

Stephen Greenblatt, *The Rise and Fall of Adam and Eve*, W. W. Norton & Company, New York 2017, 419 pp.

In *The Rise and Fall of Adam and Eve* Stephen Greenblatt, fondatore del *New Historicism*, o *Cultural Poetics*, traccia un percorso tra mitologia e teologia, finzione e verità, immaginazione e realtà, iconografia e letteratura, antropologia e psicanalisi.

Narrata all'inizio della Genesi, la storia di Adamo e Eva, della prima coppia, possiede tutte le caratteristiche della *fiction*, eppure è stata recepita come il racconto storico delle origini dell'umanità. È proprio su questa esitazione tra creazione narrativa e verità che si concentra l'attenzione dell'autore. Greenblatt ripercorre le molteplici interpretazioni e (ri)elaborazioni artistiche e letterarie della coppia archetipica nel corso dei secoli ed esplora i motivi del fascino che, indipendentemente dagli aspetti religiosi, essa esercita da sempre nella nostra cultura.

Partendo dalla paleoantropologia e prendendo in prestito da questa la definizione di olotipo (Adamo è l'olotipo dell'umanità), Greenblatt prosegue con una serie di capitoli dedicati alle origini del mito della Creazione narrato nella Genesi. Le sue fonti sono rintracciabili nell'epica babilonese, in testi che già nel VI secolo prima dell'Era Comune erano percepiti come antichi: *Enuma Elish*, *Atrahasis*, *Gilgamesh*. Esiliati in Babilonia, gli Israeliti entrarono in contatto con questi miti e con il culto del dio Marduk. Quando il loro esilio terminò grazie all'intervento di Ciro II di Persia, coloro che erano rimasti fedeli al dio Yahweh decisero di scrivere, in risposta alla narrativa babilonese, un loro mito che poneva Yahweh come unico dio universale e unico responsabile della creazione di tutto. Dunque, ci troviamo di fronte a un esempio di riscrittura/appropriazione; è un mito che nasce per differenziarsi dalle narrative babilonesi, ma che proprio in quelle trova le sue radici.

La vicenda della storia di Adamo ed Eva continua poi con un excursus delle varie interpretazioni di alcuni dei primi commentatori della Genesi. Inevitabile il lungo riferimento al vescovo di Ippona e alla sua lettura *letterale* della storia della Genesi. È con Sant'Agostino, ribadisce Greenblatt, che nasce l'idea del peccato originale (*originale peccatum*), quella macchia genetica che abbiamo ereditato dai nostri progenitori e che fa di Adamo e Eva non più delle figure simboliche, allegoriche, ma degli umani ben riconoscibili.

Da qui, si approda nel mondo dell'arte. Greenblatt mette a confronto le principali raffigurazioni artistiche di Adamo ed Eva passando dalle catacombe all'arte medievale per poi arrivare al Rinascimento. Sono le opere firmate da Masaccio, Michelangelo, Van Eyck e Dürer a tradurre visivamente nell'esposizione della vergogna del corpo nudo della coppia l'interpretazione agostiniana della caduta, della colpa, del peccato legato alla sessualità.

Un'attenzione particolare è dedicata al *Paradise Lost* di Milton, – «a creative achievement of this magnitude [...] is almost impossible to account for rationally» (p. 204). Greenblatt sottolinea come la storia di Adamo ed Eva abbia segnato, quasi perseguitato, ogni aspetto della vita di Milton: dalle sue aspettative di felicità coniu-

gale alla sua difesa del divorzio, dai suoi programmi educativi alla sua interpretazione di Gesù, dal suo radicalismo politico alle ragioni del fallimento della rivoluzione. La storia della Genesi diventa per Milton la chiave di lettura di tutto: antropologia, psicologia, etica, politica, fede.

I capitoli successivi sono dedicati al rifiuto razionalistico di Adamo ed Eva e del mito creazionista delle origini per la diffusione della teoria di Darwin, che complicano ulteriormente la complessa ed elaborata vicenda del percorso della storia di Adamo ed Eva. Il testo si chiude, infatti, con il racconto di una visita al Parco Nazionale di Kibale in Uganda. Un racconto personale che insieme a quello di apertura fa da cornice a questo ambizioso progetto di ricostruzione della storia di Adamo ed Eva. Al racconto di un Greenblatt bambino che con coraggio e ostinazione disobbedisce ai propri genitori che gli ordinano di tenere abbassato il capo durante la benedizione alla fine della funzione religiosa del Sabbath onde evitare di incrociare lo sguardo di Dio (il che significa morire immediatamente), si contrappone ora un altro racconto di disubbidienza: lo scimpanzé Lanjo, maschio beta, lascia di nascosto il suo gruppo per raggiungere la scimpanzé Leona e avere con lei un momento di intimità. La coppia si avvicina all'accampamento degli umani pur di stare lontano dagli occhi gelosi del maschio dominante e da qui, dopo l'atto di trasgressione, si inoltra nella foresta. L'immagine che si manifesta davanti agli occhi di Greenblatt (e ai nostri) riprende significativamente il momento della caduta di Adamo ed Eva. E non poteva che essere uno dei versi del *Paradise Lost* di Milton a chiudere questo lungo viaggio culturale; un viaggio che, come Adamo ed Eva (e Lanjo e Leona), inesorabilmente, attende il suo futuro: «The world was all before them».

SILVIA SPERA

Michele Stanco (a cura di), *La letteratura inglese dall'Umanesimo al Rinascimento*, Carocci, Roma 2016, 432 pp.

