizzo: <<http://paradoxa.com/excerpts/1-intro.htm>> (05/11).

Petronio Giuseppe, *Introduzione*, in Id., *Letteratura di massa letteratura di consumo. Guida storica e critica*, Laterza, Bari 1979, pp. ix-lix.

Petrucci Armando, *Leggere per leggere: un avvenire per la lettura*, in G. Cavallo, R. Chartier (a cura di), *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Laterza, Bari 1995, pp. 411-437.

Rheingold Howard, *Smart Mobs. The Next Social Revolution*, Basic Books, Oshtosh, WI 2002 (trad. it. di S. Garassini, *Smart Mobs*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2003).

—, *Using Participatory Media and Public Voice to Encourage Civic Engagement*, in W. Lance Bennett (ed.), *Civic Life Online: Learning How Digital Media Can Engage Youth*, The John D. and Catherine T. MacArthur Foundation Series on Digital Media and Learning, The MIT Press, Cambridge, MA 2008, pp. 97-118.

Taylor Mark C., Saarinen Esa, *Net Effect*, in *Imagologies. Media Philosophy*, Routledge, New York 1994.

Todorov Tzvetan, *Typologie du roman policier*, in Id., *Poétique de la prose*, Editions du Seuil, Paris, 1971 (trad. it. di E. Ceciarelli, *Poetica della prosa*, Theoria, Roma-Napoli 1989), pp. 55-65.

Wu Ming, *Manituana*, Einaudi, Torino 2007.

CANONE E POST-COLONIALE¹

Luisa Pèrcopo

Il rapporto tra letterature post-coloniali e canone è un rapporto che si è storicamente sviluppato su diversi livelli e che è tuttora diversamente articolato. Se inizialmente, l'appropriazione e la riscrittura dei testi canonici delle letterature dei colonizzatori hanno contribuito alla formazione di una coscienza nazionale in molti paesi colonizzati durante il delicato periodo di decolonizzazione, dall'altra bisogna riconoscere che il processo oppositivo e controdiscorsivo ai testi canonici imposti dal paese colonizzatore e alle sue limitate rappresentazioni è per lo più concluso e, in molti casi, decisamente superato. In Australia, Canada, India e Sudafrica, per citare alcuni tra i paesi anglofoni i cui autori sono ben presenti nelle classifiche internazionali dei libri e si sono aggiudicati i premi letterari più prestigiosi, siamo ben oltre le diverse fasi di sviluppo delle culture (post)-coloniali teorizzate da Franz Fanon (1961) e/o da Édouard Glissant (1990) agli inizi della mappatura dei processi di de/colonizzazione. In una prima fase, le 'riscritture' del canone nacquero da una volontà di dimostrare la propria capacità intellettuale e artistica, cercando di superare il modello coloniale; nelle fasi successive, esse sottendevano principalmente uno scopo fortemente politico. Se esistono ancora tracce di un lieve senso di inferiorità nazionale, il cosiddetto *cultural cringe* (Phillips 1968), rispetto ad altre forme artistiche o culturali prodotte in Europa, non è così in campo letterario, dove la letteratura contemporanea è diventata zona d'analisi di questioni interne alla nazione, magari indubbiamente derivate da un passato coloniale, ma che poco hanno a che fare con la necessità di riappropriazione culturale e di opposizione discorsiva al canone britannico². Se di fenomeni di 'riscrittura' si vuole parlare, allora bisognerebbe piuttosto sottolineare gli sforzi da parte di molti autori post-coloniali di contribuire con le loro opere ai vari processi di revisionismo storico in atto nei loro paesi. Questo esercizio di riscrittura comune a molte letterature post-coloniali riflette il cambiamento dei tempi – indica forse l'inizio di una nuova fase nel processo culturale delle letterature post-coloniali – e il numero delle opere finora pubblicate lascia pensare che questo filone tematico supererà il numero di opere pubblicate in passato in risposta alla necessità di revisionare il canone occidentale.

In quest'ottica ha dunque senso interrogarci ancora sul rapporto tra canone e post-coloniale? Esiste oggi una relazione tra queste due entità o la loro congiuntura appartiene ormai al passato, e se sì, in che modo si può



parlare di relazione tra opere canoniche e opere post-coloniali? Questo mio contributo intende fornire delle risposte a queste domande e fare il punto del rapporto tra canone e letterature post-coloniali. Per fare ciò è necessario capire che cosa si intenda per «canone» e per «post-coloniale», e che rapporto sia esistito in passato tra queste due entità concettuali. In questa ottica, ho diviso il capitolo in quattro sezioni. La prima funge da perimetro del campo di studi e presenta le definizioni necessarie. La seconda fornisce una breve sintesi del rapporto tra canone occidentale/inglese e letterature post-coloniali nel passato. La terza mostra l'eterogeneità delle riscritture post-coloniali e si sofferma in particolare su quelle africane di *Heart of Darkness* (1902) di Joseph Conrad e quelle australiane di *Great Expectations* (1861) di Charles Dickens. Infine, l'ultima sezione è un'analisi delle problematiche relative al concetto di canone nazionale in Australia oggi. Chi ne fa parte? Chi ne è invece escluso? Il processo di canonizzazione viene alimentato costantemente da azioni che evocano o cancellano, gesti che accentuano o rivedono, e da operazioni che sostengono una certa memoria o che ne favoriscono l'oblio. In questo senso la formazione del canone australiano è stata una sede cruciale di forti politiche culturali e ha riflesso la repressione delle storie di violenza e di abusi perpetrati (anche se a livelli decisamente differenti) sulle comunità indigene e su quelle delle minoranze etniche, ha evitato di promulgare possibili segni di differenza e ha frenato eccessive manifestazioni di eterogeneità e ibridazione. Ha invece contribuito a promulgare un'immagine di sé omogenea e unitaria, ripetendo gli schemi imparati dai colonizzatori britannici e perpetrando simili strategie di dominazione sulle sue minoranze³. Ma le scritture post-coloniali sono spesso «scritture del palinsesto» come Rushdie ci propone nel suo *The Moor's Last Sigh* (1995)⁴ e le storie represses finiscono sempre per riemergere e trasformare le narrazioni da cui erano state escluse.

1.1 Definizioni, relazioni e affiliazioni

L'istruzione [...] rimane una delle strategie discorsive più influenti all'interno dei sistemi del colonialismo e neocolonialismo.

Autorevole strumento di controllo sociale, essa offre anche una delle strade potenzialmente più produttive per smantellare quella stessa radicata autorità⁵.

(B. Ashcroft, H. Tiffin, G. Griffiths, *The Post-Colonial Studies Reader*, 1995)

Nati per analizzare le produzioni culturali di paesi interessati dal colonialismo, gli studi e le teorie post-coloniali si sono affiancati negli ultimi decenni ad altre importanti pratiche discorsive, quali il femminismo e gli studi di genere, la psicoanalisi, il postmodernismo e il poststrutturalismo, come strumenti di studio e chiavi di lettura critica in campo umanistico. Gli studi post-coloniali, congiuntamente a quest'insieme di pratiche discorsive, hanno contribuito a sfidare l'autorevolezza e l'esclusività del canone letterario, mostrandone i limiti e le contraddizioni. Ma che cosa è il post-colonialismo e che cosa sono gli studi post-coloniali, ma soprattutto quali sono le articolazioni del rapporto tra questa strategia di lettura e l'idea di canone in letteratura?

Il termine «post-colonialismo» oggi ha assunto molti significati, e, nella «baruffa»⁶ che si è formata intorno ai suoi contenuti e alle sue accezioni, ha incorporato una serie 'vertiginosa' ed esagerata di pratiche critiche, posizioni discorsive e campi professionali⁷. Non mi dilungherò sui molti dibattiti e altrettante polemiche relativi al concetto di «post-coloniale», perchè esiste già una vasta letteratura introduttiva, in inglese e in italiano, che si è dedicata a sbrogliare i complessi nodi che nascono dall'esigenza di usare un iperonimo come «post-colonialismo» (cfr. per esempio Loomba 1998, McLeod 2000, Albertazzi 2000, Ashcroft 2001, Lazarus 2004, Melino 2005). Le varianti incluse nel termine «post-coloniale» sono tali che non è facile trovare un giusto punto di partenza, e sarebbe molto riduttivo condensare in pochi paragrafi un dibattito estremamente articolato e in continua evoluzione quale quello relativo all'epistemologia post-coloniale. Rimane il fatto che, nonostante tutti i limiti e le contraddizioni epistemologiche derivanti dall'uso di questo termine 'contenitore', e in barba a tutti i tentativi fatti per sostituirlo con sinonimi considerati più pregnanti, «post-colonialismo» è tuttora il termine più diffuso per indicare l'insieme di pratiche discorsive e strategie di lettura interdisciplinari che si oppongono criticamente ai processi di colonizzazione e alle loro rappresentazioni culturali, ed è in questo stesso senso che viene qui inteso. «Più che una gran teoria» gli studi post-coloniali sono nati come «una metodologia per analizzare le molte strategie attraverso cui le società colonizzate si sono confrontate con le pratiche discorsive dell'impero; e in un secondo momento, per studiare in che modo molte di queste strategie sono condivise dalle società colonizzate, riemergendo in circostanze politiche e culturali molto differenti»⁸. In campo umanistico, le letterature e gli studi post-coloniali sono un corpus di opere e un insieme eterogeneo di pratiche discorsive basate sull'esperienza comune di dominazione coloniale⁹, e che affrontano e si occupano delle problematiche specificatamente relative alle varie forme di oppressione coloniale.

«Post-colonialismo» indica altresì il periodo e il processo storico a partire dal momento della decolonizzazione¹⁰. Alcuni critici demarcano la distinzione tra il processo storico e la strategia di lettura critica attraverso l'uso del trattino all'interno del termine stesso: 'post-coloniale' indica il processo storico, mentre 'postcoloniale' le strategie discorsive. Lamentando l'uso indiscriminato del termine, chiamato ad indicare denotazioni di marginalità e di differenze culturali di ogni tipo e fin troppo distanti dall'essere in qualche modo legate all'esperienza (post)-coloniale, Bill Ashcroft difende l'uso del trattino e gli affida la funzione di segnalare una volontà di resistenza alla tentazione di trasformare la teoria post-coloniale in una teoria del tutto, una sorta di postmodernismo con risvolti politici¹¹. Il trattino ha, dunque, in se stesso un valore enunciativo, quello di enfatizzare il fatto che gli studi post-coloniali emergono specificatamente dagli eventi storici della colonizzazione e analizzano gli effetti discorsivi e materiali causati dal colonialismo.

Il trattino non è l'unico sassolino nel 'contenitore' del post-coloniale con cui si deve fare i conti. Il suffisso 'post' ha generato innumerevoli di-

battiti per le contraddizioni che, a detta di certi critici, sono insite nel suo indicare contemporaneamente un 'oltre' in senso temporale e uno in senso ideologico (Shohat 1992 e McClintock 1992), mentre per altri, i diversi significati insiti nel suffisso risultano produttivi (Hulme 1995) e donano al termine «risonanza, energia e plasticità»¹². È evidente che come nel caso degli altri 'post-ismi', il post-coloniale rivendica contemporaneamente «il superamento del paradigma e del momento cronologico coloniale»¹³. Tuttavia, definire che cosa si intende per post-coloniale impone la traccia di un perimetro spazio-temporale. Perché se lo storico turco Arif Dirlik, alla domanda «quando è iniziato esattamente il post-coloniale?» posta da Ella Shohat – nel suo oramai imprescindibile articolo critico in materia¹⁴ – risponde ironicamente «quando gli intellettuali del Terzo Mondo sono diventati accademici del Primo»¹⁵, il problema della localizzazione spazio-temporale di questo ambito di studi rimane un'importante soglia di accesso alla loro fruizione. È importante ricordare che il colonialismo non si è manifestato in maniera omogenea nelle diverse parti del globo e, quindi, prelevato da un contesto spazio-temporale specifico il termine post-coloniale diventa un contenitore astratto e senza senso, che rischia di oscurare le stesse strategie di dominazione e omologazione che si propone di criticare. L'importanza di un localizzazione del post-coloniale va fatta però tenendo egualmente in mente che le conseguenze della colonizzazione hanno avuto e ancora hanno una portata globale, e che il sistema di significazione (e quindi di rappresentazione) binario, su cui il sistema coloniale si basa e che molte delle reinterpretazioni del canone si prefiggono di abbattere, ha comunque generato una serie di elementi comuni nell'esperienza globale post-coloniale. Bisogna quindi mantenere un equilibrio tra le singolarità locali e temporali della condizione storica post-coloniale e la totalità degli effetti e esperienze comuni che essa ha generato.

In questo contributo il termine 'post-coloniale' è scritto con il trattino e si riferisce a «ogni cultura influenzata dal processo imperiale dal momento della colonizzazione ad oggi»¹⁶ e insiste sulla continuità cronologica, anche se in diverse fasi, tra il periodo durante e dopo la colonizzazione. Simili esperienze e vicende storiche che accomunano diversi paesi e che vanno al di là delle divisioni nazionali, razziali e cronologiche, costituiscono la cornice metodologica a sfondo comparatista, che fornisce diversi modelli di criticismo post-coloniale. Le letterature di paesi quali l'Australia, il Canada, l'India, la Nigeria, la Nuova Zelanda, e le isole Caraibiche, per fare solo alcuni esempi, vengono definite post-coloniali ma sarebbe più corretto affermare che, sebbene gran parte della produzione di queste letterature può essere considerata 'post-coloniale', vi sono delle distinte differenziazioni nella loro post-colonialità. Per esempio, è importante tener presente le differenze all'interno della relazione 'soggettività e potere' tra le cosiddette colonie 'di insediamento' e quelle 'di occupazione' o 'sfruttamento'. Per alcuni critici le popolazioni colonizzate di queste ultime hanno subito «la piena violenza del dominio coloniale»¹⁷, ma la questione è decisamente discutibile se si considerano le conseguenze ancora

tangibili della colonizzazione britannica sui discendenti delle popolazioni indigene nelle colonie di insediamento¹⁸. In termini pratici questo significa che non esiste un unico modello di lettura critica del post-coloniale e che è importante tenere in considerazione le varianti. Anche per le altre realtà post-coloniali è spesso applicabile il concetto che Meenakshi Mukherjee usa per descrivere l'eterogeneità della totalità indiana: «in India è vera una cosa ma è anche altrettanto vero il suo contrario»¹⁹. Simili concetti di pluralismo ed eterogeneità sono da applicare ai rapporti che intercorrono tra le opere canoniche e le loro riletture post-coloniali. Come si leggerà di seguito la specificità delle circostanze nel rapporto tra canone e post-coloniale genera testi, posizioni critiche e strategie discorsive molto differenti.

Il termine 'canone' in letteratura indica un insieme di opere e di autori, generalmente considerati come rappresentativi di una data cultura, di un genere letterario o di un'area di studi, e come tali autorevoli e fondamentali per il suo apprendimento – non a caso il termine è mutuato dalla teologia da cui ne ha ereditato le caratteristiche di 'autenticità', per cui le opere e gli autori considerati 'canonici' assurgono a ruolo di modelli da seguire o da imitare in base ai loro 'meriti' estetici e letterari. In campo post-coloniale 'canone' è sinonimo di 'centro' e in esso risuonano molte delle problematiche scaturite dall'opposizione binaria centro/periferia sulla cui decostruzione si basa l'origine del pensiero critico (post)-coloniale. Per lungo tempo produrre testi 'post-coloniali' ha significato ribattere alle rappresentazioni del canone, contestarne l'autorevolezza, decostruirne l'universalità e adeguarne i risultati ad un contesto storico-sociale preciso e definito. In breve allargarne il perimetro o, più spesso, abolirne i parametri assoluti per ridurne la portata ideologico-discorsiva. Nello stesso modo in cui le periferie hanno decostruito le pretese di unicità, superiorità, omogeneità e immutabilità dell'ordine epistemologico del centro, denunciandone la formazione storico-ideologica, così molte delle riscritture e riletture del canone ad opera di scrittori e critici post-coloniali (e penso per esempio a quelle di Chinua Achebe, George Lamming, Jean Rhys, ma anche a quelle più recenti di J.M. Coetzee e Peter Carey) hanno rivelato le incongruenze dei testi 'classici' nati all'interno dell'esperienza storica del colonialismo. Attraverso la rilettura di testi canonici come *Heart of Darkness*, *The Tempest* (1611), *Jane Eyre* (1847), *Robinson Crusoe* (1719) e *Great Expectations*, a cui fanno rispettivamente riferimento, questi intellettuali e autori hanno mostrato le rappresentazioni della realtà occidentale dal punto di vista del soggetto colonizzato piuttosto che da quello del colonizzatore, «non semplicemente attraverso l'inversione dell'ordine gerarchico, ma attraverso la messa in discussione degli assunti filosofici su cui quell'ordine si basa»²⁰. Come suggerito inizialmente da Helen Tiffin ed esemplificato approfonditamente da John Thieme, la contestazione del canone ad opera di scrittori post-coloniali non si è limitata alla critica e alla riscrittura dei testi in sé, ma ha puntato il dito al contesto storico-ideologico che li ha prodotti, sconfessandone i principi portanti attraverso

un processo contro-discorsivo (cfr. Tiffin 1987 e Thieme 2001). In questo senso, per esempio, la rilettura di *Jane Eyre* di Charlotte Brontë fatta dalla dominicana Jean Rhys in *Wide Sargasso Sea* (1966) – che racconta la storia di Antoinette (Bertha) la prima moglie di Rochester, non è esclusivamente una brillante e piacevolissima rilettura in forma di prequela del romanzo della Brontë, ma è soprattutto una dura critica della storia del colonialismo britannico nei Caraibi e della sua ideologia²¹.

Contrariamente a quanto afferma Harold Bloom²², l'ultimo di una lunga serie di critici occidentali di scuola umanistico-liberale che ha scritto sulla natura e importanza del canone nella cultura occidentale²³, il canone è frutto dell'ideologia che lo sostiene e riflette «gli interessi (culturali, sociali, economici) e [le] credenze (religiose, politiche) di chi lo compila»²⁴. In questo senso il concetto di canone che sottende a questo contributo comprende i testi e il discorso che li produce da cui sono inscindibili. «Canone», dunque, racchiude l'elenco dei testi ritenuti fondamentali, autorevoli e intramontabili per una data cultura, ma diventa imprescindibile dalle istituzioni e dai discorsi socio-culturali e politici che sostengono tali testi piuttosto che altri. La distinzione, che Bloom ci esorta a sostenere, tra «la forza e l'autorità estetiche del Canone Occidentale da qualsivoglia conseguenza spirituale, politica o persino morale che esso può avere favorito»²⁵, è francamente utopica e allo stesso tempo preoccupante. Con questo non voglio negare l'importanza e il piacere di leggere i testi scelti da Bloom per far parte del «Canone Occidentale», né l'esistenza di quella che Bloom, usando il termine coniato da Baudelaire e utilizzato in seguito da Auerbach, definisce «la dignità estetica del Canone», che per il critico americano costituisce «una delle [sue] inuttabili stigmate [...] e] non può essere presa in prestito»²⁶. Tuttavia, non si può evitare di tenere in considerazione che la cultura e le sue forme estetiche derivano da esperienze storiche e, quindi, vorrei partire dalle posizioni di Bloom per giungere ad esporre il concetto di 'canone' così come inteso in questo lavoro, ma soprattutto come inteso in campo post-coloniale. In questo modo sarà più facile delineare la natura dei rapporti tra canone e post-coloniale e tra le due diverse categorizzazioni di testi.

Bloom sceglie ventisei scrittori e identifica nella loro singolarità e originalità le qualità che li hanno resi canonici, ossia «autorevoli nella nostra cultura»²⁷. «Un segno di originalità capace di assicurare *status* canonico a un'opera letteraria è una singolarità che mai assimiliamo del tutto o che diviene un dato tale che restiamo abbagliati dalle sue idiosincrasie»²⁸. Shakespeare e Dante sono le figure centrali e la fonte di ispirazione per gli autori successivi, i quali, secondo Bloom, hanno scritto le loro opere migliori spinti dall'«ansia dell'influenza», nel tentativo di eguagliare questi ultimi in grandezza: «non può esservi scrittura forte, canonica, in mancanza di influenza letteraria»²⁹. «Competizione», «contaminazione» e «contingenza» governano la letteratura la cui «desiderio di produrre grande scrittura è il desiderio di essere altrove, in un tempo e un luogo propri, in un'originalità che non può non mescolarsi con retaggio e ansia di

influenza»³⁰. Se, per Bloom, le contingenze responsabili della produzione dei testi di letteratura non sono tali da escludere testi e autori di diverso genere e formazione culturale, i ventisei scrittori da lui scelti come rappresentativi rispecchiano tutti i medesimi valori culturali. Tali valori vengono presentati come intrinseci alle opere e agli scrittori, filtrate da qualsiasi elemento e contesto storico-sociale. Significativo è inoltre che Bloom sia contro la «dilatazione del Canone», equivalente per lui alla sua «distruzione», quando ciò che «viene insegnato non comprende affatto i migliori scrittori, siano donne, africani, ispanici, asiatici, ma piuttosto gli scrittori che ben poco offrono al di fuori del risentimento che hanno alimentato in sé quale parte del loro sentimento di identità: un risentimento in cui non c'è singolarità né originalità»³¹. L'intransigenza delle posizioni di Bloom, la rigidità che accompagna la sua idea di «Canone» – scritto sempre con la maiuscola – sarebbero senz'altro più accettabili se fossero da intendersi nell'accezione meno impositiva e restrittiva di 'tradizione letteraria', cioè, per citare Umberto Eco, quell'insieme di testi che l'umanità ha prodotto e che ancora produce «*gratia sui* [...] e che si leggono per diletto, elevazione spirituale, allargamento delle conoscenze, magari per puro passatempo, senza che nessuno ci obblighi a farlo»³²; o ancora nel senso dell'insieme di «classici» con cui, secondo Calvino, ognuno di noi dovrebbe inventarsi una biblioteca ideale divisa tra libri che abbiamo letto e libri che ci proponiamo di leggere, «lasciando una sezione di posti vuoti per le sorprese, le scoperte occasionali»³³. L'assenza di elasticità nelle posizioni di Bloom, che per inciso, nonostante le sue posizioni eurocentriche e tendenzialmente maschiliste riguardo alla tradizione poetica, non si trova neanche in Eliot (1975), diventa particolarmente problematica, a mio avviso, quando si parla di 'canone' come corpus di studio in istituzioni scolastiche e sedi universitarie, cioè quando si passa da considerare il canone come insieme di testi da leggere per puro piacere estetico individuale a quando lo si investe di autorità e significati che vanno oltre la sua portata testuale.

L'esistenza stessa del canone è strettamente legata alla sua formazione e presenza istituzionale. L'autorevolezza 'scolastica' del canone, con tutto il prestigio e l'influenza che ne derivano, è un tropo che, come si vedrà nella sezione successiva, ricorre spesso nella critica e nelle opere post-coloniali. La scelta di determinati testi come rappresentativi di una certa cultura, e come tali insegnati nelle scuole e nelle sedi di formazione accademica – a discapito di altri egualmente rappresentativi – determina un'immagine nazionale conforme, fornisce modelli identitari e culturali uniformi, e limita la prospettiva critica ad un'unica visione omeogenea, con tutte le conseguenze pratiche che tali ideologie letterarie producono³⁴. La mancanza di un ampliamento dei testi che garantisca una eterogeneità e varietà di questi modelli e prospettive, non rispecchia la continua natura trasformativa di una cultura o di una lingua, e soprattutto, conferma l'idea di una 'cultura' che trascenda la realtà quotidiana. È in questo modo che il canone diventa un'arma pericolosa nelle mani di chi la usa per scopi ideologici, ed è precisamente a questo concetto di canone rigido, gerarchico,

universale e prettamente basato su concezioni estetiche strettamente occidentali, e all'imposizione di una funzione essenzialistico-rappresentativa all'interno di una determinata nazione che si oppongono autori e studi post-coloniali. Gli interessi degli studi critici post-coloniali si articolano soprattutto nell'analisi del potere che risiede nelle strategie discorsive e nei testi, qualunque essi siano. Va da sé che la loro resistenza si manifesti all'interno del dominio della testualità, nelle diverse modalità di scrittura e di lettura. «La contestazione del post-colonialismo è una lotta della rappresentazione»³⁵.

Strutturato principalmente in modo unidirezionale e oppositivo, seguendo appunto concezioni binarie di centro e periferia, dominanza e subordinazione, il rapporto tra il canone britannico e la critica/letteratura post-coloniale inizia a cambiare radicalmente verso gli inizi degli anni Ottanta. Diversi fattori contribuiscono a questo cambiamento. Sebbene un discreto numero di autori, provenienti da paesi post-coloniali, avesse già effettuato una lettura critica e controdiscorsiva di testi canonici britannici, trasformandoli e riscrivendoli, così da tener conto delle contingenze storico-culturali (spesso tralasciate od omesse di proposito) e del punto di vista di personaggi considerati secondari³⁶, ciò che manca sino a questo momento è la consapevolezza della loro importanza e la teorizzazione della loro funzione critica socio-politica. Quest'ultima inizia a prendere forma con la pubblicazione e l'incidenza di testi critici che mettono in evidenza la formazione ideologica delle pratiche discorsive alla base dei testi coloniali e canonici (Said 1978, Spivak 1988, Ashcroft *et al.* 1989, Bhabha 1990, Said 1993 per citare i più noti), coadiuvata dalla marcata presenza, almeno in ambito letterario anglofono, di un folto numero di autori provenienti da paesi o realtà post-coloniali ai vertici delle classifiche internazionali di libri. La grande visibilità mediatica di scrittori come Salman Rushdie, Doris Lessing, Wole Soyinka, V. S. Naipaul, Margaret Atwood, Thomas Keneally, Anita Desai, David Malouf, Derek Walcott, Arundhati Roy, Michael Ondaatje, J.M. Coetzee, Peter Carey e Amitav Ghosh, per citare alcuni tra i più conosciuti e tradotti in Italia, la maggioranza dei quali ha ottenuto importanti premi e riconoscimenti letterari a livello internazionale³⁷, è stata determinante nello stabilire una svolta importante nella relazione tra il concetto di canone e quello delle letterature e culture post-coloniali³⁸.

A dimostrazione della stretta connessione, o dissoluzione, tra passato e presente, centro e periferia, ma soprattutto della «natura transnazionale e transculturale» globale del processo coloniale e delle sue conseguenze³⁹, la duplice spinta di questo 'rinascimento' critico e narrativo post-coloniale iniziata negli anni Ottanta ha avuto conseguenze bilaterali. Da una parte, a livello periferico e centrale, ha favorito la formazione di una nuova consapevolezza critica ad opera di intellettuali 'post-coloniali', e alcuni tra essi si sono dedicati alla rilettura di opere canoniche britanniche da un punto di vista post-coloniale per smascherarne l'ideologia (cfr. Said 1993). Dall'altra, la sensibilizzazione dell'opinione pubblica occidentale a

mondi 'altri' ha fatto nascere l'esigenza all'interno delle stesse istituzioni occidentali/centrali, di un ampliamento del canone britannico, almeno a livello di scolarizzazione terziaria, così da potervi includere gli autori 'post-coloniali' di maggiore successo.

È bene chiarire subito che, per citare Gayatri Chakravorti Spivak (che insieme a Edward Said e Homi Bhabha costituisce la triade critica post-coloniale 'canonica') «non ci può essere una teoria generale dei canoni» visto che «i canoni sono la condizione e l'effetto delle istituzioni»⁴⁰. Le molteplici relazioni tra canone e post-coloniale sul piano letterario nascono dal loro rapporto simbiotico, ambivalente e conflittuale, in cui i contesti storico-politici e i molti intertesti culturali contribuiscono a generare un ambiente eterogeneo, ibrido e altamente fecondo. Sebbene potrebbe sembrare naturale parlare di un rapporto lineare di discendenza, di filiazione diretta tra testo canonico e riscritture post-coloniali, in realtà, come spiega Edward Said, è più corretto parlare di un rapporto di «affiliazione» che tenga conto delle molteplici forze e influenze che in tempi moderni e post-coloniali contribuiscono alla nascita di un testo (Said, 1991). Le affiliazioni di un testo ci portano costantemente a tenere presente la sua «materialità», a porci domande sul dove e in che modo si sviluppi il testo. «Il concetto di affiliazione ci spinge inesorabilmente a tenere presente la posizione e la localizzazione della produzione di un testo»⁴¹, domande a cui diventa fondamentale rispondere per non scivolare in categorizzazioni dualistico-manichee tipiche dell'epistemologia coloniale.

1.2 *Can(n)oni imperiali*

Listruzione, impartita dallo stato o dai missionari, primaria o secondaria (e in seguito terziaria) è stata un imponente cannone nell'artiglieria dell'impero⁴². (B. Ashcroft, H. Tiffin, G. Griffiths, *The Post-Colonial Studies Reader*, 1995)

Nel corso della sua esistenza l'impero coloniale si forma e si consolida attraverso un immenso esercizio di scrittura e di produzione testuale, non necessariamente limitato alla compilazione e sottoscrizione di carte giuridiche e burocratico-amministrative. Se oggi è possibile rivivere l'esperienza coloniale britannica attraverso la lettura e lo studio di testi di ogni genere (storico, sociale, legale, religioso, letterario), la loro produzione, traduzione, diffusione e traslazione all'interno dei territori colonizzati ha contribuito al consolidamento e all'espansione dell'impero stesso (Boehmer 2005). La scrittura coloniale aiuta il colonizzatore a prendere possesso di una realtà il più delle volte incomprensibile e risponde all'idea comune nei paesi colonizzatori che il mondo colonizzato sia incapace di rappresentarsi e debba quindi essere rappresentato. In mancanza di una volontà di comprensione dell'altro, la sua rappresentazione da parte del colonizzatore risulta totalmente inadeguata e pregiudiziale. Ciò che è inintelligibile diventa superfluo e viene eliminato, o viene descritto con una connotazione 'esotica', 'mistriosa', 'sopranaturale' che renda la lettura più appetibile agli occhi occi-

dentali. Se da un lato la letteratura locale viene trasformata così da essere omologata a quella occidentale, nel peggiore dei casi, essa viene svalutata e giudicata primitiva e sostituita con quella del colonizzatore.

Una delle strategie più salienti usate dall'impero britannico per esercitare il controllo politico e il contenimento socio-culturale all'interno della società colonizzata è stata quella di introdurre il proprio sistema scolastico nelle colonie e con esso i testi principali del canone letterario britannico, o almeno della parte giudicata meno «radicale» e quindi non dannosa al mantenimento dello *satus quo* coloniale. Gauri Viswanathan ha messo in evidenza come gli amministratori coloniali britannici in India abbiano individuato nell'istituzione dell'insegnamento della lingua e della letteratura inglese un alleato formidabile per tenere sotto controllo i nativi. Sostituendo questi insegnamenti nelle scuole a quello della religione cristiana, la letteratura britannica diventa lo strumento attraverso cui comunicare le regole dell'ordine sociale (Viswanathan 1987 e Macaulay 2003). J.G. Farrell ha metaforizzato magnificamente l'uso della letteratura come mezzo di contenimento e controllo sociale in India nella sua descrizione dell'assedio di Krishnapur durante la Rivolta dei Sepoys del 1857⁴³. Nella descrizione ironica dei momenti finali dell'assedio, le teste delle statue dei maggiori poeti inglesi vengono trasformate in palle di cannone e vengono sparate dai bastioni della fortezza, rivelandosi le più efficaci tra le munizioni di fortuna assemblate dagli inglesi, ormai ridotti allo stremo delle forze. Inutile dire che la più efficace tra queste è quella di Shakespeare. La rotondità della testa calva del Bardo concorre a mantenerne inalterata la traiettoria, e riesce così a sterminare un intero gruppo di *sepoys*, mentre la testa di Keats elimina «solo un corpulento prestasoldi e un cammello che stava in piedi ad una certa distanza dal luogo dell'azione»⁴⁴.

L'India non è un caso isolato anche se è tra le prime colonie in cui, sotto le spoglie di un'educazione liberale, si instaura una vera e propria colonizzazione della mente. La strategia di stabilire un'egemonia culturale attraverso la persuasione morale e intellettuale, «il consenso delle masse» di gramsciana memoria, viene istituzionalizzata, in maniera più o meno omogenea, in tutti i territori colonizzati dell'impero britannico⁴⁵. In questo modo le rappresentazioni letterarie occidentali e britanniche, enunciate come oggettive, universali e razionali, plasmano il punto di vista dei giovani scolari delle colonie che imparano a vedere il mondo da una prospettiva occidentale, in cui: «la terra si muoveva intorno all'asse intellettuale europeo. Le immagini che i bambini si trovavano di fronte in letteratura venivano rafforzate dallo studio della storia e geografia, e della scienza e la tecnologia in cui l'Europa era ancora una volta al centro»⁴⁶. Nella sua autobiografia Edward Said ricorda il suo senso di estraniamento da ragazzo per la cultura britannica che gli veniva insegnata a scuola e allo stesso tempo la sua ammirazione per la lingua inglese:

Le nostre lezioni e i nostri libri erano disorientativamente inglesi: leggevamo di prati, di castelli e dei re Giovanni, Alfredo, e Canuto con

la reverenza che i nostri insegnanti ci ricordavano essi meritassero. Il loro mondo non aveva alcun senso per me, eccetto per il fatto che ammiravo il loro modo di creare della lingua che utilizzavano, che io, un giovane ragazzo arabo, stavo imparando a conoscere. Uno sproporzionato ammontare di attenzione veniva riversato sulla Battaglia di Hastings insieme a lunghe spiegazioni di Angli, Sassoni e Normanni. Edoardo il Confessore è da allora sempre rimasto impresso nella mia mente come un anziano barbuto gentiluomo sdraiato supino in una tunica bianca, forse a causa di aver confessato qualcosa che non avrebbe dovuto. Non ho mai avvertito un'attinenza tra lui e me, nonostante il nostro nome comune⁴⁷.

A livello pratico l'ideologia imperialista usa, quindi, l'istituzione dell'insegnamento dell'inglese come strumento di propaganda, mentre a livello inconscio genera la naturalizzazione di valori pre-costituiti, per cui 'civiltà', 'umanità', 'progresso', ascrivibili al mondo e alla cultura del colonizzatore britannico, stabiliscono anteticamente i territori colonizzati come 'selvaggi' 'nativi' 'primitivi', e come tali oggetto di educazione e conversione religiosa. Le scuole coloniali riproducono questo sistema di comportamenti e il bagaglio di valori su cui si basa, così che gli studenti locali «assorb[ano] gli stereotipi, i miti, i pregiudizi, e le distorsioni che legg[ono] nei testi di Storia e Geografia Britannica»⁴⁸. Memorabile in questo senso la scena della lezione di religione descritta con sottile ironia da R.K. Narayan in *Swami and Friends* (1935) in cui la «veridicità» di Gesù Cristo viene contrapposta dall'insegnante di religione alla falsità delle divinità indù sulla base del loro essere «prive di vita», raffigurate da «sporchi idoli di legno e immagini di pietra»⁴⁹. Agli occhi del giovane bramino Swaminathan la contraddizione di quanto sostenuto dall'insegnante è lampante: come può Cristo essere un dio quando si nutre di carne e moltiplica pesci?

È significativo che, storicamente, lo sviluppo dell'impero britannico e l'istituzione dello studio della lingua, cultura e letteratura inglese, nascono nello stesso periodo. Sulla base di valutazioni estetico-morali universali queste discipline vengono affiancate a quelle dei «classici» latini e greci per levatura e importanza. Il clima ideologico, che nel diciannovesimo secolo ha sostenuto l'espansione coloniale dell'impero britannico, è lo stesso che ha portato all'istituzione dello studio della letteratura e cultura inglese in ambito accademico e scolastico. Il sistema coloniale non avrebbe potuto esistere senza la presenza di un'ideologia che giustificasse il possesso, lo sfruttamento e la continua occupazione di territori. L'imperialismo, così come i suoi sottoprodotti, colonialismo e razzismo⁵⁰, altro non è che «una strategia discorsiva e come tale interpella i soggetti colonizzati incorporandoli nel proprio sistema di rappresentazione»⁵¹, nel quale concentra gli sforzi di costruire e perpetuare il senso di superiorità e differenza tra i colonizzatori britannici e i soggetti colonizzati. In questo senso i romanzi e la narrativa britannica «sono stati immensa-

mente importanti nella formazione di atteggiamenti, riferimenti ed esperienze imperiali»⁵², e come molti altri testi, apertamente imperialisti, essi hanno avuto il compito di cementare l'identità dell'Europa attraverso un processo di contraddistinzioni negative. Critici post-coloniali hanno mostrato come sia la letteratura dell'infanzia, che quella dei ragazzi, e in special modo i romanzi d'avventura, avessero il compito di fornire modelli identitari per la futura classe dominante dell'impero. Non è un caso che le fortune della letteratura per l'infanzia inizino e coincidano con quelle dell'impero⁵³, né che, nell'arco di un secolo e mezzo dalla pubblicazione di *Robinson Crusoe* (1719-20), il suo successo abbia favorito la pubblicazione di oltre cinquecento cosiddette 'Robinsonades', o storie ambientate su isole deserte⁵⁴. Questo tipo di narrazioni insieme a romanzi d'avventura quali, per citare solo alcuni tra i più noti, *Tom Brown's School Days* (1857) di Thomas Hughes, *The Water-Babies* (1863) di Charles Kingsley, *King Solomon's Mines* (1885) di H. Rider Haggard, *The Man Who Would be King* (1888) e *Kim* (1901) di Rudyard Kipling, incluso anche *Tarzan of the Apes* (1914) dell'americano Edgar Rice Burroughs, nutrono l'immaginazione dei ragazzi nelle colonie – un giovane Edward Said a Il Cairo «giocava a Robinson Crusoe e Tarzan»⁵⁵ – e allo stesso tempo, sono cruciali per l'indottrinamento della gioventù britannica (dalla media-alta borghesia alla classe operaia) ad un determinato modello di imperialismo maschile (cfr. Dixon 1995 e Mohanram 2007). Non c'è da sorprendersi, dunque, se molte di queste opere, assurte col tempo a fare parte del canone britannico, siano state riscritte e reinterpretate da autori post-coloniali nella seconda metà del ventesimo secolo. Se la posizione primaria del romanzo di Defoe nel canone britannico ne ha fatto «l'archetipo narrativo» con cui misurarsi in campo post-coloniale⁵⁶, come testimoniano le sue moltissime riscritture, dalla collezione di poesie *The Castaway* (1965) e il dramma *Pantomime* (1980) di Derek Walcott, al romanzo di Sam Selvon *Moses Ascending* (1975), sino alla riscrittura postmoderna che ne fa J.M. Coetzee in *Foe* (1988)⁵⁷; anche gli altri romanzi sono stati oggetto di varie reinterpretazioni. I romanzi della cosiddetta 'trilogia africana' di Achebe⁵⁸, per esempio, si possono considerare, anche se in modo indiretto, in opposizione al romanzo di Haggard, e *The Death of Tarzana Clayton* (1985) del jamaicano Neville Farkis, è una parodia della serie di romanzi che ha come protagonista Tarzan.

La memorizzazione e recitazione di determinati brani tratti da testi letterari canonici, che veniva richiesta agli scolari nelle colonie, rientra nel sistema strategico coloniale attraverso cui l'incorporazione del testo e delle sue rappresentazioni viene assorbito a livello inconscio, emotivo e sensoriale, così da generare soggetti, gli 'imitatori' o «*mimic men*» teorizzati da Bhabha (Bhabha 1994), che nei gusti, opinioni, moralità e intelletto sono 'anglicizzati' a tutti gli effetti e il cui archetipo narrativo è il protagonista dell'omonimo romanzo di Naipaul, Ralph Singh. «Il mio primo ricordo di scuola è quello di me che porto una mela all'insegnante. La cosa mi lascia perplesso. Non avevamo mele ad Isabella. Deve essere

stata un'arancia; tuttavia, la mia memoria insiste sulla mela. La revisione è ovviamente errata, ma la versione corretta è tutto ciò che ho»⁵⁹. Il controllo psicologico generato negli anni formativi è tale che anche i ricordi vengono inconsciamente manipolati e anglicizzati, solo il distacco generato dal tempo e dall'affrancamento coloniale può rivelarne la loro fabbricazione. Il tema dell'apprendimento obbligatorio, spesso mnemonico, di brani di prosa e poesia canonici, ma anche di concetti ed eventi attinenti alla storia e geografia britanniche, e del relativo sentimento di alienazione e frustrazione derivato dalla profonda incomprensione di una natura e una cultura estranee e distanti, ricorre di frequente nelle opere post-coloniali e in molti casi rappresenta una forma di resistenza trasversale all'autorità del canone e ai modelli identitari culturali che esso trasmette.

Per la scrittrice antiguana Jamaica Kincaid, per esempio, è una tematica costante che si sviluppa nelle sue opere insieme a quelle legate al conflitto materno⁶⁰, alla lotta contro l'ordine e l'ideologia coloniali che eradicano le tradizioni culturali native, e alla ricerca di un senso di identità, per il cui perseguimento le protagoniste delle sue storie lasciano inevitabilmente l'isola in cui sono cresciute per andare al centro dell'impero (Annie John a Londra e Lucy a New York (cfr. Kincaid 1983 e 1990). Tutte queste tematiche sono ricollegabili alle conseguenze psicologiche e morali relative alle condizioni socio-politiche coloniali imposte dall'impero. Nel tentativo di (ri)costruire i bordi di un'identità personale, le memorie delle protagoniste di questi due romanzi, ambedue fortemente autobiografici e visibilmente strutturati come *Bildungsroman*, tornano prepotentemente ai ricordi scolastici, dominati da insegnanti, opere, concetti e re britannici. In particolare in *Lucy* il confronto/scontro con il canone occupa una parte significativa del testo. La critica ironica del canone inglese e dei suoi modelli identitari in cui «gli occhi azzurri [sono] sempre accompagnati dall'aggettivo 'bello'»⁶¹ è presente ovunque nel testo, a partire dal nome della protagonista, ispirato alla madre da Lucifero nel *Paradise Lost* di Milton, ma a cui Lucy preferirebbe i nomi delle autrici dei suoi libri preferiti «Emily, Charlotte, Jane» o «Enyd»⁶². Tuttavia, l'ironia si trasforma in rabbia alla vista di un prato di narcisi e al ricordo dello studio mnemonico della canonica poesia di Wordsworth ispirata ad essi⁶³. La decisa presa di posizione di Lucy davanti ai narcisi, mai visti prima di quel momento, e della cui intensità lei stessa si sorprende, rivelano la profondità del turbamento generato dall'esperienza scolastica coloniale. Per la giovane ragazza antiguana il simbolo dell'arrivo della primavera, che evoca sensazioni «sublimi» nell'animo britannico, evoca invece sensazioni di rabbia, «tristezza e amarezza»⁶⁴. La conoscenza, l'educazione e l'informazione assumono valenze di beni di consumo e vengono maneggiate alla stessa stregua degli altri beni prodotti al centro dell'impero e poi esportati e consumati nelle sue periferie. Le colonie rappresentano così i «contesti inferiori e scambiabili per i prodotti immutabili degli anglo-europei»⁶⁵. Attraverso la scelta dei testi curriculari canonici, il sistema educativo acquista la funzione di strumento di soggettivizzazione, e attraverso rivendicazioni di 'universalità' dei va-

lori nei testi letterari inglesi, il canone stabilisce la produzione letteraria e culturale inglese o britannica come normativa. L'assenza dei nativi dai libri di testo scolastici usati nelle colonie riduce la loro soggettività sino a negarne l'esistenza: «[n]on ci vedevamo mai in un libro, quindi in qualche modo non esistevamo e la nostra cultura e il nostro ambiente, il nostro clima, le piante intorno a noi non sembravano reali, non sembravano avere alcuna importanza – li ignoravamo completamente. Il mondo reale era quello che era presente nei libri»⁶⁶.

Il processo di canonizzazione intenzionalmente e sistematicamente preserva e rafforza determinati modelli identitari e pratiche discorsive e allo stesso tempo elimina e dimentica quelli ad esso poco funzionali.

1.3 Riappropriazioni e riscritture possibili: Conrad e Dickens

La questione dell'eccellenza letteraria implica un giudizio di valore su ciò che si intende per letterario e per eccellenza, e da quale punto di vista.

Per qualsiasi gruppo è meglio studiare opere rappresentative che riflettano la propria società piuttosto che studiare pochi 'classici' isolati, sia che siano i propri o appartengano ad una cultura straniera⁶⁷.
(Ngugi wa Thiong'o, *Homecoming: ...*, 1972)

I Pesci Multifauci [...] inghiottiscono storie attraverso ogni bocca, e miracoli accadono nelle loro pance; un pezzo di una storia si unisce ad un'idea presa da un'altra, e voilà, quando rigurgitano fuori le storie non sono più i vecchi racconti ma altri nuovi⁶⁸.
(S. Rushdie, *'Commonwealth Literature' Does not Exist*, 1983)

I processi di riscrittura e rilettura dei testi canonici da parte di autori e critici post-coloniali nascono dunque dalla necessità di opporre una resistenza, in molti casi politica, all'identificazione con i modelli proposti (o all'assenza di altri modelli) dalla cultura coloniale e dal desiderio/necessità di riappropriazione dei meccanismi di rappresentazione e divulgazione delle immagini che li rappresentano, mettendone spesso in evidenza omissioni e propensioni. Reiterazione, parodia, associazione, giustapposizione, comparazione, intertestualità, citazione, trasposizione, allusione e metonimia sono alcune delle figure retoriche e dei meccanismi letterari che scrittori e critici post-coloniali usano per decostruire le rappresentazioni canoniche e la loro autorevolezza. Nella sezione precedente ho evidenziato come le reiterazioni al canone siano presenti in moltissime opere delle letterature post-coloniali, seppure spesso in maniera trasversale e metaforica, e come questa presenza riveli l'importanza occupata dal canone nel processo di colonizzazione. Prendendo il canone come punto di partenza, in questa sezione del capitolo intendo fornire alcuni esempi di riappropriazione e rilettura dei testi canonici britannici operati in maniera più diretta da parte di scrittori post-coloniali. Concentrerò la mia attenzione soprattutto su Joseph Conrad e Charles Dickens, che occupano una posizione particolare all'interno del canone britannico, dovuta al

loro atteggiamento critico nei confronti della cultura vittoriana e le sue principali manifestazioni: l'espansione e il consolidamento dell'impero e lo sviluppo industriale.

Per il loro modo di raccontare paradigmaticamente l'imperialismo, *The Tempest*, *Robinson Crusoe* e *Heart of Darkness* formano il «trittico» centrale del canone britannico in relazione alle letterature post-coloniali⁶⁹ e sono naturalmente le opere che hanno generato maggiori reinterpretazioni. Sebbene tra le tre, *Heart of Darkness* sia quella che più palesemente mette in discussione lo sfruttamento economico insito alla base dell'ideologia imperialista, le riletture e le posizioni critiche nei suoi confronti in campo post-coloniale sono alquanto ambigue. L'eterogeneità che risulta da queste reinterpretazioni – e non solo da queste – testimonia l'ampiezza della diversificazione nella decostruzione del canone, che a sua volta non si manifesta come un monoblocco omogeneo e unitario. Non tutte le riscritture si pongono in maniera oppositiva ai testi canonici e non tutte le opere incluse nel canone rappresentano il sistema che li sostiene sotto la stessa luce. Limitare l'analisi delle tematiche letterarie e delle strategie critiche post-coloniali alla sola funzione di 'resistenza' rischia di ridurre le letterature post-coloniali ad una mera funzione oppositiva rispetto alle letterature occidentali e al loro canone, e di costringerle all'interno di quegli schemi binari, propri delle pratiche discorsive coloniali che si prefiggono di abbattere. Nell'analisi del rapporto tra testi letterari canonici e reinterpretazioni post-coloniali tener conto della «materialità» dei testi e delle loro rispettive «affiliazioni» (Said 1991) diventa la chiave per aprire le gabbie di queste categorizzazioni.

Chinua Achebe, lo scrittore e intellettuale nigeriano di cultura igbo, ha preso il romanzo di Conrad come punto di partenza per molti dei suoi scritti. Nel suo noto saggio, *An Image of Africa: Racism in Conrad's Heart of Darkness*⁷⁰, ampiamente antologizzato nei manuali di critica post-coloniale, Achebe accusa Conrad di essere un «maledetto razzista» e di «disumanizzare l'Africa e gli Africani»⁷¹ e considera *Heart of Darkness* come il testo che meglio di ogni altro rappresenta il desiderio e il bisogno occidentale di relegare al continente africano a luogo di contraddizioni e dinieghi, remoti ma al contempo familiari, al cospetto dei quali «si manifesta lo stato di grazia dell'Europa»⁷². L'Africa diventa lo specchio di Dorian Gray, sul quale il vecchio continente «scarica le sue deformità fisiche e morali così da poter andare avanti in modo eretto e immacolato»⁷³. Se, per stessa ammissione di Achebe, Conrad non è l'unico autore che oggettivizza il continente africano, sminuendo e paternalizzando i suoi abitanti, il fatto che *Heart of Darkness* «appartenga ad un'altra classe – quella della letteratura permanente – e che sia quindi letto, insegnato e continuamente apprezzato da accademici seri»⁷⁴ è ovviamente problematico. La canonizzazione di *Heart of Darkness* gli conferisce un'autorità e una fruizione pericolose. Per Achebe un romanzo che «celebri la depersonalizzazione di una parte della razza umana»⁷⁵ non può essere chiamato un capolavoro della letteratura.

Nonostante le critiche negative, di cui è ovviamente necessario tenere conto, è tuttavia importante non dimenticare come i romanzi di Conrad, scritti durante il periodo di incontestato entusiasmo per l'ideologia imperialista, mostrino al lettore la natura sistematica insita nel progetto coloniale, insieme alla follia, l'ipocrisia e «l'orrore» alla base del suo essere. La sua ironia anti-imperialista e la sua prospettiva criticamente intransigente hanno ancora oggi una forte presa sull'immaginario collettivo occidentale tanto da essere fonte di ispirazione per diversi autori e registi cinematografici contemporanei, tra cui Francis Ford Coppola, che ha basato la sceneggiatura di *Apocalypse Now* (1979) su *Heart of Darkness*, trasponendo il racconto durante la guerra del Vietnam; e Costantin Costa-Gavras per *Missing* (1982) e Oliver Stone per *Salvador* (1986), che raccontano le conseguenze delle interferenze del neo-colonialismo americano rispettivamente in Cile, con il supporto del golpe di Pinochet, e in San Salvador.

Se nel suo saggio critico Achebe decostruisce sistematicamente *Heart of Darkness* mostrandone le inclinazioni razziste e riduzioniste, già vent'anni prima lo scrittore nigeriano aveva sentito la necessità di rispondere alle rappresentazioni coloniali dell'Africa e in particolare al romanzo di Conrad in maniera contro-discorsiva, generando così alcuni tra i suoi romanzi più noti. *Things Fall Apart* (1958) e *Arrow of God* (1964), ambedue parte della cosiddetta 'trilogia africana'⁷⁶ e ambientati nei villaggi di Umuofia, sono scritti con l'intento di correggere la visione primitivistica e razzista dell'Africa e presentare la realtà sociale, la cultura e la storia igbo nello stesso periodo dell'arrivo di Kurtz e Marlow nel Congo, restituendogli così dignità storica e culturale. Proprio per il suo raccontare il dipanarsi del colonialismo dal punto di vista africano, Achebe è considerato il precursore della letteratura africana, e per le sue posizioni ideologiche e anti-coloniali *Things Fall Apart* è spesso messo a raffronto con le rappresentazioni dell'Africa fornite dalle maggiori figure della letteratura britannica, da H.R. Haggard a R. Kipling, J. Cary, G. Greene, e ovviamente, Conrad. La realtà che Achebe racconta nei suoi romanzi mostra una civiltà contadina nel suo essere giornaliero, una società ben strutturata con le proprie regole ma anche propri costumi, feste, giochi e riti, lungi dall'essere idilliaca ma anche da quell'essere 'incivile' e 'primitiva' quale appare spesso rappresentata in occidente. *Things Fall Apart*, ma soprattutto *Arrow of God*, mostrano il tragico e rapido annientamento di questa società e delle sue tradizioni culturali con l'arrivo dei primi missionari e del governatore britannici. *Heart of Darkness* echeggia in questi due romanzi con citazioni esplicite e con riferimenti più sottili, e sebbene l'intento di Achebe sia marcato da forti tinte politiche, la sua rappresentazione dei villaggi di Umuofia vuole salvare dall'oblio le esperienze, i valori e i racconti della cultura igbo e consegnarli alla memoria storica.

La replica di Achebe alle rappresentazioni canoniche si articola su molti livelli. Da un lato nell'appropriazione di lingua e brani canonici, che plasma

e cambia per rispondere alle esigenze culturali e locali del testo: il titolo di *Things Fall Apart* è tratto da una citazione di W.B. Yeats, che si trova in epigrafe al libro, e il titolo del secondo romanzo della trilogia, *No Longer at Ease* (1960) è mutuato da *The Journey of the Magi* (1927) di T.S. Eliot. Dall'altro, nel fornire una storiografia alternativa del periodo di colonizzazione europea in Africa, e il suo stile e linguaggio narrativo rispecchiano il punto di vista locale piuttosto che quello dei colonizzatori. Infine, nella rilettura ideologica che usa per mettere a nudo l'epistemologia coloniale. Se agli occhi di Achebe, Conrad si è scelto «il ruolo di procurare miti di conforto» per l'occidente⁷⁷, per altri autori post-coloniali Conrad rappresenta un esempio da seguire e una personalità da ammirare. V.S. Naipaul e, almeno in un primo momento, Ngugi wa Thiong'o, ambedue «scrittori dell'altrove»⁷⁸ con esperienze di vita simili a quelle di Conrad, si identificano con lo scrittore di origine polacca e provano un'affinità particolare per la sua magnifica padronanza della lingua inglese e per la sua posizione di *outsider*. Il loro apprezzamento si traduce non solo in esplicite citazioni e riferimenti – l'intertestualità di *A Bend in the River* (1979) di Naipaul è evidente fin dal titolo stesso – ma anche in richiami stilistici e strategie narrative: l'analisi del tema dell'eroismo in *The Grain of Wheat* (1967) di Ngugi wa Thiong'o è prettamente conradiana⁷⁹.

La metafora della ricerca interiore che si sviluppa parallelamente al viaggio lungo il fiume all'interno del «cuore di tenebra» ha indubbiamente favorito le molte rivisitazioni di *Heart of Darkness*. Allo stesso modo *Voss* (1957) e *A Fringe of Leaves* (1976) dell'australiano Patrick White esplorano il lento consumarsi dell'implosione coloniale attraverso la relazione tra il paesaggio australiano e lo sguardo 'altro' dei suoi colonizzatori, incapaci di comprenderlo. *Badlands* (1975) di Robert Kroetsch opera una simile analisi trasferendo la *quest* nel paesaggio canadese, mentre *Surfacing* (1972) di Margaret Atwood, che, insieme a *A Fringe of Leaves* di White, vede una protagonista femminile al centro del viaggio/ricerca, analizza le implicazioni psicologiche nate dalla natura dominante che accomuna il patriarcato, l'imperialismo culturale e la colonizzazione spazio-geografica nel Canada. Per tutti questi autori, come per Conrad, il punto centrale dei romanzi rimane l'analisi di cosa accade ad individui 'evoluti' e 'civilizzati' una volta distanti dai sistemi di supporto della società occidentale a cui appartengono. Per tutti arriva il momento di confrontarsi con il territorio e il paesaggio che li circonda e con cui non sentono una forte affinità spirituale, e da cui emerge necessariamente un confronto con se stessi. «L'orrore» non si trova nel *bush* o nel deserto australiano, nelle *badlands* canadesi, nelle isole del Québec settentrionale, né nella più grande isola di sabbia del mondo al largo delle coste del Queensland – luoghi in cui questi romanzi sono ambientati – ma piuttosto nel cuore dell'impero, da cui si dipanano i sistemi di sfruttamento economico e di asservimento ideologico coloniali, di cui rimangono forti tracce nella storia e nella società delle due ex-colonie.

Come ho già anticipato, Charles Dickens e le sue opere occupano una posizione simile a quella di Joseph Conrad: sebbene ambedue siano figure

interne e centrali del canone britannico, il giudizio critico che esprimono nei confronti delle regole sociali del loro tempo li pone contemporaneamente anche al suo esterno, per molti versi dissociate dal sistema dominante. Se la figura di Conrad è inevitabilmente connessa soprattutto con l’Africa e le sue rappresentazioni, quella di Dickens echeggia in Australia, dove le sue opere furono incredibilmente popolari, nonostante il suo rapporto con la colonia antipodea fosse alquanto ambivalente. Da riformista letterario quale era, Dickens sfida molte delle ortodossie canoniche tipiche del Vittoriano anche se nei suoi romanzi l’idea degli antipodi non si discosta dalle due principali percezioni, diametralmente opposte, costruite dall’immaginario vittoriano: da un lato colonia penale arida e infernale, dall’altro arcadia paradisiaca dal clima mite e in cui manca una rigida struttura sociale (cfr. Gibson 1984). Molti dei suoi personaggi, alcuni indimenticabilmente eccentrici nella loro malvagità, finiscono condannati alla deportazione a vita nella colonia penale del Nuovo Galles del Sud, tra essi, Wackford Squeers (*Nicholas Nickleby*, 1838-39), Artful Dodger (*Oliver Twist*, 1838), Uriah Heep (*David Copperfield*, 1849-50) e Magwitch (*Great Expectations*, 1861). Molti altri vengono tenuti sotto controllo con la minaccia di fare la stessa fine. La presenza della colonia penale aleggia sulla società vittoriana medio-borghese nella veste di angelo punitivo, ma anche di paradiso immaginario, dove poter ricominciare una nuova vita, fuori dagli schemi sociali e dalle costrizioni di classe, come accade per Wilkins Micawber e Daniel Pegotty in *David Copperfield*. Dickens, dunque, parziale ad ambedue le percezioni, ha però dedicato un intero romanzo, *Great Expectations*, al tema della deportazione in Australia e alla stretta relazione tra centro e periferia, i rapporti tra alta borghesia e bassi strati sociali, e benestanti e criminali. In *Great Expectations* non sono più le figure marginali dei romanzi a venire deportate ma è il co-protagonista, Magwitch, a subire la pena. Raccontando la sua storia, Dickens dà forma ad una delle paure ricorrenti del suo tempo, il ritorno dei condannati dalle colonie penali d’oltremare, e mette in piedi quella che Thieme definisce la «vendetta di Dickens»: «la rivelazione che il tanto temuto Magwitch è il burattinaio che tiene le corde della vita di Pip, l’impresario fin qui assente che ha creato un gentiluomo, nonostante il suo esilio dalla madrepatria e dalla memoria della sua creazione»⁸⁰.

Come è facile immaginare, *Great Expectations*, e per molti versi l’opera omnia di Dickens, ha avuto una certa risonanza culturale in Australia. I riferimenti ad episodi del romanzo e gli echi dello stile narrativo dickensoniano fanno capolino numerosi tra le righe della narrativa nazionale e si posizionano in maniera eterogenea in relazione ad esso⁸¹. L’associazione più nota e il più diretta con il mondo di Dickens agli antipodi è la rilettura di *Great Expectations* fatta da Peter Carey in *Jack Maggs* (1997). Definito da un critico letterario australiano come la «rivincita degli Antipodi su una delle glorie letterarie di Albione»⁸², mentre da una giornalista inglese come «un romanzo stile Dickens post-coloniale del ventesimo secolo, [concepito] attraverso un atto di appropriazione immaginativo quanto

audace»⁸³, *Jack Maggs* è la risposta di Carey al senso di inferiorità e di vergogna che provano molti australiani per il modo in cui la loro nazione ha visto la luce. Se, a livello individuale, avere un antenato deportato è ormai dichiarato apertamente e anzi costituisce motivo di vanto tra coloro che possono ammettere la loro presenza in Australia sin dall'arrivo della Prima Flotta nel 1788, a livello collettivo non si è ancora venuti completamente a patto con le origini penali della nazione, soprattutto a causa delle tragiche e disastrose conseguenze storico-sociali che ne sono derivate per le comunità indigene⁸⁴. Nel suo personale contributo al tentativo di affrontare il trauma originario della nazione, Carey ha ammesso di aver voluto ristabilire la figura di Magwitch, così come viene rappresentata da Dickens in *Great Expectations* e attraverso il processo di riscrittura della sua storia, rimuovere «lo stigma della progenitura galeotta»⁸⁵ dalla storia della nazione. In *Great Expectations* Dickens costruisce il suo mondo di *gentlemen* inglesi a scapito della storia culturale australiana, distorcendola a beneficio dei suoi scopi letterari. La descrizione di Magwitch, che rappresenta metaforicamente un possibile antenato per Carey, è agli occhi di quest'ultimo decisamente «ingiusta»⁸⁶. Magwitch si trasforma quindi in Jack Maggs e sebbene ritenga le sue caratteristiche fisiche e rimanga una minaccia per l'*establishment* inglese in cui si muove, Maggs, al contrario di Magwitch, è il protagonista del romanzo ed emerge in maniera determinata e autorevole dalle pagine di Carey. Con una strategia simile a quella adottata da Jean Rhys in *Wide Sargasso Sea*, Carey trasporta il condannato dai margini del testo di Dickens al centro della narrazione e dell'impero, rovesciando i ruoli stabiliti dal romanziere londinese e gli permette di raccontare la sua storia, sotto forma di lettera chiarificatrice indirizzata ad Henry Phipps (il Pip careyano). Rivelandolo le circostanze che lo hanno portato ad essere condannato per furto alla deportazione, quando ancora molto giovane e manipolato da adulti senza scrupoli, il racconto autobiografico di Maggs, che si intreccia con le altre altre molteplici narrazioni all'interno del romanzo, monda catarticamente il forzato delle sue colpe agli occhi di chi legge, e ridimensiona la gravità, e con essa l'imbarazzo, delle circostanze che hanno portato all'origine della nazione australiana.

L'Australia di Dickens è uno spazio altro, invisibile e vuoto: «è una conveniente banca che finanzia le speranze di Pip, un magazzino letterario in cui alloggiare il suo Magwitch criminale sino al momento in cui la trama lo richiama di nuovo»⁸⁷. Se nel romanzo di Carey l'Australia compare solo sporadicamente nei racconti traumatici di Maggs evocati durante penose sedute ipnotiche, il lieto fine che lo vede ritornarci insieme a Mercy Larkin e vivere una vita benestante e prospera, ripristina l'immagine dell'Australia come luogo positivo, propizio, in cui avvengono effettive trasformazioni, e riecheggia la percezione paradisiaca vittoriana che Dickens ha preferito non sviluppare, facendo morire Magwitch in Inghilterra tra le braccia di Pip.

La centralità della figura di Maggs nel romanzo di Carey è contesa da altri due personaggi che contribuiscono ad arricchire l'intreccio e l'artico-

lazione del racconto, ma soprattutto destabilizzano lo sguardo critico dal considerare *Jack Maggs* unicamente come una riscrittura controdiscorsiva di *Great Expectations*. Così il romanzo di Carey racconta «la storia di una lotta di potere, una doppia storia d'amore, una *quest* e un racconto di inganni e dissimulazioni. Racconta dell'impadronirsi di un'eredità, dell'anima di un'altra persona, del proprio destino e del venire impossessato. Non da ultimo, è la storia di uno scrittore che viene appropriato da un altro»⁸⁸. Le storie di Mercy Larkin, la giovane intraprendente domestica del *nouveau-riche* Percy Buckle da cui Jack Maggs va a servizio come valletto, e che poi diventerà la sua compagna in Australia, e di Tobias Oates, basata sulla vita di Dickens stesso agli inizi della sua carriera (scrittore insaziabilmente curioso e decisamente ambizioso, innamorato della cognata, con un padre inadeguato e indebitato, un matrimonio infelice e una fascinazione per il mesmerismo), e inoltre quelle dei personaggi che ruotano intorno a loro, contribuiscono alla trasformazione del romanzo vittoriano in un romanzo multivocale postmoderno, pur mantenendo la chiusura narrativa tipica del primo⁸⁹ e in cui omosessualità, aborto, flagellazione, e infedeltà, abilmente trascurati nella versione vittoriana, emergono nella riscrittura antipodea.

Carey, da grande prosatore quale è, si fa gioco dell'autorità narrativa dello scrittore tramite il rapporto burrascoso che intercorre tra Maggs e Tobias Oates. Usando le tecniche dell'ipnosi Oates riesce ad accedere agli angoli segreti della mente di Maggs, scoprendone la vera identità e decidendo così di impossessarsi dei dettagli della sua vita come potenziali spunti per un romanzo che mostri i meccanismi emotivi di una mente criminale in azione. Per Oates, la storia del galeotto è uno spazio disponibile, sgombro, una pagina bianca da colmare con rappresentazioni narrative concepite dal centro. Agli occhi dello scrittore metropolitano, la mente antipodea e inferiore di Maggs, indebolita e resa bisognosa dalle circostanze, si presenta come un territorio da esplorare e facilmente manipolabile⁹⁰. La ribellione di Maggs alla scoperta di come Oates intenda sfruttare le sue tragiche esperienze per i propri fini echeggia le ribellioni coloniali contro lo sfruttamento economico-sociale, ma anche quelle contro le manipolazioni e mistificazioni nelle rappresentazioni imperiali accennate nelle sezioni precedenti e messe a nudo da Said nel suo *Orientalism* (1978). Facendo scrivere a Maggs la sua storia, sistematicamente tutte le sere, Carey fornisce al forzato la possibilità di replicare contemporaneamente sia a Dickens che al suo alter ego narrativo. I significati dei nomi di ambedue i protagonisti, Maggs e Oates sembrano volere rimandare proprio a questo. Maggs, che significa «imbrogliatore, inventore di storie e di frodole», viene investito così della funzione di scrittore, mentre la precarietà, la casualità, l'inesattezza e l'ingiustizia delle strategie discorsive coloniali si possono intravedere nel possibile riferimento intratestuale che collega Oates con un omonimo prete anglicano del diciassettesimo secolo, che si inventò la storia di un complotto papale con l'intenzione di assassinare Carlo II per agevolare suo fratello Giacomo, cattolico, al trono d'Inghilterra⁹¹. Il gio-

co di rimandi alla condanna penale per furto di Maggs con il tentativo di 'sottrazione' delle sue esperienze personali ad opera di Oates, la cui integrità morale è costantemente messa in discussione nel romanzo, sino al punto in cui egli stesso si trova nella situazione di poter essere considerato un «criminale»⁹², è un'altro tra i molti rimandi metaforici al tema dell'appropriazione e manipolazione che si incontrano nel testo.

I livelli di lettura paralleli, i diversi capovolgimenti delle posizioni e funzioni dei personaggi, le molte dicotomie e le analogie metaforiche testimoniano la ricchezza del romanzo di Carey e l'eterogeneità delle tecniche e modalità di riappropriazione e di riscrittura possibili⁹³. L'assenza di una precisa linearità, percepita come legame filiale con il testo canonico, ne riduce ulteriormente l'autorità e, cordone ombelicale reciso, permette di considerare il romanzo di Carey anche da un punto di vista indipendente, come opera a se stante che sviluppa tematiche alternative.

Il rifiuto del riconoscimento di un modello canonico unitario e autorevole permette un'elasticità espressiva, linguistica e stilistica ai testi post-coloniali e sottolinea l'importanza degli interventi trasformativi messi in atto dagli scrittori post-coloniali. Generi letterari e modi espressivi diversi vengono usati di proposito e si contaminano, e come nel caso dei Pesci Multifauci del racconto di Rushdie citato in apice a questa sezione, mescolandosi e ibridizzandosi, creano nuove storie e nuovi modi di raccontarle che danno voce e identità alla molteplicità delle realtà post-coloniali.

2. *Canonozities*

Le società post-coloniali di insediamento affrontano enormi problemi nell'articolare un'identità comune attraverso forme di etnicità in competizione tra loro e a fronte di una storia di occupazione ed espropriazione a danno degli abitanti originari. Più diventiamo coscienti di queste differenze e ambiguità interne, più qualsiasi asserzione di un'identità collettiva diventa problematica⁹⁴.
(T. Bennett, G. Turner, M. Volkerling, *Post-Colonial Formations*, 1994)

Ho cercato la parola 'canonizzazione' sul dizionario e significa:
1. essere incluso nel canone dei santi (non penso certamente che sia il mio caso); 2. glorificare; 3. autorizzare; 4. essere riconosciuto dalla legge canonica. Vorrei proprio sapere chi sta canonizzando il mio lavoro e quali leggi canoniche sta usando per renderlo autorevole⁹⁵
(R. Langford Ginibi, P. Van Toorn, *Who's in Whose Canon? Transforming Aboriginal Writers into Big Guns*, 1997)

Una delle prerogative della letteratura nazionale è fungere da supporto a sentimenti d'identità e senso comune, prerogative che acquisiscono ennesima potenza in paesi con un passato coloniale, in cui il processo di formazione nazionale assume carattere «urgente» e si manifesta spesso in maniera «visibile [e] difensiva», al punto da generare «imbarazzo» in esse

per essere «colte nell'atto» di metterlo in pratica⁹⁶. Nelle sezioni precedenti ho mostrato come specifiche ragioni storico-politiche e socio-culturali regolino i processi di canonizzazione e come tra questi ultimi e le istituzioni esista uno stretto rapporto di interscambio e di mutuo sostegno⁹⁷ che consente da una parte il prevalere di determinati valori rappresentativi per la classe dominante, mentre dall'altra contribuisce all'alienazione di quelle minoritarie o dominate. Se il canone letterario britannico ha contribuito a espletare questa funzione all'interno delle colonie, è altrettanto vero che, una volta iniziato il processo di decolonizzazione, la riscoperta e la creazione di un corpus letterario che riflettesse valori e una certa coesione nazionali da parte delle ex-colonie ha contribuito ad accelerare il consolidamento di una loro coscienza nazionale, e attraverso quest'ultimo ad accrescere il distacco dalla dominazione coloniale. Tenendo a mente «il margine ambivalente dello spazio-nazione»⁹⁸ e il fatto che canone e identità nazionale sono intrinsecamente connessi e per lo più frutto degli stessi ordini di discorso, in questa ultima sezione accennerò brevemente alle tappe principali della costruzione del canone nazionale australiano e alle condizioni sociali e storiche che ne hanno sostenuto la (tras)formazione, soprattutto in relazione alle posizioni di testi scritti dalle minoranze e nell'ottica di quanto ho già detto nelle tre sezioni precedenti⁹⁹.

Se è pur vero che la questione della creazione di un immaginario comune e dello sviluppo di un'identità nazionale costituisce una problematica di grande attualità all'interno del percorso storico di ogni nazione con un passato coloniale, in Australia il dibattito è stato tale da generare profonde fratture culturali e indurre critici e storici a parlare di «ossessione nazionale»¹⁰⁰ per denominare quella ricerca costante di un'immagine comune da poter incorniciare e in cui effettivamente riconoscersi. Alla base della nascita della nazione australiana moderna aleggia lo spettro di un periodo di violenta e drammatica colonizzazione con conseguenze tragiche per le popolazioni indigene, e la presenza di una legislatura a sfondo razzista¹⁰¹, che per quasi un secolo ha regolato la composizione etnico-culturale del paese, e allo stesso tempo, ha contribuito a bollare negativamente le diverse ondate migratorie 'non-bianche' succedutesi una volta abrogata la legge, al punto che queste erano obbligate ad 'anglicizzarsi' attraverso una tacita politica di assimilazione¹⁰². Per tutto il diciannovesimo e la maggior parte del ventesimo secolo, dunque, queste condizioni storico-politiche sostengono la maggioranza anglo-celtica e le sue espressioni culturali come sinonimo di australianità e le promuovono come legittime e autorevoli. Sino alla fine degli anni Ottanta, la presenza delle minoranze indigene e di quelle etniche è per lo più rimossa dalle pratiche discorsive nazionali e dalle sue relative rappresentazioni. Nello sforzo di «immaginare» un modello comune di identità nazionale omogeneo e continuativo, ai processi di «invenzione» e lanci di «immaginazione» storica e culturale (White 1981, Anderson 1983, Dixon 1999), si sono affiancati prolungati «periodi di amnesia collettiva pianificata»¹⁰³ operanti a livello storico-culturale, che si sono protratti sistematicamente sino alla fine degli anni Ottanta, con lo

scopo di sostenere una formazione discorsiva 'australiana' esclusivamente anglo-celtica¹⁰⁴. Nei casi in cui le due minoranze sono presenti, lo sono per lo più con connotazioni di 'alterità' e di estraneità al modello identitario nazionale confermando che «sebbene la morfologia del colonialismo sia cambiata», la sua persistenza è ancora visibile nelle pratiche discorsive e culturali australiane¹⁰⁵. È interessante notare come, almeno sino alla fine degli anni Ottanta, le dinamiche e le finalità del canone nazionale australiano siano state per certi versi simili a quelle messe in pratica dal sistema coloniale britannico, che viene in qualche modo interiorizzato e riprodotto nella produzione culturale nazionale a scapito delle rappresentazioni delle minoranze. Per fare un esempio pratico, Peter Carey, che come ho fatto notare nella sezione precedente opera una scrittura contro-discorsiva del canone britannico e ne evidenzia le limitazioni rappresentative, in Australia invece fa decisamente parte del canone, risulta quindi più visibile ed è legittimato a rappresentarne l'identità culturale.