Nel 2016 l'editore Carocci pubblica *La letteratura inglese dall'Umanesimo al Rinascimento*, un volume corposo, più di 400 pagine, affidato alla cura sapiente di Michele Stanco; un riferimento erudito e agile che vanta la collaborazione di alcune tra le voci più autorevoli dell'anglistica italiana oltre che di docenti di Storia moderna e di Storia della filosofia del Rinascimento.

Composto di due sezioni, la prima dedicata all'Umanesimo e al primo periodo Tudor, la seconda riservata allo studio della fase storico-letteraria che va dal regno di Elisabetta I al regno di Giacomo I, il volume si propone di «raccordare i testi ai relativi contesti» (p. 20), presentando al suo interno riflessioni e analisi su questioni connesse ai generi letterari o ancora alle intersezioni e contaminazioni tra testo poetico e arte scenica, tra fonte e prodotto drammatico, interrogandosi sulle transazioni intertestuali o sul percorso di divulgazione dei testi. Più di un manuale, insomma, che rivolge uno sguardo attento alle spinte filosofico-culturali di una nazione che in quegli anni si schiude a profonde trasformazioni nella vita sociale e nel pensiero. Le questioni fondanti la moderna realtà inglese, i nuovi metodi di indagine scientifica, la standardizzazione della lingua, l'esplorazione del Nuovo Mondo vengono esaminati in un quadro che dà ampiamente conto delle modifiche delle teorie epistemiche e dei nuovi contesti ambientali e sociali. E non senza ragione il volume prende l'avvio dalle dottrine e dal pensiero umanistici: il progetto è opportunamente inteso a fornire la misura con cui l'eredità di un secolo ha originato e determinato le nozioni legate ai concetti di potere politico, di rappresentazione drammatica o di metodo scientifico di acquisizione del dato di conoscenza che apparterranno al secolo successivo. Non la semplice progressione cronologica o il divenire nel tempo degli aspetti della cultura inglese si dispiegano nelle pagine, ma l'analisi dei processi attraverso i quali il passato umanistico ha reso possibile il farsi della modernità inglese.

Contraddistinto dal vivo fervore per la riscoperta dei classici ritenuti modello cui attenersi per raggiungere un auspicato progresso spirituale, l'Umanesimo si manifesta come esperienza artistico-culturale destinata a esaltare la piena fiducia nelle capacità dell'uomo che adesso riduce ogni tensione conoscitiva al dovere intellettuale di produrre scienza e bellezza. Gradualmente si consolida una visione antropocentrica nutrita del profondo ottimismo nella possibilità di raggiungere una pienezza ideale alimentandosi del proprio ingegno. Sulla scorta di queste valutazioni Valerio Viviani presenta uno studio attento sui primi umanisti, riconoscendoli puntualmente come determinanti nel fornire «il fondamento erudito a ogni manifestazione del sapere» (p. 40). Con una prosa curata, Viviani indaga il tratto individualista dell'uomo nuovo, ansioso di riformulare le basi etiche e scientifiche del mondo che era chiamato ad abitare: l'indagine recupera i magisteri di Ficino, di Pico della Mirandola, fino a rilevare l'apporto fondamentale di Colet o di Elyot nell'introduzione del pensiero neoplatonico-umanista in territorio inglese. Nel solco di tali considerazioni si muove anche la

disamina di Alessandra Petrina che, nel primo dei suoi tre testi che impreziosiscono il volume, e prendendo le mosse dal portato scientifico-letterario ereditato dal primo Umanesimo, coglie appieno la vivacità del *Vernacular Humanism* destinato a promuovere l'internazionalizzazione della cultura grazie all'opera di traduzione di testi classici e alla presenza degli intellettuali stranieri in Inghilterra o a quella degli intellettuali inglesi nelle nazioni d'oltremarica (ma il contributo di Petrina spazia fino a comprendere l'opera di More e la prosa politica di Starkey, Morison, Elyot, Hales, Ponet). E sono proprio la riscoperta dei modelli antichi e il contatto con la poetica italiana a promuovere una variazione nel gusto della lirica inglese. Se per un verso la tradizione chauceriana si mantiene nei componimenti dei suoi epigoni, per un altro, lentamente, si fa strada una nuova lingua poetica pronta a recuperare le forme e il registro petrarcheschi. Lo rimarca Mario Domenichelli che propone una panoramica informata sulla nascita del moderno verso anglosassone e sul suo apporto all'«affinamento della lingua inglese come lingua di poesia e cultura» (p. 85): l'orizzonte teorico del *novum* poetico, la persistenza degli elementi medievali, la misura del verso italiano come chiave di volta della produzione lirica inglese vengono approfonditi con l'immediatezza di una scrittura magistralmente cesellata. Elegante è anche il testo di Roberta Mullini che chiude la sezione dedicata all'Umanesimo affrontando le questioni legate alla nascita del teatro e recuperando il concetto di *messinscena* come espressione della comunità civica e come strumento coesivo del corpo sociale. Vengono così tratteggiandosi le ragioni e le forme del procedere progressivo della rappresentazione teatrale che dalle prime moralità si muove verso il dramma moderno.