Sebbene sin dalla fine del diciannovesimo secolo esistesse una curiosità scientifica riguardo l'eccellenza delle opere australiane, i primi tentativi di promuovere una letteratura nazionale risalgono agli anni Venti del ventesimo secolo e si inseriscono nell'ondata generale di nazionalismo culturale che in quel periodo si opponeva ad un'overdose di letteratura e cultura britannica e americana nell'immaginario australiano. Nettie Palmer nel suo volumetto sulla letteratura australiana dal 1900 al 1923, individua negli autori che scrivono all'inizio del secolo i precursori del connubio nazione-letteratura australiana, conferendogli per primi la coscienza dello stretto rapporto tra queste due entità: «[p]robabilmente la principale ricchezza degli scrittori australiani nell'anno 1901 era proprio la coscienza di nazione. L'Australia non era più un gruppo di colonie più o meno importanti, che stava liberamente insieme con le Bermuda e Fiji nell'ampio petto di Britannia: l'Australia da quel momento era l'Australia. Scoprire cosa significasse questo nome era compito soprattutto degli scrittori»¹⁰⁶. Dibattiti successivi hanno rimbalzato tra le posizioni di Alec Derwent Hope, considerato uno tra i maggiori poeti e intellettuali australiani del Novecento, che considerava la cultura e letteratura locali come parte di quelle britanniche ed europee (1962), e quelle di Arthur Angel Phillips, le cui posizioni nazionaliste premevano invece per un distacco dall'ombra coloniale della Gran Bretagna, vista ancora come la patria spirituale australiana, e per un coinvolgimento maggiore nella valorizzazione della culturale locale (1968).

Le posizioni di Phillips e di altri intellettuali emergono negli anni Sessanta con la vera e propria istituzionalizzazione del canone australiano, frutto appunto di una volontà critica di trasformazione che mirava ad introdurre testi australiani nel curriculum scolastico e universitario dominato dalla presenza di testi britannici. Il processo di canonizzazione della letteratura australiana avviene, dunque, attraverso la sua istituzionalizzazione come materia di studio a livello universitario e avviene per mano di intellettuali e accademici (cfr. Carter 1997). Come è facilmente immagina-

bile, gli scrittori e i poeti che ne fanno parte sono in maggioranza uomini¹⁰⁷. In questa stessa decade gli intellettuali modificano i paradigmi con cui si definisce la letteratura nazionale e stabiliscono l'accesso ai canali della pubblicazione e distribuzione attraverso cui la letteratura nazionale viene prodotta e recepita. In questo senso la letteratura australiana diventa «il terreno di scontro decisivo per stabilire un'autorità culturale e intellettuale, e da ultimo l'autorità a parlare a nome della nazione»¹⁰⁸. Il canone in questo caso non è formato esclusivamente dalle opere degne di nota per i loro 'meriti estetici', ma include e conferisce autorità rappresentativa a quelle che riflettono i valori di una determinata 'australianità', così come essa è stata definita dalla classe/etnia/genere dominante.

Nel periodo che va dalla seconda metà degli anni Settanta alla seconda metà degli anni Ottanta, il canone subisce una prima trasformazione a carattere inclusivo. Grazie alla revisione della storia culturale australiana ad opera di studiose, quali Anne Summers (1975) Miriam Dixson (1976), Kay Schaffer (1988) e Susan Sheridan (1995) che rivalutano il contributo delle molte scrittrici e poetesse di inizio secolo, il canone si apre a rappresentanti femminili, sino a quel momento trascurate o consegnate all'oblio, perché i loro temi, spesso poco convenzionali e anticonformisti, si distaccavano da quelli trattati dai loro colleghi.

La gamma degli avvenimenti nella decade successiva presenta esempi che vanno da un opposto all'altro. Nel 1981 viene pubblicata *The Oxford History of Australian Literature* a cura di Leonie Kramer, le cui posizioni e commenti rispetto ad una maggiore inclusività del canone australiano tale da poter comprendere anche le sue minoranze sono incredibilmente simili a quelle pronunciate da Bloom una decade più tardi e già menzionate nella prima sezione di questo lavoro¹⁰⁹. Il 'multiculturalismo'¹¹⁰ brandito dallo stato e dalla cultura dominante come esempio di una politica di sviluppo socio-culturale di successo, in realtà mostra in questi anni tutti i suoi limiti come termine inclusivo e «circola in Australia come una serie di formazioni discorsive che serve un insieme diverso di interessi istituzionali»¹¹¹. È la fine degli anni Ottanta, tuttavia, che segna una svolta epocale nella storia culturale della nazione e conseguentemente anche nel suo canone letterario. Il 1988, data del bicentenario del primo insediamento britannico e delle sue celebrazioni, che paradossalmente escludono quasi un quarto della sua popolazione, mette in evidenza le contraddizioni di una nazione in piena crisi identitaria. Una nazione multicultural, quale l'Australia professa di essere, necessita di un'identità culturale che rifletta la sua eterogeneità. Per molti intellettuali e semplici cittadini il bicentenario diventa quel punto ideale, il punto del non-ritorno, oltre il quale non è più possibile accettare «il monocentrismo in ogni sfera» di significato senza metterlo in discussione, simile a quello stesso momento che nel mondo coloniale ha dato avvio al processo inverso di presa di coscienza e di sovvertimento dell'ordine precostituito: «il processo di alienazione che inizialmente è servito per relegare il mondo post-coloniale ai 'margini', si è girato su se stesso e ha spinto quel mondo attraverso una sorta di barriera

mentale in una posizione da cui tutta l'esperienza può essere vista come decentrata, pluralista e molteplice. La marginalità quindi è diventata una fonte di energia creativa senza precedenti»¹¹².

Permeata da significanti di ordine gerarchico, la cultura australiana riflette «un sistema di discriminazioni e di valutazioni [...] a favore di una particolare classe all'interno di uno Stato che si identifica in essa e [...] di esclusioni legistate dall'alto ma rappresentate in tutta la sua organizzazione, per cui concetti come anarchia, disordine, irrazionalità, inferiorità, cattivo gusto e immoralità vengono identificati e quindi depositati e tenuti al di fuori di tale sistema culturale dal potere dello Stato e dalle sue istituzioni»¹¹³. Questo tipo di sistema, basato su abili strategie di ostracismo, genera una configurazione letteraria in cui, come sottolineato da Sneja Gunew, che riprende il concetto di «parergon» o di «supplemento» derrideano (Derrida 1979), «l'esclusione o marginalizzazione di alcuni testi in effetti incornicia la condizione d'esistenza di quei testi che sono inclusi o confermano il processo analitico»¹¹⁴. È chiaro che a lungo andare questo «supplemento» o «cornice», per usare il termine utilizzato da Gunew, tende ad attorcigliarsi ed unirsi completamente con la sua controparte, arricchendola e ridefinendola allo stesso tempo. Questa trasformazione si è resa visibile nella pratica discorsiva culturale australiana, in modo particolare a livello letterario, dove la scrittura delle minoranze, che ha avuto la funzione di incorniciare la letteratura australiana per trent'anni, a partire dalla seconda metà degli anni Novanta ha iniziato invece a ridefinirla. In questo senso gli scrittori delle minoranze hanno assunto il ruolo di agenti di un rinnovamento culturale. Contestando la mancanza di una loro rappresentatività essi hanno iniziato a minare le basi su cui si basava l'identità nazionale stessa. Questo movimento ha contribuito a generare una «sfera pubblica controdiscorsiva»¹¹⁵, per cui non ha più importanza che i testi delle minoranze vengano inclusi o meno nel canone anglo-celtico, dato che attraverso il processo controdiscorsivo l'intera tradizione australiana, dovrà essere rivista e «riletta in maniera completamente diversa così che tutte le produzioni culturali vengano messe in primo piano»¹¹⁶.

Nella primavera del 1997 una delle maggiori riviste letterarie australiane, «Southernly», dedica un numero speciale ai processi di canonizzazione letteraria in Australia e alla configurazione dei suoi criteri di valutazione. Il volume, intitolato *Canonozities*¹¹⁷ riflette una duplice intenzione. Da una parte quella di analizzare i processi socio-culturali alla base delle scelte che sottendono al conferimento di uno stato canonico e di una conseguente certa celebrità ai testi letterari. Dall'altra quella di presentare uno stato dell'arte delle istituzioni, atte a stabilire l'ingresso e la permanenza nel canone nazionale. Più che stilare l'elenco di testi che concretizzano il canone australiano, alla stregua del classico testo di Bloom, *Canonozities* si propone di investigare quali siano gli interessi culturali, commerciali e politici che sottendono alla sua creazione. Quello che emerge da questa raccolta è la consapevolezza di una visione decisamente più dinamica, più elastica del concetto tradizionale di canone, definito qui come un processo

in cui sono percepibili determinati punti di svolta, che, come ho già sintetizzato, corrispondono a decenni precise del ventesimo secolo, in cui si assiste ad una maggiore inclusività rappresentativa delle opere prescelte. Traspare poi un netto cambiamento nelle istituzioni che regolano il canone oggi, e che in Australia annoverano «le case editrici commerciali; le istituzioni pubbliche nazionali come la National Library, l'emittente televisiva ABC e l'Australia Council; l'accademia e le particolari strategie di lettura critica e i vari processi di valutazione in atto in essa; i programmi scolastici della scuola secondaria superiore; i premi e le associazioni letterari; i giornali e le riviste»¹¹⁸. Si potrebbe sostenere che un discorso simile valga anche per altre realtà, ma uno sguardo ai programmi scolastici in diversi paesi europei (penso all'Italia e al Regno Unito, di cui ho esperienza diretta) dimostra il contrario. Se lo scorrere del tempo e la pubblicazione di nuove opere mettono in luce gli autori passati sotto prospettive diverse, il dinamismo del canone australiano è tale che, paradossalmente oggi alcuni critici esortano intellettuali e accademici a contribuire a «custodire» e conservare la letteratura australiana, proteggendola dal costante rinnovamento culturale moderno che sta condannando all'oblio alcuni dei suoi rappresentanti «classici», così da poterla fare conoscere alle future generazioni di lettori¹¹⁹.

Le polemiche e le battaglie per l'inclusione delle opere delle minoranze nel canone australiano si sono affievolite, a conferma forse che una certa democratizzazione culturale è quindi avvenuta. Le recenti antologie e compendi di letteratura australiana (Birns e McNeer 2007, Heiss e Minter 2008, Gelder e Salzman 2009, Jose 2009), sembrano confermare il superamento della «fobia del canone»¹²⁰ di cui la cultura australiana sembrava soffrire in un eccessivo slancio di correttezza politica, o di mancanza di coraggio, dipende dai punti di vista. Rimangono però molti dubbi. Da un lato esistono autori e testi che sono stati inclusi nei curricula scolastici e universitari e come tali tacitamente investiti di una certa autorità canonica, tra i quali penso a Jack Davis (1917-2000), Oodgeroo Noonuccal (1920-1993), Kevin Gilbert (1933-1993), Ruby Langford Ginibi (n. 1934), Mudrooroo (n. 1938), Sally Morgan (n. 1951), Kim Scott (n. 1957), Lionel Fogarty (n. 1958) e recentemente Alexis Wright (n. 1950) per le minoranze indigene; mentre Judah Waten (1911-1985), Arnold Zable (n. 1947) Brian Castro (n. 1950), Ania Walwicz (n. 1951), Ouyang Yu (n. 1955) Melina Marchetta (n. 1965), Christos Tsiolkias (n. 1965), per le minoranze etniche. Dall'altro, è importante tuttavia capire se questa inclusione in realtà «rimanda a presunzioni monoculturali di 'valore estetico', 'forza espressiva' e 'formazione caratteriale' e il testo etnico viene ridotto ad un pretesto per l'argomentazione pluralistica secondo cui tutte le culture condividono certi valori espressivi»¹²¹.

Se, come sostiene David Carter, leggere criticamente un testo come «anti-canonico»¹²² lascia ormai il tempo che trova, è necessario rammentarsi che c'è sempre e comunque un canone da smantellare o da ampliare, che ci piaccia o no, e che come educatori e docenti spetta anche a noi

promuovere o recuperare un'opera destinata all'oblio (unitamente e obbligatoriamente al suo contesto, oserei aggiungere), sia che questa non abbia mai sfondato la barriera canonica, sia che ne sia uscita per sovrappollamento. Bisogna anche riconoscere che spesso a causa della limitata tiratura, diventa difficile poter proporre i testi che si vorrebbe e quindi ammettere che il canone oggi è anche pilotato da ragioni economiche e tenerne conto.

A dispetto di quello che certi critici vorrebbero, i canoni cambiano, si aggiornano e si trasformano, lentamente o velocemente a seconda del ritmo e vivacità culturale di ogni paese. La cosa importante che resta dopo questa trasformazione è la consapevolezza del potere trasformativo di queste storie. Emergendo nel canone nazionale da cui prima erano state estromesse, le 'nuove' storie cambiano di fatto la narrazione del paese.

Note

¹ In ragione di una certa omogeneità e coerenza all'interno del testo ho preferito tradurre in italiano tutte le citazioni incluse in questo lavoro. Oltre che per alleggerire la lettura evitando continui salti di registro linguistico, la mia scelta è stata dettata dalla consapevolezza che, per la maggior parte dei testi secondari qui citati non esiste una traduzione italiana, il che limita la loro circolazione e fruibilità ad un ristretto numero di lettori. Se non altrimenti indicato, tutte le traduzioni dei testi primari e secondari inclusi in questo lavoro sono mie e le indicazioni bibliografiche si riferiscono all'edizione in lingua originale. Nel caso esista una loro traduzione italiana ho indicato i dati in bibliografia.

² In questo contributo mi occuperò quasi esclusivamente del rapporto tra canone e post-coloniale nelle letterature in inglese.

³ Il concetto di «post-coloniale», così come espresso e difeso da Ashcroft, Tiffin e Griffith, ha una specifica risonanza nel contesto australiano in cui le diverse realtà temporali (durante e post-colonizzazione) insite nel suffisso «post» sono contemporaneamente ancora presenti. Cfr. B. Ashcroft, H. Tiffin, G. Griffiths, *The Post-Colonial Studies Reader*, Routledge, London 1995.

⁴ Cfr. S. Albertazzi, *Lo sguardo dell'altro: le letterature postcoloniali*, Carocci, Roma 2000, p. 85.

⁵ B. Ashcroft, H. Tiffin, G. Griffiths, *The Post-Colonial Studies Reader*, cit., p. 427.

⁶ S. Slemon, *The Scramble for Post-Colonialism*, in C. Tiffin, A. Lawson (eds.), *De-Scripting Empire. Postcolonialism and Textuality*, Routledge, London 1994, p. 15.

⁷ Cfr. E. Shohat, *Notes on the 'Post-Colonial'*, «Social Text», 31/32, 1992, p. 37; S. Slemon, *The Scramble for Post-Colonialism*, cit., pp. 15-32, pp. 16-17; B. Ashcroft, *Post-Colonial Transformation*, Routledge, London 2001, p. 7.

⁸ B. Ashcroft, *Post-Colonial Transformation*, cit., p. 7.

⁹ I. Adam, H. Tiffin (eds.), *Past the Last Post: Theorizing Post-Colonialism and Post-Modernism*, Harvester Wheatsheaf, New York-London 1991, p. vii.

¹⁰ A partire dal secondo dopoguerra il termine viene usato con questa accezione da storici e politologi con ovvi riferimenti cronologici e politici.

¹¹ B. Ashcroft, *Post-Colonial Transformation*, cit., p. 10.

¹² Ivi, p. 11.

¹³ S. Hall, *When Was 'the Post-Colonial'? Thinking at the Limit*, in I. Chambers, L. Curti (eds.), *The Post-Colonial Question: Common Skies, Divided Horizons*, Routledge, London 1996, pp. 242-260 (trad. it. *La questione postcoloniale. Cieli comuni, orizzonti diversi*, Liguori, Napoli 1997), p. 253.

¹⁴ E. Shohat, *Notes on the 'Post-Colonial'*, cit., p. 103.

¹⁵ A. Dirlik, *The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism*, «Critical Inquiry», 20, 2, 1994, p. 329.

¹⁶ B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *The Empire Writes Back* (1989), Routledge, London 2002, p. 2.

¹⁷ L. Gandhi, *Post-Colonial Theory: A Critical Introduction*, Allen & Unwin, Sydney 1998, p. 168.

¹⁸ L'Irlanda, l'Australia, il Canada, il Sud Africa, la Rhodesia Meridionale (l'odierno Zimbabwe) vengono considerate esempi di colonie di insediamento, mentre i paesi del subcontinente asiatico, India, Pakistan, Bangladesh, Sri Lanka, le isole Caraibiche, la Nigeria, il Kenia sono generalmente chiamate colonie di sfruttamento. Anche qui la divisione netta non è strettamente possibile, perchè in molte di esse si possono riconoscere le caratteristiche di ambedue le tipologie.

¹⁹ Conversazione personale con l'autrice.

²⁰ B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *The Empire Writes Back*, cit., p. 33.

²¹ Per un approfondimento delle letture critiche sul rapporto tra *Jean Eyre* e *Wide Sargasso Sea*, cfr. J. Thieme, *Postcolonial Con-texts: Writing Back to the Canon*, Continuum, London 2001.

²² H. Bloom, *The Western Canon. The Books and Schools of the Ages*, Harcourt Brace, New York 1994 (trad. it. *Il canone occidentale. I libri e le scuole delle età*, a cura di F. Saba Sardi, Bompiani, Milano 1994), p. 19 *et passim*.

²³ Da ultimo un articolo apparso recentemente sul *Corriere della Sera* in merito al Premio Nobel per la Letteratura. Cfr. Bloom 2009.

²⁴ S. Albertazzi, *Canone*, in S. Albertazzi, R. Vecchi (a cura di), *Abbecedario postcoloniale: dieci voci per un lessico della postcolonialità*, Quodlibet, Macerata 2001, p. 21.

²⁵ H. Bloom, *The Western Canon ...*, cit., p. 32.

²⁶ Ivi, p. 32.

²⁷ Ivi, p. 1.

²⁸ Ivi, p. 3.

²⁹ Ivi, pp. 6-7.

³⁰ Ivi, p. 10.

³¹ Ivi, p. 6.

³² U. Eco, *Sulla letteratura* (2002), Bompiani, Milano 2003, pp. 7-8.

³³ I. Calvino, *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano 1995, p. 12.

³⁴ In questo senso è ancora fortememnte attuale almeno in Italia quello che sostengono J. Batsleer *et al.* nel loro studio della letteratura e cultura inglese nel sistema scolastico britannico. La scelta dei testi inclusi nei programmi canonici diventano determinanti sia per i risultati scolastici e universitari, ma soprattutto nello sbocco lavorativo della carriera universitaria (cfr. J. Batsleer *et al.*, *Rewriting English: Cultural Politics of Gender and Class*, Routledge, London 1985, p. 29).

³⁵ C. Tiffin, A. Lawson (eds.), *De-Scribing Empire*, cit., p. 10.

³⁶ Cfr. per esempio, *Things Fall Apart* (1956) di Chinua Achebe, *The Palace of the Peacock* (1960) di Wilson Harris e il sopracitato *Wide Sargasso Sea*.

³⁷ In campo anglofono si veda in particolare il *Man Booker Prize*, il premio letterario più prestigioso in lingua inglese, e il *Commonwealth Writers' Prize*, che

negli ultimi due decenni sono stati vinti ambedue quasi esclusivamente da scrittori provenienti da paesi cosiddetti 'post-coloniali'. La loro presenza è fortemente visibile anche nella successione del premio Nobel per la letteratura dello stesso periodo. Dal 2000, per fare un esempio recente, degli otto scrittori premiati, quattro dei vincitori provengono da paesi con un passato coloniale: Jean-Marie Gustave Le Clézio (2008), Doris Lessing (2007), John Maxwell Coetzee (2003), V.S. Naipaul (2001). Per un'analisi della storia del premio *Man Booker*, cfr. R. Todd, *Consuming Fictions: The Booker Prize and Fiction in Britain Today*, Bloomsbury, London 1996, e G. Huggan, *The Post-Colonial Exotic: Marketing the Margins*, Routledge, London 2001. Nel 1992 il premio Nobel è stato vinto dal poeta caraibico Derek Walcott per la sua opera *Omeros* (1990), un poema 'epico', che rilegge alcuni aspetti e personaggi delle opere omeriche, trasferendoli sulla sua isola natale di St. Lucia. I protagonisti non sono gli eroi di Omero, ma i pescatori locali, che dalla periferia dell'impero diventano i protagonisti del poema. Helen, Achille, Hector, Philoctete, sono i 'dispossessed' dell'isola, e la disputa tra Hector e Achille per la mano di Helen metaforicamente riporta alla tormentata storia coloniale dell'isola contesa più volte tra l'Inghilterra e la Francia. Per una dettagliata analisi dell'opera cfr. R.D. Hamner, *Epic of the Dispossessed*, University of Missouri Press, Columbia 1997 e la recente intervista sul *Corriere della Sera*, cfr. D. Messina, *Derek Walcott: i miei pescatori figli di Omero*, «Il Corriere della Sera», 9 Dicembre 2008, <http://archiviostorico.corriere.it/2008/dicembre/09/Derek_Walcott_miei_pescatori_figli_co_9_081209047.shtml> (12/08).

³⁸ Tornerò ampiamente su questo punto e sulle sue contraddizioni nella sezione finale di questo contributo.

³⁹ S. Hall, *When Was 'the Post-Colonial'? Thinking at the Limit*, cit., p. 247.

⁴⁰ G.C. Spivak, *Can the Subaltern Speak*, in Ead., *Outside in the Teaching Machine*, Routledge, New York-London 1993, p. 270.

⁴¹ B. Ashcroft, P. Alhuwalia, *Edward Said*, Routledge, London 2001, p. 26.

⁴² B. Ashcroft, H. Tiffin, G. Griffiths, *The Post-Colonial Studies Reader*, cit., p. 425

⁴³ La rivolta dei Sepoys, i soldati indiani dell'esercito britannico, scoppiata a Meerut nel 1857. Denominata dagli inglesi come *The Indian Mutiny*, è stata ribattezzata dagli indiani 'Prima Guerra di Indipendenza' durante il processo di decolonizzazione.

⁴⁴ J.G. Farrell, *The Siege of Krishnapur* (1973), Orion, London 1993, p. 304.

⁴⁵ Per un approfondimento del processo di scolarizzazione coloniale nei Caraibi, cfr. H. Tiffin, *The Institution of English*, in A. J. Arnold (ed.) *A History of Literature in the Caribbean, Vol. 2: English- and Dutch-Speaking Regions*, Benjamins, Amsterdam 2001, pp. 41-66. Per l'esperienza africana invece N. wa Thiong'o, *Decolonizing the Mind: The Politics of Language in African Literature*, Heinemann, London 1986.

⁴⁶ N. wa Thiong'o, *Decolonizing the Mind ...*, cit., p. 93.

⁴⁷ E.W. Said, *Out of Place: A Memoir*, Granta, London 1999, p. 39.

⁴⁸ R.H. King, M. Morrissey, *Images in Print: Bias and Prejudice in Caribbean Textbooks*, Institute of Social and Economic Research. University of the West Indies, Mona 1988, pp. 21-22.

⁴⁹ R.K. Narayan, *Swami and Friends* (1935), Vintage, London 2000, pp. 4-5.

⁵⁰ Nonostante imperialismo e colonialismo siano spesso sinonimi, esistono sostanziali differenze nate dai cambiamenti semantici avvenuti nel corso della storia. Il colonialismo è una conseguenza dell'imperialismo, un suo sottopro-

dotto. La differenza sostanziale è tuttavia facilmente afferrabile se la si basa su contenuti spaziali. L'imperialismo parte dal centro da cui emana il suo potere. Il suo spazio è la metropoli. Il suo dominio e la sua autorità penetra nelle colonie e generano il colonialismo. «L'imperialismo può funzionare in mancanza di colonie formali (come nel caso dell'imperialismo contemporaneo degli Stati Uniti), ma il colonialismo no», A. Loomba, *Colonialism/Postcolonialism*, Routledge, London 1998, p. 7.

⁵¹ C. Tiffin, A. Lawson (eds.), *De-Scribing Empire*, Routledge, London 1994, p. 4.

⁵² E. Said, *Culture and Imperialism* (1993), Vintage, London 1994, p. xii.

⁵³ Secondo Jo-Ann Wallace, l'idea paradigmatica del 'fanciullo' da istruire e da plasmare è una *conditio sine qua non* dell'imperialismo britannico (e occidentale in genere) che ha quindi dovuto procedere ad inventare una tale figura prima ancora di poter considerare l'idea di un'espansione imperialistica (cfr. J. Wallace, *De-Scribing the Water-Babies: 'The child' in Post-colonial Theory*, in C. Tiffin, A. Lawson, eds., *De-Scribing Empire*, cit., p. 176).

⁵⁴ Tra le più note in inglese vi sono *Mr. Midshipman Easy* (1836) del Capitano Frederick Marryat, *Typee* (1846) di Herman Melville, *The Coral Island* (1858) di R.M. Ballantyne e naturalmente *Treasure Island* (1883) di R.L. Stevenson sino ad arrivare a *Lord of the Flies* (1954) di William Golding che estende l'idea della 'Robinsonade' ad un livello distopico. Come genere letterario del diciannovesimo secolo la 'Robinsonade' si è sviluppata in tutta Europa, soprattutto in Francia e Germania. Un esempio tra i più noti è *Der Schweizerische Robinson* di Johan David Wyss, pubblicato a Zurigo nel 1812 (*La famiglia Robinson*, trad. e rid. it. a cura di Francesco Saba Sardi, Mondadori, Milano 1983).

⁵⁵ E. Said, *Out of Place: A Memoir*, cit., p. 22.

⁵⁶ J. Thieme, *Postcolonial Con-texts: Writing Back to the Canon*, cit., p. 54.

⁵⁷ Trad. it. di F. Cavagnoli, *Foe*, Einaudi, Torino 2005.

⁵⁸ Di questi mi occuperò in maggior dettaglio nella sezione successiva.

⁵⁹ V.S. Naipaul, *The Mimic Men* (1967), Readers Union, London 1968, p. 109.

⁶⁰ Per un approfondimento della tematica del conflitto materno e della sua rilevanza come chiave di lettura anticoloniale cfr. Viktoria Burrows (2004).

⁶¹ J. Kincaid, *Lucy* (1990), Plume, New York, London 1991, p. 39.

⁶² Ivi, p. 149.

⁶³ Sebbene il titolo della poesia a cui si riferisce la protagonista di *Lucy* non venga mai citato apertamente dalla Kincaid, è ovvio che si tratti di *I Wondered Lonely as a Cloud* di William Wordsworth. Meglio nota come *Daffodils*, la poesia di Wordsworth è probabilmente il brano poetico più noto in lingua inglese ed è tuttora onnipresente nei programmi curricolari britannici e in quelli di lingua inglese insegnati al di fuori dell'isola.

⁶⁴ J. Kincaid, *Lucy* (1990), cit., p. 30.

⁶⁵ B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *The Post-Colonial Studies Reader*, cit., p. 426.

⁶⁶ Merle Hodge citato in S. Gikandi, *Narration in the Post-Colonial Moment: Merle Hodge's Crack Crack Monkey*, in I. Adam, H. Tiffin (eds.), *Past the Last Post ...*, cit., p. 13. La mancanza di relazionalità tra la realtà geografico-culturale coloniale e le descrizioni nei libri di testo o nelle letture di svago è sentita anche nelle colonie d'insediamento (tra cui l'Australia, il Canada e il Sud Africa).

⁶⁷ N. wa Thiong'o, *Homecoming: Essays on African and Caribbean Literature, Culture and Politics*, Heinemann, London 1972, p. 150.

⁶⁸ S. Rushdie, 'Commonwealth Literature' Does not Exist (1983), in Id. *Imaginary Homelands*, Granta, London 1991, pp. 61-70, p. 86.

⁶⁹ J. Thieme, *Postcolonial Con-texts: Writing Back to the Canon*, cit., p. 17.

⁷⁰ C. Achebe, *An Image of Africa: Racism in Conrad's Heart of Darkness* (1977), in G. Castle (ed.), *Postcolonial Discourses: An Anthology*, Blackwell, Oxford 2001, pp. 210-220.

⁷¹ C. Achebe, *An Image of Africa: ...*, cit., p. 215.

⁷² Ivi, p. 210.

⁷³ Ivi, p. 218.

⁷⁴ Ivi, p. 211.

⁷⁵ Ivi, p. 217.

⁷⁶ Trad. it. di S. Antonioli Cameroni, *Il crollo e La freccia di Dio*. Pubblicati originariamente da Jaca Books alla fine degli anni Settanta, sono stati ripubblicati recentemente per i tipi E/O, rispettivamente nel 2002 e nel 2004. Trad. it. di S. Antonioli Cameroni, *Ormai a disagio*, Mondadori, Milano 1990. Per un'introduzione critica alla trilogia di Achebe in italiano vedi A. Di Maio, *Chinua Achebe e l'arte dell'olio di palma*, «Lo straniero», IX, 65, 2005, pp. 58-69.

⁷⁷ C. Achebe, *An Image of Africa: ...*, cit., p. 212.

⁷⁸ Il riferimento è di Salman Rushdie che lo usa in sostituzione del termine 'scrittori del Commonwealth', cfr. S. Rushdie, 'Commonwealth Literature' Does not Exist, cit.

⁷⁹ Per un approfondimento della relazione tra Conrad, V.S. Naipaul e Ngugi wa Thiong'o, cfr. J. Thieme, *Postcolonial Con-texts: Writing Back to the Canon*, cit.

⁸⁰ J. Thieme, *Postcolonial Con-texts: Writing Back to the Canon*, cit., p. 107.

⁸¹ Henry Lawson, il poeta nazionale e cantore indiscusso del *bush*, considera Dickens una figura paterna, da imitare e rispettare (cfr. X. Pons, *Out of Eden: Henry Lawson's Life and Works: A Psychoanalytic View*, Angus & Robertson, Sydney 1984). Riferimenti specifici a *Great Expectations* sono presenti in *Miss Peabody's Inheritance* (1983) di Elisabeth Jolley (cfr. Thieme 2001) e nella popolarissima autobiografia di Sally Morgan, *My Place*, 1987 (trad. it. di M. Bartocci, *La mia Australia*, Bompiani, Milano 2001), in cui il tropo della paternità e la problematica figura paterna presenti nel romanzo di Dickens assumono connotazioni diverse quando lette da un punto di vista critico basato su studi di genere e interrazziali (cfr. R. Mohanram, *Black Body: Women, Colonialism and Space*, Allen & Unwin, Sydney 1999).

⁸² N. Jose, *Carey's Labyrinth*, «Australian Book Review», August 1997, p. 15.

⁸³ H. Lee, *Great Extrapolations* «The Guardian», 28 September 1997, <<http://www.guardian.co.uk/books/1997/sep/28/fiction.petercarey>> (10/08), p. 1.

⁸⁴ In questo senso il romanzo di Kate Grenville *The Secret River*, 2006 (trad. it. di R. Scarabelli, *Il fiume segreto*, Longanesi, Milano 2008) ed il suo successo editoriale esemplificano la necessità dell'Australia di confrontare la propria storia. Tratto dall'esperienza biografica di un antenato della Grenville, condannato alla deportazione nella colonia penale del Nuovo Galles del Sud, *The Secret River* esamina i primi anni di fondazione della colonia, i sentimenti contrastanti del protagonista, combattuto tra il desiderio di tornare alla madrepatria, il fascino di una vita nuova in una terra misteriosa e il senso di colpa per lo sterminio delle comunità indigene.

⁸⁵ E. Ho, *Peter Carey's Jack Maggs and the Trauma of Convictism*, «Antipodes», 17, 2, December 2003, p. 124.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ B. Rodgers, *Expelling the Witch: Postcolonial Recovery in Peter Carey's Jack Maggs*, «The Imperial Archive», 2006, <<http://www.qub.ac.uk/schools/SchoolofEnglish/imperial/austral/P-C-recovery-Maggs.htm>> (05/09), p. 1.

⁸⁸ H. Lee, *Great Extrapolations*, cit.

⁸⁹ J. Thieme, *Postcolonial Con-texts: Writing Back to the Canon*, cit., p. 110.

⁹⁰ Cfr. P. Carey, *Jack Maggs*, Faber and Faber, London 1997, p. 94.

⁹¹ J. Thieme, *Postcolonial Con-texts: Writing Back to the Canon*, cit., p. 111.

⁹² P. Carey, *Jack Maggs*, cit., p. 183.

⁹³ Per un approfondimento delle molteplici letture di *Jack Maggs* in relazione al romanzo di Dickens, impossibili da esplorare in questa breve analisi, cfr. J. Bradley, *Bread and Sirkuses – Empire and Culture in Peter Carey's The Unusual Life of Tristram Smith and Jack Maggs*, «Meanjin», 3, 4, 1997, pp. 657-665; A.J. Hassall, *A Tale of Two Countries: Jack Maggs and Peter Carey's Fiction*, «Australian Literary Studies», 18, 2, 1997, pp. 128-135; S. Meinig, *An Australian Convict in the Great English City: Peter Carey's Jack Maggs*, «Southerly», 60, 3, 2000, pp. 57-65; J. Thieme, *Postcolonial Con-texts: Writing Back to the Canon*, cit.; E. Ho, *Peter Carey's Jack Maggs and the Trauma of Convictism*, «Antipodes», 17, 2, December 2003, pp. 124-132.

⁹⁴ T. Bennett, G. Turner, M. Volkerling (eds.), *Post-Colonial Formations*, special issue of «Culture and Policy», 6, 1, 1994, p. 3.

⁹⁵ R. Langford Ginibi, P. Van Toorn, *Who's in Whose Canon? Transforming Aboriginal Writers into Big Guns*, «Southerly», 57, 3, Spring 1997, p. 125.

⁹⁶ T. Bennett, G. Turner, M. Volkerling (eds.), *Post-Colonial Formations*, cit., p. 2.

⁹⁷ G.C. Spivak, *Can the Subaltern Speak*, cit., p. 270.

⁹⁸ H.K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration*, Routledge, London 1990, p. 4.

⁹⁹ Va da sé che ciò che segue è una semplificazione di un processo molto più complesso ed eterogeneo.

¹⁰⁰ R. White, *Inventing Australia: Images and Identity 1688-1980*, Allen & Unwin, Sydney 1981. A. Lawson, *Patterns and Preoccupations: The Discovery of Nationality in Australia and Canadian Literatures*, in P. Crabbe (ed.), *Theory and Practice in Comparative Studies: Canada, Australia and New Zealand*, ANZACS (Australia and New Zealand Association for Canadian Studies), Sydney 1983, pp. 54-69. A. McGrath, *Playing Colonial: Cowgirls, Cowboys, and Indians in Australia and North America*, «Journal of Colonialism and Colonial History», 2, 1, 2001, p. 5.

¹⁰¹ La *White Australia Policy* in vigore dal 1901 (anno di nascita della Federazione Australiana) al 1972 di fatto bloccava l'ingresso agli immigrati non-Europei.

¹⁰² L'idea di cosa si intendesse per 'bianco' era del tutto relativa. Joseph Pugliese, per esempio, mostra come il colore del corpo degli emigrati italiani abbia complicato e problematizzato l'idea omogena di bianco in Australia, cfr. J. Pugliese, *Race as Category Crisis: Whiteness and the Topical Assignment of Race*, «Social Semiotics», 12, 2, August 2002, pp. 149-169.

¹⁰³ A. Brewster, *Literary Formations: Post-colonialism, Nationalism, Globalism*, Melbourne UP, Melbourne 1995, p. 15.

¹⁰⁴ Considerata nella maggioranza dei casi nella sua accezione bianca, prestante, maschile ed eterosessuale.

¹⁰⁵ A. Moreton-Robinson, *Talkin' Up To the White Woman: Indigenous Women and Feminism*, University of Queensland Press, St. Lucia 2002, p. 24.

¹⁰⁶ N. Palmer, *Modern Australian Literature 1900-1923*, Lothian, Melbourne-Sydney 1924, p. 5.

¹⁰⁷ *The Literature of Australia* curato da Geoffrey Dutton (1964) include quattordici nomi. Due sono donne, Henry Handel Richardson e Judith Wright.

¹⁰⁸ D. Carter, *Literary Canons and Literary Institutions*, «Southernly», 57, 3, Spring 1997, p. 20.

¹⁰⁹ L. Kramer, *Introduction*, in *The Oxford History of Australian Literature*, Oxford UP, Melbourne 1981, p. 23. H. Bloom, *The Western Canon ...*, cit., p. 6.

¹¹⁰ Nel 1973, Al Grassby, Ministro per l'Immigrazione del governo Whitlam usa per la prima volta la parola 'multiculturale' in un discorso ufficiale e segna l'inizio di una nuova epoca. Dalla fine degli anni Settanta «il multiculturalismo diventò non soltanto una nuova parola australiana, ma anche un vero e proprio nuovo 'ismo': un'ideologia generale di ciò che l'Australia avrebbe dovuto essere e diventare» (S. Castles *et al.*, *Mistaken Identities: Multiculturalism and the Demise of Nationalism in Australia*, Pluto Press, Sydney 1988, p. 4). Da questo momento, 'multiculturalismo' diventa sinonimo di 'celebrazione' delle differenze culturali e, da barricata monoculturale ad esaltare gli stereotipi nazionali, l'Australia si presenta come nazione che promuove la diversità e la pluralità in generale.

¹¹¹ S. Gunew, *Denaturalizing Cultural Nationalisms: Multicultural Readings of 'Australia'*, in H. K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration*, cit., p. 110.

¹¹² B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *The Empire Writes Back*, cit., p. 12.

¹¹³ E. Said, *The World, the Text and the Critic* (1983), Vintage, London 1991, p. 11.

¹¹⁴ S. Gunew, *Framing Marginality: Multicultural Literary Studies*, Melbourne UP, Melbourne 1994, p. 28.

¹¹⁵ S. Gunew, *Denaturalizing Cultural Nationalisms ...*, cit., p. 100.

¹¹⁶ D. Carter, *The Natives Are Getting Restless: Nationalism, Multiculturalism and Migrant Writing*, «Island», 25/26, 2, 1986, p. 8.

¹¹⁷ Il titolo del volume si basa su un gioco di parole che fa perno sull'uso dell'abbreviazione 'Oz' per indicare 'l'Australia'. L'uso del termine risale al 1908, ma è oggi di uso comune.

¹¹⁸ D. Carter, *Literary Canons and Literary Institutions*, cit., p. 18.

¹¹⁹ R. Dixon, *Curating Oz Lit: Creating the Australian Classics Library*, «Australian Book Review», 316, 2009, p. 21.

¹²⁰ N. Jose, *Australian Literature and the Missing Body*, «Australian Book Review», 313, 2009, p. 23.

¹²¹ D. Palumbo-Liu (ed.), *The Ethnic Canon*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1995, p. 2.

¹²² D. Carter, *Literary Canons and Literary Institutions*, cit., p. 34.

Bibliografia

Achebe Chinua, *An Image of Africa: Racism in Conrad's Heart of Darkness* (1977), in G. Castle (ed.), *Postcolonial Discourses: An Anthology*, Blackwell, Oxford 2001, pp. 210-220.

Adam Ian, Tiffin Helen (eds.), *Past the Last Post: Theorizing Post-Colonialism and Post-Modernism*, Harvester Wheatsheaf, New York-London 1991.

Anderson Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London 1983.

Albertazzi Silvia, *Lo sguardo dell'altro: le letterature postcoloniali*, Carocci, Roma 2000.

- , *Canone*, in S. Albertazzi, R. Vecchi (a cura di), *Abbecedario postcoloniale: dieci voci per un lessico della postcolonialità*, Quodlibet, Macerata 2001, pp. 21-31.
- Ashcroft Bill, *Post-Colonial Transformation*, Routledge, London 2001.
- Ashcroft Bill, Alhuwalia Pal, *Edward Said*, Routledge, London 2001.
- Ashcroft Bill, Griffiths Gareth, Tiffin Helen, *The Post-Colonial Studies Reader*, Routledge, London 1995.
- , *The Empire Writes Back* (1989) Routledge, London 2002.
- Batsleer Janet, Davies Tony, O'Rourke Rebecca, Weedon Chris, *Rewriting English: Cultural Politics of Gender and Class*, Routledge, London 1985.
- Bennett Tony, Turner Graeme, Volkerling Michael (eds.), *Post-Colonial Formations*, special issue of «Culture and Policy», 6, 1, 1994.
- Bhabha Homi K. (ed.), *Nation and Narration*, Routledge, London 1990 (trad. it. e cura di A. Perri, *Nazione e narrazione*, Meltemi, Roma 1997).
- , *The Location of Culture*, Routledge, London 1994 (trad. it. e cura di A. Perri, *I luoghi della cultura*, Meltemi, Roma 2001).
- Bird Delys, Dixon Robert, Lever Susan (eds.), «Southerly», 57, 3, Spring 1997.
- Birns Nicholas, McNeer Rebecca (eds.), *A Companion to Australian Literature since 1900*, Camden House, Rochester 2007.
- Bloom Harold, *The Western Canon. The Books and Schools of the Ages*, Harcourt Brace, New York 1994 (trad. it e cura di F. Saba Sardi, *Il canone occidentale. I libri e le scuole delle età*, Bompiani, Milano 1994).
- , *Il lamento di Bloom: è un nobel per idioti*, «Corriere della Sera», 5 marzo 2009, <http://www.corriere.it/cultura/09_marzo_05/farkas_bloom2_92bb178a-09d1-11de-84bf-00144f02aabc.shtml> (06/09).
- Boehmer Elleke, *Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors* (1995), Oxford UP, Oxford 2005.
- Bradley James, *Bread and Sirkuses – Empire and Culture in Peter Carey's The Unusual Life of Tristram Smith and Jack Maggs*, «Meanjin», 3, 4, 1997, pp. 657-665.
- Brewster Anne, *Literary Formations: Post-colonialism, Nationalism, Globalism*, Melbourne UP, Melbourne 1995.
- Burrows Viktoria, *Whiteness and Trauma: The Mother-Daughter Knot in the Fiction of Jean Rhys, Jamaica Kincaid, and Toni Morrison*, Palgrave Macmillan, Basingstoke-New York 2004.
- Calvino Italo, *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano 1995.
- Carter David, *The Natives Are Getting Restless: Nationalism, Multiculturalism and Migrant Writing*, «Island», 25/26, 2, 1986, pp. 3-8.
- , *Literary Canons and Literary Institutions*, «Southerly», 57, 3, Spring 1997, pp. 16-37.
- Carey Peter, *Jack Maggs*, Faber and Faber, London 1997 (trad. it e cura di M. Biondi, *Jack Maggs*, Frassinelli, Milano 1999).
- Castles Stephen, Cope Bill, Kalantzis Mary, Morrissey Michael, *Mistaken Identities: Multiculturalism and the Demise of Nationalism in Australia*, Pluto Press, Sydney 1988.
- Derrida Jacques, *The Parergon*, «October», 9, 1979, pp. 3-40.
- Di Maio Alessandra, *Chinua Achebe e l'arte dell'olio di palma*, «Lo straniero», IX, 65, 2005, pp. 58-69.

- Dirlik A., *The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism*, «Critical Inquiry», 20, 2, 1994, pp. 328-356.
- Dixon Miriam, *The Real Matilda*, Penguin, Ringwood 1976.
- , *The Imaginary Australian: Anglo-Celts and Identity, 1788 to the Present*, University of New South Wales Press, Sydney 1999.
- Dixon Robert, *Writing the Colonial Adventure: Race, Gender, and the Nation in Anglo-Australian Popular Fiction, 1875-1914*, Cambridge UP, Cambridge 1995.
- , *Curating Oz Lit : Creating the Australian Classics Library*, «Australian Book Review», 316, 2009, pp. 20-21.
- Dutton Geoffrey (ed.), *The Literature of Australia*, Penguin, Ringwood 1964.
- Eco Umberto, *Sulla letteratura* (2002), Bompiani, Milano 2003.
- Eliot Thomas Stearns, *Selected Prose of T.S. Eliot*, ed. by F. Kermodé, Faber and Faber, London 1975.
- Fanon Franz, *Les damnés de la terre*, Maspero, Paris 1961 (trad. it. di C. Cignetti, *I dannati della terra*, Einaudi, Torino 2000).
- Farrell James Gordon, *The Siege of Krishnapur* (1973), Orion, London 1993 (trad. it. e cura di V. Mingiardi, *L'assedio di Krishnapur*, Neri Pozza, Milano 2001).
- Gandhi Leela, *Post-Colonial Theory: A Critical Introduction*, Allen & Unwin, Sydney 1998.
- Gelder Ken, Salzman Paul, *After the Celebration: Australian Fiction 1989-2007*, Melbourne UP, Melbourne 2009.
- Gibson Ross, *The Diminishing Paradise: Changing Literary Perceptions of Australia*, Angus and Robertson, Sydney 1984.
- Gikandi Simon, *Narration in the Post-Colonial Moment: Merle Hodge's Crick Crack Monkey*, in I. Adam, H. Tiffin (eds.), *Past the Last Post: Theorizing Post-Colonialism and Post-Modernism*, Harvester Wheatsheaf, New York-London 1991, pp. 13-22.
- Glissant Édouard, *La poétique de la relation*, Gallimard, Paris 1990 (trad. it. e cura di E. Restori, *La poetica della relazione*, Quodlibet, Macerata 2007).
- Gunew Sneja, *Denaturalizing Cultural Nationalisms: Multicultural Readings of 'Australia'*, in H.K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration*, Routledge, London 1990, pp. 99-120.
- , *Framing Marginality: Multicultural Literary Studies*, Melbourne UP, Melbourne 1994.
- Hall Stuart, *When Was the 'Post-Colonial?' Thinking at the Limit*, in I. Chambers, L. Curti (eds.), *The Post-Colonial Question: Common Skies, Divided Horizons*, Routledge, London 1996, pp. 242-260 (trad. it. *La questione postcoloniale*, Liguori, Napoli 1997).
- Hamner Robert D., *Epic of the Dispossessed*, University of Missouri Press, Columbia 1997.
- Hassall Anthony J., *A Tale of Two Countries: Jack Maggs and Peter Carey's Fiction*, «Australian Literary Studies», 18, 2, 1997, pp. 128-135.
- Heiss Anita, Minter Peter, *The Macquarie PEN Anthology of Aboriginal Literature*, Allen & Unwin, Sydney 2008.

- Ho Elizabeth, *Peter Carey's Jack Maggs and the Trauma of Convictism*, «Antipodes», 17, 2, December 2003, pp. 124-132.
- Hope Alec Derwent, *Standards in Australian Literature*, in G. Johnston (ed.), *Australian Literary Criticism*, Oxford UP, Melbourne 1962, pp. 1-15.
- Huggan Graham, *The Post-Colonial Exotic: Marketing the Margins*, Routledge, London 2001.
- Hulme Peter, *Including America*, «Ariel», 26, 1, 1995, pp. 117-123.
- Hobsbawm Eric J., *Ethnicity and Nationalism in Europe Today*, in G. Balakrishnan (ed.), *Mapping the Nation*, Verso, London 1996, pp. 255-265.
- Johnston George, *Australian Literary Criticism*, Oxford UP, Melbourne 1962.
- Jose Nicholas, *Carey's Labyrinth*, «Australian Book Review», August 1997, p. 15.
- (ed.), *Macquarie Pen Anthology of Australian Literature*, Allen & Unwin, Sydney 2009.
- , *Australian Literature and the Missing Body*, «Australian Book Review», 313, July-August 2009, pp. 22-23.
- Kincaid Jamaica, *Annie John*, Plume, New York 1983.
- , *Lucy*, Plume, New York-London 1990 (trad. it. e cura di A. di Gregorio, *Lucy*, Adelphi, Milano 2008).
- King Ruby H., Morrissey Michael, *Images in Print: Bias and Prejudice in Caribbean Textbooks*, Institute of Social and Economic Research. University of the West Indies, Mona 1988.
- Kramer Leonie, *Introduction*, in *The Oxford History of Australian Literature*, Oxford UP, Melbourne 1981.
- Langford Ginibi Ruby, Van Toorn Penny, *Who's in Whose Canon? Transforming Aboriginal Writers into Big Guns*, «Southerly», 57, 3, 1997, pp. 125-136.
- Lawson Alan, *Patterns and Preoccupations: The Discovery of Nationality in Australia and Canadian Literatures*, in P. Crabbe (ed.), *Theory and Practice in Comparative Studies: Canada, Australia and New Zealand*, ANZACS (Australia and New Zealand Association for Canadian Studies), Sydney 1983, pp. 54-69.
- Lazarus Neil (ed.), *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, Cambridge UP, Cambridge 2004.
- Lee Hermione, *Great Extrapolations* «The Guardian», 28 September 1997, <<http://www.guardian.co.uk/books/1997/sep/28/fiction.petercarey>> (10/08).
- Loomba Ania, *Colonialism/Postcolonialism*, Routledge, London 1998 (trad. it. e cura di F. Neri, *Colonialismo/postcolonialismo*, Meltemi, Roma 2006).
- Macaulay Thomas Babington, *Minute on Indian Education*, in B. Harlow, M. Carter (ed.), *Archives of Empire Vol. 1: From the East India Company to the Suez Canal*, Duke UP, Durham-London 2003, pp. 227-238.
- McClintock Anne, *The Myth of Progress: Pitfalls of the Term Post-colonialism*, «Social Text», 31/32, 1992, pp. 84-98.
- McGrath Ann, *Playing Colonial: Cowgirls, Cowboys, and Indians in Australia and North America*, «Journal of Colonialism and Colonial History», 2, 1, 2001, pp. 1-27.
- McLeod John, *Beginning Postcolonialism*, Manchester UP, Manchester 2000.
- Meinig Sigrun, *An Australian Convict in the Great English City: Peter Carey's Jack Maggs*, «Southerly», 60, 3, 2000, pp. 57-65.

- Mellino Miguel, *La critica postcoloniale: decolonizzazione, capitalismo e cosmopolitismo nei postcolonial studies*, Meltemi, Roma 2005.
- Messina Dino, *Derek Walcott: i miei pescatori figli di Omero*, «Il Corriere della Sera», 9 dicembre 2008, <http://archiviostorico.corriere.it/2008/dicembre/09/Derek_Walcott_miei_pescatori_figli_co_9_081209047.shtml> (12/08).
- Mohanram Radhika, *Black Body: Women, Colonialism and Space*, Allen & Unwin, Sydney 1999.
- , *Imperial White: Race, Diaspora and the British Empire*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2007.
- Moreton-Robinson Aileen, *Talkin' Up To the White Woman: Indigenous Women and Feminism*, University of Queensland Press, St. Lucia 2002.
- Naipaul Vidiadhar Surajprasad, *The Mimic Men* (1967), Readers Union, London 1968.
- Narayan Rasipuram Krishnaswami, *Swami and Friends* (1935), Vintage, London 2000.
- Ngugi wa Thiong'o, *Homecoming: Essays on African and Caribbean Literature, Culture and Politics*, Heinemann, London 1972.
- , *Decolonizing the Mind: The Politics of Language in African Literature*, Heinemann, London 1986.
- Palmer Nettie, *Modern Australian Literature 1900-1923*, Lothian, Melbourne-Sydney 1924.
- Palumbo-Liu David (ed.), *The Ethnic Canon*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1995.
- Phillips Arthur Angel, *The Cultural Cringe*, in C.B. Christensen (ed.), *On Native Grounds*, Angus & Robertson, Sydney 1968, pp. 448-451.
- Pons Xavier, *Out of Eden: Henry Lawson's Life and Works: A Psychoanalytic View*, Angus & Robertson, Sydney 1984.
- Pugliese Joseph, *Race as Category Crisis: Whiteness and the Topical Assignment of Race*, «Social Semiotics», 12, 2, 2002, pp. 149-169.
- Rhys Jean, *Wide Sargasso Sea*, André Deutsch, London 1966 (trad. it. e cura di A. Motti, *Il grande mare dei Sargassi*, Adelphi, Milano 1980).
- Rodgers Beth, *Expelling the Witch: Postcolonial Recovery in Peter Carey's Jack Maggs*, «The Imperial Archive», 2006, <<http://www.qub.ac.uk/schools/SchoolofEnglish/imperial/austral/P-C-recovery-Maggs.html>> (05/09).
- Rushdie Salman, *'Commonwealth Literature' Does not Exist* (1983), in Id., *Imaginary Homelands*, Granta, London 1991, pp. 61-70 (trad. it. e cura di C. Di Carlo, *Patrie immaginarie*, Mondadori, Milano 1991).
- , *Haroun and the Sea of Stories* (1990), Granta Books, London 1991a (trad. it. e cura di E. Capriolo, *Harun e il Mar delle storie*, Mondadori, Milano 2003).
- Said Edward W., *Orientalism* (1978), Routledge and Kegan Paul, London 1978 (trad. it. e cura di S. Galli, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Feltrinelli, Milano 1994).
- , *The World, the Text and the Critic* (1983), Vintage, London 1991.
- , *Culture and Imperialism* (1993), Vintage, London 1994 (trad. it. e cura di M.A. Saracino, *Cultura e Imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Gamberetti Editrice, Roma 1998).

- , *Out of Place: A Memoir*, Granta, London 1999.
- Schaffer Kay, *Women and the Bush: Forces of Desire in the Australian Cultural Tradition*, Cambridge UP, Melbourne 1988.
- Sheridan Susan, *Along the Faultlines: Sex, Race and Nation in Australian Women's Writing 1880s-1930s*, Allen & Unwin, Sydney 1995.
- Shohat Ella, *Notes on the 'Post-Colonial'*, «Social Text», 31/32, 1992, pp. 99-113.
- Slemon Stephen, *The Scramble for Post-Colonialism*, in C. Tiffin, A. Lawson (eds.), *De-Scribing Empire. Postcolonialism and Textuality*, Routledge, London 1994, pp. 15-32.
- Spivak Gayatri Chakravorty, *Can the Subaltern Speak* (1988), in Ead., *Outside in the Teaching Machine*, Routledge, New York-London, 1993.
- Summers Anne, *Damned Whores and God's Police: The Colonization of Women in Australia*, Penguin, Melbourne 1975.
- Thieme John, *Postcolonial Con-texts: Writing Back to the Canon*, Continuum, London 2001.
- Tiffin Helen, *Post-Colonial Literatures and Counter-Discourses*, «Kunapipi», 9, 3, 1987, pp. 17-34.
- , *The Institution of English*, in A.J. Arnold (ed.), *A History of Literature in the Caribbean, Vol. 2: English- and Dutch-Speaking Regions*, Benjamins, Amsterdam 2001, pp. 41-66.
- Tiffin Chris, Lawson Alan (eds.), *De-Scribing Empire*, Routledge, London 1994.
- Todd Richard, *Consuming Fictions: The Booker Prize and Fiction in Britain Today*, Bloomsbury, London 1996.
- Viswanathan Gauri, *The Beginnings of English Literary Study in British India*, «Oxford Literary Review», 9, 1-2, 1987, pp. 2-26.
- Walcott Derek, *Omeros*, Faber and Faber, London 1990 (trad. it. e cura di A. Molesini, *Omeros*, Adelphi, Milano 2003).
- Wallace Jo-Anne, *De-scribing the Water-Babies: 'The child' in Post-colonial Theory*, in C. Tiffin, A. Lawson (eds.), *De-Scribing Empire*, Routledge, London 1994, pp. 171-184.
- White Richard, *Inventing Australia: Images and Identity 1688-1980*, Allen & Unwin, Sydney 1981.

IL CANONE E LA TRADUZIONE

Siri Nergaard

1. Introduzione

Alla fine degli anni Novanta vengono pubblicati due volumi di *Translation Studies* che segnano in qualche modo l'ufficialità della disciplina, stabilendone il lessico e i temi principali. Si tratta rispettivamente di un dizionario e di un'enciclopedia, i primi del loro genere in questo ambito di ricerca di affermazione accademica piuttosto recente. Partiamo dall'ultimo dei due, la *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (1998), poiché si tratta della pubblicazione più ambiziosa: il volume può infatti essere considerato un momento significativo nell'operazione di affermazione istituzionale dei *Translation Studies* (da ora in poi TS, o studi sulla traduzione). Dagli inizi degli anni Novanta la casa editrice sta promuovendo gli studi sulla traduzione con una ricca lista di pubblicazioni, coronata in un certo senso dall'enciclopedia. Se la disciplina merita un'opera così importante significa che ha raggiunto un certo prestigio, e che la maturità è tale da giustificare un volume che tenti di dare una visione d'insieme sistematica e ragionata dei diversi approcci e studi.

L'enciclopedia è suddivisa in due sezioni: la prima, di circa 290 pagine, contiene la parte *generale*, mentre la seconda, della stessa mole, è dedicata alle diverse *storie e tradizioni* ed è divisa per aree geografiche. Tra gli ottantuno lemmi della parte generale la voce «canone» non compare. È invece compresa la voce «antologie di traduzione» che include la questione del canone, dal momento che gli studiosi sembrano ritenere che proprio le antologie abbiano spesso una funzione particolarmente significativa nel processo della sua formazione: «Anthologies, mostly of non-translated literature, are a mainstay of debate about the canon»¹, scrive Armin Paul Frank nella voce enciclopedica, senza però approfondire ulteriormente la questione².

L'anno precedente, nel 1997, anche la St. Jerome Publishing – casa editrice specializzata nella pubblicazione di testi sulla traduzione – con *Dictionary of Translation Studies*, aveva cercato di dare ordine e sistematizzare la disciplina, affermando, allo stesso tempo, l'esistenza e l'autonomia degli studi sulla traduzione. Neppure in questo volume, tra più di 200 voci, appare «canone».

Dalla consultazione di questi due testi si può concludere che la questione del canone letterario non pertiene alla disciplina dei TS – almeno non



ufficialmente – e, scorrendo i titoli e gli indici di molti dei volumi pubblicati sull'argomento negli ultimi anni, tale conclusione trova conforto.

L'assenza stupisce. Stupisce perché – a esclusione ovviamente dei canoni monolingui, composti da testi non tradotti – il passaggio attraverso la traduzione è indispensabile per la formazione di tutti i canoni che raccolgono testi scritti in diverse lingue. E tale passaggio non è senza rilievo: anzi, è un filtro tutt'altro che neutro, in grado di condizionare la ricezione dell'opera in questione e di conseguenza anche il canone. È inoltre un filtro in grado di condizionare il processo di inclusione e esclusione dal canone stesso. Cosa viene tradotto, da quale lingua, da quale contesto culturale, da quale tipo di letteratura e di quale autore, sono tutti fattori legati alla formazione del canone; non solo *cosa*, ma anche il *modo* in cui i testi vengono tradotti è strettamente connesso ai canoni: la traduzione ne è influenzata ed è a sua volta fonte di influenza.

La traduzione è un processo importante nella costruzione del canone, alla stessa maniera di quelli culturali, istituzionali e politici. Le traduzioni non riproducono semplicemente il canone predefinito, anzi, hanno la capacità di partecipare attivamente nella sua formazione e trasformazione. Le traduzioni rappresentano il mezzo principale per introdurre in una cultura forme narrative e paradigmi estetici stranieri, e possono anche avere un ruolo significativo nell'importazione di concetti e teorie letterarie, che a loro volta possono stimolare il bisogno di rivedere e riformare i canoni tradizionali.

L'assenza stupisce, dicevo, perché non ci sono dubbi sul fatto che la relazione tra il canone e la traduzione sia forte: molti canoni esistono ed evolvono grazie alle traduzioni; le traduzioni sono fondamentali per la formazione di molti canoni e determinano meccanismi di inclusione ed esclusione. Ma la questione è molto poco tematizzata, per non dire ignorata. L'assenza della voce «canone» dai due volumi di consultazione citati è, credo, indicativa di una generale disattenzione da parte degli studiosi di traduzione riguardo alla questione del canone.

A mio avviso, gli studiosi di letteratura molto raramente mettono il canone in relazione con la traduzione, e ciò perché è molto diffusa la tendenza a ignorare la traduzione perfino quando si parla della trasmissione di una cultura in un'altra cultura: «historians continue to write as if intercultural transfer had nothing to do with the process of translation, transformation and anthologization. Ideologies of authorship continue to hide almost everything else that is going on»³.

Nel dibattito attuale sul canone letterario è opinione generale che il concetto vada rivisto, che sia in crisi, che sia superato come categoria che conferisce unità alle identità nazionali e che vada riscritto e riformulato per comprendere la complessità delle nostre culture globalizzate, interculturali, frammentate e transitorie. Questa crisi generale del concetto può sicuramente essere una ragione per cui nei TS si è tendenzialmente scelto di non affrontare l'argomento. In questo clima di rivisitazione è però meno comprensibile la mancanza di una problematizzazione della questione

della traduzione in relazione al canone. Si criticano l'«ipernormatività» del canone, la sua provvisorietà, la sua impostazione euro-etnocentrica che ha escluso tutta la letteratura non occidentale, il suo maschilismo che ha escluso la letteratura femminile, il suo elitarismo che ha escluso la letteratura popolare o di massa, la sua tendenza a privilegiare certi generi e stili a scapito di molti altri, e così via. Ma manca, mi sembra, una critica al fatto che solitamente si trascura l'importanza della traduzione nella formazione e trasformazione dei canoni. Solo raramente viene preso in considerazione il fatto che i canoni letterari che accolgono letterature di diversa provenienza linguistica si basano su traduzioni, e che, come si è detto, tale passaggio è un filtro affatto neutro. Stupisce quindi che nemmeno gli studiosi della traduzione sentano l'urgenza di «ricordare» e di sottolineare il ruolo che questo processo testuale può occupare nelle formazioni dei canoni.

Sono note ad esempio le critiche e le accuse rivolte a *The Western Canon* di Harold Bloom (1994), opera in cui viene con forza riaffermata l'importanza del canone e nella quale Bloom presenta una sorta di «classifica» degli scrittori occidentali, con pretese di valore universale. Il libro che si pone in difesa «dell'oggi minacciato Canone Occidentale»⁴ e in dichiarata opposizione agli studi culturali, che secondo Bloom hanno portato alla «degenerazione degli studi letterari»⁵, è stato oggetto di critiche di ogni tipo, tra le quali mi pare importante ricordare che Bloom ha letto – e giudicato – i testi in versione spesso tradotta, e non ne ha letti altri, semplicemente perché non esistevano in una lingua a lui conosciuta, escludendoli, dunque, a priori dal canone. Come fa notare il traduttore italiano, Francesco Saba Sardi, nella sua *Premessa a Il Canone occidentale* (1996):

Bloom si è molto spesso avvalso di traduzioni in inglese di autori appartenenti a tutt'altre sfere: versioni che, se gli servivano a confermare le sue ipotesi, a volte, e vale soprattutto per Cervantes e Molière (ma anche la *Divina Commedia* è stata letta da lui in una riduzione in prosa di John D. Sinclair), scansavano tuttavia la sostanza del «rileggere i classici»⁶.

Non mi risulta, insomma, che nell'ambito degli studi sulla traduzione si sia affrontata la questione del canone con lo stesso atteggiamento critico con cui è invece stato contestato, riscritto o addirittura rifiutato da parte delle studiose di genere e femminismo, dagli specialisti di post-coloniale o di studi culturali. La natura dei canoni letterari va rivista per mettere in evidenza la posizione post-coloniale nei confronti dei classici letterari, come fa Edward Said in *Cultura e imperialismo*; va ripensata, affermano per esempio le studiose di genere, in quanto rappresenta

[u]na tradizione creata e dominata dagli uomini, che in forza di una presunta autorevolezza del giudizio – i cui criteri erano (sono?) conformati al neutro e sedicente universale – aveva escluso dal canone di

riferimento la maggior parte delle scrittrici e la quasi totalità di autori e autrici periferici o coloniali. Scelte che poi sono state, e in parte ancora sono, gli assi portanti delle storie letterarie utilizzate per la formazione e la trasmissione della tradizione nelle scuole e nelle università⁷.

Da parte degli studiosi della traduzione è mancato un simile posizionamento critico. D'altra parte, se affermiamo che essi non hanno manifestato un atteggiamento critico nei confronti del canone, e del ruolo delle traduzioni nel canone, ciò non significa però che il problema della marginalità della letteratura delle donne, dei soggetti postcoloniali e dei contesti culturali e letterari periferici non sia stato preso in considerazione. Come vedremo più avanti, le marginalità culturali, letterarie e linguistiche hanno oggi un ruolo centrale nei TS, ma appunto, non in relazione alla questione del canone.

Susan Bassnett e Harish Trivedi, due autorevoli voci degli studi sulla traduzione attuali, scrivono nella loro introduzione a *Post-Colonial Translation: Theory and Practice* (1999) che «Translation studies research has followed a similar path to other radical movements within literary and cultural studies, calling into question the politics of canonization and moving resolutely away from ideas of universal literary greatness»⁸. Sì, i teorici della traduzione hanno portato avanti un discorso comune alle discipline vicine allontanandosi dall'idea di un valore universale delle opere letterarie, ma collegandolo, a mio parere, solo indirettamente alla questione del canone, senza che il concetto venga nominato direttamente, e senza una problematizzazione esplicita del rapporto tra traduzione e canone. Prendiamone atto, e invece di cercare il concetto di canone nei TS, cambiamo strategia e decidiamo di individuare che cosa negli studi sulla traduzione possa essere ricondotto al dibattito sul canone: il risultato è molto diverso e si avvicina a ciò che affermano Bassnett e Trivedi. Troveremo infatti molti studi sull'argomento e potremo concludere che alcuni possono essere letti in chiave assolutamente attuale.

Dopo questa premessa, che ritrae la situazione in termini forse troppo pessimistici, andremo ora a presentare i casi – seppure pochi – in cui il dibattito su traduzione e canone effettivamente viene affrontato, per poi procedere con una sorta di rilettura di alcuni lavori che potenzialmente si inscrivono nel dibattito, senza appunto affrontarlo direttamente; andremo, in altri termini, a 'recuperare' il concetto di canone dove sembra apparire tra le righe.

In questo scritto che si presenterà come una sorta di stato dell'arte su traduzione e canone nell'ambito dei TS non avrò però la pretesa né di esautività, né di completezza a livello teorico-critico. Mi limiterò a presentare ciò che dal mio punto di vista può essere ricostruito come un dibattito su canone e traduzione all'interno degli studi sulla traduzione, avanzando qualche critica e alcune proposte⁹. Non affronterò invece, se non marginalmente, la visione opposta, e cioè quella su canone e traduzione dal punto di vista degli studi letterari.

2. *André Lefevere. Le riscritture*

André Lefevere, un teorico della traduzione che ha occupato un ruolo assai significativo nella formazione della disciplina attuale, è forse colui che ha dimostrato più attenzione verso la questione del rapporto tra traduzione e canone letterario. Pensare a tale relazione è in qualche modo stato naturale per Lefevere, poiché le 'riscritture' sono state al centro di molte sue ricerche; possono definirsi riscritture «la traduzione, la revisione editoriale, l'antologizzazione, la compilazione di storie letterarie e di opere di consultazione, come pure la produzione critica»¹⁰; sono tutte forme di elaborazione e mediazione delle opere che a suo parere occupano una posizione dominante «nell'accoglimento o nel rifiuto, nella canonizzazione o nella non canonizzazione»¹¹ di quelle stesse opere. Vista come forma di mediazione, la traduzione non può essere separata da altre forme di riscrittura dei testi, anche se rappresenta sicuramente quella più forte, o efficace, e tutte queste diverse forme competono nel decidere l'eventuale canonizzazione di un'opera, di un autore, di un genere o di una letteratura di una determinata provenienza linguistico-culturale. Sono i riscrittori, secondo Lefevere, che attraverso elaborazioni e mediazioni diverse creano l'immagine di un autore, di un'opera, di un periodo o di un genere, determinando così il suo destino dentro o fuori il canone. Ma i riscrittori non lavorano certo in autonomia, o in base a valutazione e gusto personali: «le riscritture vengono prodotte al servizio, o sotto l'influenza, di particolari correnti ideologiche e/o poetologiche»¹². La canonizzazione, o l'esclusione dal canone, delle opere letterarie

è regolat[a] da fattori estremamente concreti e, se si vuole, relativamente semplici da individuare, nel momento in cui, anziché considerare l'interpretazione quale fulcro degli studi letterari, s'inizia a prendere in esame questioni quali il potere, l'ideologia, le istituzioni e la manipolazione¹³.

Questa affermazione è in linea con ciò che sostiene per esempio Remo Ceserani, quando attribuisce maggiore responsabilità alle istituzioni per la formazione dei canoni che non alla 'pura' valutazione estetica:

la questione dei canoni non riguarda tanto i problemi dell'estetica e dell'etica, quanto piuttosto quelli delle istituzioni sociali delegate a trasmettere la cultura, e quindi anzitutto, nella nostra società, di istituzioni come scuola ed università¹⁴.

Infatti, mi sembra sia possibile constatare che uno degli aspetti più rilevanti nelle proposte di revisione del canone in generale, sia quello di sottolineare il ruolo decisivo delle istituzioni e delle ideologie nel determinare i valori dei canoni. E troviamo sicuramente un primo e significativo punto in comune tra l'impostazione di alcuni studi sulla traduzione

da un lato e quelli sul canone dall'altro, e, di conseguenza, un legame tra questi due ambiti di ricerca. Riconoscere quanto i sistemi di potere e di norme che le istituzioni incarnano siano decisivi per determinare come i testi 'viaggiano', vengono tradotti e canonizzati, è infatti un punto in comune tra queste discipline. Nei TS questo tipo di studi si presenta quale prospettiva alternativa rispetto a quelle che si limitano a considerare la natura strettamente linguistica e stilistica dei testi, per spiegare come e perché i testi vengono tradotti in una certa maniera; nell'ambito degli studi sul canone, essi sono alternativi alle prospettive tradizionali che pretendono di poter stabilire un canone (occidentale) con valenza universale basato sul valore estetico.

I punti in comune tra gli studi sulla traduzione e quelli sul canone cominciano ad essere molti, a partire da questa esigenza di 'guardare fuori' dal testo per capire le ragioni delle sue trasformazioni interne, in funzione della traduzione, dell'antologizzazione e della canonizzazione. Nella maggior parte degli studi mi sembra che ci si limiti a riconoscere il valore delle istituzioni nella formazione e trasformazione delle reciproche entità testuali, nella traduzione da una parte, nel canone dall'altra, senza però fare il passo successivo e mettere le due entità in relazione. Manca spesso la spiegazione delle ragioni extratestuali – per esempio istituzionali – comuni sia alle traduzioni sia al canone, che fanno sì che un testo venga tradotto secondo una precisa strategia, proprio in funzione della sua inclusione nel canone. Lefevere rappresenta in questo caso un'eccezione alla tendenza dominante: nel riconoscere che le esigenze del canone sono guidate da fattori lontani da quelli estetici egli dimostra infatti che tali esigenze sono in grado di guidare tutto il processo di riscrittura delle opere, tra cui anche la traduzione:

A prescindere dal mezzo di cui si servono – traduzioni, storie o compendi di letteratura, opere di consultazione, antologie o saggistica – i riscrittori tendono comunque a trasformare più o meno profondamente gli originali, manipolandoli per adattarli all'ideologia o alle concezioni poetiche del proprio tempo¹⁵.

L'ideologia e le concezioni poetiche di una cultura in un certo momento storico influenzano, quindi, i 'requisiti' che i testi letterari devono possedere per essere inclusi nel canone; tali requisiti, a loro volta, influenzano le strategie di selezione e traduzione dei testi, ai fini dell'inclusione nel canone. Attraverso numerosi esempi tratti dalla storia della letteratura, Lefevere illustra come molte opere straniere abbiano subito radicali trasformazioni per essere adattate alle norme e alle aspettative della cultura di arrivo, senza le quali non avrebbero nemmeno potuto essere prese in considerazione per una eventuale canonizzazione. «Un esempio clamoroso della combinazione di motivazioni ideologiche e poetologiche», scrive Lefevere, è la riscrittura delle *Rubāiyāt* (Quartine) del poeta persiano Omar Khayyām da parte dello scrittore vittoriano Edward Fitzgerald:

Sul piano ideologico, egli giudica i vittoriani superiori ai persiani, sentendosi quindi autorizzato a riscriverli come mai si sarebbe sognato di fare con Omero o Virgilio; sul piano poetologico, è evidente la sua convinzione nella necessità di adeguare la loro forma espressiva ai canoni della poesia inglese del proprio tempo¹⁶.

Tale posizionamento ideologico e poetologico aveva autorizzato Fitzgerald a esprimersi sui poeti persiani in questi termini:

È per me un divertimento prendermi con questi persiani tutte le libertà che desidero, poiché a mio giudizio non sono poeti abbastanza grandi da sconsigliare certe divagazioni; anzi necessitano di un po' d'arte che li accresca e li modelli¹⁷.

Se questo è un caso estremo, oggi impensabile, le traduzioni sono sempre, e quasi inevitabilmente, delle manipolazioni del testo originale, effettuate per adattarlo al suo nuovo contesto di arrivo, e dunque alle sue aspettative, alle sue norme e, appunto, ai suoi canoni. La traduzione di Fitzgerald era guidata dalla convinzione di una superiorità culturale insita nella politica dell'imperialismo, ma in ogni cultura le traduzioni tendono a cadere vittime dell'etnocentrismo. Secondo Antoine Berman, in ogni cultura si verifica una 'resistenza' alla traduzione che porta a negare l'estraneità dell'opera 'altra' rendendola familiare, simile a sé. E tale operazione è funzionale alla canonizzazione: nel canone da proporre come graduatoria delle opere più importanti da leggere, e da studiare a scuola, in un determinato contesto culturale, vengono ammessi solo quei testi che rispettano, o addirittura rispecchiano, i suoi valori poetico-letterari, e anche morali, nel momento della traduzione/canonizzazione. Attraverso il processo traduttivo, le culture di arrivo costruiscono rappresentazioni delle opere originali che sono inevitabilmente parziali; le forme specifiche di tale parzialità dimostrano che le traduzioni e le riscritture hanno un ruolo attivo nelle dialettiche di potere, nei processi continui del discorso politico e nelle strategie di trasformazione sociale. La natura parziale delle traduzioni «è ciò che le rende anche esercizio di potere»¹⁸: nel corso di tutto il processo di scelta (parziale) compiuto dal traduttore e dagli altri soggetti coinvolti, come ad esempio l'editore e il critico, vengono prese posizioni, si seguono delle strategie, si include e si esclude, si conferma o si contesta l'ideologia dominante, si adatta all'esistente e familiare o si rende 'estraneo' introducendo forme espressive nuove. Tutte queste scelte si relazionano con i canoni esistenti, conformandosi o opponendosi a essi, partecipando al loro continuo processo di trasformazione e rinnovamento.

3. *Le antologie di traduzione e la formazione del canone*

Sappiamo che il canone letterario generalmente ha due accezioni principali: una che lo vede come l'insieme di norme che fonda una tra-

dizione attraverso le opere che corrispondono a tali norme; l'altra che per canone intende l'elenco dei testi letterari che i sistemi scolastici sono tenuti a inserire nei loro programmi di formazione. Nei canoni scolastici figurano spesso le antologie; quando non sono dedicate alla letteratura nazionale si avvalgono di traduzioni, e rappresentano così degli esempi particolarmente illustrativi del nesso tra canone e traduzione. Lefeuvre si è occupato di questa questione affermando che le antologie letterarie sembrano essere mezzi particolarmente efficaci nella costruzione del canone. Nello specifico si è dedicato alla relazione tra traduzione e formazione del canone nelle antologie di poesia africana¹⁹ e in quelle di teatro pubblicate negli Stati Uniti tra il 1900 e il 1988²⁰. Vale la pena di riprendere la sua osservazione sul potere della traduzione nella formazione del canone:

If anthologies contain translations, they provide their readers with a double image. There is a macro-image the anthology as a whole tries to project, and the micro-images different translations collected in the anthologies project in their turn. [...] We realize the importance of these images as soon as we wake up to the fact [...] that these anthologies are the vehicle by means of which non-professional readers [...] make literature's acquaintance in the first (and last) place.

[For the students], the texts put together between the covers of these anthologies represent the canon [...] Or perhaps it would be closer to the truth to say that these anthologies try to pass themselves off as the canon to readers who read them either for educational purposes or to satisfy an interest or a curiosity²¹.

Tuttavia il lavoro più completo sulle antologie letterarie e la traduzione, e tangenzialmente sulla loro relazione con i canoni, è quello già citato del gruppo di ricerca di Göttingen. A conferma dell'importanza delle antologie per la formazione del canone, Harald Kittel afferma in apertura del libro *International Anthologies of Literature in Translation* (1995): «When discussing genres and the shaping of canons of literature it is not unusual for historians and theorists to mention anthologies»²².

Il caso delle antologie di letteratura tradotta è diverso da quello di letteratura non tradotta – o indigena – e presenta alcune particolarità che può essere utile prendere in considerazione:

They may have been designed primarily to promote interest in the source literature(s); they may significantly contribute to their 'synecdochic' presentation and implicit interpretation; they may be intended to provide new impulses to the target literature, for instance by furnishing qualities that the anthologist perceives to be missing from it; they may even help to promote the emancipation of indigenous literature from less desirable cultural influences. Translated representatives of many cultures may be brought into direct juxtaposition and interference in a single anthology. In their aggregate, anthologies of transla-

ted literature may represent a country's translation culture at a given point in time (comparable to anthologies of *Weltliteratur*) or over an extended period²³.

Nel suo contributo al volume curato da Kittel dedicato alle antologie americane di letteratura tedesca tra 1840 e 1940, André Lefevere osserva che di regola gli editori di tali antologie cercavano di proiettare determinate rappresentazioni della letteratura e cultura di partenza che, o deviano da, o affermano, le rappresentazioni stereotipate già diffuse nella cultura di arrivo. Dal momento che le antologie di letteratura in traduzione non possono creare che un'immagine della letteratura di partenza, Lefevere insiste sul fatto che tale creazione ha sempre un contesto e un'agenda e che nei suoi esiti più riusciti può avere conseguenze piuttosto significative anche per il canone.

A proposito della letteratura argentina, Susana Romano-Sued dimostra, nello stesso volume, come le antologie di poesia tradotta siano state introdotte nel paese, non tanto per rinnovare la letteratura indigena, quanto piuttosto per completare e stabilire il canone ufficiale della poesia argentina, investendola di legittimità storica ed estetica. A riprova di questa ipotesi sta il fatto che frequentemente nelle antologie sono omesse le fonti o i nomi dei traduttori: Romano-Sued sembra poter concludere che le antologie di letteratura, tradotta e non tradotta, anche grazie ai finanziamenti governativi, abbiano contribuito alla costruzione della cultura argentina.

Sempre in America latina è interessante l'esempio del Brasile: John Milton illustra il già noto lavoro traduttivo dei fratelli de Campos, che è particolarmente significativo per dimostrare quanto il processo 'traduttivo-canonizzante' possa essere incisivo per una letteratura. Milton sostiene infatti che le antologie di poesia tradotta di Augusto e Haraldo de Campos crearono tra le giovani generazioni di accademici, insegnanti, scrittori e studenti un fortissimo interesse, quasi una moda, per alcuni scrittori stranieri, riuscendo così a cambiare il canone della poesia brasiliana. Le antologie dei fratelli de Campos sono state così influenti che gli autori da loro tradotti hanno acquisito posizioni centrali nei programmi universitari, condizionando così il canone. I poeti antologizzati venivano studiati, quelli esclusi no: «Just to give a specific example, Donne and Poe are studied in most English and American literature courses in Brazil; Wordsworth, who has hardly been translated, is virtually ignored»²⁴. Anche nei luoghi dove si presume che lo studente legga la poesia in lingua originale, il progetto poetico dei traduttori/editori ha dunque conseguenze per i programmi di studio e, successivamente, per le inclusioni e le esclusioni dal canone: «the de Campos brothers have made a very successful attempt on the Brazilian canon, particularly in modelling the fashion for the foreign authors who are read and studied in Brazil»²⁵.

Infine, per concludere questo breve approfondimento sul ruolo delle antologie tradotte nella formazione dei canoni, possiamo ricordare un altro contributo al volume curato da Kittel, che riguarda l'Italia: Jörn Al-

brecht analizza il caso specifico dell'antologia italiana di poesia tradotta da molte lingue, *Orfeo. Il tesoro della lirica universale*, curata da Vincenzo Errante ed Emilio Marano, che dopo la sua prima pubblicazione nel 1949 è stata riedita numerose volte. Il suo intento fu quello di raccogliere «tutte le voci dei Lirici rappresentativi d'ogni popolo nei loro tipici canti»²⁶, con il risultato, afferma Albrecht, di diventare un documento molto significativo dal punto di vista della «cultura traduttiva» italiana. Kittel riassume le conclusioni di Albrecht così:

The compilation is representative in a dual sense: in their selections the editors have adhered to the established, traditional canons of the respective source literatures, whereas the translations follow linguistic, prosodic, and metric patterns familiar from Indigenous Italian poetry²⁷.

Non è questo forse tipico di ciò che succede a molte traduzioni, in particolare quando sono raccolte in antologie, e del loro modo di relazionarsi con il canone? Da una parte rispettano il canone stabilito delle letterature da cui i testi stranieri provengono, e dall'altra cambiano di fatto tale canone attraverso il processo traduttivo, adattando i testi alle norme (linguistiche, stilistiche, poetologiche) della cultura di arrivo, inscrivendoli così nel proprio canone. In altri termini, è difficile che nel processo traduttivo il canone rimanga invariato: la traduzione consiste inevitabilmente in un processo di trasformazione, manipolazione e adattamento che fa sì che il testo tradotto e il suo canone di appartenenza alla fine risultino diversi.

4. *L'interazione tra traduzione e canone nella formazione delle identità culturali*

Un altro autore che ha dimostrato attenzione verso la questione delle implicazioni tra traduzione e canone è Lawrence Venuti, uno degli studiosi protagonisti dei TS negli anni Novanta. A proposito dell'idea che le culture di arrivo necessariamente trasformano i testi che traducono e che tale trasformazione non è né neutra né senza conseguenze per il canone, il lavoro di Venuti sulla particolare potenzialità delle traduzioni di formare le identità culturali è qui molto pertinente:

La traduzione esercita infatti un potere enorme nella costruzione di rappresentazioni delle culture altre: la selezione dei testi e lo sviluppo di strategie traduttive può istituire particolari canoni letterari stranieri e conformi ai valori estetici propri della cultura d'arrivo, in cui si manifestano esclusioni e ammissioni, e in cui vengono tracciate linee di separazione tra ciò che sta al centro e ciò che è periferico, linee diverse da quelle proprie della lingua d'origine²⁸.

Qui Venuti parla nello specifico dei canoni delle letterature straniere che vengono costruiti attraverso le traduzioni. Il filtro della traduzione può infatti avere la funzione di costruire una determinata rappresentazione o

immagine delle letterature straniere: la selezione dei testi, la strategia con cui tali testi vengono tradotti e la presentazione che viene loro data (tipo di edizione, copertina, paratesto ecc.) hanno la capacità di formare canoni letterari che a loro volta rappresentano l'immagine di un'altra cultura che è stata costruita in quella di arrivo. Altrove (Nergaard 2004) ho avuto modo di analizzare come, ad esempio, in Italia esista una sorta di canone della letteratura nordica costruito attraverso un'accurata selezione dei testi in grado da un lato di confermare le aspettative di estraneità e di esoticità di una cultura molto diversa, e dall'altro di adattarsi alle norme e ai valori estetici della cultura italiana. La conseguenza è inevitabilmente quella di costruire un *altro* canone che poco avrà a che fare con il canone da cui è stato prelevato:

La selezione dei testi da tradurre tende a de-storicizzare il sistema letterario d'origine, dal momento che i testi stessi vengono prelevati da quelle tradizioni da cui traggono significato e rilievo. E sovente tali testi sono riscritti in modo da conformarsi a stili e temi *in quel momento* dominanti nella letteratura della cultura d'arrivo²⁹.

Da queste parole di Venuti, è possibile rilevare come non solo la traduzione o meno di un testo riesca ad essere determinante per la sua rispettiva inclusione o esclusione dal canone, ma come anche il *modo* in cui un testo viene tradotto possa essere decisivo. Durante il processo traduttivo un testo può subire un'operazione di trasformazione e di adattamento tale da renderlo 'idoneo' a un certo canone, dal quale avrebbe forse potuto essere escluso se fosse stato tradotto diversamente, e non secondo le norme e i valori dominanti che in un preciso momento storico funzionano come criteri di valutazione per l'inclusione nel canone.

Venuti insiste sull'uso strumentale che spesso si fa delle traduzioni «per mantenere o modificare la gerarchia di valori propria»³⁰ di una certa cultura. Siccome anche i canoni letterari possono avere questa funzione, va da sé che i testi possono essere modificati mediante il processo traduttivo per adeguarli alla gerarchia dei valori rappresentata da uno o più canoni letterari della cultura di arrivo. Un esempio di come attraverso le traduzioni si possano 'modificare', plasmare le opere letterarie ai fini di includerle nel canone della cultura di arrivo e i suoi valori, ce lo offre Venuti a proposito delle traduzioni americane di Borges eseguite da Norman Thomas di Giovanni:

di Giovanni's editing and translating aggressively revised the Spanish texts to increase their accessibility to an America readership: he assimilated them to American stylistic canons, adhering to current standard usage, smoothing out the abrupt transitions in Borges's prose, avoiding abstractions in favour of concrete diction, even correcting quotations that the writer made from memory. [...] di Giovanni felt he was advocating a writerly approach to

translation [...] But he himself enforcing a discursive regime that sought to repress the literary peculiarities of Borges's innovative writing, practicing an anti-intellectualism in the translation of a most intellectual writer. After four years Borges abruptly ended their collaboration³¹.

Dunque, anche autori che nella propria cultura, o anche a livello internazionale, sono 'inscritti' nel canone, possono subire trasformazioni radicali per risultare altrettanto canonizzabili in una cultura di arrivo come quella americana. Secondo Venuti, questa tendenza ad 'addomesticare' tutte le voci altre è particolarmente forte in una cultura egemonica e globalizzante come quella americana, ma, come ci insegnano gli studi postcoloniali, è forse un male che accomuna tutte le culture occidentali e dominanti. È contro questa tendenza diffusa che si fa avanti il progetto etico del tradurre: traduzioni che riconoscano il valore della differenza dell'altro e non la sopprimano, traduzioni che cerchino di rimediare alle asimmetrie tra le culture e i loro testi, traduzioni che tentino di combattere la tendenza etnocentrica del tradurre, traduzioni che diano voce alla pluralità.

«La scelta mirata dei testi e delle strategie traduttive da impiegare può cambiare o consolidare i canoni letterari», continua Venuti³². Una certa scelta e un certo modo di tradurre i testi scelti possono quindi non solo determinare la loro relativa inclusione/esclusione dal canone, ma possono anche contribuire alla trasformazione del canone stesso. La traduzione di opere che rappresentano un'alternativa al canone dominante può mettere in crisi questa scelta e lentamente partecipare al processo di trasformazione del canone stesso. In altri termini, sempre seguendo Venuti, rispetto alla formazione del canone, le traduzioni possono avere effetti sia conservativi che trasgressivi. Va da sé che i valori che stanno a monte di questi operazioni non sono puramente estetici e imparziali, ma sono guidati da particolari necessità della società di arrivo, rappresentati da istituzioni culturali e politiche, come ad esempio la scuola, o da interessi di ordine ideologico e/o poetologico.

Sulla traduzione come costruzione di identità culturali e, allo stesso tempo, inevitabilmente come riscrittura del canone, trovo interessante l'esempio proposto da Umberto Eco sulle traduzioni italiane di T.S. Eliot. I traduttori Luigi Berti e Roberto Sanesi che tra gli anni Quaranta e Sessanta introducono Eliot in Italia, lo presentano in versi sciolti non rimati, sebbene gli originali di qualche decennio precedente avessero una struttura metrica ben precisa, fossero ricchi di rime e assonanze:

La cultura italiana ha dunque ricevuto Eliot come poeta contemporaneo, dopo che aveva conosciuto l'ermetismo e altre correnti (e si pensi quanto Eliot ha influenzato molta poesia italiana poi sfociata nella neo-avanguardia), e di Eliot ha apprezzato la secchezza quasi prosastica, il gioco di idee, la densità dei simboli.

Entra qui in gioco la nozione di *orizzonte del traduttore*. Ogni traduzione (e per questo le traduzioni invecchiano) si muove in un orizzonte di tradizioni e convenzioni letterarie che fatalmente influenzano le scelte di gusto³³.

Berti e Sanesi avevano dunque tradotto Eliot secondo aspettative e convenzioni della cultura italiana postbellica, e tali fattori hanno avuto maggiore peso sulla loro strategia traduttiva rispetto ai caratteri specifici dell'originale. I due traduttori

hanno evitato la rima perché erano incapaci di trovare equivalenti adatti, hanno negoziato scommettendo su una immagine della poesia di Eliot che era quella che poteva attendersi e desiderare il lettore italiano³⁴.

5. *Il canone occidentale è una traduzione*

Nell'introduzione abbiamo osservato come gli studiosi di traduzione abbiano sempre trascurato la questione del canone; ciò non può dirsi, invece, rispetto al rapporto tra traduzione e lingue, culture e soggetti marginali e subalterni. A partire dai primi anni Novanta del secolo scorso sono stati prodotti numerosi studi e ricerche che tentano di riscrivere la storia della traduzione partendo dal suo ruolo nelle politiche di colonizzazione e dominio. Se è vero, come scrive Eric Cheyfitz nel suo *The Poetics of Imperialism. Translation and Colonization from The Tempest to Tarzan* (1991), che «translation was, and still is, the central act of European colonization and imperialism in the Americas»³⁵, e che il progetto coloniale e il mantenimento del potere dell'impero si è potuto realizzare grazie alla traduzione, è anche vero che il canone occidentale non può prescindere dal ruolo centrale giocato dalla traduzione nella formazione delle nostre rappresentazioni culturali di cui esso è un'immagine. Costruire un canone che, grazie alle traduzioni del mondo colonizzato, offre una rappresentazione funzionale all'impero è una forma di colonizzazione:

Since the practice of subjection/subjectification implicit in the colonial enterprise operate not merely through the coercive machinery of the imperial state but also through discourses of philosophy, history, anthropology, philology, linguistics, and literary interpretation, the colonial "subject" – constructed through technologies or practices of power/knowledge – is brought into being within multiple discourses on multiple sites. One such site is translation. Translation as practice shapes, and takes shape within, the asymmetrical relations of power that operate under colonialism³⁶.

Attraverso la creazione di testi e soggetti coerenti e trasparenti la traduzione ha partecipato a dare una rappresentazione fissa e statica delle culture colonizzate, perpetuando il dominio coloniale e producendo sempre

nuovi discorsi che confermano tali rappresentazioni. La traduzione è una pratica che ha a che fare con l'ineguaglianza tra le lingue e le culture, con le relazioni (squilibrata) di potere, con la politica, ed è stata mezzo efficace per il mantenimento delle rappresentazioni euro-etnocentriche del mondo.

Il potere occidentale esercitato attraverso la traduzione riguarda, non tanto il modo in cui le culture non occidentali vengono tradotte, ma piuttosto *cosa e chi* viene tradotto, afferma Dingwaney (1995). E questo ha a che fare con la selezione da parte dell'industria editoriale e dei critici di certe voci, certe visioni, certi testi «that are then constituted as a putative “canon” of “Third World” texts and/or authors»³⁷.

Come ho avuto modo di esprimere altrove (Nergaard 2008), i due saggi di Samia Mehrez e Richard Jacquemond, inclusi nel volume *Rethinking Translation* (1992, a cura di Venuti), illustrano in maniera efficace come il potere coloniale abbia usato la traduzione e come le rappresentazioni da esso prodotte continuino ancora oggi a perpetuarsi. Il caso specifico della traduzione in ambito franco-egiziano, illustrato da Jacquemond, offre spunti per una riflessione più generale sulle iniquità traduttive: le culture dominate tendono a essere rappresentate nelle culture egemoniche attraverso un numero minore di traduzioni rispetto a quelle delle culture egemoniche in quelle dominate. Le traduzioni tendono a essere percepite come 'difficili' e di esclusivo interesse per esperti ed addetti ai lavori; vengono selezionate in base alla loro conformità agli stereotipi della cultura egemonica e sono spesso scritte con l'intenzione di adeguarsi in funzione di una futura traduzione in quella cultura. Viceversa, la cultura egemonica viene rappresentata nella cultura dominata con un numero assai maggiore di traduzioni, che vengono considerate potenzialmente fruibili da un vasto pubblico di lettori, selezionate perché provengono dalla cultura egemonica e prodotte ignorando totalmente la cultura dominata (Robinson 1997). Nel gioco tra l'esotizzazione da una parte e la naturalizzazione dall'altra emerge con chiarezza che il filtro che decide cosa potrà far parte del canone e cosa ne sarà escluso è un filtro di potere, del potere della cultura egemone su quella dominata.

Nel volume *Translation and Empire*, Douglas Robinson scrive che negli studi postcoloniali la traduzione può essere vista come un processo che occupa tre ruoli sequenziali, ma sovrapposti,

as a channel of colonization, parallel to and connected with education and the overt or covert control of markets and institutions; as a lightning-rod for cultural inequalities continuing after the collapse of colonialism; and as a channel of decolonization³⁸.

La traduzione, infatti, non è solo mezzo di colonizzazione, ma anche di resistenza, contestazione e rovesciamento del canone occidentale dominante. Quel processo che è stato definito da Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin *The Empire Writes Back* (1989), consiste anche nella traduzione di *altri* autori e *altri* testi che rivendicano *altre* voci e rappresenta-

zioni. Il progetto post-coloniale consiste, per esempio secondo Niranjana (1992), nella «ri-traduzione» dei testi e dei soggetti indigeni per passare dalla posizione del colonizzato a quella del de-colonizzato. Di tale progetto di ri-traduzione fa parte anche l'idea di una riscrittura del canone (occidentale). L'esempio riportato da Samia Mehrez sul ruolo della traduzione in una cultura colonizzata come quella algerina è interessante dal punto di vista della sua potenziale 'contro-scrittura': i testi scritti dai soggetti postcoloniali bilingui creano una lingua 'in between'. Scrivere nella lingua degli ex-colonizzatori è stato importante per andare oltre la forma passiva di contestazione per cui il testo post-coloniale rimane imprigionato nei modelli e negli standard letterari occidentali, oppressi dalla lingua dominante. Sfidando sia i modelli convenzionali indigeni, sia quelli delle strutture e delle istituzioni dei colonizzatori attraverso una nuova lingua contraffatta, tali testi possono

Subvert hierarchies by bringing together the 'dominant' and the 'underdeveloped', by exploding and confounding different symbolic worlds and separate systems of signification in order to create a mutual interdependence and intersignification³⁹.

In una più generale riflessione sul potere che decide quali traduzioni saranno incluse o escluse dal canone, non possiamo sottovalutare quello del mercato, vale a dire gli aspetti economici, di distribuzione, di marketing e così via. Se tali fattori sono importanti già nella circolazione dei testi letterari all'interno di un contesto linguistico-culturale, a maggior ragione divengono decisivi a livello internazionale, quando occorre prendere in considerazione ulteriori fattori come l'acquisizione dei diritti, la presenza di agenti o scout letterari nei diversi paesi, la partecipazione alle fiere letterarie internazionali. I testi scritti in una lingua maggiore – e in particolare in inglese – hanno, dunque, maggiori probabilità di essere tradotti che non i testi nelle lingue minori; per questo motivo la probabilità di poter essere inclusi in qualche canone internazionale è assai maggiore. Nel caso opposto è il canone che orienta la politica e la pratica traduttiva: si traduce ciò che fa già parte del canone.

6. *Canone e traduzione nelle letterature comparate*

I problemi di parzialità dei canoni e della tradizionale esclusione di tutto il mondo non occidentale toccano anche l'ambito delle letterature comparate e rappresentano forse le principali cause della crisi che tale disciplina sta attraversando. Una proposta per uscire da questa crisi fu avanzata da Susan Bassnett nel 1993, e se fosse stata portata avanti avrebbe forse potuto risolvere, almeno in parte, il problema della mancanza di un legame tra traduzione e canone, di cui ho parlato nell'introduzione:

Giunti alla fine del XX secolo, è sicuramente ora di riconoscere che è finita un'era. Scrivere non accade nel vuoto, ma in un contesto e il processo del tradurre i testi da un sistema culturale all'altro non è un'attività neutrale, innocente e trasparente. Al contrario, la traduzione è un'attività trasgressiva, di grande responsabilità e la politica della traduzione e le strategie del tradurre meritano un'attenzione più grande di quella rivolta loro in passato. La traduzione ha giocato un ruolo fondamentale nel cambiamento culturale e se consideriamo la prassi del tradurre da un punto di vista diacronico possiamo apprendere moltissimo sulle condizioni delle culture di arrivo in relazione a quelle da cui provenivano i testi⁴⁰.

Dalla proposta di Bassnett sono passati ormai quindici anni; attualmente, la situazione è quella di un'interdisciplina anziché di diverse discipline distinte e impermeabili; a maggior ragione un dialogo tra letterature comparate, studi sulla traduzione, studi culturali e studi letterari dovrebbe oggi poter rendere conto dei legami tra traduzione e formazione dei canoni. In un tale contesto dovrà esserci più spazio per prospettive come quelle di Emily Apter, che nel volume *The Translation Zone* (2006) si interroga sulle condizioni della traduzione transnazionale. Per cercare di capire perché alcuni contributi ottengono visibilità internazionale ed altri no, Apter afferma che tale questione

[...] take[s] on curricular and pedagogical urgency in the context of efforts to globalize the canon. The constraints imposed by what is available in translation become constitutive of a transnational canon, contributing to another layer of complexity to the value-laden selection process of authors, and serving as a partial explanation for why “global lit” courses tend to feature similar rosters of non-Western authors (such as Wole Soyinka, Salman Rushdie, Derek Walcott, Tayeb Salih, Gabriel Garcia Márquez, Nadine Gordimer, Naguib Mahfouz, Assia Djebar, Ben Okri, Arundhati Roy). The most obvious explanation – that these and other writers among the “happy few” are selected because they are universally acclaimed, excellent writers – obviously fails to account fully for their predominance. The difficulty of book distribution in many economically beleaguered countries remains an insuperable impediment to transnational exchange⁴¹.

Note

¹ A.P. Frank, *Anthologies of Translation*, in M. Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London-New York 1998, p. 15.

² Frank fa parte del centro di ricerca dell'Università di Göttingen, Die Literarische Übersetzung, che negli anni Novanta ha condotto un'ampia ricerca sulle antologie, *Übersetzungsanthologien: Die Etablierung von Weltliteratur – ein Paradigma der deutschen Übersetzungskultur*, i cui risultati sono raccolti in una serie di pubblicazioni. Ritornerò sull'argomento nel paragrafo 2: *Le antologie di traduzione e la formazione del canone*.

³ A. Pym, *Translational and Non-Translational Regimes Informing Poetry Anthologies. Lessons on Authorship from Fernando Maristany and Enrique Díez-Canedo*, in H. Kittel (ed.), *International Anthologies of Literature in Translation*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1995, p. 251.

⁴ H. Bloom, *Il canone occidentale. I libri e le scuole delle età*, trad. it. di F. Saba Sardi, Bompiani, Milano 1996, p. 7.

⁵ Ivi, p. 9.

⁶ F. Saba Sardi, *Premessa*, in H. Bloom, *Il canone occidentale ...*, cit., p. x.

⁷ A.M. Crispino (a cura di), *Oltre canone. Per una cartografia della scrittura femminile*, Manifestolibri, Roma 2003, p. 8.

⁸ S. Bassnett, H. Trivedi (eds.), *Post-Colonial Translation. Theory and Practice*, Routledge, London-New York 1999, p. 2.

⁹ Oltre a non pretendere in nessun modo di essere esaustivi sull'argomento concernente la relazione tra traduzione e canone, mi preme ricordare che non entrerò in merito ai diversi tipi di canone e alle loro diverse caratteristiche. La mia è una riflessione sul canone in generale e sulla sua relazione con la traduzione, e non riguarderà quindi i canoni che escludono testi tradotti (come i singoli canoni di letterature nazionali), ma si occuperà esclusivamente di quelli che sono, interamente o in parte, formati da testi tradotti.

¹⁰ A. Lefevere, *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, trad. it. di S. Campanini, Utet, Torino 1998, p. 6.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Ivi, pp. 6-7.

¹³ Ivi, pp. 3-4.

¹⁴ R. Ceserani, *Cannonate*, «Inchiesta-Letteratura», numero speciale «I classici nella cultura e nell'editoria italiana contemporanea», ottobre-dicembre 1995, p. 71.

¹⁵ A. Lefevere, *Traduzione e riscrittura...*, cit., pp. 9-10.

¹⁶ Ivi, p. 9.

¹⁷ Ivi, p. 3. Si tratta di una lettera indirizzata al fratello Cowell, datata 20 marzo 1857.

¹⁸ M. Tymoczko, E. Gentzler (eds.), *Translation and Power*, University of Massachusetts Press, Amherst-Boston 2002, p. xviii (trad. mia).

¹⁹ A. Lefevere, *L'antologia. Le voci dell'Africa*, in Id., *Traduzione e riscrittura*, cit.

²⁰ A. Lefevere, *Translation and Canon Formation: Nine Decades of Drama in the United States*, in R. Álvarez, M. Carmen África Vidal (eds.), *Translation, Power, Subversion*, Frankfurt Lodge, Clevedon 1996, pp. 138-155.

²¹ A. Lefevere, *Traduzione e riscrittura ...* cit., pp. 139-140.

²² H. Kittel (ed.), *International Anthologies of Literature in Translation*, cit., p. ix.

²³ Ivi, pp. xv-xvi.

²⁴ J. Milton, *Modernists versus Neo-Parnassians in Translated Anthologies in Brazil*, in H. Kittel (ed.), *International Anthologies of Literature in Translation*, cit., p. 131.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Orfeo. Il tesoro della lirica universale*, a cura di V. Errante, E. Mariano, Sansoni, Firenze 1949.

²⁷ H. Kittel (ed.), *International Anthologies of Literature in Translation*, cit., p. xxiv.

²⁸ L. Venuti, *La formazione delle identità culturali*, trad. it. di C. Bianchi e S. Nergaard, in C. Bianchi, C. Demaria, S. Nergaard (a cura di), *Spettri del potere. Ideologia, identità e traduzione negli studi culturali*, Meltemi, Roma 2002, pp. 195-196.

²⁹ Ivi, p. 196.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ L. Venuti, *Scandals of Translation. Towards and Ethics of Difference*, Routledge, London-New York 1998, pp. 4-5. Alcune delle citazioni di Venuti, tratte dal libro in questione, sono qui riportate in traduzione italiana, mentre altre nella lingua originale. La ragione è che il capitolo *The Formation of Cultural Identities* del volume *Scandals in Translation* (1998) è stato tradotto in italiano (*La formazione delle identità culturali*) per il volume *Spettri del potere* a cura di C. Bianchi, C. Demaria, S. Nergaard (2002).

³² L. Venuti, *La formazione delle identità culturali*, cit., pp. 196-197.

³³ U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano 2003, pp. 273-274.

³⁴ Ivi, p. 274.

³⁵ E. Cheyfitz, *The Poetics of Imperialism. Translation and Colonization from the Tempest to Tarzan*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1991, p. 104.

³⁶ T. Niranjana, *Siting Translation. History, Post-Structuralism and the Colonial Context*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1992, pp. 1-2.

³⁷ Ivi, p. 5.

³⁸ D. Robinson, *Translation and Empire. Postcolonial Theories Explained*, St. Jerome Publishing, Manchester 1997, p. 31.

³⁹ S. Mehrez, *Translation and the Postcolonial Experience: The Francophone North African Text*, in L. Venuti (ed.), *Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology*, Routledge, London-New York 1992, p. 122.

⁴⁰ S. Bassnett, *Introduzione critica alla letteratura comparata*, trad. it. di F. Sinopoli, Lithos, Roma 1996, pp. 233-234 (*Comparative Literature. A Critical Introduction*, Blackwell, Oxford-Cambridge 1993).

⁴¹ E. Apter, *The Translation Zone. A New Comparative Literature*, Princeton UP, Princeton, Oxford 2006, p. 98.

Bibliografia

Albertazzi Silvia, *Canone*, in S. Albertazzi, R. Vecchi (a cura di), *Abbecedario post-coloniale*, Quodlibet, Macerata 2001, pp. 21-31.

Albrecht Jörn, *Was heißt und zu welchem Ende kompiliert man eine Lyrik-anthologie? "Orfeo. Il tesoro della lirica universale"*, in H. Kittel (ed.), *International Anthologies of Literature in Translation*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1995, pp. 171-188.

Apter Emily, *The Translation Zone. A New Comparative Literature*, Princeton UP, Princeton-Oxford 2006.

Ashcroft Bill, Griffiths Gareth, Tiffin Helen, *The Empire Writes Back*, Routledge, London-New York 1989.

Baker Mona (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London-New York 1998.

- Bassnett Susan, *Introduzione critica alla letteratura comparata*, trad. it. di F. Sinopoli, Lithos, Roma 1996 (*Comparative Literature. A Critical Introduction*, Blackwell, Oxford-Cambridge 1993).
- Bassnett Susan, Trivedi Harish (eds.), *Post-Colonial Translation. Theory and Practice*, Routledge, London-New York 1999.
- Berman Antoine, *L'épreuve de l'étranger*, Éditions Gallimard, Paris 1984 (*La prova dell'estraneo*, trad. it. di G. Giometti, Quodlibet, Macerata 1997).
- Bloom Harold, *The Western Canon. The Books and Schools of the Ages*, Harcourt Brace & Co, New York 1994 (*Il canone occidentale. I libri e le scuole delle età*, trad. it. di F. Saba Sardi, Bompiani, Milano 1996).
- Ceserani Remo, *Cannonate*, «Inchiesta-Letteratura», numero speciale «I classici nella cultura e nell'editoria italiana contemporanea», ottobre-dicembre 1995, pp. 67-74.
- Cheyfitz Eric, *The Poetics of Imperialisim. Translation and Colonization from the Tempest to Tarzan*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1991.
- Crispino Anna Maria (a cura di), *Oltre canone. Per una cartografia della scrittura femminile*, Manifestolibri, Roma 2003.
- Dingwaney Anuradha, *Introduction: Translating "Third World" Cultures*, in A. Dinwaney, C. Maier (eds.), *Between Languages and Cultures. Translation and Cross-Cultural Texts*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh-London 1995.
- Eco Umberto, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano 2003.
- Frank Armin Paul, *Anthologies of Translation*, in M. Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London-New York 1998.
- Jacquemond Richard, *Translation and Cultural Hegemony: The Case of French-Arabic Translation*, in L. Venuti (ed.), *Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology*, Routledge, London-New York 1992, pp. 139-158.
- Kittel Harald (ed.), *International Anthologies of Literature in Translation*, «Göttingen Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung», Erich Schmidt Verlag, Berlin 1995.
- Lefevere André, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of the Literary Fame*, Routledge, London-New York 1992 (*Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, trad. it. di S. Campanini, Utet, Torino 1998).
- , *Translation and Canon Formation: Nine Decades of Drama in the United States*, in R. Álvarez, M. Carmen África Vidal (eds.), *Translation, Power, Subversion*, Frankfurt Lodge, Clevedon 1996, pp. 138-155.
- Mehrez Samia, *Translation and the Postcolonial Experience: The Francophone North African Text*, in L. Venuti (ed.), *Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology*, Routledge, London-New York 1992, pp. 120-138.
- Milton John, *Modernists versus Neo-Parnassians in Translated Anthologies in Brazil*, in H. Kittel (ed.), *International Anthologies of Literature in Translation*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1995, pp. 126-133.

- Nergaard Siri, *La costruzione di una cultura. La letteratura norvegese in traduzione italiana*, Guaraldi, Rimini 2004.
- , *Tradurre le culture. Rappresentazione dell'altro e costruzione del sé*, in C. S. Nergaard (a cura di), *Studi culturali. Temi e prospettive a confronto*, McGraw-Hill, Milano 2008, pp. 91-120.
- Niranjana Tejaswini, *Siting Translation. History, Post-Structuralism and the Colonial Context*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1992.
- Pym Anthony, *Translational and Non-Translational Regimes Informing Poetry Anthologies. Lessons on Authorship from Fernando Maristany and Enrique Díez-Canedo*, in H. Kittel (ed.), *International Anthologies of Literature in Translation*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1995, pp. 251-270.
- Robinson Douglas, *Translation and Empire. Postcolonial Theories Explained*, St. Jerome Publishing, Manchester 1997.
- Saba Sardi Francesco, *Premessa*, in H. Bloom, *Il canone occidentale*, Bompiani, Milano 1996, pp. i-x.
- Said Edward, *Culture and Imperialism*, Vintage, New York 1993 (*Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, trad. it. di S. Chiarini, A. Tagliavini, Gamberetti Editrice, Roma 1998).
- Shuttleworth Mark, Cowie Moira (eds.), *Dictionary of Translation Studies*, St. Jerome Publishing, Manchester 1997.
- Tymoczko Maria, Gentzler Edwin (eds.), *Translation and Power*, University of Massachusetts Press, Amherst-Boston 2002.
- Venuti Lawrence, (ed.), *Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology*, Routledge, London-New York 1992.
- *Scandals of Translation. Towards and Ethics of Difference*, Routledge, London-New York 1998 (*La formazione delle identità culturali*, trad. it. parziale di C. Bianchi, S. Nergaard, in *Spettri del potere. Ideologia, identità e traduzione negli studi culturali*, a cura di C. Bianchi, C. Demaria, S. Nergaard, Meltemi, Roma 2002, pp. 195-229).

CANONE E *BIOFICTION*, I SOGGETTI DELLA STORIA E I NUOVI MONDI LETTERARI

Valentina Vannucci

1. Premessa

Il neologismo *biofiction* indica attualmente quel genere di riscrittura postmoderna che assume come protagonista una o più figure del passato, le cui biografie (*biographical histories*) sono chiamate in causa e al tempo stesso allontanate consapevolmente nel reame della *fiction* mediante una deliberata commistione tra l'ambito letterario e quello storiografico: ciò produce l'effetto di scardinare, in un solo colpo, i concetti canonici di identità, identità storica e storia, dando vita ad un ibrido contemporaneo che decostruisce, con il pretesto di rivisitarlo, il romanzo storico canonico.

Le *biofiction* paiono smentire le formulazioni più estreme del poststrutturalismo e del costruttivismo che teorizzano la sospensione delle idee di identità, di referente e di contenuto entro un modello puramente semiotico, poiché sono revisioni delle soggettività storiche che contestano la storia e la utilizzano però come intertesto referenziale, negano le biografie canoniche eppure impostano le loro ipotesi su semi biografici riconoscibili, confutano una concezione essenzialista di identità e nondimeno ne sfruttano almeno una 'parte' prima di disintegrarla entro l'inarrestabile flusso del discorso. E proprio sulla relazione che intercorre tra il *self* e il linguaggio sembra opportuno doverci soffermare per iniziare l'analisi di questo genere letterario – la *biofiction* – che si oppone e insieme sovrappone a quello della *biografia*, tradizionalmente concepito come la resurrezione dello spirito di una persona mediante la parola.

1.1 *Bio. L'età postmoderna tra realtà e rappresentazioni: la storia, un intertesto letterario*

Biography is fundamentally a narrative
which has as its primary task the enactment of a character
and place through language – a goal similar to that of fiction.
(I.B. Nadel, *Biography: Fiction, Fact and Form*, 1984)

I don't care what people say: biography is here to stay.
(S. Fish, *Biography and Intention*, 1991)

La biografia canonica si fonda su una fede epistemologica nella nozione di conoscibilità ed unitarietà del soggetto: il biografo può cogliere l'essenza



della persona, che risulta così incarnata nell'opera dello scrittore (*the flesh made world*). Secondo questa visione, il linguaggio è mimetico – rispecchia la realtà – e la morte del soggetto autorizza la scrittura biografica non soltanto dal punto di vista legale ma anche da quello della completezza, poiché soltanto dopo l'evento terminale la vita può essere rappresentata nella sua globalità ed il suo significato colto in modo definitivo. In altri termini, potremmo dire che la fine dell'esistenza decreta l'effettiva risonanza pubblica del soggetto e la sua eventuale inclusione nel canone delle personalità storicamente degne di menzione, permettendo la trasformazione linguistica (*bio-grafia*) dello sforzo individuale in esperienza mitica. A questo proposito, Ira Bruce Nadel sottolinea l'ambiguità del termine *myth*, che suggerisce, da un lato, l'essenza di una persona e, dall'altro, la leggenda che la persona ha creato, assegnando alla biografia una duplice attività: «The first is the desire to correct or revise the myth; the second is its own unconscious creation of new myths».

In ogni caso, a lungo si è creduto nella possibilità di separare la personalità pubblica da quella privata, i fatti dal mito. Dopo Lytton Strachey e la sua battaglia contro «[the] ill-digested masses of materials»² che costituiva la cifra della biografia vittoriana, con la *New Biography* è cresciuta l'attenzione verso la personalità del soggetto biografico e, insieme a questa, il punto di vista soggettivo e orientato del biografo è stato gradualmente sempre più rilevato. Tuttavia, in tempi ancora recenti, la biografia ha continuato ad essere considerata un genere veridico poiché, seppur consapevolmente fondata su una *ipotesi*, si credeva che la 'verità ultima' ed inconoscibile riguardasse soltanto la vita interiore del soggetto trattato, mentre le informazioni mendaci sugli avvenimenti potessero essere integralmente rifiutate dal progetto biografico, escludendole dalla struttura testuale o confutandole al suo interno mediante documenti, fotografie, oggetti, o altre prove ancorate alla realtà storica del soggetto, ritenuta conoscibile. Il successo dell'impresa biografica sarebbe stato dunque condizionato dalla migliore ricerca effettuabile, laddove migliore è da intendersi in senso quantitativo-estensivo, e dalla migliore presentazione possibile dei fatti, dove l'aggettivo allude invece a quell'opera di selezione e sfrondatamento necessaria alla realizzazione di un progetto testuale organico, causale e teleologico.

Accogliendo questa concezione canonica di biografia, che conferisce ai contenuti storiografici il valore di dati scientifici, la *biofiction* è da considerarsi un genere completamente diverso, i cui contenuti letterari sono affrancati dai criteri di obiettività che regolano la produzione storiografica sin dalla sua sistematizzazione ottocentesca. La *biofiction* assume come protagonista una figura del passato, imposta anch'essa alcune ipotesi sulla sua personalità, e tuttavia non si cura di scindere i dati biografici storicamente documentati da quelli inventati. Un testo come *The Mistressclass* (2003)³ di Michèle Roberts, ad esempio, dove Charlotte Brontë sopravvive alla sua gravidanza, afferisce alla convenzione romanzesca, mentre *The Life of Charlotte Brontë* (1857) di Elizabeth Gaskell⁴, per citare un testo

che assume lo stesso soggetto biografico come argomento, è programmaticamente veridica. Le evidenti lacune e manipolazioni del dato biografico nell'opera di Gaskell, congiuntamente all'eccessivo coinvolgimento della biografia nelle vicende del suo soggetto-oggetto d'analisi, hanno lo scopo dichiarato di correggere il *mythos* dell'autrice di *Jane Eyre*, ritenuta all'epoca poco femminile, sostituendolo con un altro *mythos* di Brontë in veste di angelo del focolare, eppure è invariabilmente la scelta autoriale a decretare il genere del testo prodotto e la narrazione agiografica di Gaskell, seppur esplicitamente correttiva e ritenuta oggi pochissimo attendibile, non figura entro il canone dei romanzi inglesi ma in quello delle biografie.

Abbiamo sino ad ora parlato di fatti veri (i dati biografici), menzogne (leggende, miti), e intenzioni. Questi appaiono dunque gli elementi che distinguono la biografia canonica dal genere letterario contemporaneo della *biofiction*; la prima distingue tra verità ed invenzione e propone un'ipotesi tra le molte possibili, necessariamente soggettiva ma fondata su elementi ritenuti oggettivi. Il fatto che alcuni o molti di questi elementi possano essere in un secondo momento confutati da un'altra biografia o da uno studio storiografico non determina lo slittamento del testo fallace nel genere 'romanzo', come avviene per gli studi scientifici più screditati. La *biofiction* dispone tutto – dati biografici, invenzioni – entro lo stesso ordine ontologico di creazione fittizia, chiedendoci di non prenderla sul serio. Presentandosi come finzione, può peraltro includere nella sua convenzione anche le *autobiografie* fittizie senza ulteriori differenziazioni di genere, mentre la biografia si fonda proprio sulla non coincidenza del soggetto narrante con quello narrato, di cui il primo ricostruisce la vita. L'autobiografia tradizionale, canonizzata in tempi romantici e pre-romantici, può e anzi deve appellarsi anche alla memoria, il cui 'materiale', ritenuto a lungo più tendenzioso o inaffidabile delle ricerche biografiche, sarebbe inoltre espressione di un'unica individualità.

Le più recenti teorie critiche hanno, tuttavia, negato la validità di questa distinzione: come si può affermare che la soggettività di chi scrive – nel momento in cui scrive – sia la stessa di quella del soggetto narrato? E, più in generale, cos'è la soggettività? E qual è il ruolo del linguaggio nella costruzione del sé? In breve, si chiede De Man: siamo sicuri che l'autobiografia dipenda dalla referenza?

We assume that life *produces* the autobiography as an act produces its consequences, but can we suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine the life and that whatever the writer *does* is in fact governed by the technical demands of self-portraiture and thus determined, in all its aspect, by the resources of his medium?⁵

La questione è quella della priorità ontologica del *self* o del linguaggio. Ogni cognizione, si afferma poco più avanti nello stesso saggio, sottende una struttura tropologica e la conoscenza del sé non costituisce un'ec-

cezione. I momenti (*the specular moment*) del lavoro autobiografico non sono una situazione o un evento da poter collocare in una storia, bensì la manifestazione, a livello referenziale, di una struttura linguistica⁶. Paul L. Jay, commentando queste affermazioni ed insieme un articolo di Rodolphe Gasché⁷, si focalizza sulle contraddizioni inerenti al concetto stesso di scrittura, luogo di una inevitabile «radical disappropriation»⁸ dell'identità da parte del linguaggio:

We have become accustomed, when thinking about the concept of a thinking or a writing 'subject', at once to demystify and problematize that concept, to understand it as having reference less to a Natural, privileged, and potentially unified psychological condition, than to a historically constituted set of ideas and assumptions whose referents are complexly dispersed in the very language which seeks to constitute them⁹.

Non esiste contraddizione tra identità e discorso, tra il sé e la sua rappresentazione, poiché l'«io» può esistere soltanto come rappresentazione. La critica del soggetto come entità unitaria, il riconoscimento della natura non trasparente del linguaggio e la conseguente fine della corrispondenza tra «parole» e «cose» sono stati temi a lungo dibattuti da Barthes, Foucault, Derrida, e altri esponenti del (post-)strutturalismo, del decostruzionismo, e della psicoanalisi post-freudiana, dando vita a teorie critiche e filosofiche che hanno contestato alcuni assunti umanistici, tra i quali la centralità dell'essere umano nel cosmo e l'utilizzo strumentale della letteratura come *medium* capace di riprodurre la realtà ed assoggettato ad un fine egemonico umano. Naturalmente, è quasi superfluo osservare che malgrado il soggetto abbia iniziato ad essere concepito come dissolto, frammentato, creato e non descritto dal linguaggio, una specie di effetto di superficie dal sapore nietzscheiano, piuttosto che una coscienza dotata di quei caratteri di unità e ultimità che una certa filosofia (da Cartesio a Kant) ci ha trasmesso, il genere biografico non è scomparso, al contrario è cresciuto in maniera esponenziale, e l'interesse per l'individuo è apparso incrementato a tal punto che una diffusissima varietà di letteratura post-moderna – la *biofiction* – non soltanto non rinnega il soggetto umano, ma si nutre di personalità di un passato extra-testuale, di identità canonizzate da biografie ufficiali la cui referenza storica ci viene chiesto di riconoscere. Tuttavia, definendo i due generi da questo punto di vista, molte delle differenze dapprima individuate sembrano venire a cadere. Il dibattito critico, filosofico e storiografico sull'impossibilità di riprodurre la vita di una persona e, più in generale, sulle modalità di percezione e di conoscenza della realtà, ci mostrano due convenzioni accomunate dall'imprescindibile ruolo filtrante della forma narrativa, che organizza i materiali in una struttura letteraria ed impone loro un certo significato nell'istante medesimo in cui li rende comprensibili. La tradizionale distinzione tra vero e falso, dato biografico e immaginazione creativa risulta dunque delegitti-

mata, l'irriducibile status finzionale di ogni contesto enunciativo è venuto allo scoperto. Se l'identità canonica è stata scardinata, negata, dissolta in quanto costruzione linguistica non trasparente né referenziale, diventa allora quanto mai opportuno ricercare nuove categorie descrittive per il soggetto biografico, protagonista di quei sistemi semiotici che sono le biografie e le *biofiction*¹⁰.

William Epstein ha proposto alcune definizioni che sembrano ammettere la precedenza del soggetto umano rispetto alla sua codifica linguistica: il soggetto fittizio si differenzia da quello biografico perché il primo esiste solamente dentro e attraverso il discorso, risultando interamente codificabile (soggetto *trans-discursive*); il soggetto biografico, invece, può essere identificato come una figura che pre-esiste alla propria biografia, possedendo una 'extra-discorsività' irriducibile alla codifica semiotica (*extra-discursive*)¹¹. La scelta di tale terminologia ci permette di individuare un *gap* nel processo del riconoscimento biografico, una discontinuità tra il discorsivo e il non-discorsivo impossibile da riempire¹². È in questo vuoto, credo, in questa incolmabile distanza tra realtà e rappresentazione che si instaura lo spazio per nuove biografie e *biofiction*, entrambe pratiche culturali finalizzate ad aggiungere la propria verità alla «biografia cumulativa»¹³ di una certa figura storica, costruita discorsivamente per aggregazione da quell'insieme di rappresentazioni politiche, economiche e sociali la cui somma ha fissato il canone del soggetto biografico.

Accogliendo questa visione, il conflitto originato dalla convenzionale distinzione tra *fiction* e *non-fiction* è dunque intrinsecamente politico, riflettendo la tensione tra una «autorità» designata a stabilizzare le identità storiche, e una «divergenza» che invece interroga le *sanctioned identities* esteticamente e polemicamente¹⁴. Riscrivere (o profanare?) le identità storiche, in un modo che è stato variamente definito ironico, violento, rigenerativo, significa allora riflettere sulle strutture d'autorità che definiscono la tradizione (i presunti *contesti* del significato), individuare la distribuzione delle extra-discorsività da parte delle configurazioni del potere, impedire il 'rapimento' e il 'seppellimento' del soggetto in un'identità fissa, sancita e immutabile. Se in senso foucaultiano e barthesiano il riconoscimento biografico è sempre un'attività di soggiogazione, di violenza commessa con il pretesto dell'interpretazione, le *biofiction* si inseriscono in quelle pieghe (o, meglio, *lacune*) che la storia canonica – una narrazione ideologica, frammentata e discontinua – ha trascurato, oppresso, presentato come fuori dal 'Discorso', seppur necessariamente vincolate alle sue leggi retoriche e sintattiche. Ecco dunque che l'identità canonica – essenzialista, ideologicamente connotata – è sfruttata dalle *biofiction* soltanto per essere subito tradita, il nome di Caterina de' Medici, assoggettato a quel centinaio di documenti, testi letterari, biografie ufficiali, *plays* che nei secoli ne hanno identificata la referenza, evocato nei paradigmatici ma poco noti *The Stars Dispose* (1997) e *The Stars Compel* (1999) di Michaëla Roessner¹⁵ soltanto per dirci che in ultima analisi non lo conosciamo, che è sempre eseguibile un'altra rappresentazione, una versione egualmente potente con cui in se-

guito sarà possibile confrontarsi. Nei testi in questione, la cui finzionalità è dichiarata sin dagli elementi paratestuali, l'elemento romanzesco esplicita una concezione di storia strutturata discorsivamente che, svelando come i fatti acquistano significato, innesca una riflessione metanarrativa che è anche, paradossalmente, «progressiva»¹⁶. Il dato storico-biografico, nelle *biofiction* sopra menzionate, è inoltre fedelmente e dettagliatamente ricostruito: non vi è un solo episodio, nel periodo storico di riferimento che va dal 1519 al 1533, che non possa essere controllato in una qualsiasi narrazione storiografica sul Rinascimento italiano, e chi legge può ipoteticamente chiedersi, durante la fruizione dei testi di Roessner, se la Caterina extra-testuale, quell'individualità extra-discorsiva non conoscibile in quanto passata, dovesse essere mossa *soltanto* da fini ambiziosi ed egoistici, se solo a questi fosse strumentale la predilezione che accordava alle arti occulte e infine, per assurdo, se quel suo giovane cuoco personale, di cui i documenti storici non ci dicono poi molto perché estraneo a quei centri di potere che controllano il discorso, non potrebbe aver realmente intrapreso una relazione con Michelangelo, smarrita in quei frammenti seppelliti delle storie che la storia non ha incluso nel suo progetto narrativo.

La preferenza accordata a personalità realmente vissute ma decentrate per età (nei romanzi di Roessner Caterina è colta durante la sua infanzia e fanciullezza), classe sociale, orientamento sessuale (il giovane cuoco Tommaso) oppure, altrove, genere, etnia ed altri simili 'marcatori' di identità, denuncia la presenza di un soggetto che non si è dissolto in un effetto di superficie, o almeno non necessariamente: esso può ancora mostrarsi nella sua (supposta) interezza purché la sua coerenza sia consapevolmente *illusoria*¹⁷, plasmata discorsivamente da chi scrive alla maniera in cui il soggetto canonico non marcato – per assunzione maschio, occidentale, bianco ed eterosessuale – ha filtrato in modo non innocente il canone della storia ufficiale, la cui ideologia è riconosciuta e svelata dalle *biofiction*. L'identità, mai quanto oggi considerata tanto marginale, è dunque usata per decostruire la storia, e proprio le nozioni alternative di soggettività sfidano quel dominio letterario che costituisce il canone storiografico, inteso come sistema di potere che fa emergere alcune rappresentazioni e ne sommerge altre. Chi scrive *biofiction* non rinnega la consapevolezza storica ma sfrutta le nostre incertezze epistemologiche (la capacità di conoscere gli 'oggetti ultimi' del passato) manipolando il materiale storico per arrivare ad una interpretazione della vita che è in ogni caso plausibile¹⁸. Lo stesso genere biografico – concepito, dicevamo, come una ipotesi verosimile – ha del resto affrontato, nell'ultima parte del secolo scorso, decenni di sperimentazioni¹⁹ che hanno affiancato la sua stesura tradizionale: dalla pionieristica *fictionalized biography* di Marguerite Yourcenar *Memoires d'Hadrien* (1951)²⁰, alla *anti-biography* di David E. Nye *The Invented Self* (1983)²¹ le cui fonti citate nel titolo non vengono mai ricomposte in una sintesi coerente, con l'effetto di produrre non uno ma molti Thomas Edison, la biografia ha cercato di rendere conto di un 'io' multiplo, decentrato e inconoscibile, includendo nel suo progetto estetico il carattere limitati-

vo e provvisorio della prospettiva adottata (*whose truth is told*). Le recenti proposte di una biografia femminista non-conclusiva, multi-prospettica, non lineare e, per giunta, di autrici non ancora decedute (e dunque non ancora canonizzate né canonizzabili)²² riflettono la risonanza che hanno avuto, anche per questo genere, le riflessioni teoriche dell'era postmoderna, e in particolare la decostruzione e la psicoanalisi lacaniana. Per quanto riguarda infine il più circoscritto ambito della critica letteraria, quel lungo percorso iniziato da Welles e Warren nel 1948 (e, prima ancora, da Boris Tomaševskij nel 1923), ha contestato la lettura della vita degli autori come unica fonte autorevole per comprenderne l'opera, liberando le loro biografie da quella condizione di voce ermeneutica privilegiata per declassarle allo status di semplice intertesto, in funzione di un approccio critico multi-metodologico.

Dopo aver constatato le numerose affinità che accomunano le biografie e le *biofiction*, sembra opportuno sottolineare che le ultime sono, rispetto alle prime, un 'genere' se possibile ancora più ibrido: ogni testo è composto da una combinazione di diverse strategie narrative (generi, appunto) e, se talvolta la distinzione tra le *fiction biographies* e le *fiction histories*²³ può apparire veramente molto sfumata, in alcune *biofiction* le manipolazioni del dato biografico possono essere più evidenti. Il caso limite, esemplificato da *The Mistressclass* di Michèle Roberts o *The Ghost Writer* (1979) di Philip Roth²⁴, credo possa essere quello in cui la riscrittura è originata dall'insinuazione che il soggetto biografico non sia deceduto nel contesto che noi conosciamo; ciò dà luogo ad una sua *doppia* resurrezione/anacronismo, di cui una è fatalmente connaturata con la strategia stessa del genere letterario (potremmo dire che è *condizione estetica* della *biofiction*), l'altra è invece interna al *plot* di alcuni romanzi specifici come quelli sopra menzionati, che minacciano dunque al massimo quel patto di sospensione di incredulità (*suspension of disbelief*)²⁵ già incrinato dall'assunzione di un personaggio storico come protagonista. In questi casi, la riscrittura del soggetto situato storicamente può apparire meno giustificata e sollecitare istanze di tipo etico (in particolare il romanzo di Roth, che chiama in causa una figura dallo spessore simbolico di Anna Frank, ha un effetto gravemente disturbante)²⁶ e l'affermazione, sostenuta dalla critica letteraria, di operare in un ambito di *historical consciousness* diventa più difficile da dimostrare. Martin Middeke, curatore di un volume di saggi su alcune *biofiction* che egli per primo racchiude sotto questo nome, osserva nell'introduzione che i lettori e i critici di queste narrazioni «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»²⁷, precisando:

Biofictions cast doubt on "our beliefs in origins and ends, unity, and totalization, logic and reason, consciousness and human nature, progress and fate, representation and truth, not to mention the notion of causality and temporal homogeneity, linearity and continuity," but

they do not deny the respective historical foil on which they are written – indeed, how could they without missing their point?²⁸

Le *biofiction* si basano sulla conoscenza e sulla consapevolezza di alcuni assunti del passato, nelle cui strategie narrative inscrivono le proprie. La confusione tra fattualità e creazione rimane nell'ordine fittizio della rappresentazione, pertanto la riscrittura non nega il passato ma asserisce la sua non-esperibilità, la sua provvisorietà e indeterminatezza derivate da una modalità di accesso esclusivamente testuale. Siamo lontani dall'affermazione che nulla vi sia «fuori dal testo», nulla al di fuori delle rappresentazioni che costituiscono la realtà. Le *biofiction* accolgono una concezione testualista del rapporto esistente tra linguaggio e realtà (la cosiddetta «svolta linguistica») senza negare il referente – l'evento storico – ma riflettendo sulla limitatezza epistemologica causata dallo status ontologico delle tracce del passato, i cui resti sparpagliati e frammentari devono essere costruiti, piuttosto che ricostruiti²⁹. La consapevolezza storica che emerge dalle *biofiction* non allude dunque ad una concezione di costruttivismo radicale, di relativismo storico e meno che mai di revisionismo. Il passato creato dalla riscrittura della vita nelle *biofiction* è un passato non conclusivo e, poiché linguisticamente costruito, scoraggia l'identificazione di chi legge nella scena storica e, parimenti, una lettura puramente psicologica e apolitica, informativa e di evasione.

La seconda guerra mondiale, l'Olocausto ed altri tragici avvenimenti del XX secolo hanno invalidato una concezione positivista della storia, ovvero una visione della storia come progresso: nelle *biofiction* il senso di assurdità originato dall'utilizzo della storia e delle identità storiche come intertesti referenziali – l'autoriflessività implicita nel concetto stesso di anacronismo – impediscono l'acritica immedesimazione di chi legge nel mondo finzionale ed il successivo e inevitabile processo di rimozione di un passato visto come tale. Rifutando questo tipo di reazioni automatiche, le *biofiction* impongono un ripensamento del passato dal punto di vista del presente, non 'retrogressivo' e fine a se stesso ma, appunto, progressivo³⁰. Gli anacronismi delle *biofiction* letterarie, come il microfono che appare in alcune inquadrature della 'riscrittura filmica' *Marie Antoniette* (2006)³¹, costringono i fruitori del testo ad interiorizzarne le implicazioni, coinvolgendoli nel processo di interpretazione che relaziona la loro esperienza a quella ricevuta. Afferma, in proposito, Naomi Jacobs:

In 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 unique³².

L'anacronismo stabilisce l'equivalenza tra un contesto originale e corretto ed uno nuovo e scorretto, obbligandoci a riconoscere le somiglianze tra le due epoche, gli impulsi autoritari nei processi di creazione del significato. Come per la biografia tradizionale, vi è un'operazione di 'svelamento', ma questa non riguarda l'essenza di una identità bensì il coro delle voci che l'hanno formulata, il percorso di codificazione di un canone che è creato e non trovato, cui le *biofiction* si oppongono quali strategie liberatorie mediante le proprie apparentemente a-storiche rappresentazioni.

1.2 'Fiction'. Una varietà di metaromanzo storiografico

La natura indeterminata della conoscenza storica, la frammentazione discorsiva del concetto di identità e la contestazione di un canone ritenuto ideologicamente connotato non sono scoperte delle *biofiction* o, in generale, delle narrazioni postmoderne, tuttavia le convenzioni contemporanee concentrano tali problematizzazioni³³, e lo fanno appropriandosi di strategie canoniche di rappresentazione che risultano però sovvertite da una modalità parodica, così da determinare un vero e proprio «abuso» della tradizione³⁴. La *biofiction* presenta tutte le caratteristiche proprie della scrittura postmodernista, *in primis* quell'attraversamento dei confini generici che produce infinite contaminazioni e ibridazioni, proponendosi come un genere peculiare che può tuttavia accogliere, al suo interno, le più eterogenee convenzioni in compresenza di altre, di volta in volta dominanti, il cui insieme costituisce la categoria «romanzo». L'infinita varietà e possibilità di combinazione di stili e modalità testuali nelle *biofiction* è talvolta indizio di uno scontro ideologico tra le categorie di genere letterario e genere sessuale mediante una riflessione sugli stereotipi in esse codificati, nonostante in alcuni testi uno sviluppo biografico lineare come principio ordinatore appaia prevalere su altri modelli. Eppure, poiché proprio l'elemento della riscrittura storico-biografica, con la riflessione metanarrativa in questo contenuta, è stato assunto come tratto distintivo della convenzione, appare quantomeno sconcertante che il genere del romanzo storico, cui pur le *biofiction* attingono inevitabilmente³⁵, risulti infine quello più trasformato o, piuttosto, decostruito sin dalle sue fondamenta, e invece quello del *romance* (sfruttato in tutti i suoi numerosi sottogeneri) si dimostri non di rado la forma più flessibile ad inglobare le mutate concezioni storiche e le loro rappresentazioni letterarie³⁶. De Zordo, analizzando l'interazione di differenti strategie narrative in *Fair Exchange* (1999) di Michèle Roberts³⁷, annota le seguenti osservazioni di carattere generale estremamente rilevanti per il presente discorso:

[il] testo [...] intreccia il romanzo d'amore, ovvero sia la forma più svalutata del racconto, quella che per antica tradizione pertiene alla sfera della fantasia, del sogno romantico, e quindi dell'inconsistente e persino dell'assurdo, con la forma antitetica tradizionalmente più alta del racconto, quel romanzo storico che per molto tempo è stato visto

come forma privilegiata per la rappresentazione della realtà, forma seria, attendibile, che opera con gli strumenti del realismo e procede attraverso l'esatta raccolta e ricostruzione dei dati³⁸.

La relazione tra il romanzo storico realista (*novel*) e l'ideologia dell'umanesimo liberale, con l'annessa codificazione del «collegamento del maschile all'azione, al potere, alla Storia»³⁹ è stata ampiamente dimostrata dalla critica letteraria, e l'incolmabile distanza tra quello ed il contemporaneo metaromanzo storiografico, che tutte le *biofiction* descrive, rappresenta una questione difficilmente trascurabile da chi si occupa di postmodernismo. Linda Hutcheon ha rilevato, tra i numerosi punti di contrasto tra le due convenzioni, la non assimilazione dei dati storici tipica delle narrazioni postmoderne, le cui mendacità sottolineano l'artificialità propria di ogni situazione enunciativa (argomenti esaminati nel precedente paragrafo), soffermandosi poi sulla funzione autenticante dei dettagli e delle personalità conosciute nel romanzo storico tradizionale⁴⁰. Queste, nella ben nota teorizzazione di György Lukács sul genere, «non possono mai essere figure centrali dal punto di vista dell'intreccio»⁴¹, a causa della qualità universalistica implicata nella strategia di raffigurazione⁴². D'altra parte, niente più dell'eccentricità sociale dei protagonisti delle *biofiction* potrebbe allontanarsi dalla pretesa tipizzante di personaggi come quelli di Walter Scott, concepiti come le incarnazioni delle forze storiche in un momento particolare, i cui tratti caratterizzanti «nel senso del buon livello medio»⁴³ esprimono una relazione di sineddoche dell'individuo nei confronti dello stato nazionale⁴⁴. Nelle *biofiction*, come abbiamo visto, non solo l'identità canonica non è troppo della storia, ma la storia canonica è scardinata da un'idea di identità non normativa: in queste narrazioni, figure troppo marginali per poter essere rappresentative affiancano quelle celebri che, protagoniste o in ogni caso agenti importanti dell'intreccio, risultano colte da un punto di vista eccentrico⁴⁵, il punto di vista che origina la riscrittura. L'assunzione di personalità note a soggetti narrativi di primo piano è peraltro la condizione che appare distinguere le *biofiction* dal più generico metaromanzo storiografico (*historiographic metafiction*), che similmente adopera personaggi storici e fittizi entro lo stesso ordine di rappresentazione, senza tuttavia concedere loro quello spazio necessario affinché la traccia biografica sia non soltanto riconosciuta, ma discussa e recepita tra i temi centrali dei romanzi. La precisazione ci permette, credo, di non includere tra le *biofiction* alcuni metaromanzi storiografici tra cui, ad esempio, *The French Lieutenant's Woman* (1969)⁴⁶ di John Fowles, a causa dello status di camei che assumono i personaggi di Gabriel e Christina Rossetti. Questi nomi, invariati rispetto a quelli dei referenti storici ed immediatamente riconoscibili, possiedono senza dubbio un effetto destabilizzante nell'ordine fittizio della rappresentazione, tuttavia la vita vissuta ed ampiamente canonizzata cui essi sono legati è, nel romanzo, ben poco discussa⁴⁷. La definizione offerta da Middeke di *biofiction* quali metanarrazioni contraddistinte da «overt historical referents»⁴⁸, presenta difatti

non poche ambiguità. L'espressione potrebbe 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. Questo è il caso, ad esempio, di *Fair Exchange*, in cui i riferimenti alla famiglia dei Wordsworth non ingannano sul fatto che alcuni episodi della vita del poeta siano invece contenuti nelle vicende di un personaggio presentato mediante uno pseudonimo ('William Saygood'), e la personalità di Mary Wollstonecraft risulta condivisa nella narrazione dal personaggio che ne assume il nome e dalla sua allieva fittizia Jemima Booth⁴⁹. La relazione tra nome e identità comporta notevoli questioni critiche per il riconoscimento generico della convenzione, poiché sono numerosissimi i testi contemporanei che utilizzano personaggi storici dotati di un nome proprio ben riconoscibile, portato da una persona realmente esistita nel mondo esterno al testo e documentata dalla storiografia. In certi casi, tuttavia, e in special modo in alcuni romanzi di *fantasy* e di fantascienza, al nome di un referente extra-discorsivo non corrisponde alcunché dell'antica soggettività, eppure nella *biofiction* una 'parte' di questa deve necessariamente essere presupposta, pena l'impossibilità della riscrittura⁵⁰. È importante dunque che sia individuata, in ambito recettivo, una rilevante connessione dei protagonisti della narrazione (possessori o meno dell'esatto nome biografico) con l'intertesto storico di riferimento, oppure credo si debba parlare di altre tipologie di *fiction*, in cui la negazione *totale* dell'identità storica, sostituita da quella fittizia, comporta la trasformazione della storia in puro linguaggio⁵¹.

3. Il ritorno del soggetto e la teoria critica contemporanea. Un anti-anticanone?

Nella definizione di *biofiction* come genere letterario peculiare sono emerse alcune riflessioni relative alle (decostruite) strutture del realismo, ad un concetto di personaggio con un chiaro e prestabilito rapporto nei confronti di una identità extra-discorsiva, al ruolo fondamentale della soggettività del ricevente nell'identificare, esaminare e delimitare tale connessione extratestuale, cooperazione decisiva anche per l'attribuzione del testo alla convenzione qui discussa. La *biofiction* si dimostra una pratica letteraria estremamente contraddittoria, poiché presuppone una referenza esterna dei protagonisti tra le sue strategie testuali, e tuttavia è in teoria possibile anche una lettura in cui il legame referenziale non sia riconosciuto (può accadere, peraltro, anche per i «personaggi»⁵² della biografia, distinguibile dalla *biofiction* mediante elementi nella quarta di copertina che informano un potenziale ed ipoteticamente ignaro lettore se i soggetti narrativi sono biografici, fittizi, oppure 'entrambi'). Laddove invece la relazione con il passato sia stata stabilita, questa appare in ogni caso decisamente instabile, poiché dipendente dalle alterazioni finzionali nel corso della narrazione ad opera di *chi scrive*, quanto dalle differenti pre-conoscenze dei fruitori relativamente all'ambito storico di riferimento (e, naturalmente, dalle loro personali risposte nei vari luoghi della riscrit-

tura)⁵³. Tali elementi suggeriscono una collocazione piuttosto eccentrica della *biofiction* nel panorama teorico contemporaneo, rivelandosi questa un genere che non si limita a scompaginare le strutture della tradizione, ma parrebbe sconfessare anche quelle moderne tendenze critiche che la tradizione hanno dichiarata 'morta'.

Come è noto, la complessa discussione originata in seguito alla pubblicazione dei saggi di Barthes e di Foucault sulla «morte dell'Autore»⁵⁴, interpretata dall'uno come l'identificazione dell'autore con il testo stesso (sottratto dunque alla storia e condannato ad un circolo di semiosi illimitata), dall'altro come la contestazione di una certa funzione sociale dell'autore, ha comportato uno spostamento di enfasi dal concetto di originalità dell'opera d'arte a quello di *scrittura*, amalgama delle molteplici e differenti soggettività il cui insieme costituisce l'intertesto letterario⁵⁵. Con questi presupposti, il dibattito poststrutturalista sul personaggio narrativo, inaugurato da *The Character of Character* (1974) di Hélène Cixous⁵⁶, ha contestato la qualità repressiva implicita nel concetto di personaggio canonico, espressione di un *meaning* stabile, sovra-determinato ed investigato da un *anthropocentric criticism* che valuta i romanzi in base all'esplorazione della psicologia dei suoi protagonisti, tratteggiati ed interpretati sulla falsariga di una analogia con le persone reali. Ancora negli anni Ottanta, questo tipo di impostazione metodologica parla dunque di personaggi modernisti e postmodernisti divenuti 'assenti' dal testo (si veda la monografia dal programmatico titolo *Reading (Absent) Character* di Thomas Docherty⁵⁷), ovvero di costrutti verbali che, da Beckett in avanti, avrebbero sostituito i loro antenati 'antropomorfi' con alcuni «fragmentary 'instant of subjectivity', none of which seem to be related to each other, and none of which seem to develop in a more stable Self»⁵⁸. A tale frammentazione e dispersione della soggettività del personaggio corrisponderebbe, secondo questa linea critica, un'analogia mobilità di quella del lettore⁵⁹, affrancato da una autoritaria intenzione autoriale e libero di spaziare in quei luoghi di combinazione tra codici e semi oramai privata di ogni trascendenza e profondità.

Eppure, malgrado nella *biofiction* la precarietà del rapporto tra intenzione e contesto ricettivo sia stata qui più di una volta osservata, chi si è occupato di questo genere si è naturalmente trovato a disagio con teorie che parlano di personaggi assenti dal testo, di eliminazione della soggettività autoriale⁶⁰, ed infine di scomparsa e/o molteplicità del nome proprio nei romanzi contemporanei dal momento che la sua fissità costituirebbe un pericolo per «the suppositious freedom to change in the character» (e proprio questa libertà contribuisce, in modo rilevante, «to the illusion of the character's real ontological existence») ⁶¹. I suggerimenti della linguistica moderna, in particolare la descrizione dei soggetti grammaticali come *empty shifters* privi di referenza empirica, hanno giustamente posto l'accento sui pericoli di ignorare, nell'approccio critico, la natura esclusivamente artificiale di cui è costituito ogni personaggio narrativo, 'valutandolo' invece secondo i parametri adottati per le persone reali e,

indubbiamente, una lettura *puramente* psicologica risulterebbe limitativa per i personaggi delle *biofiction*, né è certo possibile presupporre una perfetta identificazione tra il protagonista e il suo referente storico. Tuttavia, occorre considerare che in questo genere di testi l'anteriorità ontologica di un originale è affermata dalla stessa convenzione, ed inoltre tale referenza è problematizzata nelle narrazioni da un consapevole utilizzo della teoria critica, la cui intenzionalità non può essere misconosciuta; al contrario, abbiamo visto come l'adulterazione biografica assuma la funzione di spazio simbolico interpretativo, strumento ideologico di una soggettiva ed orientata rilettura anti-canonica.

In conclusione, se la contestazione dell'autore e del personaggio si è rivelata, infine, la contestazione dell'autore e del personaggio canonico-realista, il cui supposto *voler dire* autoriale era successivamente decodificato dalla (unica) *authority* della critica biografica, si impone con urgenza la necessità di nuovi modelli critici per le *metafiction* storico-biografiche, che tenga conto sia della loro polisemia, sia delle inevitabili limitazioni cui questa è sottoposta. L'intenzionalità autoriale, peraltro indissociabile da qualsiasi tipo di narrazione, si manifesta con particolare evidenza nelle *biofiction*, laddove la manipolazione del dato biografico tematizza una sfiducia epistemologica che risulta decisiva per la comprensione. Proprio questo, tuttavia, ci permette di capovolgere i termini della questione, poiché se la natura discorsiva della nostra conoscenza costituisce il centro di queste riscritture, ciò che è veramente rilevante, osserva Lucia Boldrini (riferendosi anche a quelle narrazioni prive di mediazioni da parte di personaggi intradiegetici), non è, tanto, «chi parla», piuttosto

la possibilità che la domanda venga posta, perché è importante sapere non tanto a chi personalmente ma a quale ruolo (testuale, sociale) debba essere attribuita la responsabilità etica della trasformazione della realtà, quali modalità discorsive permettano questa attribuzione di ruolo e che una tale modifica della realtà venga acclamata come opera letteraria di valore, anziché condannata come falsità e distorsione della realtà o promulgazione di fatti privati e confidenziali (problema comune per certi versi anche alla scrittura biografica)⁶².