Evitando le insidie di una periodizzazione rigida e leggendo il rapporto tra il passato umanistico e il nuovo rinascimentale nei termini di una dialettica di continuità e discontinuità, nella seconda sezione, il volume presenta i mutamenti avvenuti nel tessuto sociale tardo-cinquecentesco o le riforme del *corpus* legislativo come manifestazioni di una rinnovata sensibilità che va consolidandosi parallelamente al muoversi politico di Elisabetta I e di Giacomo I, ovvero dei due monarchi che più di altri hanno modificato l'idea di governo istituzionale in Inghilterra (p. 117). E nel procedere ininterrotto verso il moderno sapere, anche il tema della magia diviene cartina al tornasole del mutato sentire. Da «punto di intersezione tra religione e scienza» che necessitava di un intervento sovranaturale per dispiegare i propri effetti, la magia rinascimentale inizia a proporsi come branca legittima della conoscenza in grado di recuperare corrispondenze segrete tra le forze naturali. Valeria Sorge rileva acutamente come il dibattito legato al nesso magia-scienza abbia coinvolto le energie intellettuali del tempo sollevando questioni etiche legate al problema della verità: il contributo provvede così all'esplorazione degli snodi critici che caratterizzano la relazione tra sapere razionale e arti magiche e al recupero delle riflessioni di Giordano Bruno, John Dee e di Francis Bacon (solo per citare alcuni esempi).

Non una storia della letteratura, dunque, quella presentata da Stanco, ma una incursione critica nella cultura e nella vita sociale prodotta su un arco temporale di 140 anni. Una prospettiva di indagine che, parallelamente allo studio sul delinarsi progres-

sivo della moderna coscienza letteraria, interroga la storia del costume inglese producendo un affresco sociologico nel quale si ritaglia uno spazio anche l'analisi della poesia elisabettiana intesa come racconto lirico e «ritratto dell'individuo e dello Stato». Ai lunghi componimenti dedicati alla regina, ai testi di autori come Gascoigne, Turberville, Spenser, alle poesie petrarcheggianti di Sir Walter Raleigh è infatti ampiamente riconosciuto il ruolo di lirica predisposta all'organizzatore del consenso regale, di espressione di un sapere teso alla creazione della «dimensione pubblica della nazione» (p. 147). Muovendosi in tal senso, Paola Bottalla stende pagine dotte che esplorano la produzione rinascimentale nelle sue molteplici forme: dai canzonieri alle egloghe, dal poema epico alle arie, ai poemetti narrativi, dando ampia testimonianza del «gusto onnivoro del periodo» e tributando la dovuta attenzione al recupero delle voci femminili che non senza difficoltà iniziano a rivendicare il diritto di proporsi a un pubblico di lettori. Così come non senza difficoltà prende ad affermarsi l'intrattenimento più amato dal pubblico inglese rinascimentale, ovvero quella messinscena teatrale che in quegli anni comincia a svincolarsi dalle ritualità ecclesiastiche e dagli obblighi redentivi della rappresentazione sacra per proporsi come indagine antropologica e come analisi dei comportamenti del singolo nel suo confrontarsi con la collettività. Apprendo a controversie etiche e a dibattiti politico-religiosi, la recita medievale, ancorata alla rappresentazione della salvezza come esito di una lotta tra Vizi e Virtù, si muta adesso nell'esame delle azioni dei personaggi che si confrontano con la propria coscienza, in una esplorazione introspettiva finalmente affrancata dall'elaborazione teologale del destino della propria anima. La prosa limpida di Anna Anzi ne fornisce un resoconto accurato facendo seguire all'analisi degli spazi e dei generi del teatro elisabettiano l'approfondimento sulle ragioni della rivoluzione della forma drammatica e dando ampiamente conto delle opposizioni puritane e dell'apporto pervasivo dei moduli e dei modelli classici, oltre che delle influenze italiane.

Ancora al teatro è dedicata l'ultima, corposa, parte del volume che si concentra sulla trattazione dei canoni e delle marche formali di Marlowe e Shakespeare. L'opera dell'autore di Canterbury è presa in esame da Manferlotti che consegna alla lettura pagine informate di un indubitabile magistero critico. Alla penna di Manferlotti è affidato anche il commento sulla poesia shakespeariana, e anche in questo caso l'analisi si imprime sui fogli con puntualità fluida. Michele Stanco cura invece la sezione dedicata alle forme drammatiche shakespeariane. Rigorosa e ampia, la trattazione fornisce le «coordinate formali e concettuali» del comico e del tragico del drammaturgo inglese. Tracciate le «condizioni pragmatiche che presiedettero alla composizione delle opere» e individuati i modelli culturali che influenzarono i testi – platonismo, aristotelismo, epicureismo, stoicismo – Stanco avvia un'analisi accurata sull'intera produzione teatrale del bardo: il modello assiologico-narrativo delle commedie, la complementarietà della componente antropologica e narratologica che contraddistingue le opere a lieto fine, così come lo studio del modello retributivo e del modello ordalico che le caratterizza sono offerti al lettore con una scrittura efficace. Ma Stanco affronta anche la struttura drammatica che dà forma al canone tragico e alle *histories* soffermandosi sul valore sacrificale e palingenetico

del dolore personale e sulla necessità della morte per la ricomposizione del corpo sociale. Di Shakespeare sono infine passati al vaglio i rifacimenti narrativi e gli adattamenti che caratterizzano la messinscena contemporanea «ponendo al centro non tanto l'autore quanto l'atto ermeneutico che tenta di restituircelo» (p. 20): l'indagine documentata di Rossella Ciocca sulla bardolatria dà conto delle drammatizzazioni sperimentali e delle tante rivisitazioni cinematografiche, mentre il contributo di Pierpaolo Martino, recuperando la lezione di Benjamin, indaga la relazione tra la "percezione diretta" di un evento e la sua riproduzione e visione filmata, offrendo una rassegna delle riscritture che va da Bene a Stoppard, da Greenaway a Kurznel.

La letteratura inglese dall'Umanesimo al Rinascimento si inserisce allora nel panorama editoriale come uno strumento in grado di restituire con scrupolo critico il portato filosofico-letterario che agita la società inglese dal 1485 al 1625. Dalle intuizioni dei primi umanisti alle guerre di religione, dalle traduzioni della Bibbia al nascere del teatro moderno, da Bruno a Bacon, da Wyatt a Donne, da Marlowe a Shakespeare, il volume offre un profilo accurato dei movimenti filosofici e dei fenomeni storico-letterari che hanno contrassegnato l'Inghilterra (pre)elisabettiana e giacomiana. In questo "discorso" sulla letteratura, le tappe della cultura inglese sono affiancate da riflessioni critiche che inquadrano e rileggono le opere facendo affiorare la complessa e seducente varietà dell'orizzonte teorico umanistico-rinascimentale. Le stesse nozioni di "testo" e di "autore" sono abilmente problematizzate in una indagine che si sofferma sul processo di produzione e trasmissione delle opere e sulla composizione di alcuni lavori di incerta attribuzione la cui stesura è da ritenersi l'esito di una cooperazione tra più drammaturghi o di una redazione condivisa tra il drammaturgo e la compagnia teatrale. Il volume si consegna così alla lettura come un dispositivo che associa interrogativi insidiosi a possibili risposte; dati oggettivi e testuali alla loro interpretazione; il racconto del fatto storico al chiarimento storiografico, senza mai eliminare la tensione che li contrappone o pretendere di risolvere in modo definitivo la contesa tra le parti.

GIUSEPPE LEONE

Caroline Patey, *Gita al faro. Circumnavigazioni*, Mimesis, Milano 2016, 165 pp.
 Sara Sullam, *Tra i generi. Virginia Woolf e il romanzo*, Mimesis, Milano 2016, 233 pp.

L'opera di Virginia Woolf, scrive Caroline Patey in apertura del suo *Gita al faro. Circumnavigazioni*, sfida «le categorie poco permeabili delle critiche militanti e del conformismo culturale e accademico» (p. 7). E il suo libro, come del resto quello di Sara Sullam, *Tra i generi Virginia Woolf e il romanzo*, restituisce al lettore una Woolf spogliata delle stratificazioni ideologiche che negli ultimi decenni ne hanno mutato in qualche modo la fisionomia – il destino, parrebbe, delle icone culturali – per tornare a radicare nella scrittura l'interpretazione della sua figura e del suo lavoro. I due saggi sono diversi per scopo e impostazione: Sullam, infatti, ripercorre l'intera produzione woolfiana alla luce della nozione di genere, Patey si concentra su un solo romanzo, *To the Lighthouse*; ma sono accomunati dal fatto che parlano entrambi di letteratura usando categorie letterarie quali il cronotopo, l'indiretto libero, i ruoli attanziali, e riproponendo la scrittrice in primo luogo attraverso i suoi testi, sempre riconsiderati con intelligente attenzione alla forma. Il che, naturalmente, non significa recuperare l'immagine oramai superata della letterata raffinata ed esangue chiusa nella sua torre d'avorio, visto che la preoccupazione di Woolf per il presente – per le diseguaglianze sociali, per la questione femminile – è un dato acclarato e oramai ineludibile. Fermarsi sulla scrittura, scandagliandola e scavando al suo interno, significa piuttosto ricordare, come fa Patey, che il contributo più rilevante di Woolf alla causa delle donne, al netto dei suoi problematici rapporti con la militanza e l'ideologia, è rappresentato dall'opera, in cui la scrittrice mette in scena, «attraverso le strategie narrative, il dibattito interno, il dubbio, i paradossi, le intenzioni e i tentativi falliti» di un femminile alle prese con una nuova definizione di sé (p. 112).

A *To the Lighthouse*, un testo molto studiato eppure sfuggente, intorno al quale non esiste consenso interpretativo, è dedicato, come dicevo, *Gita al faro. Circumnavigazioni*, il secondo volume della collana Prismi – Classici nel tempo, che intende rivisitare opere canoniche limitando il ricorso all'apparato critico (gli altri due titoli, al momento in cui scrivo, sono *Otello. Passioni*, di Alessandra Marzola e *Dracula. Fantasma*, di Alessandra Violi). La scelta di collocare alla fine di ciascun capitolo una breve biografia ragionata si rivela particolarmente utile per orientare il lettore nella sconfinata abbondanza degli studi woolfiani, e risulta inoltre del tutto in linea con il progetto di restituire «la straordinaria complessità del romanzo e le sue esuberanze in qualche modo irregolari nelle forme meno spericolate di un discorso critico teso a facilitarne la lettura» (p. 9). Facilitare la lettura, dunque, senza semplificare il testo: una sfida cui si aggiunge quella di trattare un libro così amato, così conosciuto, così rappresentativo – una sorta di oggetto di culto, insomma – senza consegnarsi al già noto né forzare l'interpretazione alla spasmodica ricerca della novità. Dimostrando un'originalità e una sottigliezza che le permettono di interrogare l'opera della scrittrice in modo sempre fondato, mai pretestuoso e ancora capace di riservare sorprese al più esperto tra i lettori,

la studiosa sembra procedere secondo il metodo che attribuisce a Woolf stessa, seguendo cioè «intarsi minuti che conducono per vie traverse ai motivi principali» (p. 74).