La studiosa propone inoltre per le *biofiction* una definizione di personaggio che tenga conto sia della loro *esplicita* natura linguistica (perché è evidente che nessun protagonista narrativo, per quanto mimetica sia la creazione fittizia, possa essere identificato con una persona), sia del fatto che questi si comportano talvolta al modo di qualsiasi altro personaggio fittizio, con la relativa continuità psicologica e tratti caratterizzanti. Ciò che occorre, dunque, è un'integrazione tra il modello semiotico (quello solitamente adottato per i personaggi del *nouveau roman* e per le opere di Beckett) e quello dei 'mondi possibili', operazione già tentata, tra gli altri, da Uri Margolin, che descrive i protagonisti narrativi come «possible non-actual individual», differenziandoli così ontologicamente dalle per-

sone reali («non-actual») e tuttavia concedendo loro una eventuale attribuzione di elementi mimetici («possible»), le cui procedure possono essere interpretate dai lettori secondo un numero limitato di affermazioni testuali⁶³. I personaggi delle biografie fittizie, replica Boldrini, sono però ricreazioni finzionali di referenti storici (e dunque, in questo senso, 'reali'), la cui esistenza, così come la troviamo, è 'impossibile' perché oramai finita e canonizzata dalle pratiche culturali, da cui il discorso della riscrittura si discosta più o meno radicalmente⁶⁴. Inoltre, Margolin definisce i personaggi letterari «ontologically thin»⁶⁵, ma il nome che introduce le personalità delle *biofiction* (quello biografico oppure, come abbiamo visto, uno pseudonimo riconoscibile⁶⁶, in ogni caso sempre *invariato* nel corso di tutta la narrazione) è associato immediatamente ad una identità storica già delineata, ontologicamente 'piena', i cui assunti saranno trasformati, innanzitutto per sottrazione, nel particolare discorso di ciascun «actual but impossibile individual»⁶⁷.

4. La semantica dei «mondi possibili» e possibili osservazioni

Rimane da analizzare l'effetto prodotto da tali ri-creazioni finzionali del canone biografico sulla specifica opera letteraria, ovvero il modo in cui il personaggio contribuisce ad attenuare, oppure a rafforzare, l'illusione di verosimiglianza dell'intero romanzo (e viceversa), ed i problemi interpretativi posti dalla funzione di autenticazione in questo tipo di narrativa. La questione è molto più complessa di come potrebbe apparire, poiché è nell'interazione tra i concetti di soggettività, personaggio e nome proprio che i singoli testi assumono la propria posizione specifica, ogni volta diversa⁶⁸, e tale interazione produce una gamma di probabilità, pressoché infinita, di effetti testuali; ciononostante, alcune considerazioni di carattere generale possono rivelarsi utili.

In primo luogo, credo sia forse legittimo affermare che, nelle *biofiction*, la relazione tra il nome del personaggio e l'identità del referente storico si collochi entro un intervallo che non comprende gli estremi, ovvero non può essere una perfetta coincidenza (oppure avremmo la descrizione di una *self*, la cui riproduzione abbiamo dichiarata impossibile) e neppure una scissione totale, caratteristica invece di quei testi di *recumbinant fiction* (la definizione è di Jacobs) dove i nomi hanno l'unico scopo di creare l'effetto del meraviglioso, tradendo subito e definitivamente le aspettative di chi legge⁶⁹. Tra queste due situazioni estreme esiste una serie di situazioni composite ed eterogenee in cui l'identità del referente storico, in ogni caso ri-formulata, appare più o meno dislocata rispetto a quella percepita dalle soggettive pre-conoscenze, e tuttavia l'allontanamento o avvicinamento a questo ideale (e personale) modello canonico non è in alcun modo proporzionale al grado di opacità del personaggio nella narrazione. I personaggi delle *biofiction* possono difatti vedere enfatizzato l'uno o l'altro aspetto (mimetico o semiotico) della loro natura anfibia e, anche laddove il personaggio non appare eccessivamente distante dalla controparte sto-

rica, la sua natura linguistica può al tempo stesso risultare enfatizzata da numerosi *devices* testuali (ad esempio, un diretto intervento del narratore che ce ne rammenta l'artificialità in una digressione metanarrativa). In altre *biofiction*, invece, come nei già menzionati due volumi di *The Stars* o in *Mab's Daughters* (1991) di Judith Chernaik⁷⁰, la strategia dell'allineamento del personaggio finzionale con il suo protomondo canonico non scoraggia l'immedesimazione nell'ordine di realtà della ricreazione fittizia, che può essere letta al modo di qualsiasi altro tipo di narrazione e possedere una propria, seppur temporanea, plausibilità biografico-letteraria (non invalidata, nelle riscritture di Roessner, neppure dalla presenza dell'elemento magico, del resto giustificato dall'immane riferimento all'esoterismo nelle biografie ufficiali della protagonista). Ciò dimostra che, sebbene la natura verbale dei personaggi sia presente immediatamente agli occhi dei lettori, impedendo loro di assimilare i dati storici offerti dai romanzi, una lettura in qualche modo mimetica dell'intreccio non è però esclusa a priori all'interno della narrazione e non è certo possibile affermare, come sostengono alcuni critici (tra cui Jacobs), che le personalità biografiche di questa convenzione siano sempre necessariamente ridotte a «tipi culturali», tendenze universali presentate senza dettagli né interiorizzazione⁷¹. In definitiva potremmo affermare, con Lubomír Doležel, che «l'impossibilità del mondo finzionale di una riscrittura si giudica in base al criterio valido per tutti i mondi finzionali: sono impossibili solo quelli che contengono o implicano stati di cose contraddittori»⁷². Come accade per ogni tipologia di riscrittura postmoderna, non tutti i mondi finzionali delle *biofiction* sono 'impossibili': *Dr Copernicus* (1976) di John Banville, *An Imaginary Life* (1978) di David Malouf⁷³, ad esempio, non contengono violazioni della struttura logico-semantica del mondo stesso, ovvero non esplicitano le procedure di autenticazione all'interno della narrazione in modo tale da invalidare l'intero mondo finzionale, effetto che potrebbe verificarsi, al contrario, nel caso in cui l'autore ci offrisse più di un finale della vita dei suoi personaggi, oppure assumesse un tipo di narratore inattendibile⁷⁴ (si pensi, tra questi, a *Lord Byron's Doctor* di Paul West, 1989, dove il personaggio di Polidori racconta nei dettagli la propria morte⁷⁵).

Il punto di vista di Doležel è particolarmente interessante a questo punto del presente lavoro, perché le sue riflessioni teoriche ci permettono di offrire un adeguato quadro di riferimento critico per la convenzione della *biofiction*, e al tempo stesso l'occasione per definire come tale tipologia di approccio (e soprattutto la sua visione del personaggio narrativo) possa essere conciliato con le posizioni sino a questo momento sostenute riguardo alle implicazioni del genere sul canone biografico e letterario. Nell'articolo *Mimesis and Possible Worlds* (1988), lo studioso incoraggia l'adozione di una «possible worlds semantics of fictionality»⁷⁶, negando la necessità di una doppia semantica, una per la tipologia realistica e una per quella fantastica. I mondi della letteratura realistica, sostiene Doležel, non sono meno fittizi di quelli delle fiabe o dei testi di fantascienza⁷⁷, ed anzi, la 'critica mimetica' fallisce proprio laddove è costretta ad adottare

un'ermeneutica universalistica per l'interpretazione dei «fictionals *particulars*», a causa dell'impossibilità di trovare un prototipo reale per ogni entità fittizia⁷⁸. Inoltre, assumendo come modello di riferimento quello di un unico mondo (*one-world model frame*), nel caso di «nomi propri condivisi» la distinzione tra personaggi e persone reali diventa confusa a livello interpretativo; all'opposto, la scelta di una *possible-worlds semantics* consente di proteggere le identità fittizie «by the boundary between the actual and the possible worlds»⁷⁹. I mondi finzionali sono però accessibili ai fruitori (quell'*actual world* composto da lettori e critici) attraverso la mediazione di canali semiotici, le cui procedure di *information processing* permettono di stabilire una relazione tra le personalità storiche e quelle fittizie (operazione denominata *cross world identification*, ovvero «strategia di identificazione attraverso mondi») ⁸⁰. In conclusione, tutte le entità fittizie sono, per il critico, ontologicamente omogenee, e contesta quei teorici del postmodernismo, in particolare Hutcheon, che sostengono la violazione del principio di compostibilità delle *historiographic metafiction* (la coesistenza, in queste narrazioni, di entità appartenenti a domini ontologici diversi) ⁸¹. La semantica della riscrittura postmoderna, continua Doležel, postula la trasposizione di un concetto di identità non essenzialista attraverso mondi e, poiché la riscrittura non invalida il protomondo canonico, la critica non dovrebbe radicalizzarne l'effetto di delegittimazione nei confronti della «narrativa dei maestri» ⁸²: se la riscrittura affianca (e non annulla) il mondo originale, essa si configura come un mondo alternativo sovrano, che espande il mondo della *fiction* «e, si spera, entrerà a sua volta nel canone» ⁸³.

Il modello teorico, elaborato per il metaromanzo storiografico cui tutte le *biofiction* afferiscono, ci conduce ad una prima, quasi superflua, osservazione: nel contestare l'eccessiva enfasi data all'effetto di «revisione sovversiva» delle riscritture postmoderne, Doležel propone un approccio alla lettura nuovo e dagli intenti espressamente integrativi, che tuttavia nasce proprio dall'esigenza di rendere conto anche di quell'esplosione di pubblicazioni che tematizzano un'accessibilità al passato esclusivamente testuale, l'inevitabile parzialità di ogni rappresentazione storica. La proposta di una *Possible-Worlds Semantics*, accolta, avversata, in ogni caso entrata a pieno titolo nel canone del panorama critico contemporaneo, è adeguata a descrivere tutte le tipologie di intertestualità, indipendentemente dall'identificazione della referenza narrativa con un testo storico oppure letterario. Una differenza tra una riscrittura che abbia per soggetto la vita di Napoleone, ed un'altra che raffiguri una possibile incarnazione alternativa di Edward Rochester, è nondimeno segnalata dall'autore: 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» ⁸⁴. Questa 'unica' distinzione, definita «altamente significativa sotto il profilo semantico» ⁸⁵, qualifica, come abbiamo osservato, la riscrittura di tipo biografico (*biofiction*), convalidando le relative implicazioni sino a qui esaminate, tra cui le strategie di identificazione e

discussione (anche polemica) di una referenza extra-discorsiva. Al tempo stesso, qualsiasi definizione si scelga di attribuire alle personalità testuali, in relazione all'aspetto che si preferisce enfatizzare («actual but impossible individuals», Boldrini, oppure «non-actual individuals/possibles», Margolin e Doležel), è indiscutibile che la critica debba occuparsene come personaggi finzionali, senza alienarsi dal suo interesse principale: l'opera letteraria⁸⁶.

Le *biofiction*, presentandosi esplicitamente come finzione, non modificano la nostra consapevolezza del protomondo storico, al modo in cui le altre metanarrazioni non estinguono la vita dei romanzi che hanno incorporato. La costruzione del significato di ogni specifico testo, tuttavia, presuppone necessariamente l'assunzione di un concetto di identità narrativa, unica costante di una convenzione altrimenti ibrida ed eterogenea, che si diversifica nelle strategie adoperate per creare un plausibile e simbolico racconto fra i molti possibili. Alterando in un universo finzionale quella linea di confine tra realtà e rappresentazione, le *biofiction* rivelano i discorsi che l'hanno tracciata, dimostrandone l'attualità.

Note

¹ I.B. Nadel, *Biography: Fiction, Fact and Form*, *Biography: Fiction, Fact and Form*, St Martin's Press, New York 1984, p. 176.

² L. Strachey, *Eminent Victorians* (1818), Penguin, Harmondsworth 1986, p. 10.

³ M. Roberts, *The Mistressclass*, Little Brown, London 2003.

⁴ E. Gaskell, *The Life of Charlotte Brontë* (1857), Penguin Books, Harmondsworth 1977.

⁵ P. De Man, *Autobiography as De-facement*, «Comparative Literature», 94, 5, 1979, p. 920.

⁶ Ivi, p. 922.

⁷ R. Gasché, *French Issue: Autobiography and the Problem of the Subject*, «Modern Language Notes», 93, 4, 1978, pp. 573-74.

⁸ P.L. Jay, *Being in the Text: Autobiography and the Problem of the Subject*, «Modern Language Notes», 97, 5, 1982, p. 1045.

⁹ Ivi, pp. 1045-1046.

¹⁰ Per uno studio degli elementi della biografia tradizionalmente considerati *fictional* – la struttura, il linguaggio, il narratore – si veda J.F. Keener, *Biography and the Postmodern Historical Novel*, Mellen, New York 2001, pp. 159-73.

¹¹ 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.

¹² Ivi, p. 234, n. 10.

¹³ «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).

¹⁴ Ivi, p. 4.

¹⁵ M. Roessner, *The Stars Dispose*, Tom Doherty Associates, Inc., New York 1997; Ead., *The Stars Compel*, Tom Doherty Associates LLC, New York 1999.

¹⁶ M. Middeke, *Introduction*, in M. Middeke, W. Huber (eds.), *Biofictions: the Rewriting of Romantic Lives in Contemporary Fiction and Drama*, Camden House, Columbia 2000, p. 18. Il concetto sarà approfondito nelle conclusioni di questo paragrafo.

¹⁷ «The illusion of unity is always experienced by the reader and biographer but not the subject»; I.B. Nadel, *Biography: Fiction, Fact and Form*, cit., p. 181.

¹⁸ «...a fictional or emphatic/sympathetic approach to the subject may make use of historical material, may play with it, may even invert it, if necessary, and still arrive at a heuristically impressive and plausible interpretation of that life. As a consequence, the artist may incorporate and reflect upon epistemological uncertainties caused by the aporias of time and language, without obliterating historical consciousness»: M. Middeke, *Introduction*, in M. Middeke, W. Huber (eds.), *Biofictions*, cit., p. 3.

¹⁹ In seguito alle innovazioni di Strachey in ambito biografico e a quelle moderniste nella letteratura, il XX secolo è stato testimone di un nuovo slittamento del genere biografico verso la *fiction*, per effetto del quale la scelta della metodologia adottata dal biografo è diventata sempre più consapevole. Tra gli esperimenti biografici del Novecento, Nadel sceglie di includere nel proprio studio la *psycho-biography*, la *group biography* la *metabiography*, la *segment biography*, e la *contextual biography* (I.B. Nadel, *Biography: Fiction, Fact and Form*, cit., pp. 183-205).

²⁰ M. Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien. Suivi de Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien* (1951), Gallimard, Paris 1974.

²¹ D.E. Nye, *The Invented Self: An Anti-Biography from Documents of Thomas A. Edison*, Odense UP, Odense 1983.

²² Mi riferisco ai suggerimenti Sharon O'Brian, la cui contestazione di 'unitary, representable self' è originata da una percezione dell'idea come inscindibile dalla costruzione sociale del genere femminile: «From the perspective of deconstruction, to posit a female voice or a woman writer's creation of identity is to confuse the social construction of "woman" with an experiential reality; it is also to accept the patriarchal ideology of individualism». S. O'Brian, *Feminist Theory and Literary Biography*, in W. Epstein (ed.), *Contesting the Subject*, cit., p. 127 e pp. 123-133.

²³ Uso qui le definizioni di Naomi Jacobs in quanto colgono, più di altre, la rilevanza dell'elemento finzionale che accomuna le *biofiction* (per Jacobs «fiction histories») alle biografie non-tradizionali, ovvero le «fiction biographies» (queste sono altrove generalmente indicate con il termine «fictionalized biographies» in contrapposizione alle «straight biographies», le biografie canoniche). Afferma, difatti, l'autrice: «The familiar label "fictionalized biography" seems to imply that the fictional component is superficial, a thin overly; I prefer to call these works fiction biographies as a way of emphasizing the primacy of fiction in their makeup» (N. Jacobs, *The Character of Truth: Historical Figures in Contemporary Fiction*, Southern Illinois UP, Carbondale 1990, p. 28). Altri critici preferiscono individuare una differente (e spesso più ampia) gamma di categorie, confermando, in primo luogo, la difficoltà di assegnare etichette a generi sempre più ibridi e dinamici e, allo stesso tempo, la tendenza della biografia e del romanzo a convergere in un'unica pratica letteraria (si veda, ad esempio, J.F. Keener, *Biography and the Postmodern Historical Novel*, cit., p. 181).

²⁴ P. Roth, *The Ghost Writer*, Farrar Straus & Giroux, New York 1979.

²⁵ La definizione è infatti significativamente capovolta da Jacobs, che per le *fiction histories* adopera la formula «suspension of belief» (N. Jacobs, *The Character of Truth*, cit., p. 69).

²⁶ La questione è, del resto, il nodo centrale del romanzo, raffigurato dalla controversia tra Doc Zuckermann e il figlio scrittore Nathan sull'opportunità di pubblicare o meno un racconto, avendo questo per argomento una vecchia contesa di famiglia causata da una eredità. Il pericolo di trasformare i reali parenti di Nathan in personaggi fittizi e, dunque, in tipologie di ebrei rappresentativi degli stereotipi più drammaticamente sfruttati dalla propaganda antisemita, denuncia la difficoltà dei fruitori del testo nell'operare la distinzione «between the historical and the artificial [...], if only when identity is at stake». Chi legge non pensa all'arte, bensì alle persone, rammenta allo scrittore il personaggio del padre, e la critica postmodernista gli fa eco: «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» (J.F. Keener, *Biography and the Postmodern Historical Novel*, cit., p. 6). Sulla lettura (anti?)-psicologica, (anti?)-realistica del personaggio nelle *biofiction* si veda anche il par. 3.

²⁷ M. Middeke, *Introduction*, in M. Middeke, W. Huber (eds.), *Biofictions*, cit., p. 3.

²⁸ Ivi, pp. 3-4.

²⁹ La storia è a noi accessibile attraverso testi, ovvero costruzioni di strutture d'intreccio (*epitome*) la cui intramazione è arbitraria e segue modelli di configurazione letterari: è da questi modelli, da queste configurazioni che deriva il significato della storia, e non dagli eventi stessi (*primary referent*). La canonica distinzione tra letteratura e storiografia viene dunque a cadere per opera di storici narrativisti come Hayden White, le cui posizioni ho qui brevemente riassunto. Sull'argomento di veda H. White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, The Johns Hopkins UP, Baltimore-London, 1973 (trad. it. di P. Virtulano, *Retorica e storia*, Guida, Napoli 1978); H. White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, The Johns Hopkins UP, Baltimore-London 1978; H. White, *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, The Johns Hopkins UP, Baltimore-London 1987.

³⁰ M. Middeke, *Introduction*, in M. Middeke, W. Huber (eds.), *Biofictions*, cit., p. 18. Jacobs, ad esempio, descrive in questi termini le eventuali apparizioni finzionali di figure della Germania nazista nelle *fiction histories*: «Modern 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» N. Jacobs, *The Character of Truth*, cit., p. 76.

³¹ S. Coppola, A. Fraser et al., *Marie Antoinette*, France/USA 2006. Non è forse superfluo rilevare che anche il genere della *biographical motion picture* ('*biopic*') ha subito un notevole incremento a partire dagli anni Ottanta.

³² N. Jacobs, *The Character of Truth*, cit., p. 75.

³³ «The 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*, Routledge, London 1999, p. 88.

³⁴ «Postmodernism signals its dependence by its *use* of the canon, but reveals its rebellion through its ironic *abuse* of it» (ivi, p. 130). Questa modalità è definita da Hutcheon «paradoxical», poiché installa conservativamente le convenzioni che contesta, generando una «trasgressione autorizzata» (ivi, p. 129). Sulla parodia si veda inoltre L. Hutcheon, *A Theory of Parody*, Methuen, London 1985 e M. Billi, *Il testo riflesso. La parodia nel romanzo inglese*, Liguori Editore, Napoli 1993, che ne rileva, tra l'altro, il carattere di differenza, di trasformazione «dissacratoria e costruttiva al contempo, e a più livelli» (ivi, p. 41).

³⁵ È interessante osservare che, secondo Ira Bruce Nadel, l'erede del romanzo realista ottocentesco sarebbe proprio la biografia canonicamente intesa, a causa del suo carattere di *verifiable fiction*. Middeke, convalidandone le implicazioni anche per le riscritture postmoderne, conclude: «does not a desire for life, authenticity, originality, paradoxically underlie all fictional efforts to deconstruct the same?». M. Middeke, *Introduction*, in M. Middeke, W. Huber (eds.), *Biofictions*, cit., p. 5; I.B. Nadel, *Narrative and the Popularity of Biography*, «Mosaic», 20, 4, 1987, p. 134.

³⁶ Sull'argomento si veda D. Elam, *Romancing the Postmodern*, Routledge, London 1992.

³⁷ M. Roberts, *Fair Exchange*, Little Brown, London 1999 (trad. it. di G. Sensi, *Lo scambio*, Tufani, Ferrara 2000).

³⁸ O. De Zordo, *Le finzioni della storia*, in M. Roberts, *Lo scambio*, Tufani, Ferrara 2000, p. 242.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, cit., pp. 113-117.

⁴¹ Gy. Lukács, *Il romanzo storico* (1957), trad. it. di E. Arnaud, Einaudi, Torino 1977 (ed. orig. *Der historische Roman*, Aufbau-Verlag, Berlin 1957), p. 37.

⁴² «[...] la vasta e varia rappresentazione della realtà dell'epoca stessa può emergere soltanto a partire dalla rappresentazione della vita giornaliera del popolo, delle gioie e delle sofferenze, delle crisi e delle confuse vicende dell'uomo medio. La figura importante che guida gli eventi e che riassume una corrente della storia, la riassume necessariamente a un determinato grado di astrazione», *Ibidem*.

⁴³ Ivi, p. 33.

⁴⁴ Lukács definisce l'«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», ivi, p. 49.

⁴⁵ L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, cit., p. 114.

⁴⁶ J. Fowles, *The French Lieutenant's Woman* (1969), Vintage, London 1996.

⁴⁷ È interessante osservare che, come nel caso del testo di Fowles, anche nelle narrazioni in cui i personaggi storici assumono un rilievo considerevole la questione della vita del soggetto è talvolta sovrastata dal problema della rappresentazione della vita, determinando lo sconfinamento delle scritture nel genere della *metabiography*. Si pensi in proposito alla difficoltà di definire univocamente testi come *Flaubert's Parrot* (1984) o *Chatterton* (1987), dove l'indagine rivolta all'elusiva esistenza dei protagonisti storici è indubbia, ma l'argomento/soggetto della *biographical quest* si modifica sovente nel corso della lettura, enfatizzando, anche mediante la riduzione della teoria critica ad elemento della trama, l'incommen-

surabile divario tra l'esperienza e la sua narrazione, la soggettività e il costruttivismo implicati in ogni tentativo di scrittura della vita. Riaffermando, dunque, la premessa di un continuo processo di rimodellamento ed ibridazioni quale cifra del postmodernismo, non è forse inutile ricordare che tra gli elementi di una *fiction* biografica debba figurare, perlomeno, la *simulazione* di un racconto dove gli agenti siano protagonisti storici, circostanza che non mi sembra si verifichi in *Flaubert's Parrot* (nonostante le ambiguità sollevate dalla cronologia in prima persona nel secondo capitolo). Altre *metafiction*, come quella di Ackroyd, si collocano probabilmente ai margini delle biografie fittizie, nei mondi massimamente opachi della convenzione. P. Ackroyd, *Chatterton* (1987), Abacus, London 1988 (si confronti questo testo con la precedente riscrittura di Ackroyd: P. Ackroyd, *The Last Testament of Oscar Wilde* [1983], Abacus, London 1984); J. Barnes, *Flaubert's Parrot* (1984), Picador, London 1985.

⁴⁸ «All 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». L'argomento del volume riguarda però esclusivamente la riscrittura della vita di autori romantici inglesi, la cui condizione di artista costituisce, secondo Middeke, «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». M. Middeke, *Introduction*, in M. Middeke, W. Huber (eds.), *Biofictions*, cit., p. 4 e p. 3.

⁴⁹ Per la discussione di questo aspetto si veda la già menzionata postfazione all'edizione italiana del romanzo: O. De Zordo, *Le finzioni della storia*, in M. Roberts, *Lo scambio*, cit., pp. 233-234.

⁵⁰ Afferma Lucia Boldrini: «il romanzo di riscrittura storica o biografica necessita la referenza[...], anche se (o proprio perché) ciò accade per problematizzare l'intera questione di 'come' possiamo avere accesso alla realtà, ed anche se poi se ne allontana; ciò che conta, in tutti i casi, è che il legame referenziale sia stabilito...» (L. Boldrini, *Biografie fittizie e personaggi storici*, ETS, Pisa 1998, p. 171).

⁵¹ Alludo qui, accogliendo la prospettiva di Jacobs, a quelle narrazioni di *science fiction* e *science fantasy* che ricollocano alcuni personaggi storici nei più disparati contesti fantastici, cui la studiosa dedica il capitolo *The Speculative Self: Recumbent Fiction* (N. Jacobs, *The Character of Truth*, cit., pp. 105-148). La relazione tra la *biofiction* e la fantascienza è esplorata anche da Christine Kenyon Jones, di cui segnalo l'interessante discussione nel volume curato da Middeke. Il suo saggio, con riferimento ad alcune recenti «cyberculture novels» e «biofictional fantasies», indaga le affinità tra le vite degli autori romantici, le tematiche scelte nelle loro opere e la contemporanea *science fiction*, che spesso adopera questi personaggi come protagonisti. C. Kenyon Jones, *Poetry and Cyberpunk: Science Fiction and Romantic Biography*, in M. Middeke, W. Huber (eds.), *Biofictions*, cit., pp. 175-186.

⁵² P.F. McCord, 'A Specter Viewed by a Specter': *Autobiography in Biography*, «Biography», 9, 3, 1986, p. 219.

⁵³ Si pensi, ad esempio, ad una possibile diversa ricezione delle riscritture che hanno per soggetto Caterina de' Medici da parte di lettori che vivono in Italia o negli Stati Uniti, dove Roessner ha pubblicato le sue opere; oppure alla differente risonanza storica di figure come Annette Vallon e Mary Hutchinson (Annette Villon e Fanny Skinner di *Fair Exchange*), rispetto al loro storico compagno e (rispettivamente) marito William Wordsworth, il cui cognome è inoltre modificato in 'Saygood' da Roberts. L'instabilità delle suggestioni culturali è una condizione essenziale del genere *biofiction*, tuttavia, come nell'ultimo testo menzionato, esi-

stono livelli in cui la discussione polemica è accessibile *potenzialmente* a tutto il pubblico; l'ironia dello pseudonimo del personaggio, nel caso specifico, è infatti generata anche da una diretta interazione con l'intreccio di *Fair Exchange*, efficace propagatore di complesse istanze della critica femminista.

⁵⁴ R. Barthes, *The Death of the Author*, «Aspen», 5-6, 1967, pp. 849-855. M. Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur?* (1969), in *Dits et écrites 1954-1988. Edition établie sous la direction de D. Defert et F. Ewald.*, Vol I: 1954-1969, Gallimard, Paris 1994, pp. 789-821.

⁵⁵ J. Kristeva, *Bakhtine, le mot, le dialogue, le roman*, «Critique», 33, 239, 1989, pp. 438-465.

⁵⁶ H. Cixous, *The Character of Character*, «New Literary History», 5,2, 1974, pp. 383-402.

⁵⁷ T. Docherty, *Reading (Absent) Character: Towards a Theory of Characterization in Fiction*, Clarendon, Oxford 1983.

⁵⁸ Ivi, p. xv.

⁵⁹ Ivi, p. 8.

⁶⁰ Ivi, p. xv.

⁶¹ Ivi, p. 45.

⁶² Ivi, p. 153.

⁶³ U. Margolin, *Structuralist Approaches to Character in Narrative: The State of the Art*, «Semiotica», 75, 1989, p. 10, cit. in L. Boldrini, *Biografie fittizie e personaggi storici*, cit., p. 166.

⁶⁴ «Ma i nostri personaggi, a ben vedere, non sono tanto «possible non-actual individuals», quanto *actual but impossible individuals*. Actual perché reali, *impossible* perché la loro vita è stata già vissuta, documentata, raccontata in biografie, ed è da questa biografia ufficiale che il romanzo si stacca in maniera più o meno marcata» (ivi, p. 168).

⁶⁵ «Possible INDS are constructs [...] introduced and sustained exclusively by means of a set of semiotic procedures or operations. As a result, all the information that can be had about them is "in". [...] Such INDS are hence ontologically "thin" and not maximal, having only a limited number of properties and relations» (U. Margolin, *Individuals in Narrative Worlds: An Ontological Perspective*, «Poetics Today», 11, 4, 1990, p. 847).

⁶⁶ «La semantica non essenzialista dell'identità attraverso mondi si basa su una costante: il nome proprio come designatore rigido [...]. Tuttavia [...], le riscritture postmoderne non sempre obbediscono alla semantica della designazione rigida [...]: nella trasposizione da un mondo ad un altro un individuo potrebbe essere ribattezzato; la controparte acquisisce uno pseudonimo». L. Doležel, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, trad. it. di M. Botto, Bompiani, Milano 1999 (ed. orig. *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, The Johns Hopkins UP, Baltimore 1998, pp. 227-228).

⁶⁷ L. Boldrini, *Biografie fittizie e personaggi storici*, cit., p. 168. «In questi testi 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» (ivi, p. 174).

⁶⁸ Come è emerso, le soggettività in questione sono numerose, e ogni *bio-fiction* dimostra la propria originalità nella particolare combinazione tra la *characterization* del personaggio finzionale (imputabile all'autore) e il *mythos* del referente storico, inteso quale il punto di incontro tra l'idea di chi legge e di chi scrive riguardo a quella «biografia cumulativa» cui ha contribuito anche lo stesso

soggetto extra-discorsivo. Ma in definitiva, sino a che punto i protagonisti narrativi possono distaccarsi dalla cifra stilistica del soggetto scrivente? Mi riferisco, in particolare, a *The Master of Petersburg* di Coetzee, in cui il personaggio di Dostoevskij presenta, a mio avviso, i tratti tipici di quei numerosi personaggi *coetzeeanamente* impegnati in una 'ricerca di segni' (il magistrato di *Waiting for the Barbarians*, 1980, il medico di *Life and Times of Micheal K*, 1974, la professoressa di *The Age of Iron*, 1990 ed altri ancora); J.M. Coetzee, *The Master Of Petersburg*, Penguin, New York 1994.

⁶⁹ «At once unrealized and unrealizable, historical figures float in and out of these stories as if dreamed or hallucinated, serving a collegelike vision that may be satiric, speculative, magical, or mythical. The effect is disjointed, disorienting: the factual and the fantastic battle for predominance and the fantastic triumphs[...]. Readers go to science fantasy and science fiction alike for an experience of the marvelous, whether based on futuristic technology or on magic. The presence of recognizable figures in new contexts is one means of creating that experience of the marvelous» (N. Jacobs, *The Character of Truth*, cit., p. 105 e p. 111).

⁷⁰ J. Chernaik, *Mab's Daughters* (1991), Pan Books, London 1992.

⁷¹ Jacobs, con riferimento ad alcuni testi di Doctorow e Reed di cui generalizza le implicazioni, sostiene che la presentazione dettagliata dell'interiorità del personaggio precluderebbe l'analogia tra passato e presente, pertanto i protagonisti delle *fiction histories* appaiono oggetto di un processo di semplificazione ed universalizzazione che li trasforma «cultural types», «comic cotouts», «common citizens», più importanti come idee e concetti che come individui. Se naturalmente le strategie delle *biofiction* ci mostrano la ripetibilità dei processi di formazione di significato, le conclusioni della studiosa riguardo all'assenza di psicologia nei personaggi storici appaiono contraddette da molti testi della convenzione, inclusi quelli menzionati nel presente saggio. È forse inoltre possibile supporre, dalla selezione di *fiction histories* nel volume di Jacobs, una tendenza dell'autrice ad espandere la categoria sino ad includere alcune narrazioni descrivibili, secondo la prospettiva adottata nel presente lavoro, come casi di metaromanzo storiografico (N. Jacobs, *The Character of Truth*, cit., p. 84, p. 70, p. 73. E.L. Doctorow, *Ragtime*, Random House, New York 1975. I. Reed, *Mumbo Jumbo*, Doubleday, Garden City NY, 1972).

⁷² L. Doležel, *Heterocosmica*, cit., p. 226.

⁷³ J. Banville, *Dr Copernicus* (1976), Minerva, London 1990; D. Malouf, *An Imaginary Life*, Braziller, New York 1978.

⁷⁴ Doležel, accogliendo la teoria austiniana degli atti linguistici performativi, 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»). Secondo tale impostazione teorica, «A non-actualized possible state of affairs becomes a fictional existent by being authenticated in a felicitously uttered literary speech act [...]. The theory of authentication assumes that the force of authentication is exercised differently in different literary text types (genres). In the particular case of the narrative text type [...], the force of authentication is assigned to the speech acts originating in the so-called narrator [...]. The mechanism of authentication is best demonstrated in the case of the "omniscient," "reliable," authoritative Er-form narrator. Whatever is uttered by this source automatically becomes a fictional existent. Other types of narrators, such as the "unreliable," "subjective", Ich-form narrator, are sources with a lower degree of authentica-

tion authority», L. Doležel, *Mimesis and Possible Worlds*, «Poetics Today», 9, 3, 1988, p. 490, cui segue l'indagine sulla postulata assenza di autenticazione nella *skaz narrative* e nella *self-disclosing narrative*, pp. 491-492. Si ponga attenzione sul fatto che la «self-disclosing narrative (“metafiction”)» selezionata da Doležel in questo contesto è da identificarsi con il *nouveau roman* e le opere degli autori John Barth e John Fowles. Sullo statuto logico del discorso di finzione si veda invece anche P. Pugliatti, *Lo sguardo nel racconto. Teorie e prassi del punto di vista*, Zanichelli, Bologna 1985, pp. 190-193.

⁷⁵ P. West, *Lord Byron's Doctor*, Chicago UP, Chicago 1989. Nel testo l'attendibilità del narratore è inficiata sin dal racconto della sua visita a Claire Clairmont in Inghilterra dopo il congedo da Lord Byron, poiché, come si evince dalla quarta parte, il protagonista rimase in Italia fino all'aprile del 1817. Il tormentato Polidori di West, nonostante le diffuse citazioni dalle fonti storiche della riscrittura, appartiene dunque ad un mondo impossibile, rivelandosi il personaggio «a ghoul, a revenant [...] who, like the vampire of his story, can transmute into a deathless voice bound neither by time nor place», A. Maak, «*The Life We Imagine*»: *Byron's and Polidori's Memoirs as Character Construction*, in M. Middeke, W. Huber (eds.), *Biofictions*, cit., p. 142.

⁷⁶ L. Doležel, *Mimesis and Possible Worlds*, cit., p. 481.

⁷⁷ «There is no justification for a double semantics of fictionality, one for fictions of the “realistic” type and another for “fantastic” fictions. The worlds of realistic literature are no less fictional than the worlds of fairy tale or science fiction», *ivi*, p. 483.

⁷⁸ *Ivi*, p. 477. L'approccio metodologico è definito dal critico «language without particulars», poiché le entità finzionali, ridotte a rappresentazioni di categorie universali del mondo reale, scompaiono dall'interpretazione semantica (*ivi*, pp. 477-478). Un'alternativa a tale «mainstream of mimetic criticism from Aristotle to Auerbach», è rappresentata, secondo Doležel, da *The Rise of the Novel* (1957) di Ian Watt (dunque, sorprendentemente, da un altro «best seller of mimetic criticism», persino esplicitamente indebitato con Auerbach). 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 (*ivi*, pp. 477-479).

⁷⁹ *Ivi*, pp. 482 e p. 483. Si noti che la posizione è analoga a quella di Middeke, che difende la distinzione tra *'facts'* e *'fiction'* nella consapevolezza dei fruitori del testo, come esposto nel paragrafo 1.1.

⁸⁰ *Ivi*, pp. 482-486. «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 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» (L. Doležel, *Heterocosmica* cit., pp. 227-228).

⁸¹ «A naive view which presents fictional individuals as a mixed bag of “real” people and “purely fictitious” characters is explicitly refuted». Precisa inoltre Doležel: «The “mixed-bag” conception requires a double semantics for fictional texts, one for sentences about Pierre Bezuchov, another one for sentences about Napoleon [...]» (L. Doležel, *Mimesis and Possible Worlds*, cit. p. 483 e nota n. 14, p. 483).

⁸² L. Doležel, *Heterocosmica*, cit., p. 225.

⁸³ Ivi, p. 225.

⁸⁴ Ivi, pp. 226-227.

⁸⁵ Ivi, p. 226.

⁸⁶ «The need of semiotic mediation in the access to fictional worlds explains why fictional semantics has to resist all attempts at “decentering,” “alienating” and by-passing the literary text» (L. Doležel, *Mimesis and Possible Worlds*), cit., p. 485.

Bibliografia

Primaria

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.
Barnes Julian, *Flaubert's Parrot* (1984), Picador, London 1985.

Chernaik Judith, *Mab's Daughters* (1991), Pan Books, London 1992.
Coetzee John Maxwell, *The Master Of Petersburg*, Penguin, New York 1994.

Doctorow Edgard Lawrence, *Ragtime* (1974), Random House, New York 1975.

Fowles John, *The French Lieutenant's Woman* (1969), Vintage, London 1996.

Malouf David, *An Imaginary Life*, Braziller, New York 1978.

Reed Ishmael, *Mumbo Jumbo*, Doubleday, Garden City (N.Y.) 1972.
Roberts Michèle, *Fair Exchange*, Little Brown, London 1999 (*Lo scambio*, trad. it. di G. Sensi, Tufani, Ferrara 2000).
—, *The Mistressclass*, Little, Brown, London 2003.
Roessner Michæla, *The Stars Dispose*, Tom Doherty Associates, Inc., New York 1997.
—, *The Stars Compel*, Tom Doherty Associates LLC, New York 1999.
Roth Philip, *The Ghost Writer*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1979.

West Paul, *Lord Byron's Doctor*, Chicago UP, Chicago 1989.

Secondaria

Barthes Roland, *The Death of the Author*, «Aspen», 5-6, 1967, pp. 849-855.
Billi Mirella, *Il testo riflesso*, Liguori Editore, Napoli 1993.
Boldrini Lucia, *Biografie fittizie e personaggi storici*, ETS, Pisa 1998.

Cixous Hélène, *The Character of Character*, «New Literary History», 5, 2, 1974, pp. 383-402.

- De Man Paul, *Autobiography as De-facement*, «Comparative Literature», 94, 5, 1979, pp. 919-930.
- De Zordo Ornella, *Le finzioni della storia*, in M. Roberts, *Lo scambio*, Tufani, Ferrara, 2000, pp. 231-243.
- 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.
- , *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, trad. it. di M. Botto, Bompiani, Milano 1999 (ed. orig. *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, The Johns Hopkins UP, Baltimore-London 1998).
- Elam Diane, *Romancing the Postmodern*, Routledge, London 1992.
- Epstein William, *(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, pp. 217-36.
- Fish Stanley, *Biography and Intention*, in W. Epstein (ed.), *Contesting the Subject: Essays in the Postmodern Theory and Practice of Biography and Biographical Criticism*, Purdue UP, West Lafayette 1991, pp. 9-16.
- Foucault Michel, *Qu est-ce qu'un auteur?* (1969), in *Dits et écrites 1954-1988. Edition établie sous la direction de D. Defert et F. Ewald.*, Vol I: 1954-1969, Gallimard, Paris 1994, pp. 789-821.
- Gasché Rodolphe, *French Issue: Autobiography and the Problem of the Subject*, «Modern Language Notes», 93, 4, 1978, pp. 573-574.
- Gaskell Elizabeth, *The Life of Charlotte Brontë* (1857), Penguin Books, Harmondsworth 1977.
- Hutcheon Linda, *A Theory of Parody*, Methuen, London 1985.
- , *A Poetics of Postmodernism: History, Theory and Fiction*, Routledge, London 1999.
- Jacobs Naomi, *The Character of Truth: Historical Figures in Contemporary Fiction*, Southern Illinois UP, Carbondale 1990.
- Jay Paul L., *Being in the Text: Autobiography and the Problem of the Subject*, «Modern Language Notes», 97, 5, 1982, pp. 1045-1063.
- Keener John F., *Biography and the Postmodern Historical Novel*, Mellen, New York 2001.
- Kenyon Jones Christine, *Poetry and Cyberpunk: Science Fiction and Romantic Biography*, in M. Middeke, W. Huber (eds.), *Biofictions: the Rewriting of Romantic Lives in Contemporary Fiction and Drama*, Camden House, Columbia 2000, pp. 175-186.
- Kristeva Julia, *Bakhtine, le mot, le dialogue, le roman*, «Critique», 33, 239, 1989, pp. 438-465.
- Lukács György, *Il romanzo storico* (1957), trad. it. di E. Arnaud, Einaudi, Torino 1977 (ed. orig. *Der historische Roman*, Aufbau-Verlag, Berlin 1957).

- Maak Annegret, *The Life We Imagine*: Byron's and Polidori's Memoirs as Character Construction, in M. Middeke, W. Huber (eds.), *Biofictions: the Rewriting of Romantic Lives in Contemporary Fiction and Drama*, Camden House, Columbia 2000, pp. 138-151.
- 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.
- McCord Phyllis F., 'A Specter Viewed by a Specter': *Autobiography in Biography*, «Biography», 9, 3, 1986, pp. 219-228.
- Middeke Martin, Huber Werner (eds.), *Biofictions: the Rewriting of Romantic Lives in Contemporary Fiction and Drama*, Camden House, Columbia 2000.
- Nadel Ira Bruce, *Biography: Fiction, Fact and Form*, St Martin's Press, New York 1984.
- , *Narrative and the Popularity of Biography*, «Mosaic», 20, 4, 1987, pp. 131-141.
- Nye David E., *The Invented Self: An Anti-Biography from Documents of Thomas A. Edison*, Odense UP, Odense 1983.
- O'Brian Sharon, *Feminist Theory and Literary Biography*, in W. Epstein (ed.), *Contesting the Subject: Essays in the Postmodern Theory and Practice of Biography and Biographical Criticism*, Purdue UP, West Lafayette 1991, pp. 123-133.
- Pugliatti Paola, *Lo sguardo nel racconto. Teorie e prassi del punto di vista*, Zanichelli, Bologna 1985.
- Strachey Lytton, *Eminent Victorians* (1818), Penguin, Harmondsworth 1986.
- White Hayden, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, The Johns Hopkins UP, Baltimore-London 1973 (*Retorica e storia*, trad. it. di P. Virtulano, Guida, Napoli 1978).
- , *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, The Johns Hopkins UP, Baltimore-London 1978.
- , *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, The Johns Hopkins UP, Baltimore-London 1987.
- Yourcenar Marguerite, *Mémoires d'Hadrien. Suivi de Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien* (1951), Gallimard, Paris 1974.

Filmografia

- Coppola Sofia et al., *Marie Antoinette*, France/USA 2006.

IL CANONE GAY

Sandro Melani

Dante; Chaucer, Shakespeare, Milton e il dottor Johnson; Cervantes; Montaigne e Molière; Goethe; subito dietro di loro, nel rispetto della successione cronologica, Jane Austen, Wordsworth, George Eliot e Dickens; Whitman e Emily Dickinson; Tolstoj; Ibsen; infine, a chiusura di questa illustre e sfarzosa parata, Borges, Neruda e Pessoa; Joyce, Virginia Woolf e Beckett; Proust; Kafka e Freud (quest'ultimo, beninteso, nelle vesti non di uomo di scienza o di sciamano ma, a prescindere dalla considerazione in cui si preferisce tenere i dettami della psicanalisi, di saggista): di questo ampio arco temporale, suddiviso in tre diverse età – «aristocratica» la prima, che dal Medioevo si spinge fino alle soglie del Romanticismo, «democratica» e «caotica» la seconda e la terza che abbracciano, rispettivamente, il diciannovesimo e il ventesimo secolo – sono dunque, in tutto, ventisei gli autori passati in rassegna da Harold Bloom nel suo studio sul canone occidentale¹. Sono solo ventisei perché, come egli stesso riconosce, non sarebbe stato possibile scrivere un saggio che tra le sue pagine ne accogliesse quattrocento, ma tutti quanti sono stati comunque scelti da una parte in virtù della loro rappresentatività nazionale, dall'altra in nome di quella loro sublime qualità estetica a cui, grazie alla sua lunga e sofisticata esperienza di studioso e di lettore, si sente autorizzato a conferire lo status di vera e propria realtà ontologica e non di mera proposta di origine kantiana. Tra queste ventisei stelle, poi, come se ci trovassimo di fronte a un sistema eliocentrico comprovato da accurate misurazioni astronomiche, spicca per l'intensità del suo fulgore quella di Shakespeare, a cui, per riallacciarsi al sottotitolo del saggio da lui dedicato al grande bardo, viene conferita l'insigne qualifica di «inventore dell'umano».

Intenzionato a opporre una strenua resistenza alla disgregazione di un ordinamento culturale che sembrava possedere il dono dell'eternità, un crollo iniziato nel momento in cui «il centro non ha tenuto, e l'anarchia sta per scatenarsi su quello che si usava definire 'il mondo dotto'»², Bloom non tarda a proclamarsi assai poco interessato a quelle che giudica finte guerre culturali e fin dalle pagine introduttive sferra la sua provocativa battaglia personale. Ci troviamo così ad assistere a uno scontro che il suo conduttore ritiene pienamente legittimato dalla risposta che, per quanto elitaria sia, ritiene giusto dare all'inevitabile interrogativo su quale possa essere il fattore in grado di conferire canonicità agli autori e alle loro ope-



re, individuato senza esitazioni nella «singolarità, un tipo di originalità che non può essere assimilata o alla quale ci abituiamo tanto da cessare di considerarla singolare»³. Indipendentemente dalla motivazione addotta a darne una giustificazione, a qualsiasi tentativo che si proponga di alterare i consueti e consolidati contorni del canone trasmessoci dalla nostra tradizione culturale, Bloom non può che riservare allora, e coerentemente, un tono di palese sussiego che non disdegna di lasciarsi colorare da una eleganza ma pur sempre pungente ironia:

L'«idealismo», a proposito del quale uno si sforza di non essere ironico, è ora la moda delle nostre scuole e dei nostri *colleges*, dove tutti i metri di misura estetici e gran parte degli intellettuali vengono abbandonati in nome dell'armonia sociale e della riparazione di ingiustizie storiche. Dal punto di vista pragmatico, la «dilatazione del Canone» ha significato la distruzione del Canone, dal momento che quanto viene insegnato non comprende affatto i migliori scrittori, siano donne, africani, ispanici o asiatici, ma piuttosto gli scrittori che ben poco offrono al di fuori del risentimento che hanno alimentato in sé quale parte del loro sentimento di identità: un risentimento in cui non c'è singolarità né originalità; e, anche se ci fossero, non basterebbero a creare eredi del Jahvista e di Omero, di Dante e di Shakespeare, di Cervantes e di Joyce⁴.

Donne, africani, ispanici, asiatici: sono questi, secondo Bloom, gli adepti della «Scuola del Risentimento», determinata a impedire la perpetuazione di un sistema di valori che viene accusato di far assurgere nelle alte sfere dell'Olimpo letterario, una volta che siano passati a miglior vita, scrittori di sesso maschile, nazionalità europea e carnagione bianca, a cui vengono attribuiti tutti gli onori. Partendo dal presupposto (che è difficile non considerare più che legittimo) che «nella formazione di canoni è sempre implicita un'ideologia» e che «costruire un canone (o perpetuarne uno) è in sé e per sé un atto ideologico»⁵, i fautori dell'allargamento del canone avviano, ispirandosi al pensiero di Antonio Gramsci, un processo di anticanonizzazione che mira ad aprirlo a tutte quelle voci che sono state relegate in un angolo oscuro e condannate al silenzio. L'approccio critico proposto dai *cultural studies* e dai *gender studies* tende insomma a recuperare quanto è stato occultato dal gruppo culturale egemone e, così facendo, si pone su un piano radicalmente opposto alla posizione assunta da Bloom allorché, in nome di un aristocratico principio di selettività, respinge qualsiasi operazione che in qualche modo tenda a presentarsi come una sorta di riparazione dei torti subiti da qualsivoglia categoria umana nel corso dello sviluppo storico. Per Bloom non c'è nessuna differenza tra un allargamento del canone e la sua distruzione totale, perché la sua stessa esistenza è condizionata dalla necessità e dalla volontà di vagliare le domande di coloro che aspirano a farne parte e di effettuare quindi una selezione che intende presentarsi come il risultato finale del complesso conflitto tra le istanze dell'ineludibile retaggio culturale da una parte e di

quelle dell'incoercibile originalità del soggetto dall'altra, contesa, questa, che nel contesto del suo sistema critico sta alla radice del suo ben noto concetto dell'«angoscia dell'influenza»⁶:

Solo pochissimi hanno potuto travalicare e sussumere la tradizione. E oggi forse nessuno è in grado di farlo. Sicché, oggi la domanda suona: posso costringere la tradizione a fare spazio per me, per così dire allargandola dall'interno anziché dall'esterno, come vorrebbero fare i multiculturalisti?

Il movimento dall'interno della tradizione non può essere ideologico né può porsi al servizio di qualsivoglia meta sociale, per quanto moralmente degna di ammirazione. Uno dentro il canone irrompe solo per forza estetica, la quale consiste primariamente di un amalgama: padronanza del linguaggio figurativo, originalità, capacità cognitiva, sapere, esuberanza espressiva. L'ingiustizia suprema dell'ingiustizia storica è che essa non dota necessariamente le proprie vittime di alcunché che non sia un sentimento della loro vittimizzazione. Qualsiasi cosa sia il Canone Occidentale, esso non è un programma di redenzione sociale⁷.

A completamento della composizione ideale del fronte del risentimento, alle donne e agli africani, agli ispanici e agli asiatici, Bloom avrebbe potuto aggiungere le voci delle minoranze sessuali, tacitate, in modi che ogni volta smentiscono la solo apparente innocenza dei semplici rapporti numerici, dalla normatività di quella che Adrienne Rich ha definito «eterosessualità obbligatoria»⁸. Sarebbe però forse meglio parlare non di minoranze ma di 'dissidenze' sessuali, entrando così in sintonia con la tendenza della *queer theory*⁹ a concentrare l'attenzione sulla complessa questione delle differenze che contraddistinguono ogni marchio di identità basato sulle scelte messe in atto all'interno del variegato campo della sessualità, differenze quindi non solo tra etero ed omosessualità, ma tra omosessualità maschile e femminile e poi ancora tra tutti gli incroci *transgender* all'interno della consueta opposizione binaria tra maschile e femminile.

Prima di poter parlare di un canone gay e definirne i contenuti e i contorni, per prima cosa conviene in ogni caso puntualizzare in quale modo si intenda utilizzare lo stesso termine «gay», in modo da stabilire chi possa essere autorizzato a entrare a farne parte. Secondo Robert L. Chapman, esso, «widely used by heterosexuals in preference to pejorative terms, perhaps by extension from earlier British *gay* "leading a whore's life"»¹⁰, ha cominciato a entrare nell'uso comune negli anni Trenta, e da questa datazione si discosta al massimo di pochi anni Richard A. Spears, che ne fissa l'origine intorno alla metà del secolo scorso¹¹. Le sue connotazioni, grazie alla precisa scelta polemica e politica degli attivisti dei movimenti di liberazione sessuale, sono oggi da tempo positive, come dimostra la sua comparsa in espressioni quali appunto *gay lib* o *gay pride*, ma una precisazione siffatta non fa che aprire le porte a una serie di inevitabili quesiti, che si presentano all'istante non appena appaia evidente come tracciare i confini di un

canone gay partendo da queste premesse risulti al tempo stesso troppo restrittivo ai fini di una rappresentatività della dissidenza omosessuale e poco produttivo ai fini della costituzione di un corpus letterario di tutto rispetto. Gregory Woods, in una agguerrita replica alle critiche ricevute al momento della pubblicazione della sua voluminosa *History of Gay Literature*¹², prima di offrire quella che ritiene possa costituire una soddisfacente delineazione di un proficuo rapporto tra la storiografia letteraria e il *gay common reader* affronta la questione ponendosi una serie di domande che non consentono affatto una risposta immediata e automatica. La prima domanda è: che cosa costituisce la letteratura gay? Quanto è stato scritto dagli autori gay o quanto è stato detto sui gay, o anche quello che leggono i gay? E, domanda ancor più insidiosa, chi deve essere considerato gay a tutti gli effetti? Nella sua forma più pura, insinua Woods, la letteratura gay finirebbe per restringersi a davvero pochi testi, partoriti da una ristretta manciata di scrittori giunti al completamento della loro educazione culturale, sentimentale e sessuale all'incirca all'epoca di un evento di intensa portata simbolica quale la rivolta dello Stonewall di New York del 1969, scrittori gay quindi che abbiano deciso di parlare del mondo dei gay o di che cosa significhi essere gay dalla prospettiva dei gay. Senza dubbio, come implicitamente sembra riconoscere anche Woods, al centro di un canone così concepito emergerebbe incontrastato Edmund White con la trilogia, di impianto fortemente autobiografico, costituita da *A Boy's Own Story* (1983), dedicato ai riti di passaggio del protagonista dall'adolescenza all'età adulta sullo sfondo dell'America degli anni Cinquanta, *The Beautiful Room Is Empty* (1988), le cui ultime parole non a caso definiscono la rivolta dello Stonewall «the turning point of our lives», e *The Farewell Symphony* (1997), che si riallaccia ai giorni nostri tracciando un affresco della crisi della liberazione sessuale indotta dall'insorgenza e dalla diffusione dell'Aids. Al nome di White aggiungerei, passando così dal fronte statunitense al suolo britannico, quello di Allan Hollinghurst con il suo romanzo di esordio, *The Swimming Pool Library* (1988), cronaca della vita di un gay londinese *upper class* immerso nella lettura dei diari di un vecchio omosessuale altrettanto altolocato e sessualmente attivo nel periodo tra la Prima e la Seconda Guerra Mondiale, e il recentissimo *The Line of Beauty* (2004), ambientato negli anni del ferreo governo conservatore di Margaret Thatcher.

Naturalmente, i confini temporali del canone si ampliano in maniera più che sensibile se al termine «gay», scegliendo di trascurare le sue coordinate storiche e di sottrargli qualsiasi programmatico sottinteso di rivalsa e di autoaffermazione possa avere acquisito nel corso del tempo, decidiamo invece di attribuire lo stesso significato di «omosessuale», che, ricalcato sul tedesco *Homosexualität* – conio proposto nel 1868 dall'ungherese Kertbeny (Karl Maria Benkert) in una lettera a Karl Heinrich Ulrichs e poi ripreso in due opuscoli dell'anno successivo che chiedevano l'abolizione delle severissime leggi prussiane contro l'omosessualità – fece la sua prima comparsa nell'*Oxford English Dictionary* nel 1892. Anche in questo caso,

comunque, il canone gay, nella sua configurazione più rigorosa, risulterebbe composto da una serie piuttosto ristretta di testi posteriori al 1869, scritti da omosessuali e sugli omosessuali, e ne rimarrebbero esclusi non solo quelli di argomento omosessuale partoriti da scrittori eterosessuali ma anche quelli in cui si possono riscontrare risvolti omoerotici sebbene non affrontino la trattazione di vere e proprie relazioni affettive e/o sessuali tra uomini. Se gli anni posteriori al 1869, in particolare fino alla conclusione del clamoroso ed epocale processo della Regina Vittoria contro Oscar Wilde, hanno tanto concentrato su di sé l'attenzione sia degli esponenti dei *gender studies* che dei *cultural studies*, lo si deve comunque non certo alla semplice comparsa di un neologismo che a dispetto della sua diffusione non ha mancato di suscitare obiezioni e polemiche da parte di chi si è spinto fino ad auspicarne la soppressione – rimostranze forse per lo più dovute alla sua adozione nel gergo degli operatori psicanalitici – ma al fatto che è in questo arco temporale che Michel Foucault ha individuato la nascita della figura dell'omosessuale moderno¹³, seguito in questo da altri esponenti della teoria costruzionistica della sessualità, seppur a volte con alcune lievi discrepanze di vedute che hanno imposto interessanti rettifiche e puntualizzazioni. Ed è proprio da una scelta, di natura squisitamente ideologica, tra la posizione dei teorici del 'costruzionismo' e quella dei seguaci dell' 'essenzialismo' che finisce in ultima analisi per dipendere l'effettiva configurazione di un canone a cui sembra di volta in volta problematico accompagnare una soddisfacente qualificazione aggettivale.

Foucault, come ormai ben sa chi si occupa di *gender studies*, scavalcando la consueta teoria che il potere delle istituzioni tenda sostanzialmente a reprimere l'insorgenza delle istanze della sessualità e a limitarle a quelle funzionali allo sviluppo e all'interesse della comunità, parte invece dal presupposto che la sessualità «non deve essere considerata come una specie di dato naturale che il potere cercherebbe di domare, o come un campo oscuro che il potere tenterebbe, a poco a poco, di svelare», ma è bensì un «dispositivo storico» che prende vita e forma all'interno dello spiegamento delle possibilità sociali che si presentano al soggetto in quel determinato momento. La sessualità, sostiene, è «non una realtà sottostante sulla quale sarebbe difficile esercitare una presa difficile, ma una grande trama di superficie dove la stimolazione dei corpi, l'intensificazione dei piaceri, l'incitazione al discorso, la formazione delle conoscenze, il rafforzamento dei controlli e delle resistenze si legano gli uni agli altri sulla base di alcune grandi strategie di sapere e di potere»¹⁴. A differenza degli essentialisti, egli offre insomma l'ipotesi che la sessualità, anziché essere legata a tratti specifici dello sviluppo biologico e/o psicologico dell'individuo, si possa invece configurare come una formazione variabile da un contesto culturale e spazio-temporale all'altro, un 'costrutto' sottoposto ai continui riasseti imposti dalla fluidità dello sviluppo storico e dalla metamorfosi dei contesti epistemici o un 'discorso' forgiato dagli influssi esercitati dalla complessa rete di strategie che controllano la sua costituzione senza per questo limitarsi a svolgere unicamente una semplice funzione repres-

siva. È all'interno di questa concezione della sessualità che Foucault ripercorre la trasformazione della figura del sodomita in quella dell'omosessuale moderno. Prima della seconda metà dell'Ottocento, la sodomia – *peccatum illud horribile, inter Christianos non nominandum* su cui si nutrivano spesso nozioni assai poco corrette, tanto da confonderlo a volte addirittura con qualsiasi rapporto sessuale che non mirasse alla procreazione e alla perpetuazione della specie – rientrava tra quegli atti che, seppur ritenuti tanto riprovevoli da dover essere perseguiti legalmente e puniti con pene di estrema severità, non risultavano di fatto determinanti per l'identità globale del soggetto. Come puntualizza Christopher Craft¹⁵, la sodomia era considerata come la manifestazione innaturale di una bramosia sessuale imprevedibile e polimorfa, come il frutto di un allineamento disarmonico, e magari passeggero, tra i dettami della ragione e gli impulsi della carne, mentre l'omosessualità si viene invece a configurare come una sorta di cristallizzazione del desiderio in una categoria specifica contrapposta a quella dell'eterosessualità normativa, a dar vita così a un meccanismo bipolare assolutamente restio a caricarsi di una maggiore flessibilità. In altre parole, la sodomia non assorbiva affatto la totalità del singolo individuo, mentre nell'omosessualità il disaccordo tra le manifestazioni della sessualità e la conformazione anatomica si insinua nei meandri della psiche, nelle pieghe della coscienza e nelle fibre della carne fino a improntare di sé l'essere intero e a coincidere con la sua stessa natura profonda:

La sodomia – quella degli antichi diritti civile e canonico – era un tipo particolare di atti vietati; il loro autore ne era soltanto il soggetto giuridico. L'omosessuale del XIX secolo, invece, è diventato un personaggio: un passato, una storia, ed un'infanzia; un carattere, una forma di vita; una morfologia anche, con un'anatomia indiscreta e forse una fisiologia misteriosa. Nulla di quel ch'egli è complessivamente sfugge alla sua sessualità. Essa è presente in lui dappertutto: soggiacente a tutti i suoi comportamenti poiché ne è il principio insidioso ed indefinitamente attivo; iscritta senza pudore sul suo volto perché è un segreto che si tradisce sempre. Gli è consustanziale più come una natura particolare che come un peccato d'abitudine. Non bisogna dimenticare che la categoria psicologica, psichiatrica e medica dell'omosessualità si è costituita il giorno in cui – il famoso articolo di Westphal del 1870 sulle 'sensazioni sessuali contrarie' può essere considerato come data di nascita – è stata caratterizzata piuttosto attraverso una certa qualità della sensibilità sessuale, una certa maniera d'invertire in se stessi l'elemento maschile e quello femminile, che attraverso un tipo di relazioni sessuali. L'omosessualità è apparsa come una delle figure della sessualità quando è stata ricondotta dalla pratica della sodomia ad una specie di androginia interiore, un ermafroditismo dell'anima. Il sodomita era un recidivo, l'omosessuale è ormai una specie¹⁶.

L'omosessuale è dunque un tipo specifico di persona che, una volta che abbia preso piena consapevolezza di sé, può aprirsi alla scoperta di essere

accomunato ad altri come lui e dare quindi vita insieme ad essi a una identità e a una coscienza collettive che vengono favorite dalla stessa attenzione tassonomica di cui egli viene fatto oggetto sul piano clinico e giuridico:

L'apparizione nel XIX secolo nella psichiatria, nella giurisprudenza ed anche nella letteratura di tutta una serie di discorsi sulla specie e le sottospecie di omosessualità, d'inversione, di pederastia, d'«ermafroditismo psichico», ha permesso sicuramente un enorme passo avanti dei controlli sociali in questa regione di 'perversità'; ma ne ha permesso anche la costituzione di un discorso di 'rimando': l'omosessualità si è messa a parlare di sé, a rivendicare la sua legittimità o la sua naturalità, e spesso nel vocabolario e con le stesse categorie con cui era medicalmente screditata¹⁷.

I numerosi studi, più o meno rigorosamente fedeli alle ipotesi esposte da Foucault, che hanno affrontato l'analisi di testi incentrati su tematiche omosessuali – ponendo così, in maniera se non altro implicita, le basi per l'apertura di un discorso su un canone che, tenendo presenti le precisazioni esposte in precedenza, per motivi pratici possiamo d'ora in poi definire gay – si sono, come è naturale, spesso soffermati sugli ultimi decenni del diciannovesimo secolo. Ripercorrendo le tappe fondamentali delle ipotesi cliniche e delle posizioni giuridiche sull'omosessualità, Jeffrey Weeks ha così delineato un quadro complessivo degli anni che vanno dalla data di nascita dell'omosessuale moderno individuata da Foucault fino alla conclusione del ventesimo secolo in un volume a cui vanno affiancati quelli più recenti di David Halperin e Graham Robb¹⁸. Nel campo più strettamente letterario, tra gli studi di maggiore interesse spiccano, oltre al già citato volume di Christopher Craft, quelli di Alan Sinfield, Joseph Bristow e Kevin Kopelson, o quelli, concentrati sui protagonisti e sulle dinamiche sessuali delle correnti dell'estetismo e dell'ellenismo, di Richard Dellamora e di Linda Dowling¹⁹. Parallelamente, l'attenzione critica si è focalizzata su quegli autori che dal canone ufficiale erano rimasti esclusi, a volte appena presi in considerazione, altre totalmente ignorati. È il caso, ad esempio, per restare entro i confini britannici, di John Addington Symonds con i suoi postumi *Memoirs*, aperta confessione di un omosessuale in lotta con se stesso e alla continua ricerca, per i suoi cedimenti carnali, di un'assoluzione morale o almeno di una qualche forma di nobilitazione, oppure di un militante politico e di un precursore dei movimenti di liberazione sessuale della seconda metà del Novecento come Edward Carpenter con la sua produzione saggistica e le riconsiderazioni autobiografiche del suo *My Days and Dreams*, o ancora dei vari esponenti, maggiori o minori, della cosiddetta *Uranian Poetry*²⁰. E oltre all'Edward M. Forster postumo di *Maurice*, come recita la sua epigrafe «dedicated to a happier year», e dei racconti di *The Life to Come*, è il caso di quanti nel primo scorcio del secolo successivo, più spesso oppressi dal pesante bagaglio dei sensi di colpa e di inadeguatezza anziché mossi da una sostenuta e coordinata volontà di

autoaffermazione e di riscatto, hanno comunque fatto sentire la loro voce e offerto così una testimonianza del loro modo di essere e del loro mondo, si trattasse di un poeta come Wildred Owen o di narratori come Christopher Isherwood con i suoi romanzi berlinesi immediatamente posteriori allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale o come J.R. Ackerley con i suoi *We Think the World of You* (1960) e *My Father and Myself* (1968).

I confini del canone si ampliano a dismisura se chi intende configurarlo adotta la posizione, in tutto e per tutto antitetica a quella propugnata dai costruzionisti, assunta dagli essenzialisti o tradizionalisti, tra le cui file milita Rictor Norton²¹:

I cannot reasonably object – scrive Norton – if critics wish to label me an ‘essentialist’ pure and simple because I believe that homosexuals are born and not made, and that homosexuality is hard-wired. However, I also believe that queers fashion their own culture (using their own resources rather than being imposed upon by society), and this is a significant focus of my own version of essentialism, which might be called ‘queer cultural essentialism’. I take the view that there is a core of queer desire that is transcultural, transnational, and transhistorical, a queer essence that is innate, congenital, constitutional, stable or fixed in its basic pattern. However I distinguish between queer persons, queer sexual acts and behaviour, and queer social interactions, and try not to confuse the constancy of the desire with the variability of its expression. Personal queer identity arises from within, and is then consolidated along lines suggested by the collective identity of the queer (sub)culture²².

Secondo Norton, in sintesi, «queer desire is innate but [...] it expresses itself in sexual or social actions and (sub)cultures that may reflect to a greater or lesser degree the time and place in which they occur». Le prove fornite dalla storia, a suo parere, indicano da una parte che la forma data all’identità e alla cultura omosessuali è opera più della ‘repressione’ che della ‘costruzione’ e dall’altra che con l’avvento della modernità le occasioni per esprimere il desiderio omosessuale si sono certamente ridotte, ma la natura del desiderio è rimasta identica a se stessa. Sono cambiate soltanto le sue manifestazioni contingenti, che nel corso della storia e nel passaggio da una cultura a un’altra sono state represses o liberate in varia forma e misura:

When one man says to another I love you more than anyone else in the world, it means exactly the same thing whether it is uttered by the sophisticated twentieth-century American literary critic F. O. Matthiessen, or by the seventeenth-century Japanese samurai Mashida Toyo-noshin, or by the fifteenth-century Dutch scholar Erasmus, or by the eleventh-century saint Anselm, or by the second-century emperor Marcus Aurelius. The love of one man for another is the fixed root or core value upon which a gay identity is constructed within historical

constraints. It may be true that modern gays have characteristics of a recognizably modern personality, but it is an absurd exaggeration to say that the homosexual was invented in the late nineteenth century²³.

Ma se il desiderio omosessuale può essere considerato transculturale, transnazionale e transtorico, ecco allora giustificato l'intero impianto della *History of Gay Literature* di Gregory Woods, dedicata, come ha dichiarato il suo stesso autore, alle «representations of male-male sexual relationships (lasting or brief) from all cultures and all periods, either by men who had such relationships, or by any men», o meglio, seppur nel riconoscimento della difficoltà di individuare in maniera inequivocabile dove stia la linea di demarcazione tra l'amore e l'amicizia, alle «representations of male-male love (as opposed to mere friendship) from all cultures and all periods, either by men who had such relationships, or by any men»²⁴. Woods confessa apertamente di provare una forte nostalgia per gli anni anteriori alla pubblicazione degli studi sulla storia della sessualità di Michel Foucault, quando parlare dell'omosessualità in termini transculturali, transnazionali e transtorici non costituiva un problema ed è fermamente convinto che sia questa la strada giusta per rendere un buon servizio al «gay common reader», che altrimenti rischia di smarrirsi nei meandri delle sofisticate disquisizioni offerte dall'«uncommon queer theorist». Nel suo libro egli percorre così un lungo tragitto sia spaziale che temporale, si muove dall'Oriente all'Occidente e passa dall'antichità greca e romana al Medioevo cristiano, dal Rinascimento europeo al Settecento libertino e gotico, dal Rinascimento americano alla letteratura vittoriana e dalla letteratura del primo Novecento agli anni dell'Aids, spingendosi anche all'esame di una questione spinosa e al centro di accesi dibattiti come le alternative che sono state proposte al consueto assetto dell'istituzione familiare incentrata sul rapporto monogamico tra un uomo e una donna. Se più ristretto è il panorama offerto da Paul Hammond in *Love between Men* (1996), altrettanto ampio è invece lo scenario preso in esame da Robert Drake nel suo *The Gay Canon*²⁵, che prende le mosse dalla Bibbia e dai poemi omerici per giungere fino ai giorni nostri, soffermandosi lungo il cammino su un'enorme quantità di autori e di testi, per lo più occidentali ma anche orientali, alcuni vere e proprie colonne portanti del canone letterario, altri figure senza dubbio meno note e consolidate che inducono a riflettere su che cosa possa e debba giustificare un ampliamento del canone e una revisione della sua costituzione tradizionale. Una simile riflessione ci riconduce inevitabilmente al problema costituito dalla necessità di individuare il tratto che giustifichi l'assunzione da parte del testo dello status di canonicità, da Harold Bloom, come abbiamo avuto modo di vedere, individuato in una «singolarità che mai assimiliamo del tutto o che diviene un dato tale che restiamo abbagliati dalle sue idiosincrasie»²⁶, come accade, rispettivamente, nel caso di Dante e di Shakespeare.

Si tratta, in ultima analisi, di un problema qualitativo e ne è ben consapevole E. Dean Kolbas allorché non risparmia le sue critiche a quelle di-

scipline, come la sociologia dell'arte e i *cultural studies*, o a quelle correnti critiche, come il nuovo storicismo, che più spesso trasmettono la sensazione che qualsiasi considerazione della componente estetica di un'opera letteraria sia stata sacrificata a favore del riconoscimento della sua rappresentatività culturale:

Sociology – scrive Kolbas – generally finds the evaluation of literature to be dependent on its social effects or reception, which suggests that the qualitative content of works of art is merely a function of their institutionalization. [...] Similarly, with its emphasis on social context and the mediation of texts, new historicism tends to give up the distinction between works of literature and other historical documents, even though its practitioners might pay lip service to the idea of artistic quality. [...] Even more directly, the discipline of cultural studies appears to abolish any canonical distinction at all, bridging the gap between 'high' and 'low' culture by giving cultural phenomena or popular works of art – literary or otherwise – the same critical treatment that canonical works have routinely received²⁷.

Nel brano citato Kolbas non fa menzione né dei *gender studies* né dei *gay studies*, ma il problema si estende anche a questo campo di ricerche, che Kolbas inviterebbe ad appropriarsi dei principi teorici della Scuola di Francoforte, in particolare del tipo di critica letteraria praticato da Theodor Adorno. Restando invece su un piano più pratico, senza dubbio legato a doppio filo alla sensibilità e alle capacità intuitive del singolo lettore – che non deve essere necessariamente il *gay common reader* ipotizzato da Gregory Woods, anche se è il caso di gran lunga più frequente – può risultare davvero utile sperimentare il consiglio offerto da Bloom, quello della rilettura, richiesta dal testo stesso e tesa ad accertare che il suo incontro con il lettore non sia destinato ad esaurirsi in una conoscenza effimera, analoga a un rapporto erotico passeggero e privo di implicazioni come le innumerevoli avventure di Don Giovanni, rigorosamente catalogate da Leporello:

Un antico banco di prova per il canonico rimane inesorabilmente valido: a meno che non richieda una rilettura, l'opera non si qualifica. L'inevitabile analogia è quella erotica. Se sei Don Giovanni, e il catalogo lo conserva Leporello, un breve incontro sarà sufficiente²⁸.

Note

¹ H. Bloom, *Il canone occidentale. I libri e le scuole delle età*, trad. it. di F. Saba Sardi, Bompiani, Milano 2000 (ed. orig. *The Western Canon. The Books and Schools of the Ages*, Riverhead, New York 1994).

² Ivi, p. 1.

³ Ivi, p. 2.

⁴ Ivi, p. 6.

⁵ Ivi, p. 19.

⁶ Cfr. H. Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford UP, New York 1973 (trad. it. di M. Diacono, *L'angoscia dell'influenza*, Feltrinelli, Milano 1983).

⁷ Ivi, p. 25.

⁸ Cfr. A. Rich, *Compulsory heterosexuality and lesbian Existence*, Onlywomen Press, London 1981 (trad. it. di M.L. Moretti, *Eterosessualità obbligatoria ed esistenza lesbica*, «Dwf», 23-24, 1985, pp. 5-40).

⁹ Cfr. in particolare la produzione saggistica di Eve Sedgwick Kosofsky (*Between Men: Literature and Male Homosocial Desire*, Columbia UP, New York 1985; *Epistemology of the Closet*, Duke UP, Durham, N.C. 1991, e *Tendencies*, Duke UP, Durham, N.C. 1993), Judith Butler (*Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, London 1990 (trad. it. di R. Zuppet, *Scambi di genere. Identità, sesso e desiderio*, Sansoni, Firenze 2004) e *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*, Routledge, London 1993 (trad. it. di S. Capelli, *Corpi che contano. I limiti discorsivi del 'sesso'*, Feltrinelli, Milano 1996) e Teresa de Lauretis (*Soggetti eccentrici*, Feltrinelli, Milano 1999).