Affronta quindi in primis la questione del rapporto tra scrittura biografica e scrittura romanzesca, fondamentale per avvicinarsi a un romanzo autobiografico qual è *To the Lighthouse*. Tale questione riveste comprensibilmente grande importanza sin dagli anni della formazione per Woolf, figlia dell'editor del *Dictionary of National Biography* Leslie Steven, amica di Lytton Strachey, che riforma il genere a partire dai tardi anni Dieci, e ammiratrice di Carlyle. Il discorso converge poi su *To the Lighthouse*, dove Mr Ramsay è messo in relazione con quest'ultimo attraverso l'analisi del nucleo semantico "leader", che Patey rintraccia nelle pieghe del testo. Nel romanzo, d'altra parte, è manifesta anche la presenza della tradizione letteraria, e dunque di Austen, di Dickens, di Walter Scott, mentre i versi di Cowper, Tennyson ed Elton, citati nella narrazione, alludono, grazie al gioco intertestuale, all'auspicato incontro tra prosa e poesia su cui Woolf intende rifondare il romanzo. Il secondo capitolo è dedicato invece alle esplorazioni formali della scrittrice e di conseguenza si abbassa, per così dire, sulla pagina facendo ricorso alle categorie narratologiche. Sebbene in più punti richiami la lezione di George Eliot e Charlotte Brontë, sempre *To the Lighthouse* inibisce il godimento ingenuo del testo grazie ai capricci della punteggiatura, alla divergenza tra fabula e intreccio, alla tendenza saggistica della scrittura romanzesca, all'uso dei tempi verbali e dell'indiretto libero, che si presta a sostenerne l'ambiguità tipicamente modernista, mentre le parentesi, benché mai impiegate dall'autrice in modo uniforme, fungono in ogni caso da strumento di resistenza al continuum narrativo.

Se il terzo capitolo, intitolato significativamente *Geografie inquiete*, mostra come un romanzo ambientato in un unico luogo nasconda invece molteplici spazi, intorno ai quali la studiosa ricostruisce un fitto tessuto di riferimenti storici, sociali, pittorici, letterari e autobiografici, il quarto affronta il tema ineludibile dei conflitti del Novecento, che – talvolta in modo diretto, talaltra in modo obliquo – attraversano l'opera narrativa e saggistica di Woolf, confermandone l'immagine di artista profondamente coinvolta nel tempo presente. La guerra, che emerge nella sua scrittura progressivamente, con il raffreddarsi delle emozioni, trova espressione in *Time Passes*, la seconda sezione di *To the Lighthouse*, che fa da "corridoio", secondo la definizione della stessa scrittrice, tra la stagione edoardiana e quella postbellica cui sono rispettivamente dedicate le altre due sezioni del testo. Tuttavia questa parte del romanzo, costruita su un doppio registro metaforico e realistico, scardina la continuità della narrazione storica per procedere per «stoccate violente», per schegge isolate tra le quali è impossibile stabilire legami. Perché la guerra può essere detta solo «in forme provvisorie, imperfette e dissonanti» (p. 93), che non la estetizzino (e anestetizzino) ma che ne evidenzino piuttosto la natura distruttiva e caotica.

Il discorso si concentra poi su uno degli argomenti – il femminile – più tipicamente associati al nome dell'autrice, il cui contributo al radicamento di una nuova concezione della donna nell'immaginario e nella cultura è ben noto. *To the Lighthouse*, un romanzo lontano dall'ideologia ma profondamente politico, «è per molti versi il laboratorio

di *A Room of One's Own*» (p. 119), specie quando si interroga su questioni quali la visibilità del lavoro della donna, l'attraversamento del confine pubblico/privato, l'ineadeguatezza delle convenzioni artistiche tradizionali (e dunque maschili) per la pittrice Lily Briscoe, di cui Woolf descrive lo sforzo creativo attivando lo spettro semantico del camminare barcollando, vacillando. Di Mrs Ramsay, l'angelo del focolare, la scrittrice mostra invece l'intima complessità, la volontà tenace in contraddizione con la conciliante arrendevolezza. Delineando, dunque, un universo femminile privo di certezze e in costante dialogo al suo interno, «Woolf si è presa sulla pagina libertà paragonabili a quelle delle suffragiste in piazza» (p. 105).

Alla pittura che, com'è noto, ha un ruolo fondamentale nel romanzo sia a livello tematico sia a livello formale, è dedicato poi il sesto capitolo, dove Patey articola un ampio e minuzioso quadro di rimandi pittorici mai scontati e mai gratuiti perché sempre debitamente collegati al testo, per soffermarsi poi sulla distorsione del tradizionale motivo iconografico della maternità nella Sacra Famiglia alternativa che Lily dipinge. Lo studio si chiude su un finale parzialmente disgiunto dal resto, in cui, sulla scorta di *L'Eau et les rêves* di Bachelard, si esamina l'occorrenza dell'elemento acquatico nella narrazione. Tale elemento pare offrirsi naturalmente al paragone con il mondo di *To the Lighthouse* che, ugualmente mobile e fluttuante, non si lascia imbrigliare in conclusioni perentorie e definitive, come ben si addice a un romanzo che può leggersi come una poesia.

Tra i generi. Virginia Woolf e il romanzo deriva invece da un'operazione di rilettura e messa a sistema complessiva del macrotesto woolfiano articolata, per giunta, secondo il criterio cronologico, che, sempre mettendo in parallelo la pratica di scrittura e la riflessione saggistica dell'autrice, dà ampio spazio all'interazione tra i generi nella sua opera. Consapevole che la nozione ha goduto di scarso successo presso i modernisti e chi li ha studiati e che di conseguenza la critica non ne ha sfruttato a pieno le possibilità, Sullam dimostra invece che «i generi letterari rappresentano una costante, una sorta di impalcatura concettuale al cui interno è possibile inquadrare riflessioni di più ampio respiro sulla pratica letteraria woolfiana» (p. 14), e ne fa il criterio per affrontare questioni cruciali quali l'autorialità femminile, il rapporto con la tradizione letteraria, la configurazione dell'istanza narrante, l'articolazione dell'orizzonte di attesa del lettore.