¹⁰ R.L. Chapman, *The Dictionary of American Slang*, Pan Books, London 1988, p. 159.

¹¹ Cfr. R.A. Spears, *Slang and Euphemism*, New American Library, New York 1982.

¹² G. Woods, *A History of Gay Literature: The Male Tradition*, Yale UP, New Haven-London 1998. Il suo articolo, *Literary Historiography and the Gay Common Reader*, è stato consultato sul sito <<http://www.hum.uit.no/nordlit/4/woods.html>> (10/12/2007).

¹³ Cfr. M. Foucault, *Storia della sessualità 1. La volontà di sapere*, trad. it. di P. Pasquino e G. Procacci, Feltrinelli, Milano 2005; 2. *L'uso dei piaceri*, trad. it. di L. Guarino, Feltrinelli, Milano 2004; 3. *La cura di sé*, trad. it. di L. Guarino, Feltrinelli, Milano 2004 (ed. orig. *Histoire de la sexualité 1. La Volonté de savoir*, Gallimard, Paris 1976; 2. *L'Usage des plaisirs*, Gallimard, Paris 1984; 3. *Le Souci de soi*, Gallimard, Paris 1984).

¹⁴ M. Foucault, *La volontà di sapere*, cit., p. 94.

¹⁵ Cfr. C. Craft, *Another Kind of Love: Male Homosexual Desire in English Discourse 1850-1920*, University of California Press, Berkeley 1994. Si veda in particolare il primo capitolo, *Alias sodomy*, pp. 1-43.

¹⁶ M. Foucault, *La volontà di sapere*, cit., pp. 42-43.

¹⁷ Ivi, pp. 90-91.

¹⁸ Cfr. J. Weeks, *Coming Out: Homosexual Politics in Britain from the Nineteenth Century to the Present*, Quartet, London-New York 1977, ed. rivista 1990, a cui Weeks ha fatto seguire *Sex, Politics, and Society: The Regulation of Sexuality since 1800*, Longman, London 1989; D. Halperin, *One Hundred Years of Homosexuality*, Routledge, London 1989; G. Robb, *Strangers: Homosexual Love in the Nineteenth Century*, Picador, London 2003 (trad. it. di M. Baiocchi, *Sconosciuti. L'amore e la cultura omosessuale nell'Ottocento*, Carocci, Roma 2005).

¹⁹ Cfr., rispettivamente, A. Sinfield, *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment*, Cassell, London 1994; J. Bristow, *Effeminate England: Homoerotic Writing after 1885*, Open UP, Buckingham 1995; K. Kopelson, *Loves' Litany: The Writing of Modern Homoerotics*, Stanford UP, Stanford, CA 1994; R. Dellamora, *Masculine Desire. The Sexual Politics of Victorian Aestheticism*, University of North Carolina Press, Chapel Hill-London 1990; L. Dowling, *Hellenism and Homosexuality in Victorian Oxford*, Cornell UP, Ithaca-London

1994. Lo stesso Foucault è oggetto di studio in J. Dollimore, *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*, Clarendon Press, Oxford 1991 e in D. Halperin, *Saint Foucault. Towards a Gay Hagiography*, Oxford UP, Oxford 1995. Di notevole utilità, anche se staccato dal dibattito teorico sulla natura della sessualità tuttora in corso tra costruzionisti ed essenzialisti, è il volume antologico curato da B. Reade, *Sexual Heretics: Male Homosexuality in English Literature from 1850 to 1900: An Anthology Selected with an Introduction*, Routledge, London 1970.

²⁰ Cfr. T. d'Arch Smith, *Love in Earnest: Some Notes on the Lives and the Writings of English 'Uranian' Poets from 1889 to 1930*, Routledge and Kegan Paul, London 1970 e M. M. Kaylor, *Secreted Desires: The Major Uranians: Hopkins, Pater and Wilde*, Masaryk University, Brno 2006.

²¹ Tra gli studi di Rictor Norton cfr. *The Homosexual Literary Tradition: An Interpretation*, Revisionist Press, New York 1974 e *The Myth of the Modern Homosexual: Queer History and the Search for Cultural Unity*, Continuum International, London-Washington 1997.

²² La citazione, come la successiva, è tratta dalla voce *Essentialism* di R. Norton, *A Critique of Social Constructionism and Postmodern Queer Theory*, ampliamento e adattamento per opera dello stesso Norton del volume del 1997 citato nella nota precedente. La voce è stata consultata sul sito <<http://www.infopt.demon.co.uk/extracts.htm>> (10/12/2007).

²³ R. Norton, *Introduction a My Dear Boy: Gay Love Letters through the Centuries*, Leyland, San Francisco 1998.

²⁴ G. Woods, *Literary Historiography and the Gay Common Reader*, cit.

²⁵ Cfr. P. Hammond, *Love Between Men in English Literature*, Macmillan, Basingstoke-London 1996 e R. Drake, *The Gay Canon: Great Books Every Gay Man Should Read*, Anchor Books, New York 1998. Più composito, dividendosi tra storia, letteratura e sociologia, l'approccio adottato da D. Fernandez in *Le rapt de Ganymède*, Grasset & Frasnelle, Paris 1989 (trad. it. di F. Ascari, *Il ratto di Ganimede*, Bompiani, Milano 2002).

²⁶ H. Bloom, *Il canone occidentale*, cit., p. 3.

²⁷ E. D. Kolbas, *Critical Theory and the Literary Canon*, Westview Press, Boulder 2001, p. 6.

²⁸ H. Bloom, *Il canone occidentale*, cit., p. 26.

Bibliografia

- Bloom Harold, *Il canone occidentale. I libri e le scuole delle età*, trad. it. di F. Saba Sardi, Bompiani, Milano 2000 (ed. orig. *The Western Canon. The Books and Schools of the Ages*, Riverhead, New York 1994).
- Bristow Joseph, *Effeminate England: Homoerotic Writing after 1885*, Open UP, Buckingham 1995.
- Butler Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, London 1990 (trad. it. di R. Zuppet, *Scambi di genere. Identità, sesso e desiderio*, Sansoni, Firenze 2004).
- , *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*, Routledge, London 1993 (trad. it. di S. Capelli, *Corpi che contano. I limiti discorsivi del 'sesso'*, Feltrinelli, Milano 1996).
- Chapman Robert. L. , *The Dictionary of American Slang*, Pan Books, London 1988.

- Craft Christopher, *Another Kind of Love: Male Homosexual Desire in English Discourse 1850-1920*, University of California Press, Berkeley 1994.
- d'Arch Smith Timothy, *Love in Earnest: Some Notes on the Lives and the Writings of English 'Uranian' Poets from 1889 to 1930*, Routledge and Kegan Paul, London 1970.
- Dellamora Richard, *Masculine Desire. The Sexual Politics of Victorian Aestheticism*, University of North Carolina Press, Chapel Hill-London 1990.
- de Lauretis Teresa, *Soggetti eccentrici*, Feltrinelli, Milano 1999.
- Dollimore Jonathan, *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*, Clarendon Press, Oxford 1991.
- Dowling Linda, *Hellenism and Homosexuality in Victorian Oxford*, Cornell UP, Ithaca-London 1994.
- Drake Robert, *The Gay Canon: Great Books Every Gay Man Should Read*, Anchor Books, New York 1998.
- Fernandez Dominique, *Le rapt de Ganymède*, Grasset & Frasnelle, Paris 1989 (trad. it. di F. Ascari, *Il ratto di Ganimede*, Bompiani, Milano 2002).
- Foucault Michel, *Storia della sessualità 1. La volontà di sapere*, trad. it. di P. Pasquino e G. Procacci, Feltrinelli, Milano 2005; 2. *L'uso dei piaceri*, trad. it. di L. Guarino, Feltrinelli, Milano 2004; 3. *La cura di sé*, trad. it. di L. Guarino, Feltrinelli, Milano 2004 (ed. orig. *Histoire de la sexualité 1. La Volonté de savoir*, Gallimard, Paris 1976; 2. *L'Usage des plaisirs*, Gallimard, Paris 1984; 3. *Le Souci de soi*, Gallimard, Paris 1984).
- Halperin David M., *One Hundred Years of Homosexuality*, Routledge, London 1989.
- , *Saint Foucault. Towards a Gay Hagiography*, Oxford UP, Oxford 1995.
- Hammond Paul, *Love Between Men in English Literature*, Macmillan, Basingstoke-London 1996.
- Kaylor Michael Matthew, *Secreted Desires: The Major Uranians: Hopkins, Pater and Wilde*, Masaryk University, Brno 2006.
- Kolbas E. Dean, *Critical Theory and the Literary Canon*, Westview Press, Boulder 2001.
- Kopelson Kevin, *Loves' Litany: The Writing of Modern Homoerotics*, Stanford UP, Stanford, CA 1994.
- Norton Rictor, *The Homosexual Literary Tradition: An Interpretation*, Revisionist Press, New York 1974.
- , *The Myth of the Modern Homosexual: Queer History and the Search for Cultural Unity*, Continuum International, London-Washington 1997.
- , *Essentialism. A Critique of Social Constructionism and Postmodern Queer Theory*, sul sito <<http://www.infopt.demon.co.uk/extracts.htm>> (12/2007).
- , *Introduction a My Dear Boy: Gay Love Letters through the Centuries*, Leyland, San Francisco 1998.
- Reade Brian (ed.), *Sexual Heretics: Male Homosexuality in English Literature from 1850 to 1900: An Anthology Selected with an Introduction*, Routledge, London 1970.

- Robb Graham, *Strangers: Homosexual Love in the Nineteenth Century*, Picador, London 2003 (trad. it. di M. Baiocchi, *Sconosciuti. L'amore e la cultura omosessuale nell'Ottocento*, Carocci, Roma 2005).
- Sedgwick Eve Kosofsky, *Between Men: Literature and Male Homosocial Desire*, Columbia UP, New York 1985.
- , *Epistemology of the Closet*, Duke UP, Durham, N.C. 1991.
- , *Tendencies*, Duke UP, Durham, N.C. 1993.
- Sinfield Alan, *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment*, Cassell, London 1994.
- Spears Richard A., *Slang and Euphemism*, New American Library, New York 1982.
- Weeks Jeffrey, *Coming Out: Homosexual Politics in Britain from the Nineteenth Century to the Present*, Quartet, London-New York 1977, ed. rivista 1990.
- , *Sex, Politics, and Society: The Regulation of Sexuality since 1800*, Longman, London 1989.
- Woods Gregory, *A History of Gay Literature: The Male Tradition*, Yale UP, New Haven-London 1998.
- , *Literary Historiography and the Gay Common Reader*, sul sito <<http://www.hum.uit.no/nordlit/4/woods.html>> (12/2007).

I CANONI LESBICI:
LEGGERE, SCRIVERE E CUCIRE COPERTE IMBOTTITE

Maria Micaela Coppola

In origine, il Canone designava la scelta di libri nelle nostre istituzioni didattiche e, nonostante la recente politica del multiculturalismo, resta la vera domanda del Canone: che cosa dovrà tentare di leggere, in questo tardo momento storico, l'individuo che ancora desidera leggere?¹
(H. Bloom, *Il canone occidentale*, 1996)

Immaginate di dovervi chiedere semplicemente: cosa ha bisogno di sapere una donna per diventare un essere umano dotato di autoconsapevolezza e della capacità di autodefinirsi?²
(A. Rich, *What Does a Woman Need to Know?*, 1986)

1. *Premessa*

Il canone lesbico è costituito da più canoni lesbici. Dalle poesie di Saffo a quelle di Audre Lorde, fino alle opere di Monique Wittig, Leslie Feinberg o Ebine Yamaji, i testi di riferimento per la cultura e per le lettrici lesbiche (e non solo) sono numerosi: le epoche in cui sono stati prodotti, i generi letterari, le poetiche, le visioni del mondo e del lesbismo delle autrici (e degli autori), i riconoscimenti critici, istituzionali e di pubblico, i modi in cui questi testi sono stati letti, gli approcci in base ai quali sono stati studiati, i criteri che ne hanno determinato l'inclusione o meno nel canone lesbico, ed infine le lingue in cui sono stati pubblicati tracciano un quadro ricco di colori e sfumature, delimitato da una cornice in costante evoluzione. Il canone lesbico non è scritto unicamente in lingua inglese, non è prodotto esclusivamente all'interno della cultura anglosassone o angloamericana né, più in generale, occidentale, e non ne usufruisce solo il pubblico di lingua inglese. Tuttavia, la lingua inglese (per ragioni che qui non indagheremo e che non riguardano solo la cultura lesbica) ha caratterizzato una parte consistente del dibattito critico sul canone lesbico e sul lesbismo, così come il mercato editoriale di letteratura lesbica. Per questi motivi, e per gli interessi e le letture di chi scrive, il presente saggio farà riferimento in particolare a opere, autrici e studiose/i anglofoni, nella consapevolezza che questo non esaurisce il discorso sui canoni lesbici, e nella speranza di mettere in luce un possibile percorso di lettura degli stessi.



2. *Canone vs canone lesbico*

Il Novecento è stato un secolo di grande fermento critico e di ridiscussione di tutti i valori, inclusi quelli che regolano la formazione del Canone letterario ed il concetto stesso di canone. Riferendosi allo studio di Massimo Onofri, si può brevemente definire il Canone letterario come «l'insieme delle opere cui una certa tradizione conferisce un valore particolare, auspicandone o addirittura [...] ritenendone doverose la salvaguardia e la conoscenza»³. Ne deriva che sono stati oggetto di indagine critica non solo i criteri alla base della scelta delle opere degne dell'attribuzione di un «valore particolare» ma anche i criteri alla base della «salvaguardia» e «conoscenza» di quelle stesse opere. In sostanza, nell'analizzare sia quell'insieme di opere fondamentali che costituisce il Canone occidentale, sia la loro valorizzazione e trasmissione (anche e non solo con il contributo delle istituzioni didattiche), si è posto l'accento sull'incidenza di fattori estetici e letterari, nonché culturali, storici ed ideologici.

Appare interessante in questo contesto mettere a confronto le posizioni (riportate in epigrafe) di due influenti studiosi. Sorprendentemente, visti i diversi esiti delle loro riflessioni, Harold Bloom (n. 1930) e Adrienne Rich (n. 1951) si pongono domande simili: in entrambe i casi, la lettura ed il sapere sono individuati come momenti chiave nella formazione del Canone ma anche dell'essere umano. Tuttavia, la domanda di Rich presuppone una distinzione ed un'enfasi che il quesito di Bloom elude. Da una parte, il critico americano, anche nella versione originale, parla di «un individuo» per indicare in maniera generica ed universale (ma connotata al maschile) il lettore, e poi aggiunge che leggere «non farà certo di noi cittadini migliori»⁴. Dall'altra, la poetessa e saggista sua connazionale si interroga sul sapere necessario alla 'donna'. Un sapere, quindi, che non solo viene indicato come elemento fondamentale per lo sviluppo della consapevolezza e definizione di sé, ma che viene anche posto come specifico e particolare. Questa distinzione non è semplicemente linguistica: essa evidenzia premesse ed approcci profondamente divergenti, le cui conseguenze sono fondamentali in una discussione sul Canone e sul canone lesbico.

Fra le maggiori teoriche della critica lesbica e femminista e della cosiddetta *politics of location*, politica del posizionamento, Rich antepone a qualsiasi discorso – politico-filosofico ed anche letterario ed artistico – la necessità di rinunciare alla pretesa di universalità che ha caratterizzato il pensiero e la logica patriarcali, e di collocarsi in quanto soggetto determinato da un tessuto sociale, culturale, storico, religioso, sessuale, di genere e di corpo. In questa visione, il posizionamento del soggetto e dell'artista all'interno (o ai margini) di determinate categorie (di razza, genere, orientamento sessuale, età, classe, ecc.) informa ed ingenera il soggetto stesso ed ogni forma di sapere o di arte prodotta da quel soggetto⁵.

È partendo da questi presupposti che nel 1979 Rich si interroga su cosa abbia bisogno di conoscere una donna (e, potremmo aggiungere, una lesbica) per diventare un essere umano dotato di autoconsapevolezza e del-

la capacità di autodefinirsi. Si tratta di una domanda che dà luogo ad una denuncia di tutto ciò che la donna ancora non sa perché la storia, il corpo e le opere delle donne prima di lei sono stati a lungo censurati, resi anonimi o considerati di valore inferiore rispetto alla storia, al corpo ed alle opere maschili⁶. Una prima risposta, dunque, è costituita dalla constatazione di una mancanza, un vuoto creato dal non riconoscere prospettive differenti rispetto alla norma dominante (maschile, eterosessuale, bianca). Questa storia e, potremmo dire, questo canone vanno dunque recuperati, secondo Rich, e tale opera di recupero è un atto culturale e politico insieme. Perché se la conoscenza è potere, la non conoscenza è mancanza di potere; e le donne devono combattere prima di tutto quella forma di impotenza che è l'ignoranza del proprio contesto collettivo:

Senza una tale educazione, noi donne siamo vissute e continuiamo a vivere nell'ignoranza del nostro contesto collettivo, vulnerabili alle proiezioni delle fantasie maschili su di noi così come appaiono nell'arte, nella letteratura, nelle scienze, nei media, nei cosiddetti studi umanistici. Credo che non l'anatomia ma l'ignoranza forzata sia stata la chiave cruciale della nostra impotenza⁷.

Per poter uscire da quella forma di impotenza rappresentata dall'ignoranza e per farsi soggetti consapevoli in grado di definirsi e rappresentarsi (anche in letteratura), è necessario mettere in discussione la storia collettiva ereditata e cercare di definire quella storia che è rimasta troppo a lungo ignorata.

Applicando questo approccio al nostro discorso sul canone, possiamo rilevare un doppio movimento critico, di rilettura e di riscrittura 'situate'. Da una parte si è imposta l'urgenza di rileggere il Canone da una prospettiva critica, non più neutrale bensì esplicitamente collocata, femminista e lesbica in questo caso o, più in generale, consapevole delle differenze di genere, razza, orientamento sessuale, classe, età, ecc. In sostanza, la critica letteraria femminista e lesbica ha portato avanti una decostruzione (che non è necessariamente un rifiuto) di ciò che alla donna ed alla lesbica era ed è dato sapere, non tanto in quanto 'individuo' bensì in quanto donna e lesbica. Dall'altra parte, interrogandosi sul perché di assenze, censure, demonizzazioni, ed oggettificazioni del soggetto Donna o Lesbica, è stata espressa la volontà di riscrivere e dilatare il canone, ma anche di definire nuovi canoni, al fine di includere, con pari dignità e riconoscimento, voci alternative rispetto a quelle dominanti, pur nella consapevolezza che è ancora estremamente difficile ottenere la visibilità sociale e la valorizzazione epistemologica proprie del Canone⁸. Definire il canone lesbico comporta, sostanzialmente, indagare questo doppio movimento, di decostruzione e costruzione insieme, di rilettura e riscrittura.

Prima di osservare con quali modalità e con quali conseguenze ci si è mosse criticamente sul doppio binario della rilettura e della riscrittura nella formazione di un canone lesbico, occorre rilevare quello che, secondo i

detrattori, è uno dei rischi insiti in un allargamento del Canone a soggettività 'alternative' rispetto alla norma consolidata. Una critica che sostanzialmente si muove al canone lesbico, e in generale ai canoni 'connotati', è quella di enfatizzare il valore del soggetto che produce l'opera rispetto al valore dell'opera di per se stessa e perciò, in un certo senso, di costituire non tanto una Storia della letteratura quanto una Storia della cultura.

A questo punto appare opportuno sottolineare che gli studi culturali, nella loro accezione più ampia, si prefiggono di capire i meccanismi di funzionamento delle pratiche culturali (inclusa la letteratura) e di costruzione delle identità culturali. Potremmo affermare che questo è anche il progetto di molta critica letteraria lesbica e femminista, nella misura in cui ci si prefigge di indagare come poteri, media, istituzioni politiche e culturali ed ideologie abbiano segnato ed influenzato la formazione del Canone. Questa unità di intenti, almeno parziale, con gli studi culturali segna uno slittamento dell'interesse anche (o troppo, se ascoltiamo le voci dissonanti) lontano dal testo e dal suo valore intrinseco. Entrambe, in pratica, sono stati accusati di allontanarsi dalla Letteratura, distogliendo l'attenzione dal valore assoluto dell'opera e dell'Autore, per porla sull'opera come esperienza del soggetto. In questo quadro, l'originalità dell'opera si manifesterebbe a livello di rappresentatività culturale e socio-politica più che a livello di eccellenza letteraria⁹.

È emblematico, in questo senso, il parere di Harold Bloom, il quale, inglobando in quella che chiama 'Scuola del Risentimento' sei diversi approcci critici (femminista, marxista, lacaniano, neostorico, decostruzionista e semitista), vi rintraccia una comune richiesta di ampliamento del Canone. Quest'ultimo verrebbe così ad includere e rappresentare nuove soggettività. Tale prospettiva fa affermare a Bloom che «dal punto di vista pragmatico, la 'dilatazione del Canone' ha significato la distruzione del Canone»¹⁰, segnando l'ingresso nel Canone letterario di istanze rivendicative a scapito (e quasi a profanazione) dei principi selettivi della singolarità e dell'originalità. In sostanza, se nei 'nuovi' testi canonici c'è originalità, questa sarebbe 'solo' o prevalentemente (multi)culturale e sociale, e non letteraria, in una visione in cui le due sfere risultano contrapposte. Così, per Bloom, la richiesta di allargare le maglie del Canone risponderebbe a risentimento ed a rivendicazioni sociali ed identitarie che niente avrebbero a che fare con questioni estetiche ed artistico-letterarie. Lo stesso varrebbe per il suo concetto di 'ansia dell'influenza' che, secondo le critiche, sarebbe applicabile solo a Maschi Europei Bianchi Defunti. A chi sostiene di non appartenere a questa categoria, e di conseguenza di non avere una Storia in cui riconoscersi pienamente e la cui influenza sia tale da dover essere superata, Bloom controbatte con l'arma dell'ironia:

capoclaques femministe proclamano che donne scrittrici amorevolmente collaborano tra loro a guisa di cucitrici di coperte imbottite, mentre attivisti letterari afroamericani e ispanici si spingono ancora più in là, asseverando la propria libertà da qualsivoglia tormento di

contaminazione: ognuno di essi è Adamo al primo mattino. Non conoscono un tempo in cui non fossero come sono adesso: autocreati, autogenerati, la loro possanza è loro propria¹¹.

In questa visione, l'enfasi posta sul soggetto-artista sembra essere antitetica rispetto al valore dell'oggetto d'arte, e renderlo irrilevante. L'allargamento del Canone a soggetti Altri, un allargamento dalla valenza politica e storica più che culturale e letteraria, presupporrebbe l'inclusione nel Canone di nuove identità, multiculturali e politicamente corrette ma originali dal punto di vista identitario piuttosto che dal punto di vista artistico.

Al di là del fatto che tale dualismo non appare a chi scrive caratterizzante nel lavoro di chi si prefigge di definire un canone femminile o lesbico (nel senso che non sembra predominare il desiderio di definire un canone a prescindere dal valore delle opere in esso incluse), è importante mettere in evidenza uno sbilanciamento: rispetto al 'canone lesbico', il Canone (quello dei Maschi, Europei, Bianchi, Defunti, per dirlo con le parole ironiche della teoria critica femminista riprese da Bloom) può anche non connotarsi 'diversamente'. Esso si è imposto nel tempo come originario ed universale insieme, e quindi può, per così dire, permettersi il privilegio di omettere aggettivi che limitano e delimitano al tempo stesso il campo semantico (quali, per esempio, 'maschile', 'eterosessuale' o 'bianco') e di eludere domande e definizioni circa criteri di scelta e di trasmissione sulla base della propria genericità e neutralità, a loro volta sancite e consolidate da secoli di tradizione e di storia letteraria. Questo 'privilegio' è incarnato dall'«individuo» di Bloom e denunciato dalla «donna» di Rich. In questo senso, il problema della definizione, che, come vedremo, si pone ogni qualvolta si discuta di canone lesbico o femminile, è una 'condanna' per tutte le «cucitrici di coperte imbottite» e le *capoclaques* femministe. Tale condanna, però, a mio parere può trasformarsi in una risorsa critica, così come quella di cucire coperte imbottite può essere un'arte da riscoprire. Infatti se, da un lato, chiedersi cosa bisogna sapere per essere individui (donne, lesbiche, uomini, ecc.) consapevoli è fondamentale nel momento in cui si voglia intraprendere il compito di definire un canone non più neutro bensì situato dal punto di vista del genere (canone femminile o maschile), dell'orientamento sessuale (canone lesbico o gay) o della razza (canone nero, bianco, ecc.), dall'altro questa domanda apre un ventaglio di possibilità critiche e rende vivace ed aperto il dibattito letterario.

In fondo, la stessa categoria di 'canone lesbico' è di per sé paradossale, nel suo abbinare le norme e le regole che costituiscono il 'Canone' a ciò che, in quanto 'lesbico', nella nostra cultura eccede e trasgredisce la norma (eterosessuale e maschile). Inoltre, laddove il Canone si disgrega in molteplici connotazioni, le categorie ad esso associate – Femminile, Lesbico, Nero o anche Maschile – non sono fra loro impermeabili ed isolate, e nemmeno sono interscambiabili e sovrapponibili. Sarebbe quindi semplicistico far confluire le opere di valore particolare in maniera univoca all'interno di un Canone (maschile), di un canone femminile, di un

canone lesbico, o di un canone nero, in una visione parcellizzata e non dialogica sia del soggetto sia della letteratura. Allo stesso modo sarebbe semplicistico accomunare fra loro una serie di canoni 'alternativi' sulla base di una stessa contrapposizione al Canone, il quale così continuerebbe, seppure come polo 'negativo', a fungere da termine di paragone e da norma, non solo letteraria. Proprio la critica femminista ci ha insegnato a decostruire la logica di tipo dualistico, propria del pensiero patriarcale, che implica opposizioni bipolari (inclusione/esclusione, buono/cattivo, alto/basso, lesbica/eterosessuale, ecc.)¹². Ma se anche fosse possibile ed auspicabile arrivare ad una definizione condivisibile, altri interrogativi si porrebbero: come possiamo evitare (se vogliamo evitarlo) un approccio che dia peso unicamente o prevalentemente al soggetto d'arte (lesbico)? E quale peso vogliamo dare all'oggetto d'arte in sé ed al suo valore intrinseco? La rappresentatività culturale di un testo ne esclude la qualità? E come collochiamo il canone lesbico nei confronti di altri canoni e nei confronti del Canone? Questa serie di problematiche, contraddizioni, ipotesi costituiscono il nostro punto di partenza nell'accingerci non tanto a definire quanto a riflettere sul canone letterario lesbico.

3. *Riletture del canone*

Rispetto alla formazione del canone lesbico si è fatto riferimento a due movimenti, di rilettura e di riscrittura, entrambe riconducibili ad una esigenza e volontà di revisione del Canone letterario. Per quanto riguarda il primo aspetto, il canone lesbico può essere indagato come rilettura e decostruzione del Canone da un punto di vista lesbico. Osservando il Canone, ci si può chiedere, per esempio, se e come siano rappresentati il soggetto lesbico o l'esistenza e la prospettiva lesbiche nelle opere in esso contenute. Dalla testimonianza di una teorica di letteratura lesbica, Bonnie Zimmerman, si evince che negli anni Settanta, quando si affermò la teoria letteraria femminista della seconda ondata, si formò anche una generazione di studiose di letteratura lesbica che cercò risposte a queste domande: «cominciando dal nulla», ricorda Zimmerman, queste donne e lesbiche interrogarono il «nulla» e nominarono ciò che appariva indicibile, «ciò che non è mai stato»¹³. La rilettura del Canone, quindi, prese le direzioni, da una parte, della ricerca di assenze, silenzi e fantasmi della cultura dominante (patriarcale ed eterosessista), e dall'altra dell'analisi di ciò che si celava dietro questi vuoti di rappresentazione.

Per comprendere tale tipo di approccio al testo letterario ed alla storia della letteratura, che ha caratterizzato gli anni Settanta ed Ottanta del ventesimo secolo, è utile tornare al pensiero ed alle parole di Rich, che nel saggio *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision* (1971) elabora il concetto di 'revisione' partendo dalla sua esperienza di lettrice ed autrice. I 'morti che si risvegliano' cui fa riferimento il titolo sono le donne e tutti coloro che, come loro, sono come defunti perché lontani dalla piena conoscenza di sé e del mondo. Grazie al nuovo clima di cambiamen-

to ed alla nuova prospettiva che si va affermando, queste «sonnambule»¹⁴ cominciano ad aprire gli occhi e ad osservare con uno sguardo rinnovato le connessioni fra vita personale e politica, fra il soggetto e le istituzioni. La portata rivoluzionaria del femminismo è stata il tradurre tale processo di risveglio da un livello puramente individuale ad un livello collettivo, e rendere il risveglio personale un risveglio politico. Alla base dell'approccio di Rich vi è l'idea che questo processo rivoluzionario fu possibile (ed è possibile) se alla base si consolida una definizione identitaria (di donna e lesbica) ma anche un senso di appartenenza ad una comunità di individui che condividano ideali, valori e cultura, oltre che battaglie e recriminazioni. A partire da tali considerazioni Rich espone il suo fondamentale concetto di revisione:

Re-visione, l'atto di guardare indietro, di osservare con occhi nuovi, di entrare in un testo vecchio da una nuova prospettiva critica – è per le donne più di un capitolo della storia culturale: è un atto di sopravvivenza. Finché non potremo capire le presupposizioni in cui siamo immerse, non saremo in grado di capire noi stesse. E questo desiderio di conoscenza di sé, per le donne, è più di una ricerca di identità: è parte del nostro rifiuto dell'autodistruttività della società maschile dominante¹⁵.

Una siffatta critica radicale e femminista della letteratura, continua Rich, implica non solo la revisione delle rappresentazioni, del linguaggio e dell'immaginario prodotti, ma anche una nuova comprensione dei nostri modi di vivere e di nominarci, una nuova conoscenza e visione di sé. Appare evidente che non ci sia tanto un rifiuto a priori dei testi del passato (che fanno parte della formazione dell'autrice) quanto una volontà di conoscenza; una conoscenza profonda e potenzialmente rivoluzionaria che, per essere tale, deve passare attraverso uno sguardo nuovo: «Abbiamo bisogno di conoscere la scrittura del passato, e di conoscerla diversamente da come l'abbiamo conosciuta; non per tramandare una tradizione ma per interrompere la sua presa su noi»¹⁶.

Questo processo di revisione al tempo stesso letteraria, individuale e collettiva si basa su una visione della letteratura come politica. Rich espone molto chiaramente questo concetto nel saggio *Toward a More Feminist Criticism* (1981), in cui scrive: «Tutta l'arte è politica nel senso di a chi è stato permesso farla, cosa l'ha posta in essere, perché e come è entrata nel Canone e perché ne stiamo ancora discutendo»¹⁷.

In quest'ottica, anche la formazione del canone può essere interpretata come un processo determinato o perlomeno influenzato da fattori politici, ideologici, culturali, storici e soggettivi. Un'altra critica nordamericana, Judith Fetterley, si è occupata della necessità di rileggere i testi canonici come atto politico oltre che letterario e personale. In *On the Politics of Literature* (1978)¹⁸, Fetterley traccia una connessione fra letteratura e consapevolezza, e fra mancanza di consapevolezza e mancanza di potere.

Importante, scrive Fetterley, è rendere consapevole ciò che è stato lasciato nell'inconsapevolezza. Quindi, per cambiare l'effetto che la letteratura ha sulle lettrici, occorre cambiare il modo di leggere ed interpretare la letteratura, svelando la sua pretesa di esprimere verità universali. Questa forma di consapevolezza è potere, ed è una forma di potere che le donne (e le lesbiche) devono acquisire, per capire la letteratura e per cambiare la cultura che essa rappresenta¹⁹. Tale attività di acquisizione di potere attraverso l'adozione di un nuovo sguardo è resa possibile da una pratica di lettura non più passiva e puramente ricettiva:

Il primo atto della critica femminista deve essere quello di diventare una lettrice che resiste piuttosto che una lettrice che assente e, con questo rifiuto di assentire, cominciare il processo di esorcizzazione della mente maschile che è stata impiantata in noi²⁰.

La 'lettura resistente' teorizzata ed auspicata da Fetterley pratica quella che Rich chiama re-visione. Da questi atti di lettura e rilettura deriva un nuovo stato di consapevolezza dei meccanismi che sottostanno a ciò che viene presentato come naturale, neutrale ed a-politico.

Partendo da tali constatazioni, possiamo affermare che la resistenza lesbica alla cultura dominante si è espressa anche attraverso una *rilettura resistente* del Canone letterario e della cultura dominanti, allo scopo di individuare ed analizzare immagini, stereotipi, rappresentazioni del soggetto e dell'esistenza lesbici. Da queste revisioni è emerso un dato interessante. In quanto Altro rispetto alla norma dominante (eterosessuale), la lesbica è presente in letteratura come demone e fantasma insieme. Spesso veste i panni del male, del mostro, dell'abietto o del vampiro, come nel racconto gotico di Joseph Sheridan Le Fanu, *Carmilla* (1871). Altri esempi, fra i più citati, sono *The Bostonians* (1885) di Henry James, *Regiment of Women* (1915) di Clemence Dane, *Trio* (1915) di Dorothy Baker, o *The Fox* (1922) di D. H. Lawrence. Dall'importante analisi di Bonnie Zimmerman si evince come spesso, nella letteratura del diciannovesimo e ventesimo secolo, la lesbica (o il suo fantasma) abbia rappresentato lo stereotipo del mostro sinistro che minaccia l'innocenza di giovani donne, della *femme fatale* mangia uomini, o della zitella con un ascendente ed un controllo innaturali su altre donne²¹. Qualunque sia l'immagine trasmessa da molti testi letterari, si può rilevare una comune stigmatizzazione del lesbismo ed una comune accentuazione dell'elemento sessuale, in base alle quali la lesbica viene connotata o come sessualmente repressa o come sessualmente 'eccedente' rispetto alla 'normale' sessualità femminile.

Tale visione riflette la cultura delle epoche passate, non solo quella letteraria e popolare ma anche quella scientifica e psichiatrica. La lesbica è stata a lungo oggetto di trattati di medicina e psicologia, in cui veniva etichettata come non pienamente sviluppata dal punto di vista mentale o come eccessivamente e mostruosamente sviluppata dal punto di vista genitale, come uomo mancato o donna repressa, come malata dalla na-

scita o degenerata negli anni della crescita, e, in generale, come sessualmente deviante. D'altronde, per fare solo due esempi, nel 1886 Richard von Krafft-Ebing, nel suo *Psychopathia Sexualis*, catalogò l'omosessualità fra le pratiche sessuali deviate, e solo nel 1973 l'American Psychiatric Association tolse l'omosessualità dalla lista dei disturbi mentali. Potremmo rintracciare molti altri esempi di una visione patologizzante del lesbismo²² se volgessimo lo sguardo anche al cinema, alla televisione o alla cultura popolare contemporanea.

Un aspetto interessante della presenza della lesbica nel Canone letterario e nella cultura dominante in generale è messo in luce da Terry Castle, in un volume indicativamente intitolato *The Apparitional Lesbian* (la lesbica fantasma), in cui si dimostra come il lesbismo sia spesso rappresentato fra le righe del testo, ed il soggetto lesbico sia presente come fantasma, appunto, come apparizione fuggevole, visibile solo a chi è in grado di decifrarne le sembianze:

La lesbica non è mai con noi, sembra, ma sempre altrove: nelle ombre, nei margini, nascosta dalla storia, fuori campo, fuori dalla mente, una vagabonda alla luce del crepuscolo, un'anima persa, un errore tragico, una sbiadita abitante della notte. È lontana ed è terribile²³.

In ambito letterario Castle individua, fra gli altri, *Shirley* di Charlotte Brontë, *La religieuse* (1760) di Denis Diderot, *Les fleurs du mal* (1857) di Baudelaire o *The Bostonians* (1886) di Henry James: tutti testi in cui donne amanti o semplicemente 'donne senza uomini' minacciano il protocollo patriarcale con la loro indifferenza al desiderio maschile, per poi sparire dalla pagina, e dalla società²⁴. Il silenzio e l'oblio sono qui interpretati come strumenti di controllo di ciò che è minaccioso, e quindi come rivelatori dell'odio e dell'ansia generati dal lesbismo in società centrate sul binomio uomo-donna.

Tale rappresentazione della lesbica come apparizione spettrale si presta ad una rilettura fra le righe e ad una rimessa a fuoco del Canone letterario, ma non solo. In quest'ottica possono essere rilette le biografie di Saffo, della Regina Cristina di Svezia, di Eleanor Roosevelt o di Greta Garbo, allo scopo di rilevare in esse, ed interrogare, la cancellazione di qualsiasi traccia di desiderio omosessuale. Con una lente più consapevole, si possono rileggere con Castle anche testi della tradizione letteraria occidentale (*Le Metamorfosi* di Ovidio, *L'Orlando furioso* di Ariosto, *As You Like It* e *Twelfth Night* di Shakespeare, *Pamela* di Richardson, *Goblin Market* di Christina Rossetti, e così via). Si pensi, a titolo esemplificativo, a due titoli più recenti: *The Color Purple* (1982) di Alice Walker (n. 1944) e *Fried Green Tomatoes at Whistle Stop Café* (1987) di Fannie Flagg (n. 1944), i quali sia nelle versioni letterarie sia, soprattutto, in quelle cinematografiche (rispettivamente del 1985 e del 1991) offrono la possibilità di una doppia lettura dell'amicizia (o dell'amore) fra donne. E ancora, si può spesso individuare una storia di sessualità lesbica sottotraccia rispetto alla tematica centrale del romanzo: emblematico, in questo senso, ci sembra il caso di *Passing* (1929) di Nella Larsen (1891-1964)²⁵.

Per illustrare questo fenomeno che sembra attraversare i secoli e le culture Castle ricorre alla figura di Greta Garbo nel film *Queen Christina* (1933): un'attrice lesbica, che interpreta una nota regina lesbica, in alcune delle scene d'amore più classiche del cinema hollywoodiano, quindi *mainstream* (dominante) dimostra che la lesbica, nonostante tutto, sfugge allo sguardo non consapevole. «Quando si tratta di lesbiche, molte persone hanno problemi a vedere cosa sta di fronte ai loro occhi. La lesbica resta una sorta di 'effetto fantasma': elusiva, evanescente, difficile da individuare – anche quando è lì, in piena vista, mortale e grandiosa, al centro dello schermo»²⁶. Questo film, con le sue scene al tempo stesso sovversive ed accomodanti, adatte ad un pubblico che potremmo definire generalista, mostrano come la lesbica possa apparire e scomparire al tempo stesso dalla scena, e come sia visibile a seconda dello sguardo che osserva.

Per quanto riguarda la letteratura lesbica, Bonnie Zimmerman rileva come tali forme di elisione o non riconoscimento di ciò che devia dalla norma si possano riscontrare sia rispetto alla norma patriarcale sia rispetto a quella femminista²⁷. La critica lesbica si è infatti dovuta a lungo affidare a pubblicazioni periodiche alternative («Sister Wisdom» e «Conditions») in quanto riviste femministe e di genere, quali «Feminist Studies», «Women's Studies» e «Women and Literature» hanno a lungo ignorato la tematica ed il materiale lesbici. In «Signs» e in «Frontiers» è apparso un articolo a tematica lesbica solo nel 1979. Per quanto riguarda poi i volumi di critica letteraria, se rileggiamo con uno sguardo attento alle differenze sessuali testi considerati canonici nel panorama teorico femminista, rileveremo, nota Zimmerman, forti elementi di omofobia in *Literary Criticism* (1976) di Ellen Moer; una certa limitatezza in *The Female Imagination* (1975) di Patricia Meyers Spacks (in cui solo nell'indice compare la parola 'lesbica') e in *A Literature of Their Own* (1977) di Elaine Showalter; o i silenzi in *The Madwoman in the Attic* (1979) di Sandra Gilbert e Susan Gubar, che non indicizza la parola 'lesbismo'²⁸.

Anche per contrastare questi silenzi molte studiose hanno voluto verificare se effettivamente la lesbica in quanto soggetto di rappresentazione fosse assente, e hanno ri-scritto il canone lesbico recuperando ciò che era stato scritto ma ignorato e scrivendo nuovi testi.

4. Riscrivere un canone lesbico – il problema del silenzio

Congiuntamente alla rilettura del Canone letterario e della cultura dominante si sviluppa un processo che potremmo definire di riscrittura di un canone letterario lesbico specifico, anche se non necessariamente opposto rispetto al Canone. Di fronte alla «ignoranza del nostro contesto collettivo» individuata da Rich, ancora oggi risulta difficile configurare un canone delle donne, per non dire un canone lesbico, con lo stesso valore e la stessa visibilità sociale e culturale del Canone. In ogni caso, la teoria letteraria femminista e lesbica ha mostrato l'urgenza di ricostruire un canone lesbico, che non appare più inesistente se si osserva il passato con sguardo consapevole.

Questo approccio si è sviluppato a partire dalle teorie e pratiche del secondo femminismo ma non è certo limitato ad esso. Già nel 1928 Virginia Woolf (1882-1941) sollecitava le studentesse di un *college* femminile, e con loro tutte le giovani donne, a raccogliere l'eredità della sorella di Shakespeare, soggetto femminile fittizio che nel saggio di Woolf rappresenta simbolicamente tutte le grandi poetesse del passato il cui talento è rimasto inespresso o inascoltato. Tuttavia, come ci ammonisce Woolf, «le grandi poetesse non muoiono; sono presenze continue; hanno solo bisogno dell'opportunità di camminare fra noi in carne ed ossa»²⁹. Se la donna avrà il coraggio e la libertà di scrivere ciò che pensa, se sarà in grado di superare i pregiudizi che la ostacolano, se saprà mettersi in relazione con se stessa e con il mondo, continua Woolf, «allora l'opportunità verrà e la poetessa morta che fu la sorella di Shakespeare indosserà il corpo che così spesso ha abbandonato. Attingendo alla sua vita dalle vite delle sconosciute che l'hanno preceduta, come fece suo fratello prima di lei, ella nascerà»³⁰. La sorella di Shakespeare rappresenta i fantasmi prodotti dal Canone e dalla cultura patriarcali. Si potrebbe dire che rappresenti anche il fantasma dell'artista lesbica, nascosta fra le righe del Canone, che chiede che le venga restituita la voce e, con essa, il corpo e la visibilità. Questo è l'obiettivo che si sono prefissate molte studiose di letteratura lesbica, riscrivendo il Canone ma anche scrivendo un canone lesbico, alla ricerca delle voci perdute. Necessariamente, rivolgendosi al passato, è stato fatto anche un lavoro di reinvenzione per scoprire un canone non nuovo ma ancora non visto e non raccolto in un unico corpus. In questa opera, il valore di testimonianza ha avuto talvolta la precedenza sul valore estetico, e la formazione del canone lesbico ha preso le forme e le valenze di formazione di una tradizione e di una cultura comuni, condivisibili e riconosciute. Fra le prime studiose di letteratura lesbica a muoversi in questa direzione ricordiamo Gene Damon (pseudonimo di Barbara Grier, fondatrice della NAIAD Press nel 1973), con i suoi articoli e recensioni per la rivista «The Ladder» ed il volume *The Lesbian in Literature: A Bibliography* (1979), ma anche Jeanette Foster (*Sex Variant Women in Literature*, 1956), Dolores Klaich (*Woman Plus Woman. Attitudes Towards Lesbianism*, 1974), Louise Bernikow (*The World Split Open: Four Centuries of Women Poets in England and America, 1552-1950*, 1974), Jane Rule (*Lesbian Images*, 1975), o B.W. Cook e il suo saggio *Women Alone Stir My Imagination* (1979)³¹. Inoltre, nel 1975 esce per la prima volta un numero di una rivista letteraria («Margins») interamente dedicato alla scrittura lesbica; mentre nel 1976 «Sinister Wisdom» pubblica una seconda edizione speciale³². Fondamentale risulta anche il volume del 1981 di Lillian Faderman, *Surpassing the Love of Men*.

In questa opera critica che volge lo sguardo al passato per riscriverlo, due sono le difficoltà che ci preme individuare. In primo luogo, appare arduo e talvolta forzato trovare testi che si possano definire 'lesbici', in base al significato che diamo al termine oggi. In secondo luogo, può essere altrettanto arduo e forzato identificare autrici del passato che si defi-

nissero 'lesbiche'. È questo ciò che Zimmerman definisce il 'problema del silenzio'. A ciò si aggiunga che, come vedremo nel paragrafo successivo, nel momento in cui ci si sofferma a riflettere sul significato di canone lesbico, testo lesbico o autrice lesbica, si deve affrontare il 'problema della definizione', in quanto ci si trova di fronte ad un ventaglio di possibili soluzioni, talvolta fra loro contraddittorie, su cosa significhino e cosa implicino questi termini.

Per quanto riguarda il *problema del silenzio*, i termini 'lesbica' ed 'omosessuale' sono relativamente recenti, utilizzati in testi medici del tardo diciannovesimo e inizio ventesimo secolo. Sessuologi e psicologi quali Krafft-Ebing, Havelock Ellis e Sigmund Freud contribuirono a diffondere la nozione di una devianza sessuale femminile. Tuttavia, sarebbe ingenuo pensare che, prima di questo periodo, la lesbica non fosse rappresentata, o che non si autorappresentasse, in forme letterarie. Come ci ricorda Castle, il lesbismo non è un'invenzione recente³³. Per esempio, grazie anche al lavoro di recupero e sistematizzazione di storiche e critiche letterarie, è stato possibile trovare nei secoli passati riscontri dell'esistenza di una terminologia per indicare il desiderio e la sessualità omosessuali femminili. In inglese, termini quali *tribade*, *fricatrice*, *sapphist*, *roaming girl*, *amazon*, *freak*, *romp*, *dyke*, *bull dagger*, *tommy*, o i più generici ed apparentemente innocenti *odd woman* e *odd girl*. L'aggettivo *odd* (strana, eccentrica) ed i suoi derivati potevano assumere il significato nascosto di 'lesbica' e si trovano nell'autobiografia dell'attrice inglese Charlotte Charke, del 1775, nei diari di Anne Lister (1791-1840)³⁴, nel romanzo *The Well of Loneliness* (1928) di Radclyffe Hall (1880-1943), o, in tempi più recenti, nel titolo (*Odd Girl Out*, 1957) di una serie di narrazioni pulp di Ann Bannon (n. 1932)³⁵.

Dunque, il lavoro di ricerca storico-letteraria ha scoperto nei secoli precedenti al ventesimo, per quanto riguarda il soggetto lesbico ed il lesbismo, meno silenzi, meno autocensura ed una maggiore libertà di quanto ci si aspetti. Silenzi e censure sembrano caratterizzare non tanto i testi del passato presi in esame, quanto la critica e la cultura, che, successivamente, hanno ignorato o censurato questi stessi testi. Lo studio di Emma Donoghue (n. 1969), *Passions between Women. British Lesbian Culture 1668-1801* (1993), stupisce per gli esiti prodotti dalla ricerca, che dimostra l'esistenza di silenzi ma anche di parole per parlare del lesbismo. Nel periodo dalla Restaurazione all'inizio del diciannovesimo secolo Donoghue trova testimonianze di donne che scrivono e rappresentano il loro amore nei confronti di altre donne. Studiare la passione fra donne in epoche passate non ha significato per lei occuparsi di silenzi, quanto ridare visibilità e valore alle parole con cui esse esprimevano il loro amore verso altre donne³⁶. Ovviamente, come vedremo più approfonditamente in seguito, Emma Donoghue e le sue colleghe hanno dovuto necessariamente ampliare le loro definizioni di lesbismo e di lesbica, o comunque interrogarsi su di esse, per poter recuperare testi e costruire una storia della letteratura lesbica. Basti ora soffermarsi sul fatto che lo studio di Donoghue svela una vasta gamma di declinazioni del soggetto lesbico: piratesse e damigelle,

serve e regine, poetesse e prostitute, ermafrodite e mariti-donne, attrici che interpretano ruoli maschili e zitelle, amazzoni e amiche romantiche, suore e frequentatrici di club erotici. Tutte queste donne, nonché il loro amore e desiderio per le donne, trovano una rappresentazione in poesie, opere teatrali, canzoni, testi medici e paramedici, lettere e biografie, resoconti di viaggio e di processi.

Anche Lillian Faderman nel sopracitato studio sulla storia della letteratura lesbica, *Surpassing the Love of Men*, riscontra un certo livello di libertà di espressione in testi letterari ma anche in lettere, documenti processuali e pornografia del diciannovesimo secolo. Inoltre, Faderman non rintraccia in essi autocondanna né affermazioni di una presunta anormalità; e trova d'altro canto parole ed espressioni comuni per descrivere i sentimenti suscitati da relazioni fra donne, come l'espressione «romantic friendship» (amicizia romantica). Con sorpresa della stessa studiosa, nei secoli passati questo tipo di amicizie non erano viste come minacciose per la struttura sociale ma perlopiù come nobili e virtuose, soprattutto se coinvolgevano donne 'femminili'. Naturalmente non si trattava di una situazione idilliaca ma solo di una censura che si dimostrava selettiva, in base a principi che, peraltro, persistono ancora oggi. Una certa impunità e libertà di espressione venivano concesse, a patto che la donna non si arrogasse comportamenti sessuali e ruoli tradizionalmente maschili³⁷.

Secondo Faderman, il cambiamento in senso censorio e stigmatizzante si verificò dopo la Prima Guerra mondiale, quando la scienza, la medicina e la psichiatria cominciarono a porre sotto una nuova luce, oscura e deformante, l'amicizia romantica fra donne. A questo punto emerse un altro aspetto, quello dell'autocensura, che dà luogo ad una ulteriore difficoltà nella riscrittura del canone lesbico:

Scoprii non solo che la letteratura lesbica del ventesimo secolo ad opera di eterosessuali di solito mostrava l'amore fra donne come una malattia, ma anche che le donne che erano dichiaratamente lesbiche generalmente interiorizzavano questi punti di vista. Ciò si rifletteva nella loro letteratura, che era piena di dubbi e di disprezzo di sé³⁸.

Dunque, in società in cui, pur essendo concessa una certa libertà di espressione di stili 'devianti' rispetto alla norma maschile ed eterosessuale, l'omonegatività e la misoginia dominano in forme culturalmente e scientificamente approvate, si genera quello che Zimmerman chiama il problema del silenzio³⁹. L'autocensura a livello letterario prende diverse forme: l'adozione di una persona maschile, l'uso di codici e linguaggi oscuri, la negazione di sé, la tristezza ed il desiderio di punizione e morte. Bonnie Zimmerman pone l'accento su come queste forme di autocensura e silenzio siano particolarmente visibili proprio in epoche in cui l'identità e la cultura lesbiche sembravano uscire dalla penombra e delinarsi con contorni più netti. In particolare, si riferisce alla comunità di donne e lesbiche (economicamente privilegiate) che, espatriate all'inizio del ventesimo secolo dagli Stati Uniti

o dall'Inghilterra, diedero vita a Parigi ad una comunità artistica in cui poterono sperimentare ruoli di genere e sessuali non convenzionali⁴⁰. Più in generale, nonostante l'apparente libertà, all'epoca lesbismo e lesbica erano ancora termini connessi a concetti di malattia e perversione. Per sfuggire a questa stigma, autrici quali Colette (1873-1954), Willa Cather (1873-1947), Gertrude Stein (1874-1946), Amy Lowell (1874-1925), Natalie Barney (1876-1972), Renée Vivien (Pauline Tarn, 1877-1909), Angelina Weld Grimké (1880-1958), o Djuna Barnes (1892-1982) fecero ricorso a codici e strategie del silenzio: soppressione dei pronomi, cambiamento di genere dei personaggi, utilizzo di un linguaggio criptico per rappresentare la sessualità, accenno vago ed ambiguo a storie di desiderio lesbico⁴¹.

Proprio il linguaggio criptico, le rappresentazioni del desiderio lesbico cifrate o per eccesso, le forme espressive astratte ed i silenzi ambivalenti sono, nell'analisi di Teresa de Lauretis, elementi caratteristici nella prosa e nell'opera di Gertrude Stein, o in romanzi quali *The Ladies Almanack* (1928) e *Nightwood* (1936) di Djuna Barnes⁴². Nello stesso modo potremmo interpretare un romanzo come *Orlando: a Biography* (1928) di Virginia Woolf, che dietro iperbolici travestimenti ed improbabili viaggi nel tempo cela, rappresentandole per eccesso, appassionate storie d'amore fra donne. O la scena del bacio fra Clarissa Dalloway e Sally Seton: episodio fuggitivo, intimo ed astratto insieme, potente e lontano come solo un ricordo della gioventù può essere, tuttavia determinante nella vita della protagonista e nell'economia del romanzo *Mrs Dalloway* (1925). Un episodio che diventa ancora più determinante per chi è disposto a leggere fra le righe, a decodificarlo e nominarlo come una espressione di desiderio lesbico.

In *Zero Degree Deviancy: the Lesbian Novel in English* (1987) anche Catherine Stimpson mette in risalto questa caratteristica comune alle autrici poi inserite nel canone lesbico, le quali hanno cercato di sfuggire al destino racchiuso nell'etichetta di 'lesbica', senza però rinunciare alla possibilità di scrivere di esperienze a loro vicine. Con una strategia simile a quella delle donne che pubblicarono sotto pseudonimo maschile, molte scrittrici lesbiche hanno adottato strategie di censura interna, per 'passare', e cioè per non essere catalogate come diverse nella società dominante (eterosessuale). Stimpson fa riferimento a Virginia Woolf o Gertrude Stein e, più in generale, al processo di inibizione e censura di tematiche sentite come intime e personali ma considerate destabilizzanti dello *status quo*. La scrittrice lesbica aveva la possibilità di accedere al mondo, anche letterario, *mainstream* attraverso la sottoscrizione (almeno parziale) di valori, stili di vita e linguaggio propri di quel mondo: «Imparò che stare tranquilla, in letteratura e nella vita, le avrebbe permesso di 'passare'. Il silenzio sarebbe stato il passaporto per il territorio del mondo dominante»⁴³. Ciò avveniva anche in epoche ed in contesti, come quello modernista degli inizi del Novecento a Londra, in cui essere fuori dalla norma (in quanto donna e lesbica) non costituiva una condanna perentoria. La censura operava perlopiù in maniera indiretta, nel momento in cui la lesbica scrittrice desiderava che i suoi testi venissero accettati e valutati senza pregiudizi.

Quindi, una possibile strategia di rappresentazione dell'esistenza lesbica è quella caratterizzata non tanto da silenzio, negazione o eccesso, quanto da totale sottoscrizione ed accettazione. Il caso di *The Well of Loneliness* (1928) è paradigmatico secondo Stimpson. Il lesbismo di Stephen Gordon, protagonista del romanzo di Radclyffe Hall, non è da decifrare, non è visibile solo alla lettrice informata che sa leggere fra le righe. Nonostante la sua visibilità in quanto deviante e lesbica, Stephen Gordon più che destabilizzare e mettere in discussione i ruoli di genere tradizionali li inverte e li ribadisce. Stephen Gordon assume il ruolo maschile ed incarna fedelmente le teorie sull'inversione sessuale di Havelock Ellis, tanto che l'autore di *Sexual Inversion* (1897) scrisse la prefazione al romanzo di Hall. È paradossale, quindi, che proprio un testo che, nel trattare di lesbismo, sembra confermare di fatto i ruoli tradizionali di maschilità e femminilità sia stato sottoposto a processo per oscenità e poi bandito nell'anno della sua pubblicazione (1928) in Inghilterra.

Queste censure (interne ed esterne) e questi silenzi possono spiegare perché, se scriviamo il canone lesbico del passato, troviamo autrici e testi di valore ed originali ma ancora non rintracciamo un'interrelazione fra essi, un senso di continuità e rottura insieme, di appartenenza ad una tradizione comune e di superamento della stessa, propri dell'autore canonico. La scrittrice lesbica resta perlopiù declinata al singolare. Per dirlo con le parole di Zimmerman (e Woolf) «Il silenzio della 'sorella [lesbica] di Shakespeare' ha significato che le scrittrici moderne hanno avuto poca o nessuna tradizione della quale nutrirsi. [La] scrittrice lesbica ha sviluppato la sua arte da sola»⁴⁴. Solo successivamente, e solo grazie anche a codici e silenzi che comunque fanno trapelare racconti dell'esistenza lesbica, si formeranno una identità, una comunità ed una cultura lesbiche; e solo allora, secondo alcune studiosse, si potrà parlare propriamente di canone lesbico.

5. Riscrivere il canone lesbico – il problema della definizione

Scrivere il canone lesbico non significa solo cercare la lesbica nel Canone, o riscoprire e ricostruire una tradizione letteraria lesbica. Come abbiamo visto, nel momento in cui ci si accinge a rintracciare i testi che possano rientrare in un canone lesbico, ci si trova a riflettere su una questione certamente non secondaria, che anzi in realtà si porrebbe come premessa alla formazione di canone 'alternativi' a quello dominante. In sostanza, nel trattare del canone lesbico (come rilettura, da una prospettiva lesbica, del Canone, o come riscrittura di un nuovo canone) come definiamo il secondo termine, 'lesbico'? Il quesito non è irrilevante perché una declinazione di questo aggettivo in maniera più o meno determinata da fattori sessuali, culturali e/o letterari porta all'inclusione o all'esclusione di artiste e testi dal canone letterario lesbico. Basti pensare, per fare solo due esempi, a *Bastard Out of Carolina* (1992), romanzo semi-autobiografico di Dorothy Allison (n. 1949) che nel 1993 fu escluso dal Lambda Literary Award (un prestigioso premio per la letteratura gay e lesbica) poiché giu-

dicato di contenuto non lesbico, nonostante l'autrice sia dichiaratamente omosessuale ed abbia diffusamente rappresentato il mondo e la cultura lesbici in altre sue opere⁴⁵. In senso opposto ma parimenti emblematico, si pensi al caso di Carol Ann Duffy (n. 1955), poetessa scozzese, dichiaratamente lesbica, che, con la nomina da parte della regina, su proposta del primo ministro inglese Gordon Brown, a *Poet Laureate* del Regno Unito (2009), ovvero poeta ufficiale e cantora della Corona britannica – prima donna, prima scozzese e prima lesbica e madre in 341 anni ad avere questo titolo – si può dire che abbia fatto il suo ingresso con i massimi onori nella cultura *mainstream*. Si tratta di casi diversi che segnalano quanto sia oggi problematico e forse aleatorio catalogare una scrittrice o un'opera all'interno del canone lesbico o del Canone. Per farlo, andranno presi in considerazione aspetti che vanno oltre i valori artistici e di originalità di una produzione letteraria. Quest'ultima, infatti, dovrà essere connotata non solo come 'canonica' ma anche come 'lesbica'. I fattori da prendere in considerazione possono essere molteplici ed ognuno di essi determina necessariamente inclusioni nel canone lesbico od esclusioni da esso. Definiremo quindi il 'canone lesbico' in base all'orientamento sessuale delle autrici? e questo deve o no essere dichiarato? O in base all'orientamento sessuale della protagonista o dei personaggi principali? Porremo l'accento sulla tematica o cercheremo di dimostrare l'esistenza di un modo di scrivere lesbico e di un linguaggio lesbico? O ci concentreremo sul momento della ricezione dei testi e quindi definiremo il canone lesbico in base alle sue lettrici fino ad ipotizzare l'esistenza di un modo di leggere lesbico? Considereremo tutti questi aspetti insieme, o stabiliremo una gerarchia? E nel tentare di risolvere questi problemi di definizione, non si rischierà di perdere di vista il «valore particolare» e la qualità dei testi, come Bloom profetizza? Di fatto, non si tratta di questioni secondarie, o fuorvianti rispetto agli aspetti più propriamente letterari. La risposta ad ognuna di queste domande ci farebbe di volta in volta riscrivere il canone lesbico, ed ogni volta in maniera diversa.

Non a caso, il dibattito intorno a quello che Bonnie Zimmerman individua come il *problema della definizione*⁴⁶ è cruciale nella critica letteraria lesbica. Nel porsi la domanda «Quando un testo è un 'testo lesbico' e la sua scrittrice una 'scrittrice lesbica'?»⁴⁷, la teorica evidenzia alcune contraddizioni che il quesito solleva; contraddizioni probabilmente irrisolvibili ma necessariamente da affrontare in qualsiasi discorso sul canone lesbico. Innanzitutto attribuire questo appellativo a donne la cui esperienza sessuale con altre donne possa essere provata significherebbe prefiggersi un obiettivo limitante e storicamente impossibile. Non è chiaro, sostiene Zimmerman, cosa costituirebbe una prova e come considerare autrici vissute in epoche meno sessualmente esplicite della nostra. Inoltre, questo approccio rafforzerebbe l'identificazione della lesbica con l'elemento sessuale, e della scrittrice lesbica con la sua vita e la sua sessualità⁴⁸. Se definiamo la 'scrittrice lesbica' con criteri esclusivamente sessuali (come nella interpretazione comune, rafforzata dai discorsi clinici, psichiatrici

e letterari) e se ci atteniamo a prove biografiche inconfutabili, restringeremmo notevolmente l'orizzonte della nostra ricerca: l'esistenza lesbica sarebbe ridotta a comportamento sessuale e la sessualità delle autrici assumerebbe un ruolo prioritario rispetto alla loro opera letteraria. In sostanza, le analisi letterarie si trasformerebbero in ricerche (non sempre suffragate da testimonianze storicamente affidabili) sulla vita di autrici. Inoltre, come catalogheremmo scrittrici del passato (senza andare troppo indietro nel tempo, Virginia Woolf, Emily Dickinson o Gertrude Stein) o anche più recenti (Muriel Spark, 1918-2006) che non hanno potuto o voluto usare il termine 'lesbica' per definirsi? o come porsi di fronte alle autocensure ed ai silenzi?

Come anticipato nel capitolo precedente, nel recuperare testi letterari lesbici dal Rinascimento ad oggi, Lillian Faderman si è dovuta necessariamente porre queste domande e, con esse, il problema della definizione, arrivando ad una visione del lesbismo quale 'amicizia romantica fra donne', quindi svincolato dalla mera componente sessuale. Secondo Faderman, in epoche passate le lesbiche avevano interiorizzato la visione comune in base alla quale le donne avevano scarsa passione sessuale. Di conseguenza, il desiderio lesbico era espresso perlopiù nei termini di effusioni dello spirito. Baci, carezze, abbracci, promesse di amore totale e di fedeltà eterna predominavano rispetto ad immagini esplicitamente sessuali. Non si può escludere, ovviamente, che in questi amori ci fosse una componente sessuale, ma nella loro rappresentazione letteraria (in romanzi, diari o lettere) il linguaggio era quello dell'amicizia romantica, ed in questo non differiva dal linguaggio usato per descrivere l'amore eterosessuale⁴⁹. Nelle declinazioni letterarie del lesbismo studiate da Faderman mancano espressioni esplicitamente genitali del desiderio fra donne, ma questa assenza non sembra ridurre l'intensità delle passioni rappresentate. Per questo, conclude la studiosa americana, «se per 'lesbica' intendiamo una relazione emotiva che consuma completamente, in cui due donne sono devote l'una all'altra sopra ogni altra persona, queste onnipresenti amicizie romantiche del sedicesimo, diciassettesimo, diciottesimo e diciannovesimo secolo erano 'lesbiche'»⁵⁰. Questo approccio ha permesso l'inclusione nel canone lesbico di testi forse lontani dalla sensibilità moderna e dal moderno senso estetico ma storicamente e culturalmente importanti.

Emma Donoghue opera un simile allargamento del termine 'lesbica' applicato alla letteratura, mettendo contemporaneamente in guardia da un suo eccessivo ampliamento. Nella sua visione, l'inclusione di una più ampia gamma di significati di 'storia lesbica' non deve implicare la diluizione di questo termine in concetti vaghi ed indistinti che indicano più forme di affettività fra sorelle elettive che l'amore lesbico⁵¹.

Su un versante ancora più caratterizzato dal bisogno di evitare definizioni indistinte si colloca Catherine Stimpson, la quale fornisce una definizione dai contorni più netti e precisi rispetto alle precedenti:

La mia definizione della lesbica – come scrittrice, come personaggio e come lettrice – sarà conservativa e strettamente letterale. È una donna

che trova altre donne eroticamente attraenti e gratificanti. Ovviamente una lesbica è più del suo corpo, più della sua carne, ma il lesbismo coinvolge il corpo, e la carne⁵².

Nel lavoro di Stimpson, l'esperienza del corpo e l'eroticismo assumono un ruolo centrale nella definizione di scrittrice, personaggio o lettrice lesbica, ed anche i criteri di formazione di una storia della letteratura ed un canone lesbici riflettono tali criteri selettivi.

Se da quella di 'scrittrice lesbica' passiamo ad analizzare la categoria della 'tematica lesbica', si pongono ovvi problemi di esclusione, che riguardano scrittrici dichiaratamente lesbiche o giudicate canoniche dalle lettrici lesbiche, la cui opera tuttavia non si incentra su tematiche e prospettiva lesbiche. È il caso di Sarah Waters (n. 1966) e dei suoi ultimi due romanzi, *The Night Watch* (2006) e *The Little Stranger* (2009), o di molta della produzione artistica di Ali Smith (n. 1962). Oppure si possono porre problemi di inclusione di scrittrici non omosessuali o non dichiaratamente tali – e anche di scrittori – che trattano il tema del lesbismo, peraltro sempre più popolare nella letteratura occidentale contemporanea. Basti pensare a Michael Cunningham (n. 1952) e al suo romanzo *The Hours* (1998), omaggio a Virginia Woolf e a *Mrs Dalloway*; o all'italiana Melania Mazzucco (n. 1966), i cui *Il bacio della Medusa* (1996) e *Lei così amata* (2000) fanno ormai parte del canone lesbico italiano.

Inoltre, se si definiscono tematiche e contenuti lesbici, sarà necessario indagare la categoria di 'scrittura lesbica', intesa come stile e linguaggi specifici ed originali del soggetto lesbico. Come afferma Zimmerman, «se siamo state ridotte al silenzio per secoli e parliamo una lingua dell'oppresso, allora la liberazione per la lesbica deve cominciare dal linguaggio»⁵³. Da questo punto di vista, riprendendo quanto detto sull'utilizzo di codici e silenzi, si potrebbe affermare che la sperimentazione linguistica e stilistica dovrebbe essere una cifra caratterizzante della scrittura lesbica. I nomi inseriti in questo particolare canone lesbico di solito includono, oltre alle già citate moderniste (Virginia Woolf o Gertrude Stein), anche autrici meno conosciute al grande pubblico e meno riconosciute dalla critica letteraria in generale, la cui prosa si caratterizza per una rottura delle convenzioni stilistiche: Dykewomon (Elana Nachman, n. 1949), Kate Millet (n. 1934), Jill Johnston (n. 1929) e Monique Wittig (1935-2003) possono essere incluse in questo elenco. Tuttavia, così facendo, non renderemmo conto delle molte autrici lesbiche che, per esempio, hanno fatto propria la narrativa di genere, rappresentando in forme convenzionali protagoniste non convenzionali: la fiaba (si pensi a *Kissing the Witch* – 1997 – di Emma Donoghue), il romanzo storico (Sarah Waters, Emma Donoghue o Stella Duffy), i romanzi gialli (Katherine Forrest, Sandra Scopettone, Stella Duffy), la narrativa di viaggio o di formazione (Jeanette Winterson), o i romanzi d'amore ed erotici (Jane Rule, Karin Kallmaker e molte altre) costituiscono un mercato editoriale vasto e fiorente che contribuisce a definire i contorni del canone e della cultura lesbici.

La questione dell'esistenza o meno di uno stile o di un linguaggio lesbico è legata a sua volta a quella della prospettiva del soggetto autoriale lesbico. Molte teoriche si sono mosse per dimostrare come proprio l'alienazione e la marginalità rispetto alla cultura ed alla società dominanti abbiano portato ad una ricerca di nuove forme di comunicazione e di scrittura, ed a prospettive inusitate ed alternative dalle quali osservare e descrivere il mondo. Questa posizione è ribadita dalla scrittrice e critica italiana Margherita Giacobino, autrice di volumi sulla letteratura lesbica nonché di opere di narrativa – fra i quali citiamo *Un'americana a Parigi* (1977), pubblicato con lo pseudonimo di Elinor Rigby. Scrivere da lesbica significa per lei assumere una prospettiva e, di conseguenza, uno stile originali, ed implicherebbe, paradossalmente, una maggiore libertà, anche stilistica e linguistica, dalle convenzioni consolidate⁵⁴. In sostanza, essendo esclusa dal Canone, la scrittrice lesbica si sentirebbe maggiormente libera di sperimentare forme e linguaggi nuovi, alternativi rispetto al Canone stesso.

Questi accenni alle diverse declinazioni della categoria 'lesbica' se applicata al concetto di Canone letterario dimostrano come tale concetto si possa problematizzare ed ampliare, accogliendo una pluralità di autrici che possono esservi incluse o che ad esso fanno riferimento. Ma è anche chiaro che c'è un numero crescente di lettrici di 'testi lesbici' e che anche queste lettrici non possono essere iscritte all'interno di confini precisi. Può essere quindi utile spostare lo sguardo sul momento della ricezione del canone lesbico. Nel fare ciò, bisognerà affrontare il discorso dell'identificazione consolatoria e quello della qualità.

Per quanto riguarda il primo aspetto, una caratteristica preponderante rintracciata nella 'lettura lesbica' da Giacobino è quella della ricerca di modelli positivi, «che contrastino con la pervasività (in letteratura ma non solo) dei modelli negativi di soggettività lesbica»⁵⁵. Tale tendenza non è certo una prerogativa esclusiva della lettrice lesbica ma di fatto può porre in secondo piano la ricerca della qualità nella letteratura, creando aspettative limitate in chi si accinge ad iniziare la lettura di un testo lesbico. In tal senso, oltre a rilevare quanto sia eterogenea anche la categoria 'lettrici lesbica'⁵⁶, anche Jean E. Kennard ammonisce rispetto a questo limite: «Se come lettrici lesbiche possiamo apprezzare solo la letteratura che riflette la nostra esperienza, è probabile che il nostro piacere di lettura sarà molto limitato»⁵⁷.

Tuttavia, si potrebbe obiettare che leggere per cercare di individuare dei modelli positivi in cui identificarsi può essere tutt'altro che consolatorio, in particolare se ci si immerge nella letteratura lesbica del passato. Sono numerosi i testi lesbici in cui predomina il senso di colpa e di alienazione, a cui talvolta segue il sacrificio e l'espiazione. I prototipi del modello negativo di lesbica in letteratura sono indicati nel già citato Stephen Gordon, protagonista di *The Well of Loneliness*, nella Dorothea Brooke di *Middlemarch* di George Eliot, o in Olivia, protagonista del romanzo omonimo, *Olivia* (1949), di Dorothy Strachey (1866-1960).

Va osservato che oggi la lettrice di letteratura lesbica ha sempre più a disposizione modelli positivi di lesbiche che rifiutano di essere chiuse in pozzi di solitudine e che, invertendo le gerarchie, denunciano con l'arma dell'ironia le 'malattie' della società omofobica. La letteratura lesbica moderna e contemporanea presenta rappresentazioni di lesbiche e del lesbismo positive, 'normali', talvolta allegre, fonte di potere ed autorevolezza. Queste immagini hanno il merito di dare alla lettrice lesbica modelli confortanti.

Infatti negli anni i modelli offerti alle lesbiche in letteratura si sono modificati. L'eroina lesbica in letteratura si è trasformata, nelle parole di Gabriele Griffin, da *deviant* (deviante) a *defiant* (ribelle e provocatoria), come le protagoniste di *Rubyfruit Jungle* (1973) di Rita Mae Brown (n. 1944) e di *Oranges Are Not the Only Fruit* (1985) di Jeanette Winterson (n. 1959): prive di sensi di colpa interiorizzati, esse percepiscono la propria sessualità come 'normale' e, attraverso l'umorismo e l'ironia, stigmatizzano i pregiudizi della società dominante⁵⁸. In un'ideale lista di romanzi che segnano un modo diverso, non più 'punitivo', di scrivere e leggere di lesbismo si potrebbe includere anche *Zami: A New Spelling of My Name* (1982), la biomitografia di Audre Lorde (1934-1992). Bonnie Zimmerman cita *The Price of Salt* (1952) di Clare Morgan, meglio nota come Patricia Highsmith (1921-1995); *Desert of the Heart* (1964) di Jane Rule (1931-2007); *Mrs Stevens Hears the Mermaids Singing* (1965) di May Sarton (1912-1995); *The Microcosm* (1966) di Maureen Duffy (n. 1933); *A Place for Us* (1966) di Isabel Miller (Alma Routsong, 1924-1996); *Les Guérillères* (1971) di Monique Wittig; o *Sister Gin* (1975) di June Arnold⁵⁹. Stimpson segnala altre pubblicazioni che hanno il merito di offrire a chi legge modelli di un soggetto lesbico non più 'deviante': oltre a *Riverfinger Woman* (1974) di Elana Nachman (Dykewomon), *Lesbian Nation* (1973) di Jill Johnston, e *Lover* (1976) di Bertha Harris (1937-2005), Stimpson indica *The Group* (1963) di Mary McCarthy (1912-1989). Quest'ultimo testo, con i suoi 3.000.000 copie vendute dalla pubblicazione nel 1963 al 1977, ha mostrato come il lesbismo potesse ormai essere un tema non solo accettabile ma degno di ammirazione, positivo (soprattutto, sottolinea Stimpson, se questa nuova visione del lesbismo passa attraverso lo sguardo di una scrittrice sulla cui eterosessualità il pubblico *mainstream* non nutre dubbi)⁶⁰.

Secondo Griffin, il cambiamento di prospettiva e nelle convenzioni del romanzo lesbico si è verificato all'inizio degli anni Settanta, che videro la nascita del movimento di liberazione delle donne e del movimento di liberazione gay e lesbico. In particolare, se per il *Women's Liberation Movement* viene presa come data simbolica di nascita il 1968 e le contestazioni alla manifestazione Miss America ad Atlantic City, per quanto riguarda la nascita del *Gay and Lesbian Liberation Movement* vengono indicati il 1969 e le manifestazioni di protesta contro i *raid* della polizia allo Stonewall Inn, locale gay di New York. Attraverso contestazioni come queste, i gay e le lesbiche iniziarono a riconoscersi ed a trovare legittimazione all'interno di una collettività, che faceva proprie sia posizioni rivendicative e di opposizione sia posizioni celebrative dell'esistenza gay e lesbica. Da questo

punto di vista, si cominciarono a formare spazi culturali lesbici, ricchi di nuove opportunità di rappresentazione ed espressione culturale⁶¹. Le posizioni radicali, destabilizzanti e provocatorie del movimento dell'epoca si rivedono nell'ingresso nel canone lesbico di testi parimenti destabilizzanti e provocatori. Non a caso, il 1969 è anche l'anno di pubblicazione di *A Place for Us*, poi ripubblicato col titolo *Patience and Sarah* nel 1972, di Isabel Miller (Alma Routsong)⁶².

A questo proposito, se allarghiamo lo sguardo dalle categorie fin qui analizzate a quella di 'letteratura lesbica', noteremo che dare una definizione non è meno complicato. Si può parlare di letteratura lesbica in età in cui non solo le autrici – come abbiamo visto – non si definivano lesbiche o non avrebbero usato questo termine (relativamente recente) per farlo ma in cui non esisteva nemmeno una vera e propria cultura lesbica? Sono domande che si poneva già nel 1979 Bertha Harris, arrivando alla conclusione che, per costituire un corpus che possa essere percepito come letteratura di un determinato gruppo, debba necessariamente esistere un senso di comunità. Da questo punto di vista, una vera e propria letteratura lesbica non è esistita finché le lesbiche non hanno cominciato a percepirsi come tali non solo in quanto individui ma anche in quanto collettività, con una storia ed una identità di gruppo⁶³. Per i motivi sopra enunciati, si può dire che solo negli anni Ottanta il senso di appartenenza ad una comunità – che condivideva rivendicazioni politiche così come codici culturali, linguaggio, ideali e valori – abbia potuto determinare il progressivo consolidarsi di una consapevolezza lesbica non più solo individuale ma anche collettiva e culturale.

L'identificazione con una comunità (non solo letteraria) lesbica col tempo ha portato ad una nuova (auto)consapevolezza, che a sua volta ha avuto le sue ripercussioni ed i suoi passaggi in scrittura. Anche in questo caso, adottare una prospettiva di lettura lesbica significa rimettere a fuoco, nel senso qui di valutare diversamente la posizione marginale occupata dal soggetto lesbico: la lesbica si fa soggetto e rivela la sua differenza non più (o non solo) come mancanza, silenzio, fantasma, o segno di oppressione, ma come potere, privilegio di occupare una posizione marginale rispetto al Canone ed alla cultura dominante e, quindi, una posizione che si suppone, di per sé, originale. Il sentirsi parte di una comunità lesbica, l'auto-identificazione in quanto lesbica e l'adozione di una prospettiva lesbica collocano un'artista ai margini della cultura dominante. La marginalità è stata da una parte denunciata e dall'altra rivalutata e rivendicata, in quanto posizione privilegiata dalla quale è possibile osservare e destabilizzare. Proprio Rita Mae Brown, che con i suoi romanzi rappresenta il paradigma di questo cambiamento di contenuti e prospettiva della letteratura lesbica, in *The Shape of Things to Come* esplicita la sua visione del lesbismo nel 1972:

Il lesbismo [...] ti offre la libertà di essere te stessa. Cambierai te stessa scoprendo il tuo io che si identifica al femminile, scoprendo altre donne. [...] Ti troverai su un terreno sconosciuto con nessun vecchio schema a guidarti. Mentre cambi te stessa, comincerai anche a cambiare la tua società⁶³.

Lungi dall'essere represso o demonizzato, il lesbismo rappresenta qui un'opportunità ed un privilegio, quale sinonimo di libertà e di cambiamento, personale e collettivo. In generale, la diversa prospettiva espressa da scrittrici e teoriche del femminismo lesbico degli anni Settanta è evidente e radicale: il lesbismo in questa visione non solo non rappresenta più un problema o una condanna ma offre un'opportunità per sovvertire il patriarcato.

Adrienne Rich si muove nella stessa direzione quando mette in guardia rispetto al rischio di perdere il proprio sguardo di *outsider*, che caratterizza la prospettiva femminile, nell'illusione di entrare a far parte a pieno diritto dell'umano universale. In questo modo l'*outsider* si trasforma in *token*, simbolo del potere dominante, senza tuttavia avere un effettivo accesso al potere stesso. Il privilegio di diventare *insiders* nella cultura, nella società e nelle istituzioni è illusorio: viene concesso a poche e solo a condizione che pensino (e, potremmo aggiungere, scrivano) come l'Uomo. È quindi un privilegio che porta, di fatto, ad una perdita di potere, e ad un maggior controllo da parte del potere. Per questi motivi la *outsider* deve conservare il suo sguardo e la sua coscienza alternativi:

Poiché nessuna donna è davvero una *insider* nelle istituzioni generate dalla coscienza maschile. Quando permettiamo a noi stesse di credere che lo siamo, perdiamo contatto con parti di noi definite come inaccettabili da quella coscienza [...]. Credo che l'anima di ogni donna sia tormentata dagli spiriti delle donne che l'hanno preceduta⁶⁵.

Affermazione, questa, che ci riporta alla mente il saggio in cui Audre Lorde esorta le femministe accademiche degli anni Settanta e Ottanta, portavoce di un pensiero comunque dominante (bianco, eterosessuale, eurocentrico, borghese), a prendere coscienza delle loro posizioni di privilegio all'interno di quella società che avrebbero voluto destabilizzare. Anche qui si sottolinea come, dall'interno, nessuna reale rivoluzione è possibile:

Gli strumenti del padrone non distruggeranno mai la casa del padrone. Ti potrebbero permettere di batterlo temporaneamente al suo gioco, ma non ti permetteranno mai di portare un cambiamento genuino. E questo fatto è temibile solo per quelle donne che ancora definiscono la casa del padrone come la loro unica fonte di supporto⁶⁶.

La studiosa Ann Ferguson, nel saggio *Is There a Lesbian Culture?* (1990), sembra proseguire idealmente queste riflessioni, riprendendo quelle sopra riportate sull'importanza di adottare uno sguardo da *outsider* e di effettuare letture di resistenza. Tale lettura, aggiunge Ferguson, può trovare espressione solo all'interno di quella che definisce una cultura della resistenza – «una cultura che sfida i ruoli sociali e la valutazione che ne dà la cultura dominante»⁶⁷.

Prendendo spunto da queste posizioni si può affermare che, affinché gli atti di rilettura e riscrittura siano realmente rivoluzionari e possano permeare e cambiare radicalmente non solo l'approccio ai testi ed al Canone ma la vita ed il modo di stare al mondo, questi debbano avere un respiro individuale e collettivo insieme. Osserviamo come, con il proseguire del dibattito critico e con l'allargamento del canone lesbico, la lettrice resistente e la sorella di Shakespeare siano sempre meno isolate e diano forma ad una cultura della resistenza alla cultura dominante, patriarcale ed eterosessista. Gradualmente, critiche e lettrici lesbiche hanno avuto a disposizione non solo la teoria e pratica politica ma anche un'eredità letteraria, le quali insieme hanno contribuito alla formazione ed alla definizione dei canoni lesbici. A questa letteratura, recuperata, valorizzata e raggruppata in un corpus riconosciuto e riconoscibile, hanno potuto volgere lo sguardo le scrittrici di epoche successive, che (anche) ad essa hanno fatto riferimento e che da essa si sono potute distaccare.

Si potrebbe concludere questa sezione riportando la riflessione di Bonnie Zimmerman, che auspica per la critica lesbica l'adozione di una simile posizione privilegiata, una «coscienza critica», provocatoria e celebrativa insieme, che si esplicita in una pratica di lettura consapevole, lesbica:

Quelle critiche che hanno consapevolmente scelto di leggere come lesbiche sostengono che questa prospettiva possa essere liberatoria in maniera unica e che possa fornire un nuovo sguardo sulla vita e sulla letteratura perché assegna alla lesbica una precisa posizione di vantaggio dalla quale criticare ed analizzare la politica, la lingua e la cultura del patriarcato⁶⁸.

Anche questo atto di lettura come lesbica viene mostrato come liberatorio e fonte di potere. Partendo da questo approccio critico, la categoria 'letteratura lesbica' si mostra fluida e dinamica:

'Lesbica' non è una designazione etnica o nazionale, né stilistica o storica, sebbene combini elementi di ciascuna. Piuttosto, la scrittrice lesbica può essere definita attraverso un *insieme* di fattori, se una scrittrice o un testo mostra abbastanza caratteristiche specifiche possiamo chiamarla 'lesbica/o'. I fattori variano a seconda dell'era storica⁶⁹.

La scrittura lesbica si pluralizza ed incarna molteplici prospettive, proprie non solo di specifiche comunità di scrittrici e lettrici ma anche di specifiche culture ed epoche storiche. Sulla base di questi criteri di dinamicità storica, Zimmerman individua i tre fattori che, combinati in maniere diverse nelle diverse epoche, permetterebbero di caratterizzare la scrittura come 'lesbica'. In questa definizione plurale e contestuale di canone lesbico il primo fattore da prendere in considerazione è la scrittrice, includendo in questo gruppo donne che si identificano in qualche modo con la comunità lesbica. Il secondo fattore è costituito dalla presenza di un personaggio

lesbico (che si identifichi come tale e che abbia un ruolo da protagonista), o la centralità nella narrazione dell'amore fra donne (inclusa la passione sessuale, senza codici ed allusioni) e la conseguente marginalità degli uomini. Infine, il terzo fattore individuato da Zimmerman è l'*audience*, in base al principio che i romanzi lesbici sono letti da lesbiche allo scopo di affermare l'esistenza lesbica⁷⁰.

In generale, questa definizione di Zimmerman, pur didascalica, ha il merito di unire alla sistematicità necessaria in una operazione di definizione del canone lesbico quell'eterogeneità e quella dinamicità che, a mio parere, i termini 'canone' e 'lesbico' richiedono. Per i motivi che abbiamo esposto, nell'intraprendere il compito di catalogare e valutare i testi della letteratura lesbica, è fondamentale rispettare la natura diacronica, contraddittoria e molteplice propria del canone e della cultura lesbici.

6. *Canone lesbico vs Canone?*

Definito il canone lesbico, con tutti i distinguo, i limiti, le aperture e le ambiguità che abbiamo analizzato, ci sembra necessario concludere chiedendosi in che modo, oggi, il canone lesbico si rapporti, o non si rapporti, al Canone, e quindi, più in generale, quale sia il grado di penetrabilità fra cultura dominante e cultura lesbica; e ancora, se questa penetrabilità si muova in una doppia direzione o se sia a senso unico.

Quando il già citato Harold Bloom parla, in termini critici, di richiesta di «allargamento» del Canone al fine di includere le voci delle «Scuole del Risentimento», egli presuppone un movimento dai margini verso il centro, ispirato ad una rivendicazione di nuovi valori (non solo artistici) ed ad una critica dell'ideologia dominante. Viceversa, quando teoriche ed autrici quali Bertha Harris o Rita Mae Brown parlano di lesbismo in quanto possibilità di destabilizzare i canoni (letterari e non), esse rivendicano come un privilegio la possibilità di occupare i margini delle istituzioni e, da quei confini, di sperimentare nuove modalità di espressione e nuovi criteri di interpretazione della realtà.

Tuttavia, se guardiamo alla letteratura ed alla cultura lesbiche contemporanee in generale, questa posizione marginale e contrappositiva rispetto al centro della cultura è meno evidente. La nomina di Carol Ann Duffy a *Poet Laureate* è stata celebrata dai media inglesi (a differenza di quelli italiani) senza soffermarsi con accenti scandalistici o morbosi sul suo orientamento sessuale, bensì enfatizzando l'originalità della sua voce poetica. Basta recarsi nelle librerie (soprattutto dei paesi anglofoni occidentali), accendere la televisione, guardare un film, sfogliare una rivista o navigare su internet per rendersi conto di come le lesbiche ed il lesbismo siano presenti nella cultura *mainstream*. Scrittrici lesbiche come Jeanette Winterson, Jackie Kay (n. 1961), Ali Smith o Sarah Waters, per restare solo in ambito anglosassone, sono state pubblicate anche da case editrici non specializzate in letteratura lesbica o femminile, sono state tradotte in molte lingue, sono state candidate e hanno vinto premi letterari lesbici

ma anche *mainstream*, sono lette da un numero crescente di persone non identificabili esclusivamente con la comunità lesbica e gay. Le loro opere traggono ispirazione dal canone lesbico e dal Canone, e sono state incluse in antologie di letteratura lesbica, femminile o 'semplicemente' inglese. In sostanza, sono entrate nel canone lesbico così come nel Canone, e li hanno messi entrambe in discussione.

A questo proposito, Ann M. Ciasullo mette in luce come le lesbiche abbiano cominciato a rappresentare una novità alla moda ed un bene di consumo e di intrattenimento⁷¹. Questa svolta, cominciata nel 1993 e denominata *lesbian chic*, ha le sue icone: sono sempre di più le scrittrici, ma anche le attrici (da Guinevere Turner a Ellen Degeneres), i film (da *Go Fish* a *Bound*), i film per la tv (*If These Walls Could Talk*, *Oranges Are Not the Only Fruit*, *Fingersmith* o *The Secret Diaries of Miss Anne Lister*), le serie tv (*Ellen* e successivamente *The L Word*, *Queer as Folk* o *Sugar Rush*) lesbici che riescono a fare il *crossover*, cioè ad attraversare i confini delle produzioni indipendenti e ad avere un buon successo di pubblico e di critica nel *mainstream*. Si tratta di fenomeni che sono frutto delle battaglie contro le rappresentazioni negative nei media e in letteratura (ed anche probabilmente di logiche di mercato). Hanno il merito di far loro da controcanto, ma sono anche fenomeni che debbono farci riflettere. Ciasullo si interroga, per esempio, sulla natura e sulle caratteristiche della lesbica rappresentata nei media americani *mainstream*. «Che tipo di lesbica è 'uscita allo scoperto' negli ultimi dieci anni? Più precisamente, a che tipo di lesbica è stato permesso di apparire nei panorami culturali dominanti?»⁷². La risposta di Ciasullo è che la cultura dominante permette l'accesso entro i suoi confini ad una precisa tipologia di lesbica, e cioè ad una lesbica 'normalizzata' (femminile in senso tradizionale e convenzionale e quindi possibile oggetto dello sguardo maschile eterosessuale), de-omosessualizzata (in quanto la rappresentazione esplicita del desiderio fra donne è spesso assente in queste immagini) ed appartenente a categorie socialmente dominanti (bianca e di classe medio-alta). Questa lesbica *femme* o *lipstick lesbian* (lesbica col rossetto) è popolare in molta letteratura e cultura contemporanea probabilmente perché rappresenta un modello di lesbismo più vicino allo stereotipo tradizionale ed eterosessuale di femminilità. Il soggetto lesbico 'femminile' non rende ridondante, ed anzi attrae, lo sguardo ed il desiderio maschili, e non sovverte la logica binaria dei generi (uomo-donna). La diffusione di questo ideale 'femminile' di lesbica va di pari passo con e determina al tempo stesso la sparizione o la patologizzazione della lesbica *butch*, mascolina⁷³. Non a caso, credo, nel momento in cui la rete britannica BBC trasmette in prima serata la trasposizione televisiva del romanzo storico picaresco di Sarah Waters *Tipping the Velvet* (1998), il personaggio principale di Nancy Astley perde quei caratteri maschilini che nella finzione letteraria le permettono di prostituirsi per i vicoli di Londra sotto sembianze maschili.

Per concludere, si può constatare che il canone lesbico contemporaneo si trova di fronte al rischio di rappresentare il *token* o la *commodity* del

Canone e della cultura dominanti. La scrittrice che oggi si dichiara lesbica e che desidera essere letta e valutata al di là di questa definizione (ma non a prescindere da essa) dovrà affrontare il rischio e, parafrasando Audre Lorde, dovrà cercare di battere il padrone al suo stesso gioco⁷⁴. Negli anni Ottanta, Lorde riteneva fosse impossibile vincere ad un gioco del quale non si sono stabilite le regole. Oggi non possiamo ancora dire chi e se ci sarà una vincitrice ma, tracciando una linea ideale fra testi ed autrici dei canoni lesbici qui proposti, possiamo affermare che le sorelle lesbiche di Shakespeare hanno fatto loro l'invito di Adrienne Rich:

Cerca di essere all'altezza delle sorelle più grandi, impara dalla tua storia, cerca ispirazione nelle tue antenate. [...] Prendi tutta la conoscenza e la tecnica che puoi in qualsiasi professione alla quale accedi; ma ricorda che la maggior parte della tua educazione deve essere auto-educazione, nell'apprendere le cose che le donne hanno bisogno di conoscere e nel richiamare le voci che abbiamo bisogno di sentire dentro noi stesse⁷⁵.

Ritengo che questa esortazione – che ci fa volgere lo sguardo al passato ed alla perorazione di Virginia Woolf in *A Room of One's Own*, e che al tempo stesso ci proietta verso il futuro e verso le giovani donne e lesbiche – illustri in maniera esaustiva le linee di sviluppo di un canone lesbico eterogeneo ed in continua evoluzione.

Note

¹ H. Bloom, *Il canone occidentale. I libri e le scuole delle età*, trad. it. di F. Saba Sardi, Bompiani, Milano 1996, p. 13 (*The Western Canon. The Books and Schools of the Ages*, Harcourt Brace, New York 1994).

² A. Rich, *What Does a Woman Need to Know*, in *Blood, Bread, and Poetry. Selected Prose 1979-1985*, W. W. Norton & Company, New York-London 1986, pp. 1-2. Salvo diversa indicazione, tutte le traduzioni dall'inglese sono di Maria Micaela Coppola.

³ M. Onofri, *Il canone letterario*, Editori Laterza, Bari 2001, p. 19.

⁴ H. Bloom, *Il canone occidentale*, cit., p. 13.

⁵ Si veda A. Rich, *Blood, Bread and Poetry. The Location of the Poet*, in *Blood, Bread, and Poetry. Selected Prose 1979-1985*, cit., pp. 167-187.

⁶ A. Rich, *What Does a Woman Need to Know?*, in *Blood, Bread, and Poetry. Selected Prose 1979-1985*, cit., p. 2.

⁷ *Ibidem*.

⁸ C. Locatelli, *Women's Ways of Knowing: It Is All about Love!*, «Organizations», vol. 4, no. 3, 2007, p. 341.

⁹ J. Culler, *Studi letterari e studi culturali*, in *Teoria letteraria. Una breve introduzione*, trad. it. di G.P. Castelli, Armando Editore, Roma 1999, pp. 62-67.

¹⁰ H. Bloom, *Il canone occidentale*, cit., p. 6.

¹¹ *Ibidem*.

¹² C. Locatelli, *E/O: soggetti immaginari: letterature comparate al femminile*, in L. Borghi, R. Svandrlik (a cura di), *Soggetti immaginari. Letterature comparate al femminile*, Quattroventi, Urbino 1996, pp. 41-62.

¹³ B. Zimmerman, *What Has Never Been. An Overview of Lesbian Feminist Literary Criticism*, in E. Showalter (ed.), *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*, Virago Press, London 1986, p. 200.

¹⁴ A. Rich, "When We Dead Awaken": *Writing as Re-Vision*, in *Arts of the Possible. Essays and Conversations*, W.W. Norton & Company, New York-London 2001, p. 11.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Ivi, pp. 11-12.

¹⁷ A. Rich, *Toward a More Feminist Criticism*, in *Blood, Bread, and Poetry. Selected Prose 1979-1985*, cit., p. 95.

¹⁸ J. Fetterley, *On the Politics of Literature*, in *The Resisting Reader: a Feminist Approach to American Fiction*, Indiana UP, Bloomington, 1978, pp. xi-xxvi.

¹⁹ Ivi, pp. xi-xx.

²⁰ Ivi, p. xxii.

²¹ B. Zimmerman, *The Safe Sea of Women: Lesbian Fiction 1969-1989*, Only-women Press, London 1992, p. 5.

²² Cfr. M. Graglia, *Psicoterapia e omosessualità*, Carocci, Roma 2009, pp. 39-63, e P. Rigliano, M. Graglia (a cura di), *Gay e lesbiche in psicoterapia*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2006, pp. 143-207.

²³ T. Castle, *The Apparitional Lesbian. Female Homosexuality and Modern Culture*, Columbia UP, New York 1993, p. 2.

²⁴ Ivi, pp. 4-5.

²⁵ M.G. Henderson, *Critical Foreword*, in N. Larsen, *Passing*, The Modern Library, New York 2002, p. xlii.

²⁶ T. Castle, *The Apparitional Lesbian*, cit., p. 2.

²⁷ Si veda anche A. Lorde, *Age, Race, Class and Sex: Women Redefining Difference*, in *Sister Outsider, Essays and Speeches*, The Crossing Press, New York 1984, p. 117.

²⁸ B. Zimmerman, *What Has Never Been*, cit., pp. 202-203.

²⁹ V. Woolf, *A Room of One's Own*, Penguin Books, London 1945, p. 112.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ B. Zimmerman, *What Has Never Been*, cit., p. 204.

³² Ivi, p. 203.

³³ T. Castle, *The Apparitional Lesbian*, cit., pp. 8-10.

³⁴ H. Whitbread (ed.), *I Know My Own Heart. The Diaries of Anne Lister 1791-1840*, New York UP, New York, London 1988.

³⁵ *Ibidem*. Cfr. E. Donoghue, *Passions between Women*, Scarlet Press, London 1993, pp. 2-8.

³⁶ E. Donoghue, *Passions between Women*, cit., p. 3.

³⁷ L. Faderman, *Surpassing the Love of Men. Romantic Friendships and Love between Women from the Renaissance to the Present*, Quality Paperback Book Club, New York 1994, pp. 16-17.

³⁸ Ivi, p. 20.

³⁹ B. Zimmerman, *What Has Never Been*, cit., p. 207.

⁴⁰ Si veda S. Benstock, *Women of the Left Bank. Paris 1900-1940*, Virago, London 1994.

⁴¹ B. Zimmerman, *The Safe Sea of Women*, cit., pp. 5-7.

⁴² T. de Lauretis, *Differenza e indifferenza sessuale*, Estro Editrice, Firenze 1989, p. 19.

⁴³ C.R. Stimpson, *Zero Degree Deviancy: The Lesbian Novel in English*, in E. Abel (ed.), *Writing and Sexual Difference*, The University of Chicago Press, Chicago 1982, p. 246.

- ⁴⁴ B. Zimmerman, *What Has Never Been*, cit., p. 207.
- ⁴⁵ M. Giacobino, *Orgoglio e privilegio. Viaggio eroico nella letteratura lesbica*, Il Dito e la Luna, Milano 2003, p. 10.
- ⁴⁶ B. Zimmerman, *What Has Never Been*, cit., p. 205.
- ⁴⁷ Ivi, p. 204.
- ⁴⁸ Ivi, pp. 204-205.
- ⁴⁹ L. Faderman, *Surpassing the Love of Men*, cit., p. 16.
- ⁵⁰ Ivi, p. 19.
- ⁵¹ E. Donoghue, *Passions between Women*, cit., p. 2.
- ⁵² C.R. Stimpson, *Zero Degree Deviancy*, cit., p. 244.
- ⁵³ B. Zimmerman, *What Has Never Been*, cit., p. 213.
- ⁵⁴ M. Giacobino, *Orgoglio e privilegio*, cit., p. 8.
- ⁵⁵ Ivi, p. 13.
- ⁵⁶ J.E. Kennard, *Ourselves Behind Ourselves: A Theory for Lesbian Readers*, «Signs», 9, 4, The Lesbian Issue, Summer 1984, p. 650.
- ⁵⁷ Ivi, p. 647.
- ⁵⁸ G. Griffin, *Heavenly Love? Lesbian Images in Twentieth-century Women's Writing*, Manchester UP, Manchester-New York 1993, pp. 65-66.
- ⁵⁹ B. Zimmerman, *The Safe Sea of Women*, cit., p. 10.
- ⁶⁰ C. R. Stimpson, *Zero Degree Deviancy*, cit., p. 253.
- ⁶¹ G. Griffin, *Heavenly Love?*, cit., p. 62.
- ⁶² B. Zimmerman, *The Safe Sea of Women*, cit., p. 10.
- ⁶³ B. Harris, *Lesbian Literature: An Introduction*, in G. Vida (ed.), *Our Right to Love*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N.J. 1978, cit. in B. Zimmerman, *The Safe Sea of Women*, cit., p. 3.
- ⁶⁴ R. Mae Brown, in N. Miller (ed.), *Out of the Past. Gay and Lesbian History from 1869 to the Present*, Alyson Books, New York 2006, p. 359.
- ⁶⁵ A. Rich, *What Does a Woman Need to Know?*, in *Blood, Bread and Poetry. Selected Prose 1979-1985*, cit., p. 7.
- ⁶⁶ A. Lorde, *The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House*, in *Sister Outsider*, cit., p. 112.
- ⁶⁷ A. Ferguson, *Is There a Lesbian Culture?*, in J. Allen (ed.), *Lesbian Philosophies and Cultures*, State University of New York Press, New York 1990, p. 69.
- ⁶⁸ B. Zimmerman, *What Has Never Been*, cit., p. 200.
- ⁶⁹ B. Zimmerman, *The Safe Sea of Women*, cit., p. 14.
- ⁷⁰ Ivi, p. 15.
- ⁷¹ A.M. Ciasullo, *Making Her (In)visible: Cultural Representations of Lesbianism and the Lesbian Body in the 1990s*, «Feminist Studies», 27, 3 (Autumn, 2001), pp. 577-578.
- ⁷² Ivi, p. 578.
- ⁷³ Ivi, p. 595.
- ⁷⁴ A. Lorde, *The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House*, in *Sister Outsider*, cit., p. 112.
- ⁷⁵ A. Rich, *What Does a Woman Need to Know?*, in *Blood, Bread, and Poetry. Selected Prose 1979-1985*, cit., pp. 9-10.

Bibliografia

Bloom Harold, *Il canone occidentale. I libri e le scuole delle età*, Bompiani, Milano 1996 (*The Western Canon. The Books and Schools of the Ages*, Harcourt Brace, New York 1994).

- Butler Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York 1990.
- , *Corpi che contano. I limiti discorsivi del sesso*, trad. it. di S. Capelli, Feltrinelli, Milano 1996 (*Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*, Routledge, London 1993).
- Castle Terry, *The Apparitional Lesbian. Female Homosexuality and Modern Culture*, Columbia UP, New York 1993.
- Ciasullo Ann M., *Making Her (In)visible: Cultural Representations of Lesbianism and the Lesbian Body in the 1990s*, «Feminist Studies», 27, 3, 2001, pp. 577-608.
- Cook Blanche Wiesen, "Women Alone Stir My Imagination": *Lesbianism and the Cultural Tradition*, «Signs», 4, 4, 1979, pp. 718-739.
- Culler Jonathan, *Studi letterari e studi culturali*, in *Teoria letteraria. Una breve introduzione*, trad. it. di G.P. Castelli, Armando Editore, Roma 1999, pp. 61-71 (ed. orig. *Literary Theory. A very Short Introduction*, Oxford UP, Oxford 1997).
- Damon Gene, Stuart Lee, *The Lesbian in Literature: A Bibliography*, The Ladder, San Francisco 1967.
- Doan Laura (ed.), *The Lesbian Postmodern*, Columbia UP, New York 1994.
- Donoghue Emma, *Passions between Women: British Lesbian Culture 1668-1801*, Scarlet Press, London 1993.
- de Lauretis Teresa, *Differenza e indifferenza sessuale*, Estro Editrice, Firenze 1989.
- Faderman Lillian, *Odd Girls and Twilight Lovers: A History of Lesbian Life in Twentieth-Century America*, Columbia UP, New York 1991.
- , *Surpassing the Love of Men. Romantic Friendships and Love between Women from the Renaissance to the Present*, Quality Paperback Book Club, New York 1994.
- Farwell M.R., *Toward a Definition of the Lesbian Literary Imagination*, «Signs», 14, 1, 1988, pp. 100-118.
- Ferguson Ann, *Is There a Lesbian Culture?*, in J. Allen (ed.), *Lesbian Philosophies and Cultures*, State University of New York Press, New York 1990, pp. 63-88.
- Fetterley Judith, *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, Indiana UP, Bloomington 1978.
- Foster Jeanette H., *Sex Variant Women in Literature: A Historical and Quantitative Survey*, Muller, London 1958.
- Giacobino Margherita, *Orgoglio e privilegio. Viaggio eroico nella letteratura lesbica*, Il Dito e la Luna, Milano 2003.
- , *Guerriere, ermafrodite, cortigiane. Percorsi trasgressivi della soggettività femminile in letteratura*, Il Dito e la Luna, Milano 2005.
- Gilbert Sandra M., *What Do Feminist Critics Want? A Postcard from the Volcano*, in E. Showalter a cura di, *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*, Virago Press, London 1986, pp. 29-45.
- Graglia Margherita, *Psicoterapia e omosessualità*, Carocci, Roma 2009.
- Griffin Gabriele, *Heavenly Love? Lesbian Images in Twentieth-century Women's Writing*, Manchester UP, Manchester-New York 1993.
- Harmer D., Budge B. (eds.), *The Good, The Bad, the Gorgeous: Popular Culture's Romance with Lesbianism*, Pandora, London 1994.

- Heilbrun Carolyn G., *Bringing the Spirit Back to English Studies*, in E. Showalter (ed.), *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*, Virago Press, London 1986, pp. 21-28.
- Kennard Jamison E., *Ourself Behind Ourself: A Theory for Lesbian Readers*, «Signs», 9, 4, The Lesbian Issue, Summer 1984, pp. 647-662.
- Kermode Frank, *Pleasure and Change. The Aesthetics of Canon*, Oxford UP, Oxford 2004.
- Lauter Paul, *Race and Gender in the Shaping of the American Literary Canon: A Case Study from the Twenties*, «Feminist Studies», 9, 3, Autumn 1983, pp. 453-463.
- Locatelli Carla, *E/O: soggetti immaginari: letteratura comparate al femminile*, in L. Borghi, R. Svandrlik (a cura di), *Soggetti immaginari. Letterature comparate al femminile*, Quattroventi, Urbino 1996, pp. 41-62.
- , *Women's Ways of Knowing: It Is All about Love!*, «Organizations», 4, 3, 2007, pp. 339-350.
- Lorde Andre, *Sister Outsider. Essays and Speeches*, The Crossing Press, New York 1984.
- , *The Collected Poems of Audre Lorde*, W. W. Norton & Company, New York-London 1997.
- , *I Am Your Sister. Collected and Unpublished Writings of Audre Lorde*, ed. by P. Byrd, J. Betsch Cole, B. Guy-Sheftall, Oxford UP, Oxford-New York 2009.
- Martindale Kathleen, *Un/Popular Culture. Lesbian Writing after the Sex Wars*, State University of New York Press, Albany 1997.
- Neil, *Out of the Past. Gay and Lesbian History from 1869 to the Present*, Alyson Books, New York 2006.
- Moraga Cherrie, Anzaldúa Gloria, *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*, Kitchen Table: Women of Color Press, New York 1982.
- Munt Sally R., *Heroic Desire. Lesbian Identity and Cultural Space*, New York UP, New York 1998.
- Nestle Joan, *A Restricted Country*, Firebrand Books, Ithaca, New York 1987.
- Olsen Tillie, *Silences*, Delacorte Press/Seymour Lawrence, New York 1965.
- Onofri Massimo, *Il canone letterario*, Editori Laterza, Bari 2001.
- Oram Alison, Turnbull Annmarie, *The Lesbian History Sourcebook. Love and Sex between Women in Britain from 1780 to 1970*, Routledge, London-New York 2001.
- Rich Adrienne, *Blood, Bread, and Poetry. Selected Prose 1979-1985*, W. W. Norton & Company, New York-London 1986.
- , *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978*, Norton, New York 1995.
- , *Arts of the Possible. Essays and Conversations*, W. W. Norton & Company, New York-London 2001.
- Rigliano Paolo, Graglia Margherita (a cura di), *Gay e lesbiche in psicoterapia*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2006.
- Robinson Lillian S., *Treason Our Text. Feminist Challenges to the Literary Canon*, in E. Showalter (ed.), *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Litera-*

- ture and Theory*, Virago Press, London 1986, pp. 105-121.
- Showalter Elaine, *Introduction. The Feminist Critical Revolution*, in Ead. (ed.), *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*, Virago Press, London 1986, pp. 3-17.
- Smith Barbara, *Toward a Black Feminist Criticism*, in E. Showalter (ed.), *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*, Virago Press, London 1986, pp. 168-185.
- Stimpson Catharine R., *Zero Degree Deviancy: The Lesbian Novel in English*, in E. Abel (ed.), *Writing and Sexual Difference*, The University of Chicago Press, Chicago 1982, pp. 243-259.
- Winterson Jeanette, *Art Objects. Essays on Ecstasy and Effrontery*, Vintage, London 1996.
- Wittig Monique, *The Straight Mind and Other Essays*, Beacon Press, Boston 1992.
- Wittig Monique, Zeig Sande (eds.), *Lesbian Peoples: Material for a Dictionary*, Virago Press, London 1980.
- Woolf Virginia, *A Room of One's Own*, Penguin Books, London 1945.
- Zimmerman Bonnie, *The Politics of Transliteration: Lesbian Personal Narratives*, «Signs», 9, 4, The Lesbian Issue, Summer 1984, pp. 663-682.
- , *What Has Never Been. An Overview of Lesbian Feminist Literary Criticism*, in E. Showalter (ed.), *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*, Virago Press, London 1986, pp. 200-224.
- , *The Safe Sea of Women: Lesbian Fiction 1969-1989*, Onlywomen Press, London 1992.

«CANONS DIE HARD»¹. L'IPER-CANONE LETTERARIO IN RETE

Arianna Antonielli

The human mind . . . operates by association.
With one item in its grasp, it snaps instantly to the next
that is suggested by the association of thoughts,
in accordance with some intricate web of trails
carried by the cells of the brain.
(V. Bush, *As We May Think*, 1945)

[...] my claim is that this new digitized existence will change literature
and literary study in manifold and as yet unforeseen ways.
(J.H. Miller, *Black Holes*, 1999)

Digital technology has remained instrumental in serving
the technical and precritical occupations
of librarians and archivists and editors.
But the general field of humanities education and scholarship
will not take the use of digital technology seriously until one
demonstrates how its tools improve the ways
we explore and explain aesthetic works—
until, that is, they expand our interpretational procedures.
(J. McGann, *Radiant Textuality: Literature after the World Wide Web*, 2001)

1. Federico Pellizzi in *Letterature biblioteche ipertesti* sostiene che «La rivoluzione digitale spinge a pensare nuovamente alla cultura nel suo insieme, comporta la necessità di uscire dai confini ristretti delle proprie discipline e di riconsiderare gli statuti e le relazioni dei loro oggetti fondamentali»². L'utilizzo della rete internet ha in effetti deviato e delineato *ex-novo* i vecchi binari sui quali la cultura scientifico-letteraria era solita viaggiare a partire dall'era gutenberghiana, interessando il trattamento stesso della cultura online con diverse modalità di approccio condotte in più fasi temporali. Tutti i navigatori della rete – dai più 'inattivi' che la considerano un semplice strumento di ricerca o di divertimento, a quelli più produttivi che, una volta reperito parte del proprio materiale nel *digital repository*, contribuiscono poi al suo stesso arricchimento inserendovi il frutto di tale fruizione e conseguente studio – sono stati stimolati a modificare le proprie modalità, classiche e 'singole', di ricezione e creazione della cultura, ovvero ad inserirsi all'interno di tale processo, scegliere



le proprie 'regole di gioco' e conoscere quelle degli altri. È chiaro infatti, trattandosi appunto di un processo che tende a coinvolgere un numero potenzialmente illimitato di persone che si trovano in contesti spazio-temporali diversi, con uno specifico retroterra socio-culturale, che queste stesse 'regole di gioco' possono e devono essere assolutamente disperate le une dalle altre e avere, *in primis*, un'identità tendenzialmente trans-nazionale e trans-culturale.

La rivoluzione digitale è stata in primo luogo una rivoluzione culturale, sostiene Beatrice Töttössy, evidenziando come internet abbia inaugurato una nuova concezione sociologica e antropologica della cultura, con l'avvio di un duplice processo di acculturazione: un'acculturazione in rete e della rete ovvero, acculturandosi in rete, si accultura la rete. In effetti, stando ai dettami della *netiquette* — il galateo del web — se è vero e necessario che colui che riceve cultura/informazioni, è anche chiamato a restituire cultura in forma nuova e rielaborata, è altresì chiaro che l'atto di 'ricevere' cultura da parte degli utenti della rete implica evidentemente una loro acculturazione online; quest'ultima, a sua volta, innescava un meccanismo opposto e parallelo, che dovrebbe appunto concludersi con l'"inserimento" e quindi la trasmissione, ad opera degli utenti stessi, di nuova cultura/informazione in rete. Il web, quale «nuova infrastruttura del sapere»³, diviene l'oggetto privilegiato di tale processo *in fieri*, da un lato subendo esso stesso una continua metamorfosi o, appunto, un'acculturazione e, dall'altro, garantendo ai navigatori una maggiore autonomia nel proprio personale processo di *netBildung*⁴, soprattutto per quanto concerne i due diversi livelli di inserimento (*upload*) e/o di fruizione (*download*) del messaggio digitale. Un'autonomia che definirei, in prima istanza, di tipo contenutistico, giacché gli utenti possono scegliere liberamente la tipologia di informazione che vogliono inserire in rete o ricevere dalla rete. Ne deriva che è possibile trovare sul web, digitando un semplice indirizzo oppure conducendo una *query* per titolo o autore attraverso i numerosi motori di ricerca disponibili, quasi ogni prodotto creativo o, in termini legislativi, ogni opera d'ingegno partorita dalla mente umana, sia essa più o meno conosciuta e accreditata. Questa ipotetica presenza di ogni tipo di contenuto è altresì favorita da un secondo livello di autonomia che coinvolge ancora una volta gli internauti, ma che sembra interessare essenzialmente il loro approccio all'informazione inserita o fruita. Com'è noto, l'autore e il lettore dello *scriptorium* virtuale di internet non sono chiamati a rispettare alcun vincolo spaziale e temporale. Questo significa che possono entrare all'interno del processo comunicativo virtuale, ovvero immettere contenuto in rete oppure scaricarlo, in quasi assoluta libertà, scegliendo dunque 'quando' e 'dove', ma anche 'come' e 'perché' dare avvio alla propria *netBildung*.

È chiaro che la semplicità di accesso e utilizzo del canale digitale, nonché la velocità con le quali è possibile inserirvi informazioni a costi ridotti e senza vincoli spazio-temporali e, come vedremo meglio in seguito, il superamento della necessità di una qualsivoglia identità editoriale o cri-

tica chiamata direttamente in causa, con la diretta conseguenza che ogni utente può essere sia autore (e editore di se stesso) che lettore (poiché egli è in primo luogo per dirla con Nick Negroponte, un «essere digitale»⁵) – favorendo quindi un'importante inversione di ruolo tra i componenti del processo comunicativo *tout court* e, in particolare, delle sue due figure principali – questi sono soltanto alcuni degli elementi che già di per sé deformano e stravolgono il volto classico dell'informazione in rete.

2. Si potrebbe parlare di assoluta democraticità della rete, dal momento che chiunque può intervenire liberamente, esprimendo i propri commenti e i propri giudizi critici, e che chiunque può decidere se leggerli o meno. Tutto questo è assolutamente vero, ma è anche evidente che la questione, a questo punto, non riguarda tanto la democraticità quanto l'autorità di una comunità scientifica che non si esprime attraverso le sensazioni individuali. L'assoluta facilità con cui, in rete, si può creare una comunità interpretante e diffondere improbabili letture critiche ripropone, da un altro punto di vista rispetto a quello discusso negli ultimi anni, il dibattito sui «limiti dell'interpretazione» e, per quanto riguarda la riflessione qui condotta, la necessità di ripensare alla possibilità di distinguere – così come accade nell'editoria tradizionale – ambiti diversi di interventi critici e culturali, ciascuno con propri caratteri e propri obiettivi⁶.

Concentrandosi sul sistema comunicativo sin qui delineato, emerge da una parte la figura duplice dell'autore/lettore che quindi funge sia da mittente che da destinatario, un canale che è la rete, un codice che è il codice ipertestuale e infinite tipologie di messaggio. Restringendo ulteriormente il nostro campo di analisi e prendendo in considerazione soltanto una tipologia di messaggio fruibile attraverso le reti telematiche, quello scientifico-culturale, o più precisamente letterario, è ormai evidente quanto anch'esso sia stato notevolmente mutato dal canale digitale, dal suo mittente/destinatario e dal codice stesso. In primo luogo, data la già evidenziata semplicità di accesso al web anche in veste autoriale, si è assistito ad un incremento quantitativo di tale messaggio ovvero, ad una notevole diffusione di database, portali, siti e pagine web, raccolte di link, blog e forum dedicati alla riproduzione «di brani o di parti di opera»⁷ di interesse letterario, a cura anche di privati non accademici o, in generale, non specialisti del campo. Osservando il messaggio letterario anche in relazione alla sua trasmissione nell'ambito del canale virtuale, e quindi all'interno del macro-contesto del web – il macro-canale – è possibile distinguere almeno tre tipologie di pagine/siti letterari – sottocanali – verosimilmente prodotti da autori spinti da finalità diametralmente opposte. Sfogliando internet quale ricco e complesso iper-libro digitale, troveremo sia 'pagine' di carattere commerciale il cui obiettivo principale è pubblicizzare e vendere il contenuto culturale che espongono, cosicché tale messaggio sotto *copyright* dovrà appunto avere la prerogativa principale di essere 'vendi-

bile', e quindi catturare l'interesse non di una cerchia ristretta di utenti bensì del grande pubblico⁸; sia 'pagine' di carattere scientifico-accademico che, se da un lato non sembrano essere chiamate a soddisfare alcun criterio economico (giacché il loro target primario non dovrebbe essere la 'vendita' della cultura ma la sua ampia e gratuita fruibilità attraverso la rete⁹) e dunque a doversi concentrare unicamente sulla più 'commerciale' letteratura canonica, dall'altro devono garantire la scientificità delle informazioni pubblicate. Tra queste due tipologie possiamo collocare un terzo modello di *websites* senza fini e interessi commerciali, creati da utenti amatoriali, liberi da vincoli sia economici che scientifici. Si tratta solitamente di siti che, se per un verso possono apparire come un immenso e indifferenziato *melting pot*, un *repository* aformale e pluricontenutistico di basso livello, per l'altro possono tuttavia rivelarsi di notevole interesse per la loro libertà di trattare (copiare, redistribuire e pubblicare) una tipologia di messaggio letterario *non-copyrighted*, afferente al *public domain*¹⁰; un messaggio tendenzialmente 'scomodo', ovvero non 'classico' e spesso non commercialmente valido. In effetti, a differenza del mittente del messaggio letterario su carta stampata, che per poter assumere tale ruolo deve avere solitamente una certa qualifica accademica ed essere quindi in grado di trasmettere al proprio destinatario un messaggio 'alto', formulato secondo certi criteri e supportato da numerose ricerche, all' 'internauta della porta accanto', il *lowbrow* che inserisce contenuto in rete, non è richiesto né alcun titolo né, solitamente, l'utilizzo di un particolare codice, se non quello proprio del web. Questa figura raramente è mossa da scopi economici ma, piuttosto, dall'interesse o dalla passione suscitati in lui da un dato argomento che, per questo, sceglie di condividere¹¹ o semplicemente porre all'attenzione del popolo digitale:

[...] the Internet is now a very useful source of material. This material falls into two categories: on the one hand copyrighted, scholarly material that may be accessed but not redistributed without consent, on the other non-copyrighted material that may be copied, redistributed, published or otherwise manipulated without the need for anyone's consent¹².

È evidente che questa duplice tipologia categoriale di informazione presente sul web è conseguenza di una diversa *agency* che vi è alle spalle e che sarà determinata, a sua volta, da una diversa finalità. Se da un lato il *copyrighted material* sembra avere una finalità economica e/o scientifica, dall'altro il materiale *non-copyrighted* dimostra una finalità prettamente personale e amatoriale¹³. Tutto ciò sembra condurci verso una duplice considerazione. Da un lato, in merito alla democrazia autoriale in vigore nel web, la logica digitale ha promosso e continua a promuovere come afferma Renato Nisticò, una «confusione possibile [...] fra prodotto di profonda acribia intellettuale e offerta di scarso livello», che «viene giustamente indicata da Umberto Eco come un pericoloso sconvolgimento della geografia mentale nella sto-

ria umana»¹⁴. Il principio di autorità sull'informazione creata o riprodotta attraverso il teatro mediatico della rete viene ineludibilmente soppresso dal numero sterminato delle voci autoriali che di tale principio rivendicano il possesso o il diritto, provocando lo smarrimento 'geografico' e 'cognitivo' del suo fruitore. D'altro canto, in merito alla democrazia del contenuto, la logica digitale tende a sopprimere l'esigenza¹⁵, insita invece nel sistema editoriale tradizionale, di pubblicare principalmente opere di autori già confermati, ovvero inseriti nelle principali raccolte antologiche per catturare l'attenzione del grande pubblico e avere quindi una maggior resa a livello economico, giacché «the world wide web removes these very economic forces by allowing us to publish these texts without the intermediary of the bookseller»¹⁶, e il cerchio sembra qui chiudersi ritornando dunque, ancora una volta, alla democrazia autoriale.

Sul piano teorico, quest'ultimo fenomeno della libertà di contenuto in rete richiede evidentemente un ulteriore livello di analisi e discussione, che non può non soffermarsi sulla prevista, e a lungo attesa, maggiore trasmissione di opere letterarie anticanoniche per via telematica. Una trasmissione che è effettivamente favorita non solo dalle suddette condizioni socio-economiche, ma dal codice stesso di internet che per la sua peculiare natura ipertestuale, appare essere il luogo *par excellence* in cui il non-canone può davvero 'realizzarsi'. Neutralizzando l'interesse del lettore verso un singolo contenuto e oggetto, le opere in rete in un certo senso esplodono, ovvero si auto-defocalizzano, spostando appunto l'attenzione dei propri utenti dall'integrità di un solo percorso di lettura, verso una miriade di altri nuclei semantici che risultano approfondibili con un semplice click. Lo scrittore di George P. Landow, o il «lecteur» di Roland Barthes che non è più un «consommateur, mais un producteur de texte»¹⁷, è in tal senso chiamato a scegliere il proprio percorso di lettura, e la sua attenzione non è più focalizzata verso il semplice testo che sta leggendo, ma si sposta continuamente verso ogni *screenshot* della pagina web che sta scorrendo. Come evidenzia Alberto Cadioli, in merito alla figura del lettore digitale, «egli non sembra dispiegare la propria individuale sensibilità: l'origine del suo richiamo all'intertestualità avviene ora non tanto, o non solo, a partire dalla sua immaginazione o dalla sua meditazione, con il recupero di esperienze vissute o di letture (di tutti i tipi) compiute, quanto dall'esplicazione di un'intertestualità già sottesa alla struttura ipertestuale sotto forma di collegamenti resi possibili da pulsanti in evidenza. Il passaggio tra testi sembra cioè dettato più dalla coazione del gioco dei rimandi che dalla meditazione suggerita dalla scrittura»¹⁸.

Il cuore tecnologico dell'ipertesto è espressione di un decentramento che muove verso continui, ulteriori, più profondi, ma dislocati ricentramenti:

But it is also a function of hypertext itself, which allows, for instance, an ephemeral newspaper ballad its own privileged, fully "centered" space on the reader's screen - no less prominent than any famous High

Romantic lyric poem - readily invoked at its own direct-access URL with a single click. In a different way than with each page of a codex book, each "screen shot" of the Web, at least momentarily, becomes the center of the user's attention. It is worth pausing for a moment to consider the theoretical underpinnings of this drive toward canonical "decentering" via a mechanism of hypothetically perpetual "centering," for it presents a somewhat different reading of the radical potential of hypertext than those offered by most current theorists of the medium - one that bears importantly upon our current discussions of canonicity¹⁹.

In rete, ogni elenco o nucleo semantico ben delimitato e di difficile accesso, non può che essere sovvertito dalla logica del modello ipertestuale che tende a decostruire ogni tipo di integrità e interezza, sia essa conferita da un insieme di più opere di autori diversi o di un unico autore. L'integrità stessa di ogni opera è 'minacciata' da questo sistema di link, decentralizzata, destabilizzata e, quindi, proiettata verso altri centri di interesse. In effetti, a ben guardare, la logica di base inscritta in ogni canone è quella di permettere ad un certo numero di autori o di opere di rilevante spessore di confluire all'interno di un macroinsieme in grado di riunirli in base ad uno stesso minimo comune multiplo e quindi di seguire un andamento centrista che si muove dall'esterno verso l'interno. A livello figurativo, è forse sufficiente immaginare un macrocerchio circondato da un numero in continuo cambiamento di piccoli cerchi tutti confluenti verso il più grande. In netta opposizione con tale immagine, il modello ipertestuale su cui si poggia l'intero palinsesto del *World Wide Web* è contraddistinto da un andamento contrario che tenta in un certo senso di decostruire l'integrità e la verità del centro unico, il quale non costituisce più il punto di arrivo (come nel caso del modello canonico di cui sopra) ma rappresenta piuttosto quello di partenza per numerosi altri centri. Ogni pagina web tratta da qualunque sito è caratterizzata infatti da un'apertura verso molteplici altre direzioni e prospettive, sia interne che esterne rispetto alla pagina stessa o al sito in cui essa si trova. L'andamento ipertestuale è dunque, in un certo senso, modulare, reticolare e multifocale, «nella cui "rappresentazione"», come puntualizza Riva, «a prevalere sono i campi magnetici "espressivi" e "cognitivi" emananti nel processo di lettura, con i suoi tropismi plurimi e la sua intertestualità spontanea [...]»²⁰.

3. Whether conceived from Barthes' perspective of the writerly reader who is set free to move at whim from link to link in the production of her own unique text, or from Deleuze and Guattari's perspective of the Web itself as a rhizomatic knowledge producer, the hypertextuality of the Web might appear to be a powerful medium for undoing the canon. The canonical "list" ultimately becomes meaningless in the first place because *everything* is now on it, and in the second place because the integrity of its lowest level discrete units - literary texts - risks obliteration from a rhizomatic system of linkages with no meta-order²¹.

L'esito naturale determinato da simili premesse provenienti da un canale ipertestuale per sua natura multifocale con un potenziale destabilizzante e decentralizzante, da un codice – quello sviluppatosi nel web – privo di particolari vincoli, che può essere trasmesso anche senza una mediazione editoriale, e infine dall'abbattimento delle molte coercizioni economiche che rimangono invece legate all'editoria tradizionale, dovrebbe necessariamente essere lo sviluppo in rete anche di un contenuto letterario non canonico. Al contrario, e questo costituisce sicuramente l'elemento più sorprendente del nuovo volto che la letteratura online ha perlopiù assunto fino ad oggi, invece di una stagione di fioritura tutta digitale di testi non canonici, ciò che è realmente avvenuto è stata piuttosto una nuova espressione e distribuzione di opere classiche. Ricordando l'ironica ma pertinente definizione di Laura Mandell già adottata nel titolo di questo saggio, «Canons die hard: they are everywhere maintained», anche la rete sembra non essere riuscita a sottrarsi, almeno da questo punto di vista, ai paradigmi socio-economici che da sempre investono l'editoria cartacea. E nonostante l'avvio di un importante processo di digitalizzazione²² di opere letterarie anche non canoniche, il volto più comune del web è ancora oggi rappresentato da pagine letterarie che costituiscono, certo non a livello formale ma sicuramente contenutistico, soltanto la controparte digitale di quelle cartacee e, in quanto tali, mantengono le stesse regole e sono rivolte ad un target analogo. In effetti, come puntualizza Carlo Maria Bajetta rispondendo alla domanda «Are the webauthors, web-publishers and web-readers taking advantage of all the possibilities that the new medium can offer?», da un punto di vista formale e tecnologico,

Electronic books, articles and journals *do* remain mere translations of their paper counterparts if one is not aware of the technology which may be employed when putting these texts online. [...] one can simply transcribe a manuscript and publish the transcript online, or produce a list of contents of an archive and post it on a website. To provide the latter with a search engine (such as that of the National Archives – <www.nationalarchives.gov.uk>) or create a multimedia hypertext (viz, those presented on *Romantic Circles* <www.rc.umd.edu>) is quite another thing. This kind of publication can have a momentous effect on both scholarly communication (being fully searchable) and on literary content: think of what a different experience it can be to read Rossetti's or Blake's poems on their own and to have both the picture which is related to (or is even meant to accompany) them on your screen; and this, while being able to move between various versions of the same poem. One has just to see what the Rossetti Archive (<www.rossettiarchive.org>) and the Blake Archive (<www.blakearchive.org>) can do²³.

Un cambiamento quindi che, laddove è avvenuto, ha interessato fino ad ora soprattutto lo strumento, i modi, i tempi e gli stili di editing per un verso e di fruizione per l'altro²⁴ di un contenuto letterario che è invece rimasto inalterato nella propria radicale afferenza al canone, senza

quindi avere i presupposti necessari alla creazione di una figura di lettore alla ricerca non solo di supporti innovativi, ma anche e soprattutto di conoscenze 'altre'. Non solo, sebbene «[o]ne may think that the death of the author (both actual and theoretical) has created a more democratic text for the use of reader», scrive Bajetta, «[t]he problem is that the latter is frequently dealing with another power, that of the editor, who becomes the chief “presiding authority” and almost the sole organizing principle of the text»²⁵. Inoltre, gli attuali webeditors e webreaders, pur uniformandosi alle regole prestabilite dal codice ipertestuale e dal canale digitale e riuscendo a godere nel web di una seconda vita elusiva e molto più libera, per una loro fedeltà quasi anacronistica ad un messaggio letterario ancora prettamente tradizionale – anche se esposto in forma nuova e per così dire *prêt à manger* – appaiono ancora oggi come una semplice evoluzione in chiave tecnologica dei propri archetipi cartacei.

Ora è chiaro che il libro virtuale, secondo un'accezione ampia che si muove dall'e-book fino ad includere l'universo del web *tout court* dovrebbe continuare a soddisfare, in base ad una prospettiva che vorrebbe principalmente essere *reader-oriented* e che tenta di mantenere alto il livello scientifico-culturale del patrimonio archiviato in rete, un certo statuto o standard di qualità, che ne va appunto a regolamentare sia la forma che il contenuto. Soltanto uniformandosi a tale standard qualitativo proveniente da una mediazione culturale tra autore e lettore, e sinonimo di affidabilità, un sito web può divenire una fonte accreditata di informazione²⁶.

In base a quanto appena asserito, se sul piano della forma, la qualità di un sito web può essere determinata da un'interfaccia amichevole, da una grafica attraente – giacché per dirla *à la* McGann «understanding the structure of digital space requires a disciplined aesthetic intelligence»²⁷ – da una buona usabilità e da tutta una serie di altri accorgimenti che consentono all'utente di navigare in maniera agevole all'interno del sito stesso, sul piano del contenuto, la scelta di pubblicare opere incluse nell'*élite* del canone letterario può rappresentare un'ulteriore garanzia dell'alto livello qualitativo del sito in questione e attrarre quindi un maggior numero di lettori mentre, per quanto attiene l'editing, «important publishing companies often become the guarantee of the quality of an edition»²⁸. Approfondendo la questione e cercando di fissare il problema, Neil Fraistat, Steve Jones e Carl Stahmer, nel loro articolo *The Canon, The Web, and the Digitization of Romanticism*, osservano che

Whatever else it may be, “canonicity” is an effect produced by three interrelated functions: a certain (perhaps loosely) articulated list-like content; various cultural communities and institutions that negotiate, produce, perpetuate, and consume that content; and the material forms through which that content is embodied and distributed. While most discussions of the canon involve issues concerned with its content as such, less attention is paid to the alignment of the communities

who produce and consume that content, and even less still to the way that the medium of print has conditioned our notions of canonicity²⁹.

Quindi, se da una parte la logica ipertestuale della rete porta ad un processo o ad un movimento di decentralizzazione rispetto ad un nucleo principale di interesse, dall'altra è la rete stessa che si è rivelata come nuova collezione, elenco di opere ipertestuali archiviate nel rispetto o meno di un certo standard qualitativo. In altre parole, se il modello ipertestuale che ci propone il web può essere effettivamente decentralizzante, di fatto, a ben guardare, il suo stesso livello significante altro non è che una nuova raccolta, una lista di opere fornite in base alla ricerca condotta e che quindi agisce, pur non volendo, contro la decentralizzazione espressa dalla sua struttura più profonda. Come suggeriscono Fraistat, Jones e Stahmer, questo può dipendere sia da una mancanza di strumenti cognitivi nell'affrontare gli effetti della decentralizzazione e frammentazione sia perché, secondo un'istanza essenzialmente foucaultiana, le potenzialità di conoscenza di ogni unità ipertestuale sono di per sé impegnate in una lotta di potere che opera al di fuori della portata di soggetti individuali³⁰. D'altra parte, è necessario considerare secondo i tre studiosi, il notevole condizionamento del concetto di canonicità prodotto dai tradizionali media, in particolare cartacei. In effetti, come già anticipato, pur rivolgendosi ad un medium diverso come quello digitale, l'utente ricerca sempre lo stesso messaggio ovvero, nel nostro caso, le stesse opere che nelle edizioni a stampa sono annoverate tra i classici della letteratura. Le comunità letterarie in cui ogni singolo utente può entrare a far parte producono, implementano e consumano *in primis* proprio quel contenuto. Da qui la scelta quasi d'obbligo, da parte degli editori di molti siti web, di pubblicare in rete in primo luogo tutte le opere considerate canoniche, al fine di aumentare il proprio *ranking*.

In antitesi con questa opinione si pone quella di altri studiosi, come Renato Nisticò, che considerano «il Web, più che lo spazio di una comunità [...] uno spazio per l'autorità, dove sono prevalse politiche di imposizione del canone [...] in luogo di una libera elaborazione di contenuti nuovi»³¹. Una tesi che sembra peraltro essere confermata dal fatto che la maggior parte di tutti i *textbases* presenti nel web sono fondati dalle principali università. È questo il caso, come vedremo meglio più avanti, di progetti quali *The English Server* della Carnegie Mellon University, *The Penn Electronic Archive and Library* della University of Pennsylvania, *The Electronic Text Center* della University of Virginia, e *The Eris Project* della Virginia Tech University. Tutti questi siti hanno adottato l'innovativa vetrina virtuale per esporre soltanto alcune opere non canoniche rispetto alle numerose canoniche.

In sintesi quindi, se per un verso prevale l'opinione di considerare il web quale medium e la comunità virtuale in veste di lettore, come i veri responsabili del processo di *canon formation* in rete, per l'altro si tende invece ad attribuire al mittente, dalla fisionomia ora virtuale ma dall'ani-

ma spesso, ancora, profondamente 'classica', la volontà e la capacità di condurre tale processo. Inoltre, come già premesso, sebbene molte opere tradizionalmente considerate non canoniche siano state ciononostante scannerizzate e quindi diffuse attraverso la rete, di fatto esse hanno mantenuto la loro connotazione di anticanoniche. L' 'anticanone' è stato parzialmente immesso o ammesso nel macrocontenitore ipertestuale e, paradossalmente canonizzante, del nuovo medium, ma il suo ingresso nel web non sembra avergli meritato la perdita dell'etichetta. D'altra parte, partendo dall'assunto che il canone esprime una regola e protegge una tradizione, le opere canoniche hanno conservato il loro precedente merito e status. Non stiamo dunque assistendo né ad una reale apertura del canone a livello epistemologico né, tanto meno, ad una sua scomparsa come, appunto, lo strumento digitale lasciava presupporre:

Emphasizing that authors enter and leave the canon or shift their relative position within it takes away little from its power. One can look at this power of the canonized work in two ways. Gaining entrance clearly allows a work to be enjoyed; failing to do so thrusts it into the limbo of the unnoticed, unread, unenjoyed, un-existing. Canonization, in other words, permits the member of the canon to be read and hence not only exist, but also be immortalized³².

4. Vediamo quindi più da vicino come il canone si sia adattato fino ad oggi all'ambiente virtuale di internet e come l'era digitale sia riuscita a riprodurre una realtà che simula per molti versi la tradizionale/canonica realtà cartacea, restringendo ulteriormente il nostro campo di indagine e prendendo a campione di questa ricerca alcuni siti web³³ dedicati alla letteratura inglese³⁴.

Ora, una delle principali caratteristiche del web e quindi dei siti letterari che nella rete trovano la loro vera collocazione, è che riescono a far confluire in un unico luogo virtuale entità tecnicamente diverse le une dalle altre: libri, informazioni bibliografiche generali, articoli online, link ad altri siti sempre appartenenti al 'campo letterario', ma che possono rappresentare anche realtà differenti come associazioni, comunità scientifiche, progetti di ricerca, ecc. Il web è per sua natura una realtà se non infinita sicuramente aperta, «reticolare, tendente semmai alla dispersione entropica»³⁵. In effetti, sebbene questa prima analisi sull'estetica della riproduzione del canone in rete abbia inteso soffermarsi soltanto su quei siti dedicati ad un particolare e ben definito *subject gateway*, i.e. la letteratura inglese, onde evitare di assecondare la natura ipertestuale di internet che, come è noto, promuove lo smarrimento del suo navigatore³⁶, confrontandolo continuamente con il rischio di tale dispersione entropica, ho dovuto prendere in considerazione alcuni ulteriori parametri di selezione, oltre al già citato criterio di attinenza con le letterature di lingua inglese. La scelta è andata su criteri di stabilità, usabilità, attendibilità e gratuità sul piano dell'informazione, puntualità nell'aggiornamento, affidabilità confermata dal

numero di richiami e di link³⁷; criteri che hanno comportato un'ulteriore riduzione del raggio di indagine soprattutto ai siti accademici, che risultano essere almeno per ora i più conformi a tali parametri.

Per quanto attiene l'ordine o la gerarchia di presentazione degli stessi, ho preferito invece seguire criteri più 'flessibili', quindi non tanto o non solo di ordine alfabetico, data di creazione, divisione per epoche e movimenti storici o, ancora, relativi alla loro maggiore o minore influenza, ma ho adottato talvolta, per certi versi assecondando la natura ipertestuale e la forza centrifuga del web, un andamento di ricerca e reperimento dei dati cosiddetto 'rizomatico', *surfing* tra le varie meta-list o lasciandomi guidare dai collegamenti offerti dai siti stessi. Dato il numero consistente, sebbene certamente non completo, di *websites* considerati fino a questo primo stadio, le pagine che seguono non intendono offrire informazioni e commenti particolarmente esaustivi, ma brevi didascalie. In tal senso, le seguenti catalogazioni non esprimono tanto un giudizio di valore di tipo generico, quanto appunto una riflessione sull'apertura contenutistica, ovvero sulla tipologia di opere letterarie prescelte e presentate da ciascuno di questi siti soprattutto in relazione ai concetti di canonicità o anticanonicità³⁸, e sulla loro apertura editoriale e formale, fornendo quindi al potenziale navigatore alcuni dati utili³⁹.

A partire dalle primissime raccolte testuali in rete, compilate a Oxford, Berkeley, Canergie Mellon e Toronto prima o intorno al 1994, non risulta evidente alcuna rivoluzione in termini di contenuto presentato rispetto, ovviamente, alle proprie antecedenti controparti cartacee. Prendendo ad esempio a riferimento una dalle primissime collezioni letterarie in formato elettronico che risalgono agli inizi degli anni Novanta del secolo scorso, lo *Alex Catalogue of Electronic Texts* (<www.infomotions.com/alex2/>⁴⁰) di Oxford, appare subito ben chiaro quale sia l'orizzonte tematico di questo catalogo. L'autore, Eric Lease Morgan, non manca infatti di evidenziare che «The Alex Catalogue of Electronic Texts is a full-text indexed collection of classic American and English literature as well as Western philosophy in the public domain and written or translated into English», e ancora, «The Alex Catalogue of Electronic Texts is a collection of about 14,000 "classic" public domain documents from American and English literature as well as Western philosophy», dove stavolta il termine «classic» è ulteriormente evidenziato dall'uso delle virgolette. Il catalogo permette di condurre una ricerca sia per autori che per titoli. Cliccando su *Authors*, compare un elenco che copre un arco temporale che va dal 1700 circa fino al 1950 e in cui figurano nomi quali Jane Austen (3 opere: *Northanger Abbey*; *Persuasion*; *Sense and Sensibility*), Sir Francis Bacon (2 opere: *The Essays*; *New Atlantis*), Joseph Conrad (3 opere: *The Heart of Darkness*; *Lord Jim*; *The Secret Sharer*), Charles Dickens (1 opera: *David Copperfield*), R.W. Emerson (ben 13 opere), Rudyard Kipling (1 opera: *Kim*), Jack London (7 opere), Mary Shelley (1 opera: *Frankenstein*), Bram Stoker (1 opera: *Dracula*) e Mark Twain (10 opere), per citarne soltanto alcuni. Cliccando su *Titles*, ci ritroviamo in una pagina web identica alla prima, con l'unica differenza che l'elenco

è stavolta sempre in ordine alfabetico ma per opere, che sono comunque le stesse che figurano nell'elenco per autori. Prendendo a spunto gli *Useful links to supplement your reading* proposti dallo *Alex Catalogue*, per quanto attiene la voce *Literature*, si arriva ad un interessante elenco di siti web dedicati, tra cui troviamo l'enciclopedia digitale in 18 volumi della *Cambridge History of English and American Literature* (<www.bartleby.com/cambridge/>), che include con i suoi 26 capitoli prevalentemente dedicati ad autori quali Edmund Burke, William Cowper, William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, George Crabbe, Robert Southey e William Blake, anche un sottocapitolo riservato ai «Lesser Poets of the Later Eighteenth Century» (<www.bartleby.com/221/index.html#15>), in cui figurano i nomi di Erasmus Darwin e William Hailey; e un altro sottocapitolo dedicato al «Lesser Scottish Verse», nel quale vengono invece relegati Joanna Bailie, Alexander Boswell e Allan Cunningham.

Fondato e edito nel 1993 da John Mark Ockerbloom, *The Online Books Page* (<digital.library.upenn.edu/books/>) della University of Pennsylvania propone una lista per titolo o autore di ben 30.000 opere in lingua inglese, gratuitamente accessibili in rete e con una notevole sezione dedicata alle opere in preparazione e una seconda ai libri che gli utenti stessi del sito hanno richiesto; un'opzione quest'ultima che evidentemente avvalorò la politica *reader-oriented* di questo sito. *The Online Books Page* comprende inoltre una sezione bio-bibliografica dedicata alle scrittrici e alle loro opere, ma soltanto a quelle già edito (*A Celebration of Women Writers*, <digital.library.upenn.edu/women/>). L'elenco delle autrici qui riportato è notevole, coprendo quasi ogni area geografica e periodo storico, con numerosi link (la maggior parte verso siti esterni) ad un'ampia varietà di risorse online. La seconda sezione di approfondimento è riservata ai *Banned Books Online* (<onlinebooks.library.upenn.edu/banned-books.html>), in cui si possono trovare un gran numero di edizioni abolite o censurate dalle autorità nel corso dei secoli, ma soltanto di opere celeberrime, dai *Canterbury Tales* di Geoffrey Chaucer, alle *Confessioni* di Jean-Jacques Rousseau, fino all'*Ulisse* di James Joyce.

Soffermandoci ancora sulle prime collezioni letterarie apparse sul web, troviamo il *Representative Poetry Archive* dell'Università di Toronto, oggi rinominato *Representative Poetry Online*, che include 3.162 opere poetiche inglesi a partire dal periodo *Old English* fino ai contemporanei. Fondatore e editore di questo sito web, dal 1994, è Ian Lancashire. Il *Representative Poetry Online* costituisce una fedele riproduzione in forma digitale di uno dei primi volumi antologici pubblicati dalla University of Toronto Press, il *Representative Poetry* (1912). La prima versione del *Representative Poetry Online* risale al 15 dicembre 1994 ed era dedicata soltanto a quelle poesie apparse nella terza edizione di *Representative Poetry* (University of Toronto Press, Toronto 1962-63; II edizione 1967). Questa raccolta includeva circa 730 opere poetiche di circa 80 poeti da Sir Thomas Wyatt a Algernon Charles Swinburne. La seconda versione online risale al settembre 1996 ed è stata integrata con i poeti e le relative opere apparse nell'edizione del

1935 (rivista e ampliata nel 1941-46). La sola differenza, rispetto alla versione cartacea, che gli editori del *Representative Poetry Online* tendono ad evidenziare, è data dall'interfaccia grafica con indici per titolo, poeti, cronologia, ecc., dalla bibliografia, e dal motore di ricerca interno che, evidentemente, sono da considerarsi degli ottimi *tools* che non possono trovarsi in alcuna sua edizione su carta. Di fatto, a livello strettamente contenutistico, l'elenco delle opere incluse nel *Representative Poetry Online* non si allontana dagli altri indici classici che abbiamo già riscontrato ad esempio nello *Alex Catalogue*, proponendo i principali componimenti di poeti 'illustri' quali, ancora una volta, Robert Burns, Coleridge, Wordsworth, Cowper, Walter Savage Landor, Thomas Moore e Lord Byron.

Volendo passare a realtà virtuali più complesse ed eterogenee, troviamo *The Voice of the Shuttle* (<vos.ucsb.edu/>), che ho adottato come portale di riferimento per l'ampio elenco non solo di opere online, ma anche di siti web ai quali rimanda. Il VoS costituisce una realtà virtuale creata nel 1994 da Alan Liu, docente al Dipartimento di inglese dell'Università della California, e da allora costantemente ampliato, approfondito e aggiornato con grande precisione e puntualità. La lista di autori che vi troviamo è per molti versi ben poco distante dai precedenti siti sin qui delineati o da quelli che compaiono nelle edizioni antologiche più note e recenti, come la *Norton Anthology of British Literature*⁴¹. Al contrario, l'architettura interna caratteristica del VoS risulta essere molto originale, ampia e ben articolata, con i suoi collegamenti a vari campi e documenti culturali sia interni che esterni. Il VoS comprende infatti una lista esaustiva di risorse internet dedicate alla letteratura, a partire dalle numerose meta-pagine e dai portali fino ai principali siti web, agli archivi testuali, alle riviste e ai centri umanistici. Ogni sezione presenta un indice tematico e ogni elenco che ci viene proposto è organizzato in ordine alfabetico. Alla lettera A della sezione riservata alla letteratura inglese troviamo ad esempio le pagine di *About.com*, un sito organizzato in due sottositi interni: l'uno dedicato alla letteratura contemporanea (*About.com: Contemporary Literature Page*, <contemporarylit.about.com/>) e l'altro, curiosamente, non alla letteratura moderna, romantica o antecedente *tout court*, ma classica, canonica. Il titolo di questa sezione non a caso è *About.com: "Classic" Literature Page* (<classiclitt.about.com/>), a cura di Esther Lombardi, in cui l'aggettivo «classico» è ulteriormente contrassegnato dalla presenza dei doppi apici. Quest'ultima sezione di *About.com* presenta un elenco di scrittori, opere, ma anche di personaggi e creature mitologiche della tradizione classica. Interessante è anche la sezione dedicata alle antologie, alle enciclopedie, ai dizionari e perfino alle biblioteche, tutte, naturalmente, di interesse o taglio 'classico'. Alla lettera B del VoS, troviamo l'archivio ipertestuale della *Bartleby*, *Bartleby.com*. *Great Books Online*, anch'esso strettamente dedicato ai grandi nomi della letteratura mondiale e alle loro principali opere, gratuitamente fruibili online. Vi si trovano inoltre le edizioni in *full-text* della *Columbia Encyclopedia* (6° edizione del 2001), *The Encyclopedia of World History* (6° edizione del 2001), *The New Dic-*

tionary of Cultural Literacy, (3° edizione del 2002), *The Columbia Gazetteer of North America* (2000) e ancora la *Cambridge History of English & American Literature* (18 voll., 1907–21).

Leggermente più aperto nella scelta dei propri autori e delle relative opere è il *British Poetry 1780-1910: a Hypertext Archive of Scholarly Editions* (<text.lib.virginia.edu/britpo.html>) dell'Università della Virginia. In questo archivio ipertestuale scopriamo oltre ai classici come Coleridge, Dante Gabriel Rossetti e Alfred Tennyson, i nomi di Ann Batten Cristall (*Poetical Sketches*), Richard Polwhele (*The Unsex'd Females*, 1798) e Mary Robinson (*Sappho and Phaon*, 1796). Tutte le opere edite nella *British Poetry* sono inoltre rigorosamente open-access.