Sottolineando in apertura come la gerarchia tra generi letterari crei una sorta di legame genetico tra genere e gender, la studiosa avverte che l'esclusione dai canali ufficiali dell'istruzione permette alle donne di avvicinarsi alla letteratura con minori preclusioni e attraverso percorsi più personali ed eccentrici. A ispirare la contaminazione tra i generi delle prime prove narrative di Woolf, efficacemente definite da Sullam «a dominante letteraria», sono la lettura dei russi, capaci di includere nel romanzo la passione e la poesia, e l'esempio di Carlyle, che combina scrittura romanzesca e saggistica. Se *The Voyage Out*, corrodendo le tipologie tradizionali del courtship novel e del marriage plot, è di fatto tenuto insieme dalla riflessione metaletteraria, *Night and Day*, giovandosi di un piano espressivo che oscilla tra due poli – il dialogo comico orchestrato da un narratore esterno e onnisciente e l'indiretto libero, con cui si dà conto in special

modo della psiconarrazione dei personaggi femminili emancipati – attua ugualmente la torsione del *marriage plot*, a cui pure sembra fare capo. Le protagoniste moderne, infatti, non sono in grado di raccontarsi attraverso la scansione lineare tradizionale; le loro vite, piuttosto, emergono per frammenti e hanno quindi bisogno di trovare espressione in un genere nuovo. *Night and Day*, che Katherine Mansfield aveva considerato un esercizio austeniano fuori tempo perché scandalosamente indifferente al disastro causato dalla guerra, prepara invece, in questa interpretazione, la grande stagione della sperimentazione woolfiana.

Il romanzo moderno scaturisce proprio dalla traumatica esperienza del conflitto, sembra suggerire *Jacob's Room*, che si configura come decostruzione del tipico *Bildungsroman*. Qui la stanza del titolo, che nella letteratura anteguerra avrebbe contenuto «un sistema di relazioni, una narrazione, un personaggio riconoscibile» (p. 61), diventa invece il segno dell'assenza, della frattura insanabile tra il prima e il dopo, mentre la tensione che s'instaura tra la voce narrante femminile che racconta a conflitto finito e la narrazione dei fatti prebellici costituisce l'ingegnosa soluzione cui Woolf si affida per scrivere un romanzo sulla guerra senza parlarne direttamente. È con *Mrs Dalloway*, tuttavia, che l'autrice rende pienamente riconoscibile il suo nuovo romanzo, sviluppando, attraverso il raccordo di più voci, una narrazione continua e coesa benché attraversata da uno scontro tra lingue. Qui il discorso sui generi, che ritorna come costante analitica anche nel contemporaneo *The Common Reader*, si articola in primis grazie al confronto con la poesia, che in *To the Lighthouse* sarà poi studiata come «dispositivo significativo all'interno del campo sperimentale della prosa» (p. 94), mentre la preferenza per il termine "fiction" sul termine "novel" dimostra come Woolf vada progressivamente svincolando la prosa narrativa dal romanzo del XIX secolo per seguire a pieno la via dell'ibridazione tra generi. Con *To the Lighthouse* la scrittrice si pone specificamente il problema di mettere in relazione la forma elegiaca con la temporalità romanzesca e declina tale relazione in modi diversi nelle tre parti del romanzo, realizzando di fatto il passaggio dal realismo al modernismo. Tale transizione dai modelli ottocenteschi a quelli contemporanei è massimamente visibile in *Time Passes* che, esibendo marche da poesia lirica, registra lo spostamento dell'epicentro di senso anche a livello stilistico. È qui, tra l'altro, che s'inaugurano «gli enunciati privi di un centro deittico» che saranno poi gli interludi di *The Waves*.

È proprio con *The Waves* che Woolf allarga il confronto tra generi auspicato nella sua produzione saggistica, ibridando lirica e dramma e inserendo entrambi in una cornice narrativa. Sullam si concentra sulla complessità di un testo costruito su tre diverse tipologie enunciative – gli interludi, i soliloqui, gli incisi – che vuole, per giunta, rappresentare più vite insieme. Definirlo, come si è soliti fare, il più poetico tra i romanzi woolfiani significa, secondo la studiosa, ridurne la portata e ignorare il dato strutturale degli incisi che, con il procedere delle stesure, restano la sola traccia della presenza testuale del narratore, conferendo alla scrittura il tratto sequenziale. Mentre i personaggi maschili si interrogano su come rappresentare il reale, praticando ciascuno un genere diverso di cui diventano in qualche modo l'emblema nella narrazione, quelli femminili

sembrano incapaci di articolare la propria esperienza all'interno del discorso letterario tradizionale, a dimostrazione del fatto che «il rapporto tra donne e letteratura va ricercato nelle aporie dei generi, nei momenti di rottura e cambiamento come quello post-bellico» (p. 167). Non diversamente da Terence in *The Voyage Out*, anche Bernard, il narratore del futuro, è un alter ego dell'autrice, come la sua dichiarazione d'indipendenza della prosa lascia chiaramente intendere.

Se negli anni Venti il problema maggiore era stato per Woolf dare voce all'autorialità femminile attraverso il confronto prosa/poesia, negli anni Trenta si chiede soprattutto come «inventarsi una forma adatta a interrogare i destini di collettività allargate» (p. 180). L'ultima parte del libro si focalizza quindi sul rapporto politica/letteratura in un mondo minacciato dalla guerra. Convinta che l'artista debba impegnarsi in prima persona, Woolf riflette sulla relazione genere letterario/mutamento sociale – preoccupazione, questa, che trova espressione in *The Leaning Tower* e *The Years*, non a caso, forse, il meno metaletterario dei suoi romanzi, quello che si propone come opera d'arte dell'età democratica e che gode, infatti, di un insolito successo di pubblico. «The art of a truly democratic age will be – what?» è l'interrogativo che accompagna Woolf negli anni Trenta, gli ultimi anni, un interrogativo al quale risponde coerentemente praticando altre ibridazioni – con il saggio, con il teatro – che auspicabilmente le permettano di instaurare un nuovo patto narrativo con il lettore. In *Between the Acts* la contaminazione torna, per così dire, in chiaro attraverso l'esplicita presenza del *pageant*, grazie al quale Woolf esplora tre snodi cruciali del teatro inglese – il dramma elisabettiano, il dramma della Restaurazione e il melodramma vittoriano – fondamentali per comprendere il rapporto tra letteratura e società. Ma Miss La Trobe, la personificazione dell'artista in *Between the Acts*, non riesce a incontrare il pubblico su un terreno comune, perché nessun genere, parrebbe, può farsi discorso critico sulla realtà dotato di senso, con la guerra alle porte e il modernismo che ha esaurito la spinta propulsiva. Cos'altro avrebbe fatto Woolf se avesse scelto di vivere, quali ulteriori vie avrebbe esplorato non è dato sapere: esaminando brevemente i due ultimi saggi woolfiani, *Anon* e *The Reader*, che sarebbero dovuti confluire in una storia letteraria, Sullam immagina che avrebbe continuato a cercare il genere e il medium più adatti a misurarsi con la contemporaneità, nonostante la sua scrittura sembri arrestarsi su una nota di impotenza. Una supposizione, questa, che mi piace condividere.

FLORA DE GIOVANNI

Liliana Rampello (a cura di), *Virginia Woolf e i suoi contemporanei*, il Saggiatore, Milano 2017, 319 pp. illustrate, trad. it. Lucia Gunella (ed. or. Joan Russell Noble, *Recollections of Virginia Woolf by her contemporaries*, University Ohio Press, Athens 1972)

Sulla prima di copertina della nuova edizione del volume curato da Liliana Rampello si legge che *Virginia Woolf e i suoi contemporanei* è «un tributo umano a questa visionaria sperimentatrice, in guerra con il mondo ma del mondo profondamente entusiasta». Ed è proprio questo il tema centrale del libro: non è, infatti, un testo sulle opere di Woolf ma sulla persona di Virginia Woolf, non sulla scrittrice ma sulla donna, frutto delle testimonianze – a volte struggenti, a volte lievi e giocose – di ventisette amici che ebbero il privilegio di conoscerla e di frequentarla. Nell'introduzione, Liliana Rampello, infatti, precisa che questo è un libro «per il pubblico che lei voleva, semplici lettori che inseguono i loro personali piaceri e sono appassionati di immagini, racconti e aneddoti della vita concreta di un'autrice» (p. 7). Così troviamo il ricordo di parenti e amanti – Quentin Bell, Angelica Garnett e Vita Sackville-West – dei suoi amici del Bloomsbury Group – Duncan Grant, E. M. Forster e Clive Bell – e di chi intrattenne con lei una frequentazione più rada – Rebecca West e Stephen Spender. In tutto tredici donne e quattordici uomini, che hanno tratteggiato un ritratto per molti versi inedito della scrittrice inglese, da cui emerge in maniera inequivocabile la sua personalità composita e multiforme. Che Woolf, infatti, fosse una creatura elusiva e lunare è cosa nota. Che fosse anche una donna dal temperamento vulcanico ed esuberante probabilmente non è ancora del tutto familiare ai più.

Ecco, allora, l'importante novità di *Virginia Woolf e i suoi contemporanei*. Non si tratta di un testo critico sulla scrittura woolfiana ma di una serie di bozzetti, sotto forma di reminiscenze, impressioni e aneddoti, il cui intento prioritario è quello di ridisegnare il profilo di un'artista che, a quasi ottanta anni dalla morte, è stata troppo spesso descritta come una donna infelice, devastata dai fantasmi della sua fragile psiche che la condussero poi al suicidio, col risultato di banalizzarne la personalità articolata e ricca di chiaroscuri, offuscata dall'estremo gesto che Woolf compì una fredda mattina di marzo del 1941. Nel costante tentativo di identificare e descrivere la magnetica Virginia, i suoi amici e colleghi pongono in rilievo le qualità che la contraddistinsero: il suo senso dello humour, il suo sfolgorante talento per la conversazione – che all'occasione diventava esercizio di fantasia e a tratti di civetteria –, la sua bellezza fisica, il suo carisma, l'amore per la scrittura e per i bambini, l'incessante ricerca della verità e del significato profondo delle cose e la sua impareggiabile stramberia. In questo placido e continuo flusso, apparentemente casuale, di ricordi e di testimonianze è possibile rintracciare un unico filo conduttore che accorda il coro di voci contenute nel libro: la forza unificante della personalità trascinate di Woolf. Tutte le testimonianze raccolte nel volume, infatti, convergono in un'unica direzione e contribuiscono a ridefinire l'immagine di una scrittrice e di una donna profondamente innamorata delle persone che la circondarono e alla costante ricerca di una risposta alle sue domande sul senso dell'esistenza. Un'antologia, dunque, di contributi e di testimonianze della smania di

Woolf di vivere l'esistenza al pieno delle proprie possibilità. Sottraendosi, infatti, alla logica del lutto, alla luce della quale una consistente parte della critica ha letto le opere e la vita della scrittrice inglese, la presente raccolta ci mostra una Virginia Woolf viva e pulsante, la cui malinconia e la cui ombrosità cedono il passo all'irrefrenabile voglia di comunicare e di socializzare, in altre parole, di vivere perché, come ella stessa scriverà in *Jacob's Room*, «It's not catastrophes, murders, deaths, diseases, that age and kill us; it's the way people look and laugh, and run the steps of omnibuses»¹.