Ben articolato e strutturato è il sito della *ProQuest* (<www.proquest.com/brand/chadwyck.shtml>), la società fondata nel 1938 come University Microfilms da Eugene Power. Con il suo accesso 'senza cuciture' a ben 125 miliardi di pagine digitali dell'intero patrimonio culturale mondiale, la *ProQuest* è oggi uno dei gruppi più rilevanti nell'ambito dell'editoria elettronica e dei microfilm. Appartengono alla *ProQuest* marchi quali PCI (*Periodical Content Index*), *Literature Online*, *LIFT* (*Literary Journals Index Full Text*) e UMI (*University Microfilms*, finalizzato all'archiviazione del patrimonio librario del British Museum in microfilm). Inserendo la voce letteratura come soggetto di interesse, si apre un'ampia gamma di risorse afferenti alle *Chadwick-Healey Literature Collections* che include innumerevoli risorse nelle sue quattro macrosezioni: *Poetry* (*African American Poetry*, *American Poetry*, *English Poetry*, *Second Edition*, *The Faber Poetry Library*, *Twentieth-Century African American Poetry*, *Twentieth-Century American Poetry*, che comprende «more than 316 of the most important and studied poets and includes over 52,000 works», *Twentieth-Century English Poetry* e *Canadian Poetry* che copre un periodo di 400 anni, dagli scritti dei primi colonizzatori fino al XX secolo), *Drama* (*English Drama*, *Twentieth Century Drama*, e *American Drama, 1714-1915*: una raccolta elettronica di letteratura teatrale americana che conta ben 1.500 opere e in cui si trovano rappresentate «all the nationalities that formed the beginning of early American drama, as well as the ethnicities who contributed unique sensibilities to the dramatic canon of the U.S. Both men and women playwrights are exhaustively presented»), *Prose* (*Early American Fiction 1789-1850* e *Early American Fiction 1789-1875*, *Early English Prose Fiction*, con una raccolta rappresentativa di *fictional prose works* dal XVI al XVII secolo, *Eighteenth-Century Fiction* e, infine, il *Nineteenth-Century Fiction*, un database sulla fiction non solo vittoriana, ma anche gotica e romantica), e infine *Other Collections*, in cui troviamo una *Bibliography of American Literature* (BAL, che comprende circa 40.000 records di opere letterarie di 300 tra i più noti scrittori americani), un database dedicato all'opera omnia di Yeats, *The W. B. Yeats Collection* (<www.chadwyck.com/products_pq/descriptions/yeats.shtml>) e una pagina di opere canoniche della letteratura africana del XX secolo, la *African Writers Series* (<www.chadwyck.com/products_pq/descriptions/

african_writers_ser.shtml>), oltre alle sezioni dedicate a *Literary Theory*, *The Bible in English*, *Editions and Adaptations of Shakespeare*. Vale infine la pena segnalare una delle principali risorse elettroniche della ProQuest per lo studio e l'insegnamento della letteratura inglese, *Literature Online with MLA Add-On Module* (<www.chadwyck.com/products_pq/descriptions/lit_online_mla.shtml>), una risorsa che conta ben 357.000 opere online e che permette ai suoi utenti di condurre le proprie ricerche nei due maggiori indici letterari del web, *MLA* e *The Annual Bibliography of Language and Literature* (ABELL). La ProQuest si distingue inoltre per una sezione interamente dedicata alle dissertazioni dottorali, tanto da essere dichiarata e riconosciuta quale deposito ufficiale della *Library of Congress*.

Fondato nel 1990 e ospitato dallo English Server dell'Università Carnegie Mellon, è il *CMU Poetry Index of Canonical Verse* (<poetry.eserver.org/>), oggi rinominato *The eServer Poetry Collection*. Di notevole interesse non solo per l'ampio spettro delle opere che vi sono pubblicate, l'eServer (<eserver.org/>) della Iowa State University offre oggi ben cinquanta raccolte che si aprono all'arte, all'architettura, agli *Internet Studies*, al teatro, alla poesia, ai *Cultural Studies*, ai *Women's Studies*, alla filosofia e alla musica in forma di *open archives*. L'eServer si allontana dal mercato delle opere che vendono molto, privilegiando per certi versi opere che per la loro natura anticanonica non vengono più pubblicate. Come avanza Linda Bee nella propria risposta all'interno del *List-serv* (<<https://listserv.temple.edu/cgi-bin/wa?A2=ind0502&L=net-gold&P=28346>>):

In today's world of corporate publishing, value is placed on works that sell to broad markets. Quick turnover, high-visibility marketing campaigns for bestsellers, and corporate "superstore" bookstores have all made it difficult for unique and older texts to be published. (Further, the costs this marketing adds to all books discourage people from leisure reading as a common practice.) And publishers tend to encourage authors to write books with strong appeal to the current, undermining (if unknowingly) writings with longer-term implications. The EServer [...], attempts to provide an alternative niche for quality work, particularly writings in the arts and humanities.

Un'apertura contenutistica che è peraltro supportata da una originale veste formale e politico-editoriale: l'eServer ha infatti aderito alle *Creative Commons Public Licenses* (CCPL)⁴², e in primo luogo dunque al movimento ad accesso aperto⁴³.

Lo *Humbul Gateway to Humanities Resources* dell'Università di Oxford (<www.humbul.ac.uk/>) e *Artifact* (l'altra appendice del *Resource Discovery Network* <www.rdn.ac.uk/>), uno dei maggiori progetti a livello europeo per l'indicizzazione delle risorse online, nato nel 1999), hanno creato il nuovo *Intute: Arts and Humanities*. Fondato dal *Joint Information Systems Committee* e dallo *Arts and Humanities Research Council*, *Intute* si presenta oggi come un servizio online, gratuito, che si apre

verso le numerose ma selezionate risorse didattiche e di ricerca offerte dal web. Si parla di oltre 21.000 risorse elencate all'interno dello *Intute*, accessibili attraverso ricerche per parole-chiave (*keyword searching and browsing*). La sezione di *Intute* di interesse umanistico, dal titolo *Arts and Humanities*, presenta la pagina *Quick links to Resources for Humanities Research*, attraverso cui è possibile accedere ad un elenco dedicato appunto alle risorse esclusivamente di tipo umanistico. Come osserva Bajetta, «i quattro menù a discesa consentono un accesso diretto a cataloghi di biblioteche come quello della British e del consorzio COPAC [...], a progetti nazionali e dell'Università di Oxford e a risorse di interesse specialistico come il *National Register of Archives*»⁴⁴. Inoltre, dalla sezione *Online Tutorials*, cliccando su *Internet for English*, ci troviamo all'interno di un'area didattica dedicata a tutti i neofiti della rete che, qui, vengono aiutati a scoprire sul web le principali pagine sulla letteratura inglese. Data la quantità di risorse letterarie elencate all'interno di questa sezione dello *Intute*, questo portale si apre verso l'universo letterario *tout court* sia canonico che anticanonico, costituendo quindi uno dei volti forse più democratici del web.

Altrettanto vasto è il *Literary Resources on the Net* (<andromeda.rutgers.edu/~jlynch/Lit/>) creato da Jack Lynch alla Rutgers University del New Jersey. Il sito, dotato di un motore di ricerca tematico *user-friendly*, contiene un ampio indice di link suddiviso per periodi letterari, a partire dal Classicismo e dal Medioevo, passando attraverso l'archivio separato della letteratura del XVIII secolo, e arrivando quindi al romanticismo e all'epoca vittoriana, fino al XX secolo; vi sono inoltre inclusi collegamenti a generi letterari come *Theatre and Drama*, pagine dedicate alla *Women's Literature and Feminism*, così come alle letterature etniche e un'importante sezione bibliografica e di storia del libro, fino a toccare le risorse letterarie di carattere ipertestuale. Tutti gli argomenti raccolti in questa ampia cornice sono linkati a database, siti e pagine web esterni. Per quanto riguarda l'indice dei collegamenti agli autori, vi troviamo elencati i siti web consacrati ai nomi di Jane Austen, Anna Laetitia Barbauld, Blake, Burns, Lord Byron, e ancora Chatterton, Coleridge, John Keats, Percy Bysshe Shelley e Wordsworth. Inoltre, come evidenzia l'autore nella Homepage di LRN, «This set of pages is a collection of links to sites on the Internet dealing especially with English and American literature, excluding most single electronic texts, and is limited to collections of information useful to academics — I've excluded most poetry journals, for instance». In effetti, controllando i vari link tematici, la maggior parte rimanda a *websites* curati da università americane, britanniche e alcune giapponesi⁴⁵; siti che a loro volta appaiono essere il risultato di progetti di ricerca perlopiù consacrati alla *great literature*.

Passiamo quindi ad osservare alcuni siti web di taglio espressamente canonico, come il *LiteratureClassics.com* (<www.literatureclassics.com/>), che costituisce parte integrante del *Classics Network of Websites* ed è ap-

punto dedicato ai grandi nomi della letteratura mondiale e alle rispettive opere. Ogni pagina, accessibile attraverso un motore interno che permette di condurre ricerche per autori digitandone il nome o il periodo storico di appartenenza, è corredata da un paratesto di saggi critici e analitici scritti da studenti universitari e non, da dettagli biografici e bibliografici, così come da collegamenti a risorse attinenti. Le opere citate per ogni singolo autore sono consultabili seguendo i link ai siti esterni. Come si può percepire anche dal suo *uniform resource locator*, e precisamente dall'estensione «.com» del suo dominio, il *LiteratureClassics.com* si mostra come un sito a prevalente carattere commerciale, ricco di pubblicità peraltro abbastanza invadenti.

Sempre di taglio dichiaratamente canonico è *The Master Works of Western Civilization* (<www2.latech.edu/~bmagee/201/great_books_etexts.html>), una raccolta annotata ipertestualmente, ma ancora in fase progettuale, di elenchi di opere canoniche in rete e di link che rimandano alle opere stesse. La pagina risulta essere ad uno stadio graficamente molto semplice, dove gli autori e le relative opere linkabili (sebbene molti collegamenti non risultino essere funzionanti) sono semplicemente inseriti in una tabella, privi di ogni *device* interattivo.

Per molti versi analogo è il sito *A Reading List for English Majors* (<www.rci.rutgers.edu/~wcd/rutlist.htm>) della Rutgers University, creato allo scopo di rappresentare «[...] an attempt to reconstruct the English comprehensive reading list used at one eastern liberal arts college (Dartmouth) between the 1940s and the mid-1960s», il cui specifico scopo «was to guide reading for senior comprehensive examinations. In its essentials, however, it will be seen to give the outlines of the English major as it existed at similar colleges and universities up to about 1965». Vi si trovano rappresentate tutte le epoche storiche, accluse in una semplice struttura che prevede soltanto un elenco di autori e delle rispettive opere.

Estremamente interessante non solo ai fini di una prospettiva di formazione e preservazione del canone in rete è la neocreata *National Association of Scholars* (NAS, <www.nas.org/>), un'associazione no profit americana fondata nel 1987 da Herbert London e dall'attuale presidente Stephen Balch, al fine di preservare lo «Western intellectual heritage»⁴⁶. Gli studiosi umanisti che vi fanno parte sono in effetti accomunati da un approccio sia contenutistico che tecnico-metodologico alla letteratura decisamente classico e tradizionale, contrario all'ascesa dell'era digitale, al multiculturalismo e alla cosiddetta *affermative action* con la quale si intende promuovere il diritto all'educazione e al lavoro anche per le minoranze. Rilevante in tal senso è la dichiarazione fornita dai fondatori della NAS nella Homepage del proprio sito: «the only academic organization dedicated to the restoration of intellectual substance, individual merit, and academic freedom in the university».

Creato nel 1990 presso la *Andersonian Library* della Strathclyde University di Glasgow, il *Bulletin Board for Libraries* (<www.bubl.ac.uk>) è stato successivamente incluso nel più ampio *Centre for Digital Library Research*,

il sito web della Società dei bibliotecari britannici⁴⁷. Il Bubl costituisce oggi una realtà digitale complessa ed eterogenea, che non si rivolge più soltanto ai *librarians* ma all'intero pubblico del web e che sembra essersi inoltre evoluta «a national information service for the higher education community», come indica l'attuale sottotitolo. Dal catalogo è possibile accedere a risorse elettroniche selezionate e ad accesso libero, elencate secondo la *Dewey Decimal Classification* e arricchite da una breve descrizione, che coprono ogni area tematica di interesse accademico. Le risorse letterarie accessibili, per quanto riguarda la sezione dedicata alle letterature di lingua inglese, sono distinte in aree tematiche, tra le quali l'area dedicata a *Language, Literature and Culture* che si apre ad un ventaglio di risorse a sua volta suddiviso temporalmente in *English Language Dictionaries*; *English Literature – general*; *English Literature to 1880*; *English Literature 1801-1870*, *English literature from 1871*, *English Poetry* e *English Drama*, ciascuna organizzata in ordine alfabetico. I vari elenchi rimandano principalmente ad un'ampia lista di opere per lo più classiche, pubblicate in siti esterni e ad essi collegate⁴⁸.

Arrivando infine ai siti web principalmente dedicati ai periodi e ai movimenti pertinenti le letterature di lingua inglese, per l'epoca medievale incontriamo *The Labyrinth: Resources for Medieval Studies* (<labyrinth.georgetown.edu>), della Georgetown University, creato da Martin Irvine e Deborah Everhart nel 1994; si tratta di un sito che consente un accesso completamente gratuito alle principali risorse elettroniche di studi medievali, organizzate attraverso un menù amichevole, *easy-to-use*, che provvede collegamenti a siti, database, servizi, testi e immagini in rete. Le categorie attraverso cui è possibile condurre la propria ricerca sono numerose, dall'arte agli studi arturiani, dall'astronomia passando attraverso la cavalleria, la storia della chiesa, le crociate, la magia e l'alchimia, fino al teatro e alla musica. Il sito è il risultato del *Labyrinth Project*, un progetto a lungo termine, focalizzato su alcune tematiche rilevanti nell'ambito degli studi medievali, che intende fornire ad ogni turista culturale della rete una sorta di filo conduttore: «The Labyrinth project on the *World Wide Web* is designed to allow you to make your own Ariadne's thread through the maze of information available on the Internet. And you will always be able to find your way back by choosing the "Return to Labyrinth Home Page" link at the end of each Labyrinth document» (<www8.georgetown.edu/departments/medieval/labyrinth/info_labyrinth/ariadne.html>). Da qui deriva, evidentemente, il titolo stesso sia del sito che del progetto, «Il Labirinto», rendendo da una parte implicita la complessità e la varietà delle numerose strade percorribili nell'ambito del sito stesso o al di fuori di esso, attraverso i collegamenti e, dall'altra, la possibilità di farvi sempre ritorno senza il rischio di perdersi nella babele della rete.

Restando sempre nell'ambito degli studi medievali, troviamo il *Corpus of Middle English Prose and Verse* (<quod.lib.umich.edu/c/cme/>) dell'Università della Virginia; una raccolta di testi *Middle English* rica-

vati da opere provenienti dall'Università del Michigan, ma anche di testi provenienti dallo *Oxford Text Archive*, e da opere create dallo *Humanities Text Initiative* e destinate esclusivamente al *Corpus*. Il motore di ricerca è di facile utilizzo, avviando ricerche conducibili per parole o stringhe di parole attraverso l'intero *Corpus*. Il progetto specifico dello *Humanities Text Initiative* prevede lo sviluppo del *Corpus of Middle English Prose and Verse* in una raccolta estesa e altamente specialistica di testi elettronici del medio-inglese, sia digitalizzando i testi in forma cartacea, sia negoziando l'accesso ad altre collezioni create per soddisfare maggiori requisiti di accuratezza. Ad oggi, il *Corpus* si avvale di 54 testi, ma l'HTI intende includervi tutte le principali edizioni di opere appartenenti al Middle English, utilizzate nel MED (*Middle English Dictionary*), così come le più recenti edizioni accademiche.

Ancora nell'ambito degli studi sulla civiltà classica e medievale, arriviamo alla *Online Medieval and Classical Library* (OMACL, <omacl.org/>), una raccolta digitale sempre focalizzata sulle maggiori opere letterarie di queste epoche. Il motore di ricerca interno, con i tradizionali campi di selezione per autore, titolo, genere e lingua, risulta essere altamente intuitivo e di facile utilizzo.

Entrando nell'area della letteratura rinascimentale, un sito degno di nota sia per la sua organizzazione formale e strutturale, che per l'ottimo livello di multimedialità e interattività raggiunto, è *ERIC - The English Renaissance in Context* (<dewey.library.upenn.edu/sceti/furness/eric/index.cfm>). Un sito web che costituisce il risultato di un importante progetto che compie oggi 12 anni e che vede tra i suoi coordinatori Rebecca Bushnell e Michael Ryandello dello SCETI, lo *Schoenberg Center for Electronic Text and Image* della University of Pennsylvania. Eric rappresenta infatti un ottimo strumento non solo per la ricerca – vi si trovano digitalizzati numerosi documenti cartacei della Furness Shakespeare Library – ma anche sotto il profilo della didattica, in particolare per i suoi *multimedia tutorials*, che vertono non solo sull'opera shakespeariana e che consentono ai docenti e agli studenti di prendere attivamente parte ad interessanti lezioni online per una «real-time learning experience».

Sempre di respiro rinascimentale è *The Philological Museum* (<www.philological.bham.ac.uk/index.html>) creato da Dana F. Sutton dell'Università di Birmingham. Si tratta di una raccolta ricercata e dai connotati meno tradizionali di molteplici opere rinascimentali, edite anche in modalità ipertestuale. Le opere in questione, di autori quali Joseph Addison, William Alabaster, Francis Bacon, Henry Bellamy, William Camden, Edmund Campion, John Milton, Richard Owen e molti altri, sono pubblicate sotto gli auspici dello Shakespeare Institute (<www.shakespeare.bham.ac.uk/>) della University of Birmingham.

Il sito *Luminarium* (<www.luminarium.org/lumina.htm>), creato nel 1996 da Anniina Jokinen, propone interessanti sezioni dedicate in particolare al Rinascimento e al XVII secolo. Il sito si presenta oggi con un fun-

zionale motore di ricerca e una innovativa veste grafica, intesi a garantire e ottimizzare la struttura ad albero composta da sottopagine che costituiscono ottime guide anche per l'epoca medievale e per la Restaurazione. Il panorama letterario inglese che si apre dalle pagine di *Luminarium* è strettamente limitato ai grandi rappresentanti di ciascuna epoca e alle relative opere, alcune delle quali sono riprodotte in formato multimediale attraverso file audio⁴⁹.

Un'altra risorsa molto utile per tutti gli studiosi di Letteratura rinascimentale inglese e non solo, è la nuova versione di *Surfing for Shakespeare: English Renaissance Literature on the Web* (<surfing-for-shakespeare.webs.com/>) ideato e curato da Carlo Marja Bajetta. Un sito regolarmente aggiornato che presenta un elenco ricco e annotato di link a pagine web dedicate alla letteratura inglese, a cataloghi di importanti biblioteche (come the British Library, the Cambridge University Library, the Bodleian Library, the Library of Congress), e alcuni importanti strumenti di ricerca bibliografica.

Finalizzato all'epoca elisabettiana è lo *Elizabethan Authors* (<www.elizabethanauthors.com/>) di Robert Brazil e Barboura Flues che presenta, con un *look and feel* piuttosto superato, un elenco di autori classici quali William Shakespeare, Thomas Nashe, Graham Greene, William Golding, e ancora Thomas Kyd, George Chapman, John Lyly, e la versione *full-text* delle rispettive opere online.

Passiamo rapidamente all'età forse più rappresentata in rete, il Romanticismo, e alle numerose pagine web che la ospitano e che sembrano essere principalmente dedicate alla riproduzione delle 'tendenze canoniche' proprie della poesia romantica (sebbene con alcune interessanti eccezioni). Partendo dagli archivi più recenti e prestigiosi, come *Romanticism on the Net* (RON, <www.ron.umontreal.ca>), che ospita un numero cospicuo di testi elettronici consultabili gratuitamente, troviamo un elenco prettamente maschile, dedicato soprattutto alle opere poetiche, e che sembra differenziarsi relativamente poco dall'indice delle edizioni antologiche più aggiornate. Come osservava Michael Gamer nella sua 'risposta-studio' – fornita nell'ambito dello MLA Panel del 1996 non a caso intitolato *The Canon and the Web: Reconfiguring Romanticism in the Information Age* (<humanitas.ucsb.edu/liu/canonweb.html>) – a proposito dei testi romantici inglesi presenti in rete, dal titolo *Response for 'Romanticism, the Canon, and the Web'*:

While anyone who has scanned and cleaned up electronic text understands the web's predilection for short and therefore poetic texts, the overwhelming canonicity of the authors in Romantic Text Archives nevertheless stems from the same hegemonic forces that have produced and maintained the Romantic canon since the 1830s. What I find jarring about the list of authors available – not to mention the amount of verse available by someone like Wordsworth compared to someone like Hemans – is that it confirms for me just how powerful these cultural forces are.

Quasi a conferma di ciò sembrano giungere le parole di Fraistat, Jones, e Stahmer che, nel già citato *The Canon, The Web, and the Digitization of Romanticism*, in riferimento al loro sito *Romantic Circles*, nato nel 1996 presso l'Università del Maryland⁵⁰, non mancano di ammettere che

Romantic Circles was created by four Shelleyans, all of whom had worked primarily on “second-generation” Romanticism and hoped to be numbered among the many unacknowledged legislators of the World Wide Web. For practical purposes, Romantic Circles was initially designed to focus on that sub-field and on the (canonical) authors we had published on or edited.

Aggiungendo più avanti, «Of course, as General Editors of a site named “Romantic Circles” that prides itself on being a rigorously vetted publishing arena, we recognize that we are engaged in an act of canon formation (or perpetuation). Regardless of how inclusive we become, we do make decisions about which texts and resources belong on our site». *Romantic Circles* ha recentemente arricchito il proprio spazio web di due nuove risorse. Una *Anthologies Page*, curata da Harriet Kramer Linkin, Laura Mandell, e Rita Raley, che rende fruibili gli indici di tutte le più recenti antologie romantiche (queste ultime collegate ad un ottimo motore di ricerca); si tratta di una risorsa che costituisce un eccellente punto di partenza per ogni studio sulla attuale ‘rivalutazione’ del canone romantico. Non solo, questa pagina web è inoltre dotata di una sezione interattiva incentrata sulle «discussions of anthologies and canon reform». La seconda risorsa, sempre attinente al tema del canone, è la discussione ipertestuale, tratta dalla NASSR-L List del 16-19 luglio 1997, sull’insegnamento della poetessa Felicia Hemans e sulle sue sole trenta poesie presenti in rete (rispetto all’*opera omnia* di Wordsworth e Keats); una discussione che si è proficuamente ampliata fino a coprire argomenti quali la *canon-formation*. La discussione è ospitata all’interno della sezione di *Romantic Circles* dedicata alle *Scholarly Resources*, sotto il titolo *Reading Hemans, Aesthetics, and the Canon: An Online Discussion*. Non solo, *Romantic Circles* ha recentemente pubblicato all’interno delle proprie pagine, ben quattro edizioni online che presentano testi meno noti di Keats, Mary Shelley, e Percy Shelley e, addirittura, *The Political House that Jack Built* di William Hone. L’orientamento prescelto e perseguito dagli editori di *Romantic Circles* non è evidentemente quello di destabilizzare e cambiare fattivamente i canonici elenchi di autori a partire dai quali i professori delle scuole superiori solitamente decidono chi e che cosa insegnare ai propri studenti, ma piuttosto quello di creare costanti e aggiornate discussioni in merito al continuo *reassessment* del canone romantico.

Ora, la schiacciante supremazia di opere canoniche sin qui evidenziata anche nel web, soprattutto per quanto concerne i *Romantic Text Archives*, sembra provenire come già esprimeva Michael Gamer nel 1996, dalle stesse forze egemoniche che hanno dato vita al canone romantico a partire dal XIX secolo, confermando anche nel nuovo medium digitale tutta la

loro potenza. A tale assunto, mi sembra necessario e interessante riportare una diversa prospettiva, più tecnico-informatica. Secondo Catherine Decker, infatti, un altro dei problemi legati alla rappresentazione di testi non canonici in rete è parzialmente legato «to the lack of copyright-free, modern-font reprints of such works», in quanto «Romantic-era fonts are a challenge to many types of optical-character-recognition (OCR) software, making extensive page-by-page editing needed after scanning to correct each misrecognized character». Da ciò deriva che digitalizzare un testo non canonico diviene un'impresa molto lunga e difficile, senza alcuna sicurezza di avere un compenso da tale investimento; sicurezza che invece può garantire un'opera classica. Non solo, la Decker approfondisce la questione osservando che, «[...] because many scholarly reprint collections of Romantic-era novels [...] reproduce the original fonts of the Romantic-era, they are not good candidates for scanning with the sort of OCR software that is readily available and reasonably priced. Huge repositories of texts on microfilm and microprint also have fonts resistant to clean optical-character recognition»⁵¹.

Al di là di simili problematiche di pertinenza strettamente tecnico-informatica, nel suo *Crossing Old Barriers: The WorldWideWeb, Academia, and the Romantic Novel*, la Decker sostiene inoltre che il web offusca e confonde ulteriormente la linea di demarcazione tra testi canonici e non canonici. È sua opinione che internet abbia contribuito ad incrementare tale confusione in particolare in merito al canone del romanzo romantico e osserva quanto il web abbia solo minimamente avviato il processo di inclusione in rete di romanzi non canonici appartenenti all'epoca romantica, soprattutto per quanto concerne le opere scritte dalle autrici dell'epoca. Alcune rare eccezioni a tale assunto sono offerte dal sito stesso della Decker, *British Women's Novels: A Reading List, 1777-1818* (<locutus.ucr.edu/~cathy/womw.html>), che si propone come una non convenzionale congiunzione tra bibliografia ipertestuale di romanzi romantici non canonici e commenti ai romanzi stessi; e altri siti quali, ad esempio, *Procyon: The Academic SF Website* (<www.twics.com/~melmoth2/procyonintro.html>) di John Collick, *Romantic Links, Homepages, and Electronic Texts* (<dept.english.upenn.edu/~mgamer/Romantic>) di Michael Gamer e *The Gothic: Materials for Study, A Hypertext Anthology* (<www.engl.virginia.edu/~enec981/Group/title.html>) di Christine Ruotolo, nelle cui pagine è possibile trovare alcuni testi elettronici fuori dal canone romantico⁵².

Altri siti web che collegano autori canonici e non canonici dell'era romantica sono ad esempio *The Republic of Pemberley* (<www.pemberley.com/>), un sito web dedicato non solo a Jane Austen ma anche ad altri autori non canonici suoi contemporanei (in particolare nella sezione intitolata *Slightly Off the Austen Track*), con una Community di *Pemberleans* molto attiva e interattiva.

Di impatto ancora più forte e sovversivo sono quei siti che intendono dichiaratamente minare alla radice il tradizionale canone maschile, co-

me il *website* di Mary Mark Ockerbloom, *A Celebration of Women Writers* (<digital.library.upenn.edu/women/>), che nella sua scelta di focalizzarsi soltanto su poche autrici canoniche rispetto alle molte non canoniche, lascia un segno forte e tangibile sul suo orientamento; oppure *The Write Page* (<www.writepage.com>) che propone, ad un pubblico prevalentemente non accademico, «dozens of long-dead women writers that have been ignored or overlooked by the academic community»; e ancora, *The Brown University Women Writer's Project* che si avvale oggi (in base ad una stima del 2 settembre 2008) di una raccolta di oltre 300 opere dal XVI al XIX secolo, tra le più recenti in ordine di pubblicazione *Urania* (1621) di Mary Wroth, *The Lady's Museum* (1760-61) di Charlotte Lennox e *The Gleaner* (1798) di Judith Sargent Murray. Tra le altre autrici, vi compaiono i nomi di Aphra Behn, Anne Bradstreet, Lady Eleanor Davies, Eliza Lucy Leonard, Katherine Philips, Catherine Williams, e Mary Wollstonecraft; e anche *The Emory Women Writers Resource Project* (<chaucer.library.emory.edu/wwrp/>), una selezione di opere edite e non edite, scritte da varie autrici durante i secoli XVII, XVIII e XIX. Un progetto molto interessante che, come esplicita il Direttore, Sheila Cavanagh, «is the result of a continuing collaboration between the Lewis H. Beck Center at Woodruff Library, the Virtual Library Project, Professor Sheila Cavanagh, and graduate students in the Department of English» (<chaucer.library.emory.edu/wwrp/index.html>).

Un altro sito interessante ai fini della promozione in rete di testi non canonici, è *The Brown University Women Writer's Project* (<www.wwp.brown.edu>), sul quale è possibile acquistare estratti stampati di romanzi romantici fuori stampa come, ad esempio, *Desmond* (1792) di Charlotte Smith. Esistono inoltre molteplici siti commerciali, come ad esempio il ben noto *Amazon.com Books*, il cui database formato da oltre 3 milioni di libri include informazioni sulla gran parte delle riedizioni scolastiche fuori stampa di romanzi romantici non canonici.

Ma ritornando al nostro elenco di siti web suddivisi in base alle epoche storiche e ai movimenti letterari e arrivando quindi all'epoca vittoriana, incontriamo *The Victorian Web* (<victorian.lang.nagoya-u.ac.jp/victorianweb/>), ideato da George P. Landow, docente di inglese alla Brown University e Shaw Professor of English and Digital Culture alla National University di Singapore. Il sito si apre con una *Homepage* ricca di link alle proprie pagine web interne, dedicate non solo ad un ricco elenco di autori vittoriani, ma anche a testi critici sulla storia politica e sociale dell'epoca, così come sulla filosofia, la religione e la scienza, sebbene l'elenco delle opere accessibili in questo sito risulti ancora una volta di taglio prettamente canonico.

Di notevole interesse non solo a livello progettuale e contenutistico, ma anche per la propria innovativa struttura interna è il *Victorian Women Writers Project* (<www.indiana.edu/~letrs/vwwp/>) della Indiana University. Obiettivo primario del *Victorian Women Writers Project* è prevalentemente quello di produrre trascrizioni accurate di opere antologiche, romanzi,

pamphlet, trattati religiosi, libri per bambini, volumi di poesia e opere teatrali, di scrittrici inglesi del XIX secolo; i testi, consultabili gratuitamente, possono essere ricercati attraverso un motore di ricerca semplice e un motore boelano. Come nel caso di *The Labyrinth* e *ERIC*, anche questo sito web è il risultato di un importante progetto, che l'editore Perry Willet descrive in dettaglio nel suo *The Victorian Women Writers Project: The Library as a Creator and Publisher of Electronic Texts*, uscito nel 1996 all'interno della "Public-Access Computer Systems Review"⁵³. Il *Victorian Women Writers Project* assieme al *North American Slave Narratives* della University of North Carolina hanno introdotto all'interno delle proprie raccolte una serie di testi molto interessanti, ma esclusi dalle principali antologie, tra i quali ad esempio *Sociology for the South* (1854) di George Fitzhugh⁵⁴.

Arrivando quindi al XX secolo, troviamo lo *On-Line Literary Resources: Twentieth-Century British, Irish and Commonwealth* (<andromeda.rutgers.edu/~jlynch/Lit/20th.html>), che è parte integrante della *Literary Resources* curata da Jack Lynch della Rutgers – Newark. La *Twentieth-Century British, Irish and Commonwealth* costituisce un elenco sia di link a siti, pagine e portali dedicati alla letteratura del XX secolo, sia a pagine o siti dedicati a singoli autori sebbene, soprattutto in quest'ultimo caso, l'elenco risulti ancora una volta essere tendenzialmente molto canonico e maschile.

Simile per impianto strutturale – elenco di poeti linkati verso pagine interne o link esterni ad altri siti – ma molto più evoluto per la propria lista di *canonical and non-canonical poets* (ne conta ben 116) è il *Twentieth-Century Poetry in English* (<www.lit.kobe-u.ac.jp/~hishika/20c_poet.htm>) del Professor Eiichi Hishikawa della Facoltà di Lettere della Università di Kobe.

Infine, di notevole rilievo per la propria attenzione ai molteplici rappresentanti del XX secolo inglese e americano è anche la pagina di *Voice of the Shuttle* dedicata ai *Contemporary (Brit. & Amer.)* (<vos.ucsb.edu/browse.asp?id=2741>), sebbene le due sezioni del VoS dedicate l'una alle *Minority Literatures* (<vos.ucsb.edu/browse.asp?id=2746>) e l'altra pagina riservata alle *Other Literatures in English* (<vos.ucsb.edu/browse.asp?id=2748>), vogliono costituire un gruppo evidentemente marginale e non-canonico rispetto alle precedenti risorse dedicate alle varie tipologie letterarie.

5. Riva individua nel concetto del «significare in movimento» uno degli aspetti tipici della nuova connettività⁵⁵. Ed è in effetti proprio la natura 'centrifuga' del web a imporre in qualche modo un'apertura, un continuo 'viavai', un'incessante trasformazione del contenuto letterario in rete, che non è più soltanto un significato espresso attraverso un *significante*, ma diviene qualcosa di molto più complesso e dinamico, un 'significare', dove evidentemente l'uso dell'infinito implica l'azione, il progresso, la non finitezza dell'elemento *significante* che fa del suo significato un vero e proprio *work in progress*. Ora, se è vero che fino ad oggi, come sembra emergere da questo studio, le novità apportate dal canale virtuale di internet, sul piano del contenuto letterario, riguardano prin-

cialmente nuove tattiche e forme di esclusione che sopraggiungono e subentrano alle vecchie tipologie, è pur tuttavia necessario considerare che, da una parte, il web è per sua natura, il luogo privilegiato (se non l'unico) in cui il significato e il significante assumono un ruolo attivo, rendendosi appunto «significare in movimento» e, dall'altra, che «the dialectical nature of hypertextuality is always working at the same time to undermine any attempt at exclusion»⁵⁶. Di fronte a questo ininterrotto flusso di contenuto letterario nella rete e alla sua natura ipertestuale che pur essendo 'decentrista', impedisce ogni forma di esclusione, potremmo ipotizzare per un futuro non così lontano, l'avvio di un nuovo processo di *canon reformation* che interesserà principalmente la creazione di molteplici canoni, una '*iper-canonizzazione*', che si verificherà ogni qualvolta un testo precedentemente marginalizzato sarà riportato al 'centro'; si tratterà di un testo che manterrà per un certo periodo la connotazione di minore finché, accanto ad esso, saranno inseriti altri testi analoghi e insieme incontreranno il favore di alcuni lettori. Ogni 'significare in movimento' amplierà il cerchio fino a spezzarlo e produrre un nuovo cerchio e poi un altro ancora, all'infinito, come in un processo di riproduzione per gemmazione. E saremo allora probabilmente molto lontani dal concetto di canone complessivo postulato da Harold Bloom nel suo *Canone occidentale* (che paradossalmente appariva pienamente funzionale nell'era della globalizzazione), in cui le opere letterarie assumono un valore eterno e assoluto. In altri termini, questo fantomatico anticanone tanto atteso e altrettanto demonizzato, non è a mio avviso da intendersi, già oggi, come la totale assenza di un canone in rete ma, al contrario, come la negazione di un 'singolo' canone e la nascita di numerosi canoni continuamente sovvertiti e ricreati, che potranno destabilizzare, trascendere o accogliere i confini 'canonici' stabiliti dai normali canali mediali. L'ipotesi è che ogni *community* di 'scrittori' avrà un proprio canone personale. Per riportare le parole di Battistini:

Soluzioni immediate non se ne vedono; [...]. Si potrebbero intanto ipotizzare canoni plurimi e alternativi, secondo una scelta di percorsi di letture per blocchi rappresentativi, in sé organici, ma realisticamente ridotti. In questo modo è forse possibile inculcare il senso del valore sempre relativo dei canoni, dovuto anche all'intervento di un tipo di memoria diverso da quello fino a oggi impiegato nella nostra scuola, almeno nelle intenzioni di chi ha preparato i canoni. [...] Non è molto, ma la povertà delle conclusioni sia almeno l'indizio di una situazione molto seria che merita di essere discussa altrettanto seriamente⁵⁷.

Note

¹ Da un articolo di Laura Mandell, *Canons Die Hard: A Review of the New Romantic Anthologies, Romanticism On the Net 7* (08/97), <users.ox.ac.uk/~scat0385/canon.html> (04/11).

² F. Pellizzi (a cura di), *Letterature biblioteche ipertesti*, Carocci, Roma 2004.

³ M. Riva, *Per una comunità della formazione letteraria*, in F. Pellizzi (a cura di), *Letterature biblioteche ipertesti*, cit., p. 43.

⁴ Neologismo coniato da Beatrice Töttössy nell'ambito del suo intervento *Rinascimento digitale a Firenze* al convegno *The Renaissance – Our Contemporary* tenutosi nel Museo e Archivio della Letteratura di Budapest il 15 novembre 2008.

⁵ N. Negroponte, *Being Digital* (1995), accessibile online all'indirizzo web: <archives.obs-us.com/obs/english/books/nn/bdcont.htm> (11/10).

⁶ A. Cadioli, *Il critico navigante. Saggio sull'ipertesto e la critica letteraria*, Marietti, Genova 1998, pp. 138-139. Si vedano inoltre J. McGann, *Radiant Textuality: Literature after the World Wide Web*, Palgrave, New York 2001; F. Pellizzi (a cura di), *Letterature, biblioteche, ipertesti*, Carocci, Roma 2004; G. Ferroni, *I confini della critica*, Alfredo Guida, Napoli 2005; M. Di Gesù, *Palinsesti del moderno. Canoni, generi, forme nella postmodernità letteraria*, Franco Angeli, Milano 2005.

⁷ Riporto qui di seguito il nuovo testo dell'art.70 della Legge sul Diritto d'autore: «Comma 1 - Il riassunto, la citazione o la riproduzione di brani o di parti di opera e la loro comunicazione al pubblico sono liberi se effettuati per uso di critica o di discussione, nei limiti giustificati da tali fini e purché non costituiscano concorrenza all'utilizzazione economica dell'opera; se effettuati a fini di insegnamento o di ricerca scientifica l'utilizzo deve inoltre avvenire per finalità illustrative e per fini non commerciali. Comma 1-bis - È consentita la libera pubblicazione attraverso la rete internet, a titolo gratuito, di immagini e musiche a bassa risoluzione o degradate, per uso didattico o scientifico e solo nel caso in cui tale utilizzo non sia a scopo di lucro. Con decreto del Ministro per i beni e le attività culturali, sentiti il Ministro della pubblica istruzione e il Ministro dell'università e della ricerca, previo parere delle Commissioni parlamentari competenti, sono definiti i limiti all'uso didattico o scientifico di cui al presente comma. [...] Comma 3 - Il riassunto, la citazione o la riproduzione debbono essere sempre accompagnati dalla menzione del titolo dell'opera, dei nomi dell'autore, dell'editore e, se si tratti di traduzione, del traduttore, qualora tali indicazioni figurino sull'opera riprodotta».

⁸ Del resto, come osserva Michael Gamer riferendosi, in particolare, alle case editrici universitarie: «That the profit-driven economics of book-publishing is now affecting university presses to a greater extent than ever before has become so well-known to us that the predicament of academic publishing has even found its way to the front page of the *New York Times*, who six weeks ago published an article chronicling the particular economic forces that have increasingly made potential profitability rather than merit a primary factor in accepting or rejecting a critical manuscript. Profitability has driven the production of paperback editions for far longer», *Response for 'Romanticism, the Canon, and the Web'*, Department of English, University of Pennsylvania, <www.english.ucsb.edu/faculty/ayliu/research/mla96/gamer.html> (12/10).

⁹ Nel 1987 Stewart Brand, dopo una visita al MIT (Massachusetts Institute of Technology), affermava «Information wants to be free» poiché «it has become so cheap to distribute, copy and recombine» S. Brand, *The Media Lab: Inventing the Future at MIT*, Penguin, New York 1987, p. 202.

¹⁰ «The public domain is perhaps best described as the imagined space where all information that is not copyrighted exists. The public domain, of course, has been around for a very long time and it certainly did not come about as a result of the Internet. [...] In the past, [...] [t]he difference between a copyrighted

book and a book in the public domain was virtually negligible for the common user as the only thing that you could practically do with it was to read it and reading, of course, has never infringed any copyright laws. With the advent of the Internet, the public domain has changed from being primarily a legal term describing non-copyrighted material, to a gigantic, easily accessible and perfectly free archive containing texts, pictures, video, sound files and computer software. The attempts at making literary texts in the public domain accessible have been particularly interesting and intense as organisations like Project Gutenberg (gutenberg.net/) have digitised thousands of texts now in the public domain. The Internet Public Library (www.ipl.org), a non-profit organisation collecting a great deal of digital texts for public viewing, boasts 20.000 titles (admittedly not all of them in the public domain)», J. Höglund, *Editing the Internet: Teacher Compiled Electronic Anthologies*, <www.hum.au.dk/engelsk/naes2004/download_paper.html?> (01/11).

¹¹ Si vedano in tale ambito blog, forum, mail group, mailing lists, ognuno dedicato a particolari argomenti o soggetti letterari.

¹² J. Höglund, *Editing the Internet: ...*, cit., <www.hum.au.dk/engelsk/naes2004/download_paper.html?ID=23> (01/11).

¹³ Il numero è chiaramente esemplificativo dei tre casi principali e di più facile riscontro, ma non intende affatto essere esaustivo.

¹⁴ R. Nisticò, *Internet e letteratura: inizio o fine dell'esperienza?*, <biblio.sns.it/it/risorseonline/pubblichepermatelia/letteratura/seminario/nistico/> (01/11).

¹⁵ Tranne il caso in cui tale necessità sia volutamente accolta e confermata (è questo ciò che avviene nei siti web commerciali che riproducono fedelmente il cartaceo nel virtuale).

¹⁶ M. Gamer, *Response for 'Romanticism, the Canon, and the Web'*, cit., <www.english.ucsb.edu/faculty/ayliu/research/mla96/gamer.html> (12/10).

¹⁷ R. Barthes, *S/Z*, Éditions du Seuil, Paris 1970, p. 10. A tal proposito è necessario ricordare che lo stesso Barthes in *La mort de l'auteur* (1968) rivendica la libertà di ogni lettore di fronte al testo, giacché l'istanza autoriale è venuta meno. In tale senso, in *S/Z* egli distingue tra testi di tipo realistico, il cui significato è chiuso, fisso, non interpretabile ma soltanto 'leggibile' e testi aperti, interpretabili e quindi 'scrivibili' da ogni lettore. A questo riguardo, Nisticò evidenzia come «secondo le teorie testualiste in auge nella critica letteraria da qualche decennio, il testo non appartiene all'autore [...], né tanto meno al solo lettore [...]: il senso appartiene al testo stesso, depositato a un livello oggettivo, e pertanto afferrabile dal procedimento codificato della macchina [...]. C'è dunque una chiara continuità fra teoria del testo, che ha improntato la corrente, fino a poco tempo fa egemonica, degli studi strutturalistici e semiotici, e studio informatico della letteratura. Non a caso questa è la seconda volta che, a partire dalla seconda metà del secolo trascorso, gli studi letterari chiedono aiuto alla scienza e alla tecnologia per uscire da una (presunta? davvero importante?) crisi. È successo negli anni Sessanta-Settanta con lo strutturalismo e in seguito con la semiotica; oggi accade con l'informatica. Tuttavia la situazione oggi non è più questa; e il pendolo della critica letteraria è tornato ad oscillare dalla parte del lettore. L'estetica della ricezione ha messo in luce la fondamentale componente della "concretizzazione" che ogni lettore compie su un testo, quasi come riscrivendolo e attualizzandolo, di sicuro reperendone sensi nuovi alla luce della sua storicità e dei suoi contesti ricettivi. Inoltre, si è sempre più enfatizzato il concetto di "conflitto delle interpretazioni" di un testo; e la pragmatica ha sancito che non esiste una realtà oggettiva del testo, ma un suo

continuo ri-uso attualizzante. Non viene più dunque accreditato qualcosa come una inseità del testo, una strutturazione matematizzabile del suo significato, che possa sostituire all'esperienza viva del lettore il procedimento algoritmico della macchina. Anzi, per dirla tutta, non esiste un testo» (*Internet e letteratura: ...*, cit.). Per ulteriori approfondimenti si vedano inoltre R. Mordenti, *Oltre il gesto della moglie di Lot: esperienze e proposte di uso dell'informatica per l'edizione critica*, in C.C. Bérard (a cura di), *Récit et Informatique; Actes de la journée d'études, Cente de Richerches en Langue et Littérature italiennes*, Université de Paris X-Nanterre, 9 décembre 1989, Éditions de l'Espace Européen, La Garenne-Colombe 1991; A. Cadioli, *Il critico navigante*, cit.; C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Feltrinelli, Milano 1999.

¹⁸ A. Cadioli, *Il critico navigante*, cit., p. 35.

¹⁹ N. Fraistat, S. Jones, C. Stahmer, *The Canon, The Web, and the Digitization of Romanticism*, in "Romanticism On the Net 10" (May 1998), <users.ox.ac.uk/~scat0385/rcron.html> (09/10).

²⁰ M. Riva, *Per una comunità della formazione letteraria*, cit., p. 57.

²¹ *Ibidem*.

²² Se fino al 2003 il tema della digitalizzazione del patrimonio librario dell'umanità (grazie alla creazione delle cosiddette biblioteche digitali) era di pertinenza assoluta del mondo della ricerca, a partire da tale anno la digitalizzazione ha interessato tutto il mondo della *net economy*, e specificamente nomi quali Amazon, Google, Yahoo! e Microsoft. In effetti, è stato proprio nell'ottobre 2003 che la libreria online Amazon ha promosso una nuova modalità di ricerca per parole-chiave all'interno dei libri in versione digitale, la cosiddetta funzione del *Search inside a book*. Per realizzare questo servizio, la Amazon ha creato una base dati che include svariate migliaia di opere digitalizzate in collaborazione con ben 200 case editrici. Mantenendosi al passo con i tempi, anche Google nel 2004 ha sottoscritto un accordo di collaborazione con le Università di Oxford, Harvard, Stanford, del Michigan e della New York Public Library allo scopo di realizzare un'unica biblioteca virtuale in grado di raccogliere e digitalizzare l'intero patrimonio librario dell'umanità.

²³ Cfr. A. Antonielli, *Shaping the New English Literature? An Interview with Web-Author C. Kilian, OA Publisher F. Pinter, and Academic Web-Reader C.M. Bajetta*, «Textus», 22, 2009, pp. 419-420. Per ogni approfondimento su *The Rossetti Archive* rimando a J. McGann, *Radiant Textuality: Literature After the World Wide Web*, cit., pp. 10-19.

²⁴ Come osserva Nisticò, «[...] dal punto di vista di un'ecologia della lettura, la fruizione dei testi letterari on line non equivale alla stessa cosa rispetto alla lettura sul cartaceo solo cambiato lo strumento» poiché, «quando mi accingo a leggere on line, lo faccio con il presupposto psicologico-culturale di un *imprinting* tecnologico [...], che si traduce in autorità, e che mi sostiene e mi autorizza, appunto, a svolgere l'attività che sto imprendendo [...]. La velocità della macchina influisce (asse della quantità) sull'esperienza della lettura (asse della qualità). Essa infatti, come nel caso di un motore di ricerca interno a un'edizione di testi [...], accorcia brutalmente i tempi della lettura della ricerca; e cambia tutti i procedimenti di memoria umani che hanno finora sorretto le operazioni della lettura personale e della lettura critica di un testo. Queste ultime hanno talvolta assegnato una specifica qualità, un'impronta personale, uno stile alle letture (esiste uno stile di lettura oltre che di scrittura) che in qualche caso ha fatto, o ha contribuito enormemente a caratterizzare una determinata voce critica. [...] I modi in cui la nostra memoria

organizza/riorganizza il sapere sono determinati psicologicamente, esistenzialmente e culturalmente. [...] Ed è del tutto intuitivo affermare che quanto più si ingrossano le memorie virtuali dei computer, tanto meno saranno attive le memorie individuali/collettive che fino a ieri avevano regolato il funzionamento delle società umane. Non è che la memoria scomparirà, ma verrà delegata ad alcune attività e procedure specifiche, sarà de-antropizzata» (*Internet e letteratura: inizio o fine dell'esperienza?*, <biblio.sns.it/it/risorseonline/pubblichepermateria/letteratura/seminario/nistico/>, 01/11).

²⁵ C.M. Bajetta, *The Authority of Editing: Thoughts on the Function(s) of Textual Criticism*, «Textus», 2, 2006, p. 312.

²⁶ Cfr. G.C. Ferretti, *Rete, accogli per favore il mio sfogo poetico*, «Il Manifesto», 17 marzo 2001, p. 22; *Esordienti, non cadete nella rete*, ivi, 24 marzo 2001, p. 7; *Quei poeti chiusi a chiave nei loro siti*, ivi, 7 aprile 2001, p. 18.

²⁷ J. McGann, *Radiant Textuality: Literature After the World Wide Web*, cit., p. xi.

²⁸ C.M. Bajetta, *The Authority of Editing: Thoughts on the Function(s) of Textual Criticism*, cit., p. 318.

²⁹ N. Fraistat, S. Jones, C. Stahmer, *The Canon, The Web, and the Digitization of Romanticism*, cit., <users.ox.ac.uk/~scat0385/rcron.html> (09/10).

³⁰ *Ibidem*.

³¹ R. Nisticò, *Internet e letteratura: inizio o fine dell'esperienza?*, cit., <biblio.sns.it/it/risorseonline/pubblichepermateria/letteratura/seminario/nistico/> (01/11).

³² «[...] To read these privileged works», afferma G.P. Landow «is a privilege and a sign of privilege. It is also a sign that one has been canonized oneself -- beatified by the experience of being introduced to beauty, admitted to the ranks of those of the inner [...]», *The Literary Canon*, «The Victorian Web», <www.scholars.nus.edu.sg/victorian/gender/canon/litcan.html> (08/10). Dello stesso autore si veda inoltre: *Hypertext 3.0: Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*, The Johns Hopkins UP, Baltimore 2006, pp. 247-248.

³³ Rimando al servizio offerto dallo Internet Archive (<archive.org>) per il recupero delle vecchie versioni sia delle pagine che dei siti web di seguito presi in esame e per lo studio evolutivo degli stessi.

³⁴ Occorre subito precisare che esistono ben pochi siti creati allo scopo di rivolgersi ad un pubblico ristretto. In altre parole, ogni sito nella propria evoluzione incontra prima o poi il desiderio o la necessità di estendersi ad un pubblico più ampio.

³⁵ R. Nisticò, *Internet e letteratura: inizio o fine dell'esperienza?*, cit., <biblio.sns.it/it/risorseonline/pubblichepermateria/letteratura/seminario/nistico/> (01/11).

³⁶ Come osserva Bajetta, «Navigare in Internet [...] può spesso risultare frustrante» giacché «il naufragare ha il sapore amaro del tempo perduto...» (C.M. Bajetta, *The Age of Calculators: Strumenti internet per lo studio della letteratura inglese*, «Vita e Pensiero», LXXXIV, 2001, 4, p. 372).

³⁷ I motori di ricerca, ad esempio, non riescono ad indicizzare tutti i siti presenti nel web e quindi tendono a mantenere in memoria all'interno dei propri indici soltanto i siti che hanno ottenuto un elevato numero di accessi o che ricevono una certa quantità di link, implicando un aumento del loro *ranking*. Avviene per questo di trovare in rete molti siti 'vuoti' costruiti *ad hoc* soltanto per linkare a siti pieni. Per questo, è possibile asserire che i motori di ricerca come Google, Yahoo!,

Altavista o Virgilio, implementano per certi versi il processo di *canon formation* nella misura in cui non riuscendo ad indicizzare tutte le informazioni online, portano avanti una scelta, quella di mantenere nei propri elenchi solo i principali collegamenti. Per ulteriori approfondimenti, si veda R. Ridi, *La qualità del web della biblioteca come equilibrio tra forze centrifughe e centripete*, «Biblioteche oggi», settembre 2000, pp. 50-61.

³⁸ Ho dovuto inoltre sorvolare tutti quei siti dedicati non tanto alla riproduzione online di opere letterarie, quanto a riflessioni critiche metatestuali su quelle stesse opere e sul destino della letteratura *tout court*. Per ogni eventuale approfondimento rimando a P. Carbone, *Il portolano dell'anglista*, Mimesis, Milano 1999.

³⁹ Non ho inoltre affrontato, per motivi di spazio, la questione altrettanto rilevante dell'edizione critica (online o meno) e dell'editing come 'fonte' o in rapporto alla 'autorità' di un testo. Tali ambiti di ricerca saranno sviluppati in un mio secondo contributo che intende proseguire e concludere le argomentazioni qui anticipate. Per ulteriori approfondimenti, rimando a C.M. Bajetta, *The Authority of Editing: Thoughts on the Function(s) of Textual Criticism*, cit., pp. 305-322; J. McGann, *Radiant Textuality*, cit., pp. 1-19 e 75-88.

⁴⁰ D'ora in avanti i riferimenti agli indirizzi web di ciascuna pagina saranno espressi con il relativo *uniform resource locator* non preceduto dal tipo di protocollo che si presume essere 'http'.

⁴¹ Come osserva L. Mandell, dalla prima antologia di letteratura inglese degli anni '90, *Romanticism: An Anthology* di D. Wu, che privilegia autori romantici di sesso maschile, alla rivisitata Norton fino alla seconda edizione Perkins, il registro è invariato: antologie indirizzate alla poesia, alla lirica e i cui protagonisti sono ancora i poeti di sesso maschile, mentre le donne sono presenti come comparse. In effetti, sebbene l'antologia di Wu sia nota soprattutto per le versioni full-text delle opere di Wordsworth, Blake, Byron, Shelley, e Keats, d'altra parte tutte le opere di tutte le autrici che vi sono riportate risultano essere pesantemente 'tagliate'. «In the earliest anthologies as well as in the new Norton, Perkins, and Wu, women's cut-up works are used to figure the material body that contrasts to the ideal (male) poet's body and works. The male poet's *oeuvre* is established as a body of work that is transcendent of time by contrasting it with women's poetry which, as is the case with all "minor" poetry, is only interesting because it represents material history» (*Canons Die Hard: A Review of the New Romantic Anthologies*, cit., <users.ox.ac.uk/~scat0385/canon.html>).

⁴² Come spiega Antonella De Robbio, «L'iniziativa Creative Commons, promossa da giuristi internazionali di chiara fama, [...] nasce al fine di combattere l'attuale iper regolamentazione nel mondo della proprietà intellettuale e appare assai interessante anche per il mondo della ricerca e della didattica. L'obiettivo di Creative Commons è accrescere il numero di opere creative liberamente condivisibili, distribuibili e, secondo la scelta del loro autore, modificabili. Attraverso le licenze e altri strumenti legali, *Creative Commons* permette agli autori di tutelare legalmente le loro opere e, contemporaneamente, concede ai fruitori delle stesse maggiori libertà che contribuiscono alla diffusione della cultura e della conoscenza. In altri termini sono gli autori stessi che decidono cosa si può fare sulle proprie opere» (*Open Access e copyright. Faq*, <antonello.unime.it/faq-oa.pdf>).

⁴³ «Open Access non è solo un movimento, ma è una strategia, un insieme di iniziative internazionali con al centro gli scienziati e i bibliotecari coalizzati assie-

me. L'Open Access combatte il paradosso della proprietà intellettuale nel circuito della comunicazione scientifica che ostacola i processi di crescita e sviluppo della scienza, tentando al contempo di arginare l'emorragia della spesa per la letteratura scientifica. Ogni anno vengono pubblicati circa due milioni di articoli in ventimila riviste, tenuti "prigionieri" entro riviste scientifiche a pagamento. Due sono i canali dell'Open Access: 1. Pubblicazioni entro iniziative di editoria elettronica sostenibile 2. Deposito negli Open Archives» (*ibidem*).

⁴⁴ C.M. Bajetta, *The Age of Calculators: Strumenti internet per lo studio della letteratura inglese*, cit., p. 374.

⁴⁵ Per quanto attiene il panorama italiano, nella pagina dedicata ai collegamenti sul Romanticismo si trova il riferimento al Centro Interdisciplinare di Studi Romantici dell'Università di Bologna.

⁴⁶ P. Cohen, *Conservatives Try New Tack on Campuses*, «New York Times», 21 settembre 2008.

⁴⁷ Cfr. A. Williamson, *Literature, Language and Linguistics Resources Available Via the BUBL Subject Tree*, «Computers and Libraries», 16, 1996, pp. 58-59.

⁴⁸ Tra gli altri siti web che rimandano a risorse e opere in rete di taglio prevalentemente canonico, ricordiamo la banca dati di testi di letteratura inglese e nordamericana ad accesso riservato, *Literature Online* (<lion.chadwyck.com), della ProQuest, *Great Writers and Poets* (<www.xs4all.nl/~pwessel/writers.html>), *Bibliotheca Anglica* (<www.hs-augsburg.de/~harsch/anglica/Chronology/e_chronohtml>), *The Great Books* (<www.anova.org/gb.html>).

⁴⁹ Un altro sito web dedicato all'epoca rinascimentale è *CERES: Cambridge English Renaissance Electronic Service* (<www.english.cam.ac.uk/ceres/>), che presenta un buon elenco di link e una newsletter sulla cultura del Rinascimento.

⁵⁰ Vi collaborano oggi studiosi quali Stuart Curran, P.M.S. Dawson, Nicholas Roe e Jack Stillinger.

⁵¹ C. Decker, *Crossing Old Barriers: The WorldWideWeb, Academia, and the Romantic Novel*, «Romanticism On the Net» (10 May 1998), <www.erudit.org/revue/ron/1998/v/n10/005794ar.html> (07/10).

⁵² Le eccezioni testuali a tale trend sono inoltre rappresentate dalla pubblicazione in rete della *Prefazione* di *The Old English Baron* (1777, <www.english.upenn.edu/~mgamer/Romantic/englishbaron.html>) di Clara Reeve, il full text del *Castle of Wolfenbach* (1793, <www.twics.com/~melmoth2/wolfone.html>) di Eliza Parson, e alcuni estratti di *The Mysteries of Udolpho* (1794) e *The Italian* (1797) di Anne Radcliffe (sebbene sia discutibile classificare la Radcliffe come ancora non-canonica dato che i suoi romanzi sono in stampa tra i tipi della Oxford UP nella collana «World's Classics»).

⁵³ Accessibile online all'indirizzo web <info.lib.uh.edu/pr/v7/n6/will7n6.html>.

⁵⁴ Uno dei più ardenti sostenitori della schiavitù in sud America, prima della guerra civile, l'ideologia di Fitzhugh viene realisticamente a concretizzarsi in questo testo dai connotati nettamente razzisti.

⁵⁵ M. Riva, *Per una comunità della formazione letteraria*, in F. Pellizzi (a cura di), *Letterature biblioteche ipertesti*, cit., p. 44.

⁵⁶ N. Fraistat, S. Jones, C. Stahmer, *The Canon, The Web, and the Digitization of Romanticism*, cit., <users.ox.ac.uk/~scat0385/rcron.html> (09/10).

⁵⁷ A. Battistini, *Canoni e storie della letteratura nell'era della globalizzazione*, <www.ruc.dk/cuid/publikationer/publikationer/XVISRK-Pub/PLEN/PLEN25-Battistini/> (09/10).

Bibliografia

Cartacea

- Abrams Meyer Howard (gen. ed.), *The Norton Anthology of English Literature*, vol. 2, 6° ed., W.W. Norton, New York 1993.
- Altieri Charles, *Canons and Consequences: Reflections on the Ethical Force of Imaginative Ideals*, Northwestern UP, Evanston 1990.
- Antonielli Arianna, *Shaping the New English Literature? An Interview with Web-Author C. Kilian, OÄ Publisher F. Pinter, and Academic Web-Reader C.M. Bajetta*, «Textus», 22, 2009, pp. 407-426.
- Bajetta Carlo Maria, *The Age of Calculators: strumenti internet per lo studio della letteratura inglese*, «Vita e Pensiero», LXXXIV, 4, 2001, pp. 372-400.
- , *The Authority of Editing: Thoughts on the Function(s) of Textual Criticism*, «Textus», 2, 2006, pp. 305-322.
- Barthes Roland, *La mort de l'auteur*, «Manteia», vol. 5, 1968, pp. 12-17.
- , *S/Z*, Éditions du Seuil, Paris 1970.
- , *Histoire ou littérature?*, in *Sur Racine*, Seuil, coll. «Pierre vives», Paris 1976, pp. 145-167.
- Baym Nina (ed.), *The Norton Anthology of American Literature*, Norton, New York 2003.
- Behrendt Stephen C., *Anthologizing British Women Poets of the Romantic Period: The Scene Today*, «Critical Matrix», 9, 1, 1995, pp. 95-106.
- Benedetti Carla, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Feltrinelli, Milano 1999.
- Benedict Barbara, *Making the Modern Reader: Cultural Mediation in Early Modern Literary Anthologies*, Princeton UP, Princeton 1996.
- Benjamin Walter, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in Id., *Angelus novus*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 1960, pp. 235-260.
- Bloom Harold, Trilling Lionel (eds.), *Romantic Poetry and Prose*, Oxford UP, New York 1973.
- Bloom Harold, *The Western Canon. The Books and Schools of the Ages*, Harcourt Brace, New York 1994.
- Brand Stewart, *The Media Lab: Inventing the Future at MIT*, Penguin, New York 1987.
- Bryant John, *The Fluid Text: A Theory of Revision and Editing for Book and Screen*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2002.
- , *Witness and Access: The Uses of the Fluid Text*, «Textual Cultures: Texts, Contexts, Interpretation», 2, 1, 2007, pp. 16-42.
- Cadioli Alberto, *Il critico navigante. Saggio sull'ipertesto e la critica letteraria*, Marietti, Genova 1998.
- Campbell Thomas (ed.), *Specimens of the British Poets; With Biographical and Critical Notices, and An Essay on English Poetry*, John Murray, London 1819.
- Carbone Paola, *Il portolano dell'anglista*, Mimesis, Milano 1999.
- Cataldi Pietro, *La poesia, il canone, il mercato. Riflessioni sulla letteratura classica e la letteratura leggera*, in U.M. Olivieri (a cura di), *Un canone per il terzo millennio*, Bruno Mondadori, Milano 2001, pp. 137-153.

- Ceserani Remo, Luperini Romano, Mazzacurati Gianfranco *et al.*, *Un canone per il terzo millennio. Testi e problemi per lo studio del Novecento tra teoria della letteratura, antropologia e storia*, introduzione e cura di U.M. Olivieri, Bruno Mondadori, Milano 2001.
- Ceserani Remo, *Raccontare la letteratura*, Bollati Boringhieri, Torino 1990.
- , *Cannonate*, «Inchiesta-Letteratura», numero speciale «I classici nella cultura e nell'editoria italiana contemporanea», 1995, pp. 67-74.
- , *Appunti sul problema dei canoni*, «Allegoria», X, 29-30, maggio-dicembre 1998, pp. 58-74.
- Cohen Patricia, *Conservatives Try New Tack on Campuses*, «New York Times», 21 settembre 2008.
- Contini Gianfranco, *Un'idea di Dante*, Einaudi, Torino 1976.
- Curran Stuart, *Romantic Poetry: Why and Wherefore?*, in S. Curran (ed.), *The Cambridge Companion to British Romanticism*, Cambridge UP, New York 1993, pp. 216-235.
- Curtius Ernst Robert, *Letteratura europea e Medio Evo latino* (1948), trad. it. a cura di R. Antonelli, La Nuova Italia, Firenze 1992.
- Di Gesù Matteo, *Palinsesti del moderno. Canoni, generi, forme nella postmodernità letteraria*, Franco Angeli, Milano 2005.
- Donati Alba, *Costellazioni italiane 1945-1999*, Le Lettere, Firenze 1999.
- Ferretti Gian Carlo, *Rete, accogli per favore il mio sfogo poetico*, «Il Manifesto», 17 marzo 2001, p. 22.
- , *Esordienti, non cadete nella rete*, «Il Manifesto», 24 marzo 2001, p. 7.
- , *Quei poeti chiusi a chiave nei loro siti*, «Il Manifesto», 7 aprile 2001, p. 18.
- Ferroni Giulio, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Einaudi, Torino 1996.
- , *I confini della critica*, Alfredo Guida, Napoli 2005.
- Fitzhugh George, *Sociology for the South, or, The Failure of Free Society*, A. Morris, Richmond 1854.
- Fowler Alastair, *Hierarchies of Genres and Canons of Literature*, in Id., *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Harvard UP, Cambridge, Mass.; Clarendon Press, Oxford 1982, pp. 213-234.
- Greenblatt Stephen, Gunn Giles (eds.), *Redrawing the Boundaries. The Transformation of English and American Literary Studies*, The Modern Language Association of America, New York 1992.
- Guillory John, *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*, University of Chicago Press, Chicago 1993.
- Headley Henry (comp.), *Select Beauties of Ancient English Poetry*, T. Cadell, London 1787.
- Hesse Carla, *Humanities and the Library in the Digital Age*, in A.B. Kernan (ed.), *What's Happened to the Humanities?*, Princeton UP, Princeton 1997, pp. 107-121.
- Hooks Bell, *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*, South End Press, Boston 1990.

- Kucich Greg, *Gendering the Canons of Romanticism: Past and Present*, «The Wordsworth Circle», 27, 2, 1996, pp. 95-102.
- Landow George P., *Hypertext 3.0: Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*, The Johns Hopkins UP, Baltimore 2006.
- Lauter Paul (ed.), *The Heath Anthology of American Literature: Concise Edition*, Houghton and Mifflin, New York 2004.
- Lonsdale Roger (ed.), *Eighteenth-Century Women Poets: An Oxford Anthology*, Oxford UP, New York 1989.
- Luperini Romano, *Insegnare la letteratura oggi*, Manni, Lecce 2002.
- McGann Jerome (ed.), *The New Oxford Book of Romantic Verse*, Oxford UP, New York 1993.
- , *Radiant Textuality: Literature after the World Wide Web*, Palgrave, New York 2001.
- McIntyre Clara Frances, Ewing Majl (eds.), *English Prose of the Romantic Period*, Oxford UP, New York 1938.
- Mellor Anne, Matlak Richard (eds.), *British Literature, 1780-1830*, Harcourt Brace, New York 1996.
- Miller, J. Hillis, *Black Holes*, Stanford UP, Stanford 1999.
- Mordenti Raul, *Oltre il gesto della moglie di Lot: esperienze e proposte di uso dell'informatica per l'edizione critica*, in C.C. Bérard (a cura di), *Récit et Informatique; Actes de la journée d'études, Centre de Richerches en Langue et Littérature italiennes*, Université de Paris X-Nanterre, 9 décembre 1989, Éditions de l'Espace Européen, La Garenne-Colombe 1991, pp. 37-52.
- Pasero Nicola, *Canone, norma, sanzione: breve nota*, «Allegoria», X, 1998, pp. 95-102.
- Pellizzi Federico (a cura di), *Letterature, biblioteche, ipertesti*, Carocci, Roma 2004.
- Pennacchia Punzi Maddalena, *Intermedialità letteraria. Note sul nomadismo mediatico della letteratura*, in L. Perrone Capano (a cura di), *Il testo oltre i confini. Passaggi, scambi, migrazioni*, Palomar, Bari 2009, pass. 357-375.
- Perkins David (ed.), *English Romantic Writers*, 2nd ed., Harcourt Brace, New York 1995.
- Ridi Riccardo, *La qualità del web della biblioteca come equilibrio tra forze centrifughe e centripete*, «Biblioteche oggi», settembre 2000, pp. 50-61.
- Segre Cesare, *I segni e la storia*, in A. Asor Rosa (a cura di), *La scrittura e la storia. Problemi di storiografia letteraria*, La Nuova Italia, Firenze 1995, pp. 15-28.
- , *Il canone e la cultorologia*, «Allegoria», X, 29-30, 1998, pp. 25-102.
- Southey Robert (comp.), *Specimens of the later English Poets, with Preliminary Notices*, Longman, Hurst, Rees, and Orme, London 1807.
- Tomasi Francesca, *La rete della filologia. L'edizione digitale e le banche date testuali: una rete per l'italianistica*, in B. Bentivogli, P. Vecchi Galli (a cura di), *Filologia italiana*, Bruno Mondadori, Milano 2002, pp. 220-240.
- Walker Cheryl, *Feminist Literary Criticism and the Author*, «Critical Inquiry», 1990, 16, pp. 551-571.

- Williamson Andrew, *Literature, Language and Linguistics Resources Available via the BUBL Subject Tree*, «Computers and Libraries», 16, 1996, pp. 58-59.
- Woodmansee Martha, Peter Jaszi, *The Ethical Reaches of Authorship*, «South Atlantic Quarterly», 95, 4, 1996, pp. 947-977.
- Wu Duncan (ed.), *Romanticism: An Anthology*, Blackwell Publishers, Cambridge, Mass. 1994.

Bibliografia online

- Bajetta Carlo Maria, *Surfing for Shakespeare*, <<http://surfing-for-shakespeare.webs.com/>> (01/11).
- Battistini Andrea, *Canoni e storie della letteratura nell'era della globalizzazione*, accessibile online: <www.ruc.dk/cuid/publikationer/publikationer/XVI-SRK-Pub/PLEN/PLEN25-Battistini/> (02/11).
- Claesson Paul, Billingham Peter, *Intervista con Umberto Eco: le notizie sono troppe, imparate a decimarle*, «Telèma 4», accessibile online all'indirizzo: <www.fub.it/telema/TELEMA4/Telema4.html> (11/10).
- Decker Catherine, *Crossing Old Barriers: The WorldWideWeb, Academia, and the Romantic Novel*, «Romanticism On the Net» (10 May 1998), <www.erudit.org/revue/ron/1998/v/n10/005794ar.html> (11/10).
- De Robbio Antonella, *Open Access e copyright. Faq*, <antonello.unime.it/faq-oa.pdf> (04/11).
- Douglass H. Thomson, *The Work of Art in the Age of Electronic (Re)Production*, <www.erudit.org/revue/ron/1998/v/n10/005805ar.html> (04/10).
- Fay Elizabeth, *The Bluestocking Archive: Constructivism and Salon Theory Revisited*, <www.erudit.org/revue/ron/1998/v/n10/005795ar.html> (04/10)
- Fraistat Neil, Jones Steve, Stahmer Carl, *The Canon, The Web, and the Digitization of Romanticism*, «Romanticism On the Net 10» (May 1998), <users.ox.ac.uk/~scat0385/rcron.html> (09/10).
- Gamer Michael, *Romantic Links, Electronic Texts, Homepages, and Syllabi* (7 gennaio 1998), <dept.english.uppen.edu/~mgamer/Romantics/index.html> (11/10).
- , *Response for 'Romanticism, the Canon, and the Web*, a response given at the 1996 MLA Panel entitled *The Canon and the Web: Reconfiguring Romanticism in the Information Age*, <www.english.ucsb.edu/faculty/ayliu/research/mla96/gamer.html> (12/10).
- Höglund John A., *Editing the Internet: Teacher Compiled Electronic Anthologies*, <www.hum.au.dk/engelsk/naes2004/download_paper.html?> (01/11).
- Koenig-Woodyard Chris, *A Hypertext History of the Transmission of Coleridge's 'Christabel,' 1800-1816*, <www.erudit.org/revue/ron/1998/v/n10/005806ar.html> (04/11).
- Landow George P., *The Literary Canon*, «The Victorian Web», <www.scholars.nus.edu.sg/victorian/gender/canon/litcan.html> (08/10).

Liu Alan, *Voice of the Shuttle: Cultural Studies Page. Canon/Culture Wars* (3 gennaio 1998), <humanitas.ucsb.edu/shuttle/cultural.html> (02/11).

Mandell Laura, *Canons Die Hard: A Review of the New Romantic Anthologies*, «Romanticism On the Net 7» (August 1997), <users.ox.ac.uk/~scat0385/canon.html> (04/11).

Negroponete Nicholas, *Being Digital* (1995), <archives.obs-us.com/obs/english/books/nn/bdcont.htm> (11/10).

Nisticò Renato, *Internet e letteratura: inizio o fine dell'esperienza?*, <biblio.sns.it/it/risorseonline/pubblichepermateria/letteratura/seminario/nistico/> (01/11).

Stockton Kathreen B., *Developing a Counter-Canon* (7 Jan. 1988), <stg.brown.edu/projects/hypertext/landow/victorian/canon/femcan2.html> (07/10).

Sitografia selezionata

About.com: Contemporary Literature Page, <contemporarylit.about.com/>.

A Celebration of Women Writers, <digital.library.upenn.edu/women/>.

Alex Catalogue of Electronic Texts, <www.infomotions.com/alex2/>.

A Reading List for English Majors, <www.rci.rutgers.edu/~wcd/rutlist.htm>.

Bibliotheca Anglica, <www.hs-augsburg.de/~harsch/anglica/Chronology/e_chrono.html>.

British Poetry 1780-1910: a Hypertext Archive of Scholarly Editions, <etext.lib.virginia.edu/britpo.html>.

British Women's Novels: A Reading List, 1777-1818, <locutus.ucr.edu/~cathy/womw.html>.

Cambridge History of English and American Literature, <www.bartleby.com/cambridge/>.

CERES: Cambridge English Renaissance Electronic Service, <www.english.cam.ac.uk/ceres/>.

CMU Poetry Index of Canonical Verse, <poetry.eserver.org/>.

Corpus of Middle English Prose and Verse, <quod.lib.umich.edu/c/cme/>.

Elizabethan Authors, <www.elizabethanauthors.com/>.

ERIC – The English Renaissance in Context, <dewey.library.upenn.edu/sceti/furness/eric/index.cfm>.

Great Writers and Poets, <www.xs4all.nl/~pwessel/writers.html>.

Humbul Gateway to Humanities Resources, <www.humbul.ac.uk/>.

Internet Archive, <www.archive.org/>.

Literary Resources on the Net, <andromeda.rutgers.edu/~jlynch/Lit/>.

LiteratureClassics.com, <www.literatureclassics.com/>.
Literature Online, <lion.chadwyck.com/marketing/index.jsp>.
Luminarium, <www.luminarium.org/lumina.htm>.
National Association of Scholars, <www.nas.org/>.

On-Line Literary Resources: Twentieth-Century British, Irish and Commonwealth,
 <andromeda.rutgers.edu/~jlynch/Lit/20th.html>.
Online Medieval and Classical Library, <omacl.org/>.

Procyon, The Academic SF Website, <www.twics.com/~melmoth2/procyonintro.html>.
ProQuest, <www.proquest.com/brand/chadwyck.shtml>.

Resource Discovery Network, <www.rdn.ac.uk/>.
Romantic Links, Homepages, and Electronic Texts, <dept.english.upenn.edu/~mgamer/Romantic>.
Romaniticism on the Net, <www.ron.umontreal.ca>.

Shakespeare Institute, <www.shakespeare.bham.ac.uk/>.
Stuart Curran Homepage, <www.english.upenn.edu/~curran/home.html>.

The Brown University Women Writer's Project, <www.wwp.brown.edu>.
The Emory Women Writers Resource Project, <chaucer.library.emory.edu/wwrp/>.
The eServer Poetry Collection, <eserver.org/>.
The Gothic: Materials for Study, A Hypertext Anthology, <www.engl.virginia.edu/~enec981/Group/title.html>.
The Labyrinth: Resources for Medieval Studies, <labyrinth.georgetown.edu>.
The Master Works of Western Civilization, <www2.latech.edu/~bmagee/201/great_books_etexts.html>.
The Online Books Page, <digital.library.upenn.edu/books/>.
The Philological Museum, <www.philological.bham.ac.uk/index.html>.
The Republic of Pemberley, <www.pemberley.com/>.
The Victorian Web, <victorian.lang.nagoya-u.ac.jp/victorianweb/>.
The Voice of the Shuttle, <vos.ucsb.edu/>.
The Write Page, <www.writepage.com>.
Twentieth-Century Poetry in English, <www.lit.kobe-u.ac.jp/~hishika/20c_poet.htm>.

Victorian Women Writers Project, <www.indiana.edu/~letrs/vwwp/>.

Women of the Romantic Period, www.cwrl.utexas.edu/~worp>.

QUALCOSA È CAMBIATO ...

Luigi Marinelli

Gli studi femministi, di genere, GBLT (*feminist, gender, queer studies*), gli studi culturali (*cultural studies*), gli studi postcoloniali (*postcolonial studies*), gli studi sulla traduzione (*translation studies*), coniugandosi alla generale temperie di poststrutturalismo e postmodernismo, e rimettendo in discussione da oltre una trentina d'anni a questa parte gerarchie e posizioni dentro e fuori, sopra e sotto i vari ordini costituiti, hanno offerto un contributo inestimabile, ma anche forse ciclicamente inevitabile, su ciò che si debba intendere per canone letterario, quali i meccanismi e i 'segreti' della sua formazione, quali anche i possibili strumenti e i 'trucchi' dello smascheramento e di apposite revisioni di quegli stessi meccanismi.

Da eminentemente letteraria ed educativa, la questione del canone ha assunto insomma negli ultimi decenni una forte denotazione culturale e politica, scoperchiando conflitti mai sopiti, se non nell'intenzione, o piuttosto, nell'illusione autoritaria dei (vari) soggetti dominanti.

Durante il secolo scorso l'ampliamento della base democratica e numerica *tout-court* della lettura ha peraltro – almeno all'apparenza – trasferito la parola decisiva sul successo letterario dall'eletto manipolo dei critici a quello di massa (e poi mass-mediatico), ma forse non meno manipolatorio e manipolabile, dei lettori. E anche qui, poi, il discorso di Tocqueville sulla «dittatura della maggioranza» si è fatto sempre più attuale...

Con ciò la questione del canone ha quasi assunto una prevalente connotazione quantitativa e statistica (quali i libri *più letti*), travestendo o appunto 'mascherando' la propria natura sostanzialmente normativa (quali i libri che *devono esser letti*).

In tal senso – e pur non sottovalutando affatto l'importanza storica dell'evento, che si potrebbe sintetizzare nell'uso sempre più accorto di figure perifrastiche del dubbio e della trasgressione quali la litote, l'antifrasi e in genere l'ironia, l'iperbato e in genere l'inversione del 'normale' ordine delle parole –, la pur commendevole re-azione liberatoria delle nuove correnti critiche materialiste e antidogmatiche potrebbe essere paragonata al ruolo del *politically correct* nelle attuali democrazie occidentali (che, specie nel caso di certe videocrazie a noi purtroppo assai ben note, taluni preferiscono chiamare «democrazie») rispetto alle «neolingue» dei totalitarismi o degli stati ideologici di oltre mezzo secolo fa. A un linguaggio normativo chiuso si è sostituita una maggior cautela e apertura linguisti-



ca, senza tuttavia che a questo abbia necessariamente corrisposto una reale offerta di pari opportunità.

Alcuni esempi banali: il termine «gay», ampiamente invalso anche in Italia (e nato appunto su base ironico-antifrastica), è certamente meno discriminatorio dell'«invertito» o «pederasta» che si impiegava al suo posto mezzo secolo addietro, ma al processo di maturazione linguistica che sottosta a tale evoluzione è forse dubbio che abbia corrisposto un'altrettale maturazione del corpo sociale e, ciò che più importa, delle sue estensioni a livello giuridico e dei diritti (non solo nel nostro paese, che tuttavia in tali questioni si rivela uno dei più arretrati nel mondo democratico occidentale). E ancora: chiamare «diversamente abile» quello che una volta veniva detto «storpio», «zoppo», «monco» o tutt'al più handicappato, non abbatte per questi/e cittadini/e le barriere architettoniche che rendono loro quasi impossibile la vita nelle nostre stupende città d'arte.

E anche il canone letterario (occidentale), checché questo paragone possa apparire a qualcuno esagerato e offensivo, nonostante tutte le sue possibili e auspicabili aperture e revisioni, resta pur sempre in mano a una maggioranza – è vero, sempre più illuminata – ma convinta di esserlo, maggioranza, e fieramente intenzionata a rimanere tale: maschile, bianca, cristiana, eterosessuale...

Ecco. Il paradosso sta tutto qui: tra il lato trasgressivo e velenoso (*venenum* terapeutico) e per sua stessa natura «minoritario» della grande letteratura/arte e dei suoi autori/autrici da una parte, e, dall'altra, l'inesorabile digestione normativa che ne viene operata dalla maggioranza del corpo sociale, attraverso la bocca, lo stomaco e l'intestino della critica, dell'accademia, della scuola, del pubblico dei lettori (il canone, appunto). Un paradosso su cui si fonda evidentemente lo stesso bisogno artistico dell'essere umano e del suo corpo, fatto allo stesso tempo di neuroni specchio e di feci¹; e della nostra vita, tra fisiologia e filosofia, scatology ed escatologia, o meglio – secondo l'espressione per me particolarmente felice di un Tadeusz Kantor – «tra l'immondezzaio e l'eternità»². E il canone sembra proprio uno di quei tipici costrutti umani che servono (o dovrebbero servire) a non buttar via, con l'acqua sporca della nostra finitezza, anche il bambino di ciò che riteniamo degno di memoria.

Questo libro rappresenta quindi un'ulteriore, importante apertura in direzione di una reale democratizzazione e pluralizzazione dell'idea di canone, in un gioco di specchi (anche deformanti) tra l'uno e il molteplice, nell'auspicio – ancora non poco utopico – che si possa andare oltre le rigidità del canone occidentale summenzionato, rispettandone, sì, la vetustà e tenendola in seria considerazione, ma anche tenendo sempre la porta aperta alle istanze e agli apporti di canoni «altri» nel senso inter- e multiculturale che – volenti o nolenti – rinveniamo ormai quotidianamente nei nostri condomîni, città e nazioni, e nelle nostre stesse vite, emozioni, immaginazioni postmoderne.

Il fatto stesso che si prenda qui in considerazione letteratura scritta nella lingua ipercentrale (inglese e angloamericano)³, squadrando e scar-

dinando però gli stessi fondamenti ideologici su cui si è retta e si regge l'egemonia culturale britannica e statunitense nella nostra epoca, significa che la lezione, mettiamo, dei *subaltern studies* (un Gramsci che in questo nostro strano bel paese deve ritornarci dalla riflessione post-coloniale di intellettuali nordamericani di origine indiana e palestinese...) può (ri) dare anche da noi buoni frutti. E, se mi è permesso, lo stesso invito a partecipare a un loro libro 'canonico', che Colleghi anglisti hanno rivolto a uno come me che da sempre si occupa – lo dirò esplicitamente: anche per scelta 'politica' – di una cultura cosiddetta minore come quella polacca, e tale considerata persino all'interno della grande famiglia slava, deve pur avere un suo significato simbolico, ma forse anche operativo. Del resto la condizione di letteratura 'minore' non è così deprecabile. Basta saperla interpretare come un cronotopo mobile e mutevole, un concetto relativo e reversibile: nello spazio e nel tempo, nella sincronia e nella diacronia delle varie e possibili narrazioni della cultura umana.

Qualcosa allora è cambiato? Forse sì. O magari sarà più corretto dire: qualcosa sta cambiando. E questo cambiamento si potrebbe riassumere in un lento, ma inarrestabile movimento nella direzione di una sempre più discreta laicità (desacralizzazione), interculturalità (snazionalizzazione) e attenzione ai condizionamenti di genere (depatriarcalizzazione) dell'idea e della costituzione del canone. Ne hanno dato prova, ad esempio, anche i primi risultati di una ricerca di lunga durata, diretta da Roberto Antonelli alla Sapienza di Roma, e progressivamente allargata alle scuole e università di tutt'Europa, che, oltre a una serie di seminari, incontri, dibattiti anche sui giornali, ha fruttato alcune preziose pubblicazioni, a partire da due importanti numeri tematici della rivista «Critica del testo»⁴.

Penso che questo movimento sia effetto non di relativismo (e anche su questo termine e sulle dispute che suscita tutt'oggi ci sarebbe molto da dire), bensì di una semplice e più onesta accettazione delle diversità e molteplicità dei punti di vista sul canone, cioè di una presa d'atto della validità, se non altro per spostamento metaforico, di una sorta di principio d'indeterminazione (Heisenberg) anche per le scienze umanistiche e il rapporto fra certi loro strumenti e oggetti d'indagine. Lo notava in questo libro anche Alessandra Calanchi nel suo contributo sul canone e la cosiddetta paraletteratura. Mettiamo infatti sia fissato un 'oggetto canone' accettato/accettabile per tutti (è ciò che, sulla scorta di una grande tradizione, ha proposto Harold Bloom). Tuttavia anche qui saremo prima o poi costretti a constatare che «qualunque coppia di grandezze osservabili generiche (che non siano nella relazione di essere compatibili) non si potranno mai misurare simultaneamente, se non a prezzo di indeterminazione, sull'una tanto più grande quanto più piccola si riduce quella sull'altra osservabile» (una definizione chiara e accessibile, ripresa da Wikipedia)⁵. Insomma, quanto più vai per *approssimazione* sull'una, tanto più sei *esatto* sull'altra... E un tale dualismo si ripercuote perfino a livello definitorio. Come nota Elena Sibilio nel suo saggio sulle stesse ambiguità semantiche del termine 'canone', se si accetta, come da lemma OED, che

una delle caratteristiche della ‘canonicità’ è la ‘normatività’, come si concilia questo con l’opinione, più volte ripetuta dagli apologeti del Canone, che una delle principali caratteristiche di un’opera canonica è la sua originalità? «Ma originalità e normatività – osserva acutamente Sibilio – non dovrebbero, da un punto di vista meramente 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?» (p. 12). Vedi del resto certe contraddizioni scaturite dal concetto novecentesco di ‘letteratura come violazione del sistema’, e qui a malapena riassunte nella nota 1. Ancora un esempio: i parametri che mettono a fuoco il canone europeo da parte degli osservatori provenienti da varie direzioni sono fortemente interconnessi e, proprio come nel principio di indeterminazione, più si va specificando e precisando uno di quei parametri, più un altro, o diversi ad esso associato, appariranno confusi e indefiniti (ad esempio quello nazionale o geografico o perfino quello riguardante il maggiore o minor tasso di letterarietà e/o finzionalità di un testo, come anche nel caso di quegli ibridi postmoderni di cui si occupa Valentina Vannucci nel suo contributo sulla *biofiction*). Rovesciando la prospettiva post-coloniale di Tejaswini Niranjana, qui citata da Siri Nergaard (p. 119), è insomma il «canone occidentale» che alla fine rivela chiaramente tutta la sua natura di «canone putativo»⁶. Per essere più ‘semplici e onesti’ possibile, e pur rimanendo nell’ambito della letteratura ‘occidentale’: il punto di vista di un polacco sul canone letterario, può essere approssimativamente lo stesso di un italiano, di un irlandese o di un canadese? Fa dunque assai bene Federica Frabetti a ricondurre parte del suo discorso su *Canone e performatività* alla Sedgwick di *Touching Feeling* (2003)⁷, con la sua fondamentale critica al ‘pensiero dualistico’ occidentale e alle sue «coppie concettuali che non lasciano spazio a modi alternativi di pensiero, e che inoltre investono il primo termine della coppia di un valore gerarchicamente superiore al secondo» (p. 37). Ciò riguarda in generale i canoni ‘altri’, cioè la sostanziale esclusione dal canone *generale* o *maggiore* o *dominante* che dir si voglia, dei canoni (considerati) minoritari (*minority canons*), o piuttosto marginalizzati, oppure di *fattori del canone maggiore* che non vengono, o non venivano, (quasi mai) menzionati: la scrittura femminile (della quale ormai non può più tacere il canone mondiale della critica e della teoria letteraria, e – piano piano, senza esagerare però, eh!... – perfino nel nostro Bel Paese), omosessuale (della quale in questo libro si occupano i saggi di Maria Micaela Coppola e Sandro Melani), quella delle minoranze nazionali, etniche; e le stesse ‘letterature minori’, nel senso proposto da Deleuze e Guattari⁸, ma evidentemente estensibile (ad esempio – non sorprenderà – alla letteratura scritta in latino nell’ambito delle varie letterature ‘nazionali’ nella fase successiva alle diverse ‘questioni della lingua’ e conseguenti nobilitazioni dei volgari); la scrittura «bi-langue»⁹ e dei traslingui, un fenomeno oggi importantissimo per l’ormai dominante mobilità, ovunque, a livello globale, ma che, fra altri, trova un primo esempio ‘canonico’ nelle opere e nella lingua di Joseph Conrad, descritto da un Rudyard Kipling come

«extremely un-English», e che per l'appunto nella sua riflessione letteraria approfondì il rapporto tra l'Europa bianca e il suo cuore di tenebra, tanto da poter essere oggi a buon diritto considerato – proprio in quanto «England's Polish Genius», come, con gesto di appropriazione anch'esso in fondo tutto di stampo coloniale, lo definì Bertrand Russell – il padre del postcolonialismo letterario (e a tal proposito risultano qui illuminanti le pagine del saggio di Luisa Pèrcopo su *Canone e post-coloniale*, dedicate tra l'altro alle varie, anche polemiche, reinterpretazioni e riscritture africane di *Heart of Darkness*).

Ed ecco che il discorso affrontato qui sulle necessarie re-visioni del canone giunge – mi pare – a un punto nodale nel tema trattato in queste pagine, con la sua solita lucidità e grande competenza, da Siri Nergaard: il paradosso che concerne il rapporto «canone e traduzione», laddove per l'appunto sembrerebbe che «la questione del canone letterario non pert[enga] alla disciplina dei TS» (p. 105), e viceversa. Eppure, oltre la «maestosa cappa del cielo latino» (come la chiamò Benvenuto Terracini¹⁰), ma già sotto di essa, a motivo delle svariate forme di simbiosi tra tradizione latina e nuove letterature in volgare (Curtius), e ovviamente anche oltre la progressiva dominanza nel canone occidentale di alcuni centri linguistico-letterari (in particolare francese, anglo-americano e spagnolo, anche nelle loro varianti coloniali e postcoloniali: francofone, anglofone e ispanofone), una cosa è certa: la traduzione è il crocevia di ogni possibile canone, giacché «il passaggio attraverso la traduzione è indispensabile per la formazione di tutti i canoni che raccolgono testi scritti in diverse lingue [...]; molti canoni esistono ed evolvono grazie alle traduzioni; le traduzioni sono fondamentali per la formazione di molti canoni e determinano meccanismi di inclusione ed esclusione» (Nergaard, p. 106). Io direi anzi che la traduzione – una volta accolto il principio universale dell'intertestualità letteraria – riguarda nondimeno i canoni 'monolingui', quelli cioè fatti di testi (apparentemente) tutti della stessa lingua.

Nel paradosso evidenziato da Nergaard ritroviamo evidentemente uno degli effetti più gravi del problema dell'asimmetria delle diverse lingue e culture. E tuttavia la sua soluzione passa proprio attraverso le attuali aperture, revisioni e pluralizzazioni del concetto stesso di canone, anche grazie alle infinite possibilità di riorganizzazione random della cultura e dei suoi strumenti, offerte dalla rete col suo processo comunicativo e formativo virtuale permanente, di cui – facendo proprio il neologismo *net-Bildung* coniato da Beatrice Töttössy – parla in questo libro l'interessante articolo di Arianna Antonielli. Ma del resto, a pensarci bene, cos'era per T.S. Eliot la Tradizione, se non un'enorme e simultanea compresenza virtuale di testi, proprio com'è oggi – ma in modi e termini assai più aperti e accessibili a tutti – nelle virtualità della rete? Ciò non significa ovviamente che i canoni saranno tanti, quanti i liberi fruitori del web, ma che l'autonomia e l'ampiezza sconfinata di scelta che il diretto accesso a testi, paratesti, metatesti e ipertesti in rete può offrire, segnano il definitivo passaggio a una nuova era, anche per quanto concerne la specifica questione

(della formazione) dei canoni letterari, con cui evidentemente la critica, la scuola, l'università e in genere la cultura dovranno ben presto fare i conti.

Un'importante chiave di volta in tal senso, negli studi letterari, stava già tutta nel concetto bachtiniano di *essotopia* o *extralocalità* (in russo: *vnenachodimost'*), ripreso poi in pieno dalla semiotica della cultura della scuola di Tartu, la cui concezione relazionale e dinamica delle culture (intese come meccanismi collettivi e serbatoi di informazione delle collettività umane che funzionano soprattutto per traduzione, assimilazione e spostamento) – come ben compendia Andrea Tramontana – determina che

lo sviluppo di una cultura sia visto sempre come un atto di scambio che presuppone un altro, una dialettica tra parti, tra ciò che è considerato interno e proprio con ciò che è [sarebbe] esterno e estraneo. C'è sempre un'eterogeneità fondante anche all'interno di uno spazio semiotico, quasi che il dialogo precedesse il monologo; grazie a questo differenziarsi, grazie allo scarto e al differenziale emergono il valore, il senso e la peculiarità delle parti in gioco¹¹.

Se quindi 'traduciamo' il ragionamento bachtiniano-lotmaniano dallo studio delle culture a quello della formazione dei canoni, potremo senz'altro dire che un canone, per essere accettato, evolversi e comprendersi esso stesso, ha bisogno di altri canoni ad esso 'esterni e estranei', e soprattutto che non ha senso parlare di un Canone *ne varietur*, giacché esso non può proprio esistere, quale che sia la forza egemone che lo costituisce. O, per riusare un giudizio sanamente ricorrente in questo libro, del Gorak di *The Making of the Modern Canon*: «No homogenizing entity called 'the Canon' ever existed»¹². Perfino quando parliamo di canoni settoriali, quelli fin qui trattati come marginali e subalterni, il loro 'racconto' alternativo a quello del filone principale della narrativa sul canone occidentale, non può che essere 'polifonico' (anche qui nel senso bachtiniano). Mi pare che la stessa cosa intendesse qui Maria Micaela Coppola aprendo provocatoriamente il suo contributo con l'asserzione: «Il canone lesbico è costituito da più canoni lesbici» (p. 167). Come nella teoria dei frattali, insomma, più avviciniamo il punto di osservazione verso una determinata porzione di un canone maggiore, più troveremo che questa stessa porzione è composta anch'essa di altre parti 'minori', ma ad essa perfettamente comparabili su scale diverse. Ciò significa che la visione di un canone principale è anche una risultante della 'distanza' da cui si osservi il nostro oggetto di indagine, e che il principale problema che sottosta a tutta questa problematica è, al solito, quello delle regole del gioco di tale 'distanziamento' ed extralocazione. Più esse sono chiare e valide per tutti, più il gioco vale la candela.

Tutto ciò porta alla conclusione circa la necessità e il bisogno di una continua revisione dei canoni, che non sia un *re-adjustment* elitario della critica, come prospettava T.S. Eliot, bensì nell'ambito di ciò che – con termine ben più laico e storicamente fondato rispetto a quello quasi sacrale e metatemporale di 'canonizzazione' – John Guillory definì 'legittimazione'

di un'opera letteraria, giacché: «Canonicity is not a property of the work itself, but of its transmission, its relation to other works in a collocation of works»¹³. E, se ci pensiamo, quella di Guillory è la risposta più 'semplice e onesta' al problema già correttamente posto da Marx in quel celebre passo dell'*Einleitung* del 1857: «La difficoltà non sta nell'intendere che l'arte e l'epos greco sono legati a certe forme dello sviluppo sociale. La difficoltà è rappresentata dal fatto che essi continuano a suscitare in noi un godimento estetico e costituiscono, sotto un certo aspetto, una norma e un modello inarrivabili»¹⁴. La 'canonicità' di un'opera dipende essenzialmente dai contesti che, anche nella lunga e lunghissima durata, fanno da 'sfondo' (nel senso del *fon* dei formalisti russi) al suo godimento estetico (Bachtin avrebbe precisato: *dialogizujuščij fon*, 'sfondo dialogizzante'). E in questo senso ha ragione Frank Kermode, del quale ovviamente risulta ormai inaccettabile il punto di vista prettamente estetico, a sostenere che *piacere* e *cambiamento* sono i due poli entro cui si gioca il gioco del canone¹⁵.

Se dunque i canoni sono costrutti immaginati da qualcuno per comunità immaginate, possiamo insomma concludere che nell'immaginazione (e non nella paura) di canoni altri, e nelle loro necessarie revisioni, sta la sfida e il piacere di quel cambiamento di cui anche questo libro dà speranza ed è importante testimonianza, nonostante i non pochi avvisi di segno opposto che ancora nel prossimo futuro ci potranno giungere da parte del potere politico e a motivo della sempre non trascurabile energia inerziale dell'istituzione scolastica e universitaria. Si può però star certi che nella cultura e nella società, cioè nelle intelligenze e nei cuori della gente, qualcosa è cambiato.

Note

¹ Tutto il progressivo movimento 'anticanonico' del Novecento (con evidenti forti anticipazioni già nella poetica romantica) trova un importante precedente 'escrementizio' in certo dada (pensare alla fontana-orinatoio di Duchamp, simbolo cult di ogni possibile provocazione e negazione dell'arte, e poi alla 'Merda d'artista' di Manzoni e via espellendo), tanto che pare assai appropriata l'osservazione di Christian Enzenberger, enigmatico e schivo fratello minore del ben più noto Hans Magnus, autore del geniale e semidimenticato *Größerer Versuch über den Schmutz*, 1968 (trad. it. di R. Pedio, *Sullo sporco*, Feltrinelli, Milano 1973), «secondo cui il provocatorio legame fra letteratura ed escrementi sarebbe andato affermandosi parallelamente alla definizione della letteratura come violazione del sistema» (Valerio Magrelli, *Profilo del dada*, Laterza, Roma-Bari 2006, p. 27).

² Credo che, fra i numerosi scritti teorici, critici e letterari in cui ritorna tale concetto, per la prima volta Kantor lo utilizzasse nel Manifesto *Imballaggi* del 1962 (se ne può leggere una traduzione italiana in T. Kantor, *Il teatro della morte*, a cura di D. Bablet, Ubulibri, Milano 1979, pp. 78-82). Mi pare peraltro che l'idea dell'imballaggio, che in quegli anni affascinava Kantor e molta parte della neoavanguardia pittorica e teatrale, abbia molto a che vedere con la problematica del canone. Scriveva Kantor: «L'azione stessa dell'*impacchettare* nasconde in sé un bisogno molto umano e un forte desiderio per la conservazione, l'isolamento, la durata, la trasmissione, insieme a un gusto per ciò che non si conosce e che appare misterioso» (ivi, p. 85).

³ Mutuo la terminologia (che distingue: una lingua ipercentrale, una decina lingue supercentrali, da cento a duecento lingue centrali e circa cinquemila lingue periferiche) dalla sociologia linguistica di L.-J. Calvet, *Pour une écologie des langues du monde*, Plon, Paris 1999, come riassunta e discussa nel bel saggio di M. Arcangeli, *Lingue centrali e lingue periferiche: accordi, compromessi, conflitti*, in Id., *Lingua e identità*, Meltemi, Roma 2007, in particolare p. 60.

⁴ «Il Canone alla fine del millennio», III/1, 2000 e «Il canone europeo», X/1, 2007, con un significativo passaggio, nei due titoli a distanza di un settennio, dalla maiuscola alla minuscola, dal concetto astratto e generale a una delle sue possibili concretizzazioni, tanto più auspicabile rispetto ai vecchi canoni 'nazionali', quanto più se ne tenga ben presente il valore operativo e se ne palesino le pur numerose indeterminatezze, a cominciare da quella più problematica e macroscopica, e quindi il più delle volte sottaciuta: «quale Europa?».

⁵ <http://it.wikipedia.org/wiki/Principio_di_indeterminazione_di_Heisenberg> (04/11).

⁶ Il riferimento è a T. Niranjana, *Siting Translation. History, Post-Structuralism and the Colonial Context*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1992, p. 5.

⁷ E. Sedgwick Kosofsky, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Duke UP, Durham, NC 2003.

⁸ Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 1996.

⁹ Cfr. A. Khatibi, *Bilinguisme et littérature*, in Id., *Magreb pluriel*, Denoël, Paris 1983, pp. 177-207.

¹⁰ B. Terracini, *Conflitti di lingua e di cultura*, Einaudi, Torino 1996, p. 45.

¹¹ A. Tramontana, *La semiotica della cultura*, in C. Demaria e S. Nergaard (a cura di), *Studi culturali. Temi e prospettive a confronto*, McGraw-Hill, Milano 2008, p. 23. Per un'introduzione al concetto di extralocalità e alle sue fondamentali implicazioni nello studio culturale e interculturale può bastare il breve saggio bachtiniano, *Risposta ad una domanda della redazione del «Novyj mir»*, in AA.VV., *La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo*, a cura di D.S. Avalle, Einaudi, Torino 1980, pp. 193-200.

¹² J. Gorak, *The Making of the Modern Canon. Genesis and Crisis of a Literary Idea*, Athlone, London 1991, p. IX.

¹³ J. Guillory, *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*, University of Chicago Press, Chicago-London 1993, p. 340.

¹⁴ K. Marx, *Introduzione a "Per la critica dell'economia politica"*, a cura di E. Cantimori Mezzomonti, Editori Riuniti, Roma 1969, p. 199.

¹⁵ Cfr. F. Kermode *et alii*, *Pleasure and Change. The Aesthetics of Canon*, Oxford UP, Oxford 2004.

INDICE DEI NOMI

- Abel, E. 193n., 197
 Abrams, M.H. 230
 Achebe, C. 71, 78, 81-83, 94n., 97n., 99
 Achille 95n.
 Ackerley, J.R. 160
 Ackroyd, P. 145n., 149
 Adam, I. 93n., 96n., 99, 101
 Adamo 171
 Addington Symonds, J. 159
 Addison, J. 217
 Adorno, T. 162
 África Vidal, M.C. 121n., 123
 Agostino, Santo 22, 26n., 26
 Ahmed, S. 36, 43n., 43
 Alabaster, W. 217
 Albertazzi, S. 24n., 26, 69, 93n.-94n., 99-100, 122
 Albrecht, J. 113-114, 122
 Alfredo (re) 76
 Alhuwalia, P. 95n., 100
 Alighieri, D. (v. Dante)
 Allen, J. 194n., 195
 Allison, D. 181
 Alter, R. 22
 Altieri, C. 22, 24n., 26n., 26, 230
 Álvarez, R. 121n., 123
 Anderson, B. 88, 99
 Anselm (Anselmo, Santo) 160
 Antoinette (Bertha) 72
 Antonelli, R. 231, 239
 Antonielli, A. 9, 226n., 230, 241
 Antonioli Cameroni, S. 97n.
- Anzaldúa, G. 196
 Apter, E. 120, 122n., 122
 Arcangeli, M. 244n.
 Arendt, H. 62n., 63
 Ariosto, L. 175
 Aristarco di Samotraccia 25n.
 Aristofane di Bisanzio 25n.
 Aristotele 15, 43n., 148n.
 Arnaud, E. 144n., 150
 Arnaud, N. 49, 61n., 63
 Arnold, J. 95n., 104, 186
 Artful Dodger 84
 Ascari, F. 164n., 165
 Ascari, M. 47, 61n., 63
 Ashcroft, B. 68-69, 74-75, 93n.-96n., 98n.-99n., 100, 118, 122
 Assmann, J. 19, 25n.-26n., 26
 Astley, N. 191
 Attebery, B. 52, 62n.
 Atwood, M. 74, 83
 Auerbach, E. 72, 148n.
 Austen, J. 153, 209, 214, 220
 Austin, J.L. 30-38, 42n.-43n., 43
 Avalle, D.S. 244n.
- Bablet, D. 243n.
 Bachtin, M.M. 51, 146, 150, 243, 244n.
 Bacon, F. 209, 217
 Baillie, J. 210
 Baiocchi, M. 163n., 166
 Bajetta, C.M. 205-206, 214, 218, 226n.-229n., 230, 233



- Baker, D. 174
 Baker, H.A. Jr. 17, 25n.-26n., 27
 Baker, M. 120n., 122-123
 Balakrishnan, G. 102
 Balch, S. 215
 Ballantyne, R.M. 96n.
 Balzac, H. de 54
 Bannon, A. 178
 Banville, J. 139, 147n., 149
 Barbauld, A.L. 214
 Barnes, D. 180
 Barnes, J. 145n., 149
 Barney, N. 180
 Barth, J. 148n.
 Barthes, R. 47, 128, 136, 146n., 148-149, 203-204, 225n., 230
 Bartocci, M. 97n.
 Bassnett, S. 108, 119-120, 121n.-122n., 123
 Batsleer, J. 94n., 100
 Batten Cristall, A. 212
 Battistini, A. 61n., 63, 223, 229n., 233
 Baudelaire, C. 72, 175
 Baym, N. 230
 Beardsworth, R. 42n., 43
 Beckett, S. 136-137, 153
 Bee, L. 213
 Behn, A. 221
 Behrendt, S.C. 230
 Bellamy, H. 217
 Benedetti, C. 226n., 230
 Benedict, B. 230
 Benjamin, W. 62n., 63, 230
 Bennett, W. Lance 63n., 65
 Bennett, T. 87, 98n., 100
 Benstock, S. 193n.
 Bentivogli, B. 232
 Bérard, C.C. 226n., 232
 Berman, A. 111, 123
 Bernasconi, R. 44
 Bernikow, L. 177
 Berti, L. 116-117
 Betsch Cole, J. 196
 Bezuchov, P. 148n.
 Bhabha, H.K. 74-75, 78, 98n.-99n., 100-101
 Bianchi, C. 122n., 124
 Bigazzi, R. 21, 26n., 26
 Billi, M. 144n., 149
 Billinghamurst, P. 233
 Bird, D. 100
 Birns, N. 92, 100
 Blackmur, R.P. 47
 Blake, W. 205, 210, 214, 228n.
 Blish, J. 52
 Bloom, H. 12, 19, 22, 24n., 26n., 26, 72-73, 90-91, 94n., 99n., 100, 107, 121n., 123-124, 153-155, 161-162, 162n.-164n., 164, 167-168, 170-171, 182, 190, 192n., 194, 223, 230, 239
 Boccia Artieri, G. 60
 Boehmer, E. 75, 100
 Boldrini, L. 137-138, 141, 145n.-146n., 149
 Borges, J.L. 115-116, 153
 Borghi, L. 192n., 196
 Boswell, A. 210
 Botto, M. 146n., 150
 Bradley, J. 98n., 100
 Bradstreet, A. 221
 Brand, S. 224n., 230
 Brazil, R. 218
 Brewster, A. 98n., 100
 Bristow, J. 159, 163n., 164
 Brontë, C. 72, 79, 126-127, 140, 141n., 150, 175
 Brontë, E. 79
 Brooks, C. 24n., 27
 Brooks, V.W. 47
 Brown, G. 182
 Brown, R.M. 186-187, 190, 194n.
 Bryant, J. 230
 Budge, B. 195
 Bui, R. 60
 Burke, E. 210
 Burns, R. 211, 214
 Burroughs, E.R. 78

- Burrows, V. 96n., 100
 Bush, V. 199
 Bushnell, R. 217
 Butler, J. 30-31, 33-34, 36-39, 42n.,
 43, 163n., 164, 195
 Byrd, P. 196
 Byron, G.G. (Lord) 139, 148n., 149,
 151, 211, 214, 228n.
- Cadioli, A. 203, 224n., 226n., 230
 Calanchi, A. 8, 62n., 64, 239
 Callaghan (ispettore) 58
 Callon, M. 31, 43
 Calvet, L.-J. 244n.
 Calvino, I. 48, 73, 94n., 100
 Camden, W. 217
 Campanini, S. 121n., 123
 Campbell, T. 230
 Campion, E. 217
 Cantimori Mezzomonti, E. 244
 Canuto (re) 76
 Capelli, S. 43, 163n., 164, 195
 Capra, F. 51, 62n., 64
 Capraro, C. 62n., 64
 Capriolo, E. 103
 Carbone, P. 228n., 230
 Cardona, G.R. 45
 Carey, P. 71, 74, 84-87, 89, 97n.-98n.,
 100-103
 Carlo II (re) 86
 Carpenter, J.E. 159
 Carroll, L. 53
 Carter, D. 89, 92, 99n., 100
 Carter, M. 102
 Cartesio 128
 Cary, J. 82
 Cassini, M.T. 48, 61n.-62n., 64
 Castellari, A. 48, 61n.-62n., 64
 Castelli, G.P. 192n., 195
 Castle, G. 97n., 99
 Castle, T. 175-176, 178, 193n., 195
 Castles, S. 99n., 100
 Castro, B. 92
 Cataldi, P. 230
- Caterina de' Medici 129-130, 145n.
 Cather, W. 180
 Cattabriga, G. 60
 Cavagnoli, F. 96n.
 Cavallo, G. 61, 65
 Cavanagh, S. 221
 Cavell, S. 32, 44
 Cavicchioli, S. 44
 Ceciarelli, E. 61n., 65
 Cederna, C.M. 62n., 64
 Cervantes, M. de 107, 153-154
 Ceserani, R. 109, 121n., 123, 231
 Chambers, I. 94n., 101
 Chapman, G. 218
 Chapman, R.L. 155, 163n., 164
 Charke, C. 178
 Chartier, R. 61, 65
 Chatterton, T. 144-145, 149, 214
 Chaucer, G. 153, 210
 Chernaik, J. 139, 147n., 149
 Cheyfitz, E. 117, 122n., 123
 Chiarini, C. 124
 Ciasullo, A.M. 191, 194n., 195
 Cixous, H. 136, 146n., 149
 Claesson, P. 233
 Clairmont, C. 148n.
 Clarissa Dalloway 180
 Coetzee, J.M. 71, 74, 78, 95n., 147n., 149
 Cohen, P. 229n., 231
 Coleridge, S.T. 210-212, 214
 Colette, S.-G. 180
 Collick, J. 220
 Collins, W. 54, 62, 64
 Conan Doyle, A. 55-56, 62n.
 Condillac, É.B. de 34
 Conrad, J. 68, 80-84, 97n., 99, 209,
 240
 Contini, G. 231
 Cook, B.W. 177, 195
 Cope, B. 100
 Coppola, F.F. 82
 Coppola, M.M. 9, 192n., 240, 242
 Coppola, S. 143n., 151
 Cortelazzo, M. 24n., 27

- Costa-Gavras, C. 82
 Couégnas, D. 51-52, 61n.-62n., 64
 Cowie, M. 124
 Cowper, W. 210, 211
 Crabbe, G. 210
 Crabbe, P. 98n., 102
 Craft, C. 158-159, 163n., 165
 Cremante, R. 54
 Crispino, A.M. 121n., 123
 Cristina di Svezia (regina) 175
 Cristo 77
 Crowe Ransom, J. 47
 Culler, J. 42n., 44, 192n., 195
 Cunningham, A. 210
 Cunningham, M. 184
 Curi, F. 24n., 27
 Curran, S. 229n., 231
 Curti, L. 94n., 101
 Curtius, E.R. 231, 241
 Curtoni, V. 58
- D'Arch Smith, T. 164n., 165
 Dalmasso, G. 42n., 44
 Damon, G. 177, 195
 Dane, C. 174
 Daniel Pegotty 84
 Dante 72, 153-154, 161
 Darwin, E. 210
 Davies, E. 221
 Davies, T. 100
 Davis, J. 92
 Dawson, P.M.S. 229n.
 de Campos, A. 113
 de Campos, H. 113
 de Lauretis, T. 163n., 165, 180, 193n., 195
 De Man, P. 31, 127, 141n., 149
 De Robbio, A. 228n., 233
 de Saussure, F. 42n.
 De Zordo, O. 62n., 64, 133, 144n.-145n., 150
 Decker, C. 220, 229n., 233
 Defoe, D. 78
 Degeneres, E. 191
 Delany, S.R. 52
- Deleuze, G. 204, 240, 244n.
 Dellamora, R. 159, 163n., 165
 Dell'Orto, A. 61n., 64
 Demaria, C. 122n., 124, 244n.
 Derrida, J. 30-31, 33-39, 41, 42n.-43n., 44-45, 91, 100, 128
 Desai, A. 74
 Di Carlo, C. 103
 Di Gesù, M. 224n., 231
 di Giovanni, N.T. 115
 di Gregorio, A. 102
 Di Maio, A. 97n., 100
 Di Meo, L. 60
 Diacono, M. 163n.
 Dick, P.K. 58
 Dickens, C. 54, 68, 80, 83-86, 97n.-98n., 153, 209
 Dickinson, E. 153, 183
 Diderot, D. 175
 Diez-Canedo, E. 121n., 124
 Dingwaney, A. 118, 123
 Dirlik, A. 70, 94n., 100
 Dixon, R. 78, 99n., 100-101
 Dixon, M. 90, 101
 Djebar, A. 120
 Doan, L. 195
 Docherty, T. 136, 146n., 150
 Doctorow, E.L. 147n., 149
 Doležel, L. 139-141, 146n.-149n., 150
 Dollimore, J. 164n., 165
 Don Giovanni 162
 Donati, A. 231
 Donne, J. 113
 Donoghue, E. 178, 183-184, 193n.-194n., 195
 Dorian Gray 81
 Dorothea Brooke 185
 Dostoevskij, F.M. 147n.
 Douglass, H.T. 233
 Dowling, L. 159, 163n., 165
 Dracula 58
 Drake, R. 161, 164n., 165
 Duchamp, M. 243n.
 Duffly, C.A. 182, 190

- Duffy, M. 186
 Duffy, S. 184
 Dutton, G. 99n., 101
 Dykewomon, E. (E. Nachman) 184, 186

 Eco, U. 49, 51, 61n., 64, 73, 94n., 101, 116, 122n., 123, 202
 Edison, T. 130, 142n., 151
 Edoardo il Confessore (re) 77
 Elam, D. 144n., 150
 Eliot, G. 153, 185
 Eliot, T.S. 18, 22, 24n.-25n., 27, 47, 52, 73, 83, 101, 116-117, 241-242
 Emerson, R.W. 209
 Enyd 79
 Enzenberger, C. 243n.
 Enzenberger, H.M. 243n.
 Epstein, W. 129, 141n.-142n., 150-151
 Erasmus (Erasmus da Rotterdam) 160
 Errante, V. 114, 121n.
 Evangelisti, V. 47, 57-58, 63n., 64
 Everhart, D. 216
 Ewing, M. 232

 Faderman, L. 177, 179, 183, 193n.-194n., 195
 Fanon, F. 67, 101
 Fantaccini, F. 62n., 64
 Farki, N. 78
 Farrell, J.G. 76, 95n., 101
 Farwell, M.R. 195
 Fay, E. 233
 Feinberg, L. 167
 Felman, S. 30, 33, 42n., 44
 Ferguson, A. 188, 194n., 195
 Fernandez, D. 164n., 165
 Ferretti, G.C. 227n., 231
 Ferroni, G. 48, 224n., 231
 Ferrosi, G. 61n.
 Fetterley, J. 173-174, 193n., 195
 Fichte, J.G. 55
 Fiedler, L.A. 17, 25n.-26n., 27, 47
 Filippini, E. 62n., 63

 Fiore, Q. 59, 63n., 64
 Fish, S. 33, 42n., 44, 125, 150
 Fitzgerald, E. 110-111
 Fitzhugh, G. 222, 229n., 231
 Flagg, F. 175
 Flash Gordon 56
 Flues, B. 218
 Fogarty, L. 92
 Formenti, C. 44
 Forrest, K. 184
 Forster, E.M. 159
 Foster, J.H. 177, 195
 Foucault, M. 11, 26n., 27, 34, 36-37, 47, 128, 136, 146n., 150, 157-159, 161, 163n., 164-165
 Fowler, A. 231
 Fowles, J. 134, 144n., 148n., 149
 Frabetti, F. 8, 240
 Fraistat, N. 206-207, 219, 226n.-227n., 229n., 233
 Frank, A. 131
 Frank, A.P. 105, 120n., 123
 Franklin, H.B. 26n., 27
 Fraser, A. 143n.
 Freud, S. 153, 164n., 165, 178
 Frye, N. 19, 22, 26n., 27, 47, 51

 Galli, S. 103
 Galloway, A. 43n., 44
 Gamer, M. 218-220, 224n.-225n., 233
 Gandhi, L. 94n., 101
 Garassini, S. 63n., 65
 Garbo, G. 175-176
 Garcia Márquez, G. 120
 Gasché, R. 128, 141n., 150
 Gaskell, E. 126-127, 141n., 150
 Geertz, C. 47
 Gelder, K. 92, 101
 Genette, G. 52, 62n., 64, 146n.
 Gentzler, E. 121n., 124
 Gersoni Kelly, A. 61n., 64
 Ghosh, A. 74
 Giacobino, M. 185, 194n., 195
 Giacomo II Stuart (re) 86

- Gibson, R. 84, 101
 Gikandi, S. 96n., 101
 Gilbert, K. 92
 Gilbert, S.M. 176, 195
 Giometti, G. 123
 Giordani, E. 56
 Giovanni (re) 76
 Glissant, É. 67, 101
 Goethe, J.W. von 153
 Golding, W. 96n., 218
 Gombrich, E.H. 47
 Gorak, J. 24n.-25n., 27, 29, 42n., 44,
 47, 61n., 64, 242, 244n.
 Gordimer, N. 120
 Gordon F.J. 101
 Gordon, S. 110, 181, 185
 Gorlier, C. 61n., 64
 Graglia, M. 193n., 195-196
 Gramsci, A. 154, 239
 Grassby, A. 99n.
 Greenblatt, S. 47, 231
 Greene, G. 82, 218
 Gregson, J.M. 57
 Grenville, K. 97n.
 Grier, B. 177
 Griffin, G. 186, 194n., 195
 Griffiths, G. 68, 75, 93n.-96n., 99n.,
 100, 118, 122
 Grimm, A. 17, 28
 Grimm, W. 17, 28
 Guarino, L. 163n., 165
 Guattari, F. 204, 240, 244n.
 Gubar, S. 176
 Guglielmi, F. 60
 Guglielmi, G. 62n., 64
 Guillory, J. 24n., 27, 231, 242-243, 244n.
 Gunew, S. 91, 99n., 101
 Gunn, G. 231
 Guy-Sheftall, B. 196
 Haggard, H.R. 78, 82
 Hailey, W. 210
 Hall, G. 40-41, 43n., 44
 Hall, R. 178, 181
 Hall, S. 94n.-95n., 101
 Hallberg, R. von 24n., 27, 47
 Halperin, D. 159, 163n.-164n., 165
 Hammond, P. 161, 164n., 165
 Hamner, R.D. 95n., 101
 Harlow, B. 102
 Harmer, D. 195
 Harris, B. 186-187, 190, 194n.
 Harris, W. 94n.
 Harris, W.V. 24, 25n.-26n., 27
 Hartman, G. 22
 Hassall, A.J. 98n., 101
 Hassan, I. 11
 Havelock Ellis, H. 178, 181
 Hayles, K. 43n., 44
 Headley, H. 231
 Hector (Ettore) 95n.
 Heilbrun, C.G. 196
 Heisenberg, W.K. 48, 239, 244n.
 Heiss, A. 92, 101
 Helen (Elena) 95n.
 Hemans, F. 218-219
 Henderson, M.G. 193n.
 Henry Phipps 85
 Herbrechter, S. 44
 Herrnstein Smith, B. 24, 27
 Hesse, C. 231
 Highsmith, P. 186
 Hishikawa, E. 222
 Ho, E. 97n.-98n., 102
 Hobsbawn, E.J. 102
 Hodge, M. 96n, 101
 Hoggart, R. 40
 Höglund, J. 225n., 233
 Hollinghurst, A. 156
 Hone, W. 219
 Hooks, B. 231
 Hope, A.D. 89, 102
 Huber, W. 142n.-145n., 148n.,
 150-151
 Huggan, G. 95n., 102
 Hughes, T. 78
 Hulme, P. 70, 102
 Huntington, J. 53, 62n.

- Hutcheon, L. 62n., 64, 134, 140, 143n.-145n., 150
 Hutchinson, M. 145n.
 Hynes, S. 17
- Ibsen, H. 153
 Irvine, M. 216
 Isherwood, C. 160
- Jack Maggs 84-86, 97n.-98n., 100-103
 Jacobs, N. 132, 138-139, 142n.-143n., 145n., 147n., 150
 Jacquemond, R. 118, 123
 Jahvista 154
 James, H. 174-175
 Jaszi, P. 233
 Jay, P.L. 128, 141n., 150
 Jemima Booth 135
 Jenkins, H. 59, 63n., 64
 Johnson, S. 16, 23, 25n.-26n., 27-28, 153
 Johnston, G. 102
 Johnston, J. 184, 186
 Jokinen, A. 217
 Jolley, E. 97n.
 Jones, S. 206-207, 219, 226n.-227n., 229n., 233
 Jose, N. 92, 97n., 99n., 102
 Joyce, J. 18, 153-154, 210
- Kafka, F. 153, 244n.
 Kalantzis, M. 100
 Kallmaker, K. 184
 Kamuf, P. 41, 44
 Kant, I. 25n., 55, 128
 Kantor, T. 238, 243n.
 Kay, J. 190
 Kaylor, M.M. 164n., 165
 Keats, J. 76, 214, 219, 228n.
 Keener, J.F. 141n.-143n., 150
 Keneally, T. 74
 Kennard, J.E. 185, 194n., 196
 Kenyon Jones, C. 145n., 150
- Kermode, F. 12, 22, 26n., 27, 47, 101, 196, 243, 244n.
 Kertbeny (Karl Maria Benkert) 156
 Ketterer, D. 53, 62n.
 Khatibi, A. 244n.
 Khayyām, O. 110
 Kincaid, J. 79, 96n., 100, 102
 King, R.H. 95n., 102
 Kingsley, C. 78
 Kipling, R. 78, 82, 209, 240
 Kittel, H. 112-114, 121n., 122-124
 Klaich, D. 177
 Knight, D. 52, 58
 Koenig-Woodyard, C. 233
 Kolbas, E. Dean 161-162, 164n., 165
 Kopelson, K. 159, 163n., 165
 Krafft-Ebing, R. von 175, 178
 Kramer, L. 90, 99n., 102
 Kramer Linkin, H. 219
 Kramnick, J.B. 62n., 64
 Kristeva, J. 146n., 150
 Kroetsch, R. 83
 Kucich, G. 232
 Kurtz 82
 Kyd, T. 218
- Lacan, J. 42n.
 Lacassin, F. 49, 61n., 63
 Lamming, G. 71
 Lancashire, I. 210
 Lancelyn Green, R. 55
 Landor, W.S. 211
 Landow, G.P. 203, 221, 227n., 232-233
 Langford Ginibi, R. 87, 92, 98n., 102
 Larsen, N. 175, 193n.
 Lauter, P. 24n., 27, 196, 232
 Lawrence, D.H. 18, 174
 Lawson, A. 93n.-94n., 96n.-98n., 102, 104
 Lawson, H. 97n., 103
 Lazarus, N. 69, 102
 Le Clézio, J.-M.G. 95n.
 Lease Morgan, E. 209
 Leavis, F.R. 18, 47
 Lee, B. 31, 44

- Lee, H. 97n.-98n., 102
 Lee, S. 195
 Le Fanu, J.S. 174
 Lefevere, A. 109-110, 112-113, 121n., 123
 LeGuin, U.K. 52
 Lehman, S. 58
 Lennox, C. 221
 Leonard, E.L. 221
 Leporello 162
 Lessing, D. 74, 95n.
 Lever, S. 100
 LiPuma, E. 31, 44
 Lister, A. 178, 191, 193n.
 Liu, A. 211, 234
 Locatelli, C. 192n., 196
 Lombardi, E. 211
 London, H. 215
 London, J. 209
 Lonsdale, R. 232
 Loomba, A. 69, 96n., 102
 Lorde, A. 167, 186, 188, 192, 193n.-
 194n., 196
 Lovecraft, H.P. 58
 Lowell, A. 180
 Loxley, J. 30-34, 38-39, 42n., 44
 Lucifero 79
 Lukács, G. 134, 144n., 150
 Luperini, R. 231, 232
 Lyly, J. 218
 Lynch, J. 214, 222
 Lyotard, J.F. 31, 44

 Maak, A. 148n., 151
 Macaulay, T.B. 76, 102
 Macdonald, D. 50, 61n., 64
 Mackenzie, A. 45
 MacKenzie, D. 31, 45
 Magrelli, V. 243n.
 Magwitch 84-85
 Mahfouz, N. 120
 Maier, C. 123
 Malouf, D. 74, 139, 147n., 149
 Manchette, J.-P. 58
 Mandell, L. 205, 219, 223n., 228n., 234

 Mandrake 56
 Manzoni, P. 243n.
 Marano, E. 114
 Marchetta, M. 92
 Marcus Aurelius 160
 Marcus, J. 17, 25n., 27
 Margolin, U. 137-138, 141, 146n., 151
 Mariano, E. 121n.
 Marigny, J. 53, 62n.
 Marinelli, L. 7
 Mariotti, R. 56
 Mark Ockerbloom, J. 210
 Mark Ockerbloom, M. 221
 Marlow 82
 Marryat, F. 96n.
 Martindale, K. 196
 Marx, K. 58, 243, 244n.
 Matlak, R. 232
 Matthiessen, F.O. 160
 Mazzacurati, G. 231
 Mazzucco, M. 184
 McCarthy, M. 186
 McClintock, A. 70, 102
 McCord, P.F. 145n., 151
 McGann, J. 199, 206, 224n., 226n.-
 228n., 232
 McGoohan, P. 57-58
 McGrath, A. 98n., 102
 McIntyre, C.F. 232
 McLeod, J. 69, 102
 McLuhan, M. 59, 63n., 64
 McNeer, R. 92, 100
 Mehrez, S. 118-119, 122n., 123
 Meinig, S. 98n., 102
 Melani, S. 9, 240
 Mellino, M. 69, 103
 Mellor, A. 232
 Melville, H. 96n.
 Mercy Larkin 85-86
 Messina, D. 95n., 103
 Meyers Spacks, P. 176
 Michelangelo 130
 Middeke, M. 131, 134, 142n.-145n.,
 148n., 150-151

- Miller, D.A. 62n., 64
 Miller, I. (Routsong, A.) 186-187
 Miller, J.H. 199, 232
 Miller, N. 194n., 196
 Millet, K 184
 Milton, J. (poeta) 79, 153, 217
 Milton, J. 113, 121n., 123
 Mingiardi, V. 101
 Minter, P. 92, 101
 Moer, E. 176
 Mohanram, R. 78, 97n., 103
 Molesini, A. 104
 Molière (Poquelin, J.B.) 107, 153
 Montaigne, M. De 153
 Moore, T. 211
 Moraga, C. 196
 Mordenti, R. 226n., 232
 Moreton-Robinson, A. 98n., 103
 Morgan, C. 186
 Morgan, S. 92, 97n.
 Morgan Wortham, S. 44
 Morin, E. 62n., 64
 Morrissey, M. 95n., 100, 102
 Motta, L. 58
 Motti, A. 103
 Mudrooroo (Johnson, C.T.) 92
 Muhkerjee, M. 71
 Muniesa, F. 31, 45
 Munt, S.R. 196

 Nachman, E. (E. Dykewoman)
 184, 186
 Nadel, I.B. 125-126, 141n.-142n.,
 144n., 151
 Naipaul, V.S. 74, 78, 83, 95n.-97n.,
 103
 Napoleone 140, 148n.
 Narayan, R.K. 77, 95n., 103
 Nashe, T. 218
 Negroponte, N. 201, 224n., 234
 Nergaard, S. 8, 115, 118, 122n., 124,
 240-241, 244n.
 Neri, F. 102
 Neruda, P. 153

 Nestle, J. 196
 Ngugi wa Thiong'o 80, 83, 95n.-
 97n., 103
 Niranjana, T. 119, 122n., 124, 240,
 244n.
 Nisticò, R. 202, 207, 225n.-227n., 234
 Nobili, S. 61, 64
 Noonuccal, O. 92
 Norton, R. 160, 164n., 165
 Nye, D.E. 130, 142n., 151

 O'Brian, S. 142n., 151
 Okri, B. 120
 Olivia 185
 Olivieri, U.M. 26n., 26, 230-231
 Olsen, T. 196
 Omero 95, 103-104, 111, 154
 Ondaatje, M. 74
 Onofri, M. 25n., 27, 168, 192n., 196
 Oram, A. 196
 O'Rourke, R. 100
 Ovidio 175
 Owen, R. 217
 Owen, W. 160

 Palmer, N. 89, 98n., 103
 Palumbo-Liu, D. 99n., 103
 Parker, A. 45
 Parrella, B. 63n., 64
 Parson, E. 229n.
 Pasero, N. 232
 Pasquino, P. 163n., 165
 Pederali, G. 58
 Pedio, R. 243n.
 Pedrini, R. 60
 Pellizzi, F. 199, 224n., 229n., 232
 Pennacchia Punzi, M. 232
 Pepacchioli, M. 63n., 64
 Pèrcopo, L. 8, 241
 Percy Buckle 86
 Perkins, D. 228, 232
 Perri, A. 100
 Perrone Capano, L. 232
 Pessoa, F. 153

- Petrillo, R. 63n., 64
 Petronio, G. 49-51, 61n., 65
 Petrucci, A. 61n., 65
 Philips, K. 221
 Phillips, A.A. 67, 89, 103
 Philoctete (Filottete) 95n.
 Pinochet, A. 82
 Pip 84-85
 Pisaturo, M. 61n., 63
 Platone 15, 43n.
 Poe, E.A. 53, 113
 Policleto 25n.
 Polidori 139, 148n.
 Polwhele, R. 212
 Pons, X. 97n., 103
 Power, E. 212
 Pozzi, G. 44
 Procacci, G. 163n., 165
 Proust, M. 153
 Pugliatti, P. 148n., 151
 Pugliese, J. 98n., 103
 Pym, A. 121n., 124

 Radcliffe, A. 229n.
 Raley, R. 219
 Reade, B. 164n., 165
 Readings, B. 41, 45
 Reed, I. 147n., 149
 Reeve, C. 229n.
 Restori, F. 101
 Reynolds, M. 58
 Rheingold, H. 59, 63n., 65
 Rhunken, D. 25
 Rhys, J. 71-72, 85, 100, 103
 Rich, A. 155, 163n., 167-169, 171-174,
 176, 188, 192, 192n.-194n., 196
 Richardson, H.H. 99n.
 Richardson, S. 175
 Ridi, R. 228n., 232
 Rigby, E. 185
 Rigliano, P. 193n., 196
 Riva, M. 204, 222, 224n., 226n.,
 229n.
 Robb, G. 159, 163n., 166

 Roberts, M. 126, 131, 133, 141n.,
 144n.-145n., 149-150
 Robinson Crusoe 71, 78, 81
 Robinson, D. 118, 122n., 124
 Robinson, L.S. 196
 Robinson, M. 212
 Rochester 72, 140
 Rodgers, B. 98n., 103
 Roe, N. 229n.
 Roessner, M. 129-130, 139, 141n.,
 145n., 149
 Romano-Sued, S. 113
 Roosevelt, E. 175
 Rosenberg, D. 26n.
 Ross, T. 17, 24n., 27
 Rossetti, C. 134, 175
 Rossetti, D.G. 134, 205, 212
 Roth, P. 131, 142n., 149
 Rousseau, J.-J. 210
 Roy, A. 74, 120
 Rule, J. 177, 184, 186
 Ruotolo, C. 220
 Rushdie, S. 68, 74, 80, 87, 97n., 103, 120
 Russ, J. 52
 Russell, B. 241
 Ryandello, M. 217

 Saarinen, E. 47, 59, 63n., 65
 Saba Sardi, F. 94n., 96n., 100, 107,
 121n., 123-124, 162n., 164, 192n.
 Saffo 167, 175
 Said, E.W. 47, 74-76, 78, 81, 86, 95n.-
 96n., 99n., 100, 103, 107, 124
 Sala, V.B. 63n., 64
 Salih, T. 120
 Sally Seton 180
 Salzman, P. 92, 101
 Samuelson, D.N. 53, 62n.
 Sanesi, R. 116-117
 Saracino, M.A. 103
 Sargent Murray, J. 221
 Sarton, M. 186
 Scarabelli, R. 97n.
 Schaffer, K. 90, 104

- Scopettone, S. 184
 Scott, K. 92
 Scott, W. 134
 Searle, J.R. 30-34, 42n., 45
 Sedgwick Kosofsky, E. 30-31, 33-34, 36-40, 42n.-43n., 45, 163n., 166, 240, 244n.
 Segre, C. 232
 Selvon, S. 78
 Sensi, G. 144n., 149
 Shakespeare, W. 54, 72, 76, 153-154, 161, 175, 177, 181, 189, 192, 218
 Shelley, M. 53, 209, 219
 Shelley, P.B. 214, 219, 228n.
 Sheridan, S. 90, 104
 Sherlock Holmes 55-57, 62n., 64n.
 Shohat, E. 70, 93n.-94n., 104
 Showalter, E. 62n., 64, 176, 193n., 195-197
 Shuttleworth, M. 124
 Sibilio, E. 7, 239-240
 Sinclair, J.D. 107
 Sinfield, A. 159, 163n., 166
 Singh, R. 78
 Sinopoli, F. 122n., 123
 Siu, L. 31, 45
 Slemon, S. 93n., 104
 Smith, A. 184, 190
 Smith, B. 197
 Smith, C. 221
 Socrate 59
 Southey, R. 210, 232
 Soyinka, W. 74, 120
 Spark, M. 183
 Spears, R.A. 155, 163n., 166
 Spenser, E. 54
 Spielberg, S. 56
 Spivak, G.C. 74-75, 95n., 98n., 104
 Stahmer, C. 206-207, 219, 226n.-227n., 229n., 233
 Stanford Friedman, S. 24n., 27
 Stein, G. 180, 183-184
 Stevenson, R.L. 56, 96n.
 Stillinger, J. 229n.
 Stimpson, C.R. 180-181, 183-184, 186, 193n.-194n., 197
 Stockton, K.B. 234
 Stoker, B. 209
 Stone, O. 82
 Stoppard, T. 56
 Strachey, D. 185
 Strachey, G.L. 126, 141n.-142n., 151
 Summers, A. 90, 104
 Susca, V. 63n., 64
 Sutton, D.F. 217
 Svandrlik, R. 192n., 196
 Swinburne, A.C. 210
 Symonds, J.A. 159
 Tagliavini, T. 124
 Tarizzo, D. 61n., 64
 Tarzan 78, 117, 122-123
 Taylor, M.C. 47, 59, 63n., 65
 Tennyson, A. 212
 Terracini, B. 241, 244n.
 Thatcher, M. 156
 Thieme, J. 71-72, 84, 94n.-98n., 104
 Thompson, E.P. 40
 Thomson, D.H. 233
 Tiffin, C. 93n.-94n., 96n., 104
 Tiffin, H. 68, 71-72, 75, 93n.-96n., 99n., 99-101, 104, 118, 122
 Tobias Oates 86-87
 Todd, R. 95n., 104
 Todorov, T. 50-51, 61n., 65
 Tolstoj, L. 153
 Tomaševskij, B. 131
 Tomasi, F. 232
 Tomkins, S. 36-38, 45
 Topolino 56
 Tortel, J. 49, 61n., 63
 Töttösy, B. 200, 224n., 241
 Toyo-noshin, M. 160
 Tramontana, A. 242, 244n.
 Trivedi, H. 108, 121n., 123
 Tsiolkias, C. 92
 Turnbull, A. 196
 Turner, Graeme 87, 98n., 100

- Turner, Guinevere 191
 Twain, M. 57, 209
 Tymoczko, M. 121n., 124
- Ulrichs, K.H. 156
 Uriah Heep 84
- Vallon, A. 145n.
 Van Toorn, P. 87, 98n., 102
 Vannucci, V. 8, 240
 Vecchi, R. 24n., 26, 94n., 100, 122
 Vecchi Galli, P. 232
 Vecchiarelli, R. 56
 Venuti, L. 114-116, 118, 122n., 123-124
 Vida, G. 194n.
 Villata, C. 43
 Virgilio 111, 228n.
 Virtulano, P. 143n., 151
 Vittoria d'Inghilterra (regina) 157
 Viswanathan, G. 76, 104
 Vivien, R. (Tarn, P.) 180
 Volkerling, M. 87, 98n., 100
- Wackford Squeers 84
 Walcott, D. 74, 78, 95n., 103-104, 120
 Walker, A. 175
 Walker, C. 232
 Wallace, J.-A. 96n., 104
 Walwicz, A. 92
 Warren, A. 131
 Waten, J. 92
 Waters, S. 184, 190-191
 Watson, John (Dr.) 62n.
 Watt, I. 148n.
 Weedon, C. 100
 Weeks, J. 159, 163n., 166
 Weld Grimké, A. 180
 Wellek, R. 131
 Welles, O. 56
 Wells, H.G. 56
 West, P. 139, 148n., 149
 Westphal, C.F.O. 158
 Whitbread, H. 193n.
 White, E. 156
- White, H. 143n., 151
 White, P. 83, 88
 White, R. 98n., 104
 Whitman, W. 153
 Wilde, O. 157, 163-166
 Wilkins Micawber 84
 Willet, P. 222
 Williams, C. 221
 Williams, R. 40
 Williamson, A. 229n., 233
 Wilson, T. 12, 24n.
 Winterson, J. 184, 186, 190, 197
 Wittig, M. 167, 184, 186, 197
 Wollstonecraft, M. 135, 221
 Wood, D. 44
 Woodmansee, M. 233
 Woods, G. 156, 161-162, 163n.-164n., 166
 Woolf, V. 153, 177, 180-181, 183-184, 192, 193n., 197
 Wordsworth, W. 79, 96n., 113, 135, 145n., 153, 210-211, 214, 218-219, 228n.
 Wright, A. 92
 Wright, J. 99n.
 Wroth, M. 221
 Wu, D. 228n., 233
 Wu Ming 60, 63n., 65
 Wyatt, T. 210
 Wyss, J.D. 96n.
- Yamaji, E. 167
 Yeats, W.B. 82, 212
 Yourcenar, M. 130, 142n., 151
 Yu, O. 92
- Zable, A. 92
 Zeig, S. 197
 Zimmerman, B. 172, 174, 176, 178-179, 181-182, 184, 186, 189-190, 193n.-194n., 197
 Zolli, P. 24n., 27
 Zuckermann, D. 143n.
 Zuckermann, N. 143n.
 Zuppet, R. 43, 163n., 164

NOTE SUGLI AUTORI

Arianna Antonielli è Dottore di ricerca in Anglistica e Americanistica. È redattore responsabile del Laboratorio editoriale open access del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Comparete (Università di Firenze), *journal manager* delle riviste «LEA-Letterature d'Europa e d'America», «Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies» e «Journal of Early Modern Studies», e segretario del Coordinamento editoriale della collana «Biblioteca di Studi di Filologia Moderna». È autrice di *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche* (Firenze 2009). Ha scritto su T.S. Eliot, William Blake, W.B. Yeats, Althea Gyles, Anatole France, C.A. Smith and Mervyn Peake. È attualmente impegnata sulla prima edizione anastatica della versione manoscritta di *The Works of William Blake: Poetic, Symbolic and Critical* di W.B. Yeats e John Edwin Ellis (Firenze 2012).

Alessandra Calanchi è Ricercatrice di Lingue e letterature angloamericane presso l'Università di Urbino "Carlo Bo", dove insegna Letteratura e Storia della cultura angloamericana. Si occupa prevalentemente di letteratura ebraico-americana e di narrativa di genere (fantascienza, *detection*). È autrice di *Vicini lontani. Solitudine e comunicazione nel romanzo americano* (Ravenna 1990), *Quattro studi in rosso. I confini del privato maschile nella narrativa vittoriana* (Cesena 1997), *Dismissing the Body. Strange Cases of Fictional Invisibility* (Bologna 1999) e *Oltre il Sogno. La poetica della responsabilità in Delmore Schwartz* (Venezia 2008). Ha curato la scelta di racconti di Arthur Conan Doyle *221B Baker Street. Sei ritratti di Sherlock Holmes* (Venezia 2001) e la raccolta di saggi *American Sherlockitis. Ovvero, come Sherlock Holmes conquistò il Nuovo Mondo* (Milano 2005). Con Maurizio Ascari ha curato *Stanze segrete* (Firenze 1998), con Gabriella Morisco *Le Corti e la Città Ideale/Courts and the Ideal City* (Fasano 2004). È collaboratrice di *Cinemasessanta* dal 1984.

Maria Micaela Coppola, Dottore di ricerca in Teoria letteraria e letterature comparate, è Ricercatrice presso la Facoltà di Scienze Cognitive dell'Università degli Studi di Trento, dove insegna Letteratura inglese e English for Specific Purposes. Si interessa in particolare di letteratura del Novecento e contemporanea in lingua inglese, di scrittura delle donne, teorie femministe e narrative medicine. Ha pubblicato saggi, in volumi collettanei e riviste, su Virginia Woolf, Angela Carter, Jeanette Winterson,

Emma Donoghue, Ali Smith, Mary Dorcey, Jackie Kay e Sarah Waters. Maria Micaela Coppola è anche co-autrice (insieme a Oriana Palusci) del volume *Parallel Voices. Women Writers in English* (Milano 2003) e autrice di *Read your Mind. Reading-comprehension Activities on Psychology and Cognition* (Milano 2006).

Federica Frabetti è Senior Lecturer in Media, Communications and Culture alla Oxford Brookes University, dove si occupa di Media e di Cultural studies, con particolare riferimento allo studio delle tecnologie digitali. Si interessa anche al pensiero sul postumano, a queer e gender studies e alla teoria culturale. Collabora a «Culture Machine», rivista on-line di cultural theory (<http://culturemachine.tees.ac.uk>). Ha tradotto e curato *Maschilista' senza uomini. Scritti scelti di Judith Halberstam* (Pisa 2010).

Luigi Marinelli è Professore ordinario di Slavistica – Lingua e letteratura polacca alla Sapienza. Membro di entrambe le Accademie delle Scienze Polacche (PAN e PAU), è autore di oltre un centinaio fra volumi, saggi e articoli in varie lingue, prevalentemente su argomenti di polonistica e comparatistica interslava e slavo-romanza e su talune questioni di teoria letteraria. Per l'editore Einaudi ha curato la *Storia della letteratura polacca* (Torino 2004), edita anche in traduzione polacca presso le Edizioni Ossolineum di Wrocław (2009). Nel 2008 ha pubblicato *Fra Oriente europeo e Occidente slavo. Russia e Polonia* (Roma 2008). Dal 2007 coordina la pubblicazione di “pl.it” – rassegna italiana di argomenti polacchi presso l'Editore Lithos (Roma), per cui dirige anche la collana di studi e testi “laboratorio est/ovest”.

Sandro Melani ha insegnato Letteratura inglese all'Università della Tuscia. Ha pubblicato, oltre ad articoli su autori sia inglesi che americani, una monografia su D.H. Lawrence (Firenze 1982), *L'eclissi del consueto. Angeli, demoni e vampiri nell'immaginario vittoriano* (Napoli 1996), *Lontani altrove. Configurazioni del mondo in Ruth Praver Jahbavala, Kazuo Ishiguro e Bruce Chatwin* (Viterbo 2002), *L'identità segreta. Modelli omoerotici nella cultura inglese tra otto e novecento* (Pisa 2010). Ha curato la traduzione e l'apparato critico di *Carmilla* di Joseph Sheridan Le Fanu (Venezia 1999) e del *Castello di Otranto* di Horace Walpole (Venezia 2008). Tra gli autori tradotti: Stephen Crane, P.G. Wodehouse, D.H. Lawrence, Daphne Du Maurier, Vernon Lee, Bruce Chatwin.

Siri Nergaard insegna norvegese presso l'Università di Firenze e Teoria della traduzione al Master in Editoria presso la Scuola Superiore di Studi Umanistici dell'Università di Bologna. È autrice di *La costruzione di una cultura – La letteratura norvegese in traduzione italiana* (Rimini 2004). Ha curato *Teorie contemporanee della traduzione* (Milano 1995), *La teoria della traduzione nella storia* (Milano 2002); con Cinzia Bianchi e Cristina Demaria ha curato, *Spettri del potere. Ideologia, identità, tra-*

duzione negli studi culturali (Roma 2002), e con Cristina Demaria *Studi culturali. Temi e prospettive a confronto* (Milano, 2008). Si occupa nello specifico della traduzione in relazione ai problemi dell'interculturalità.

Luisa Pèrcopo, post-colonialista (di quelle con il trattino), australiana e *globetrotter*. Ha insegnato Culture e Letterature dei paesi di lingua inglese e Studi australiani all'Università di Cagliari per un decennio. Vive a Cardiff, è affiliata al *Menzies Centre for Australian Studies*, King's College London e insegna a contratto in diverse università italiane e straniere. Attualmente i suoi progetti di ricerca si snodano tra autobiografie delle minoranze etniche, rappresentazioni delle 'diaspore' italiane, isolari contemporanei, e forme di interculturalità, transnazionalizzazione e post-coloniale nel Mediterraneo. Le sue pubblicazioni sono disponibili su riviste specialistiche nazionali ed internazionali.

Elena Sibilio è Dottore di ricerca in Anglistica e Americanistica. Si è occupata di letteratura postmoderna, letteratura femminile e della controversia contemporanea sulla revisione del canone letterario. Ha scritto su Jeanette Winterson. Attualmente si occupa di didattica della letteratura. Dopo un periodo di insegnamento in USA, insegna Letteratura inglese e americana presso una Scuola americana di Firenze.

Valentina Vannucci è Dottore di ricerca in Anglistica e Americanistica. Si è occupata prevalentemente di Letteratura inglese contemporanea, e in special modo delle riscritture storiche postmoderne. Ha scritto sull'autore sudafricano J.M.Coetzee (*La figura e le significazioni del corpo in Life and Time of Michael K e Waiting for the Barbarians di J.M. Coetzee*, pubblicato in O. De Zordo, a cura di, *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, Firenze 2008) e sul panorama teorico contemporaneo (*La riscrittura dell'identità nelle biofictions: il dibattito critico*, in O. De Zordo, a cura di, *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, Firenze 2009). Dal 2007 collabora alla Redazione di "Biblioteca di Studi di Filologia Moderna".

DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E CULTURE COMPARATE
COORDINAMENTO EDITORIALE
Opere pubblicate

*I titoli qui elencati sono stati proposti alla Firenze University Press dal
Coordinamento editoriale del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Comparate
e prodotti dal suo Laboratorio editoriale OA*

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)
- Rita Svandrlik (a cura), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)
- Ornella De Zordo (a cura), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008. (Strumenti per la didattica e la ricerca)
- Fiorenzo Fantaccini, *W. B. Yeats e la cultura italiana*, 2009. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)
- Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)
- 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)
- Maria Chiara Mocali, *Testo. Dialogo. Traduzione. Per una analisi del tedesco tra codici e varietà*, 2009. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)
- Stefania Pavan (a cura), *Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre di una Belle Époque*, 2009. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)
- Ornella De Zordo (a cura), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, 2009. (Strumenti per la didattica e la ricerca)
- Roberta Carnevale, *Il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner e i filosofi materialisti dell'Illuminismo francese*, 2009. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)
- Mario Materassi, *Go Southwest, Old Man. Note di un viaggio letterario, e non*, 2009. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)
- Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini, *altri canoni / canoni altri pluralismo e studi letterari*, 2011. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)