Ma non è solo un ritratto inedito di Virginia Woolf quello che emerge dalle parole di chi la conobbe. Si viene a conoscenza, infatti, anche di una serie di dettagli gustosi delle vite private dei suoi amici e dei suoi congiunti: i piccoli battibecchi con la sorella Vanessa, il serrato confronto con Leonard – che ci appare non solo come un marito devoto e paziente ma anche come un indefesso lavoratore –, le preoccupazioni dei suoi domestici. Parimenti, scopriamo come fosse organizzato il lavoro alla Hogarth Press, la piccola casa editrice messa su dai coniugi Woolf, grazie alla rievocazione degli anni di apprendistato, trascorsi tra presse e flaconi di inchiostro, di John Lehmann, il quale ci rivela tutte le piccole idiosincrasie e stranezze, pur sempre piacevoli, di Leonard e Virginia Woolf. Ne emerge, per usare un'espressione cara a Woolf, un *passionate apprentice*, che vide il futuro direttore di "New Writing" e "The London Magazine" coinvolto personalmente nella pubblicazione degli scritti di numerosi poeti tra cui Stephen Spender, W. H. Auden, Julian Bell e del romanziere Christopher Isherwood.

Scorrendo le pagine del libro ci imbattiamo in tante "Virginia": Virginia ironica, Virginia pungente, Virginia scanzonata e bislacca. «Si divertiva a spremere tutti, ricamando insistentemente su ciò che le avevano detto. [...] Verso gli amici era la comprensione e la partecipazione in persona» (p. 111), ricorda Rosamond Lehmann, autrice di *Risposte nella polvere*, sottolineandone la femminilità e la grazia della figura. «Aveva questi meravigliosi doni dello spirito di osservazione e della scelta felice dell'oggetto da percepire che la rendeva unica», afferma la scrittrice Rebecca West (p. 159). Come ricorda Rampello, anche Woolf nutriva una profonda stima per West: «è tenace come un terrier, ha occhi che lampeggiano» (p. 13). Quella di Angelica Garnett, nipote di Woolf e figlia di Vanessa Bell, è forse la testimonianza più intensa e vivida contenuta in *Virginia Woolf e i suoi contemporanei*. «L'atteggiamento di Virginia era lungi dal sedentario», scrive Garnett, «era da grandi falcate; lunghe cosce strette e stinchi in lunghe gonne di tweed, che solcavano a grandi passi le Downs, attraverso le marcite, a fianco del fiume, o nel traffico di Londra, sotto gli alberi nel parco e attorno alla piazza. Non era mai placida, mai del tutto a riposo; persino quando, ginocchia spigolose sotto la lampada e sigaretta nel bocchino, sedeva con un amico dopo il tè, fremeva d'interesse per le cose che gli altri facevano» (pp. 147-8). Sentite e toccanti anche le parole di E. M. Forster, romanziere, amico e membro del Bloomsbury Group, il quale di Woolf sottolinea lo spiccato estro artistico e il talento nella scrittura: «Come a tutti i suoi amici, mi manca fortemente – l'ho conosciuta quando ho cominciato a scrivere. [...] Ha trionfato su quelle che vengono formalmente chiamate "difficoltà" e trionfato per di più in senso effettivo: ha riportato le spoglie» (p. 311). E ancora, T. S. Eliot, profon-

damente legato a Woolf da un rapporto di stima e di amicizia sincera, rileva un aspetto che aveva caratterizzato il gruppo di Bloomsbury ossia la necessità di farsi conoscere non solo attraverso la propria produzione artistica ma anche attraverso i fatti salienti e gli episodi significativi della vita privata: «Qualsiasi autore, morto tempo fa [...] lo conosciamo principalmente attraverso la sua opera – così come desidererebbe essere conosciuto dalla posterità, perché questo è quanto gli importava. Ma possiamo anche cercare e desiderare di afferrare un qualsiasi aneddoto privato che, per un momento, ci può dare l'emozione di vederlo così come lo vedevano i suoi contemporanei» (pp. 198-9).

Virginia Woolf e i suoi contemporanei offre uno spaccato delle abitudini e delle pratiche quotidiane della vita di Woolf consentendo al lettore, da un lato, di entrare in contatto con la sfera più intima e privata dell'autrice e, dall'altro, di aggirare la pratica ormai diffusa di leggere gli eventi salienti della vita dell'artista esclusivamente alla luce della sua produzione letteraria. In tal modo, grazie anche alla bella traduzione di Gunnella, aderiamo minuziosamente a ognuna delle parole dai molteplici significati che la descrivono e che al contempo incarnano l'intenso dialogo intrattenuto dalla scrittrice con i suoi amici e parenti, sia in vita che dopo la morte. Il tono, a volte austero, a volte giocoso e spensierato, che rende autorevole e al contempo intenso il ritratto verbale di Virginia Woolf, fa di ogni testimonianza e aneddoto contenuti nel libro un incontro con la scrittrice non tanto mediato dalle parole quanto immediato nelle parole. *Virginia Woolf e i suoi contemporanei* ci consegna dunque un'immagine caleidoscopica della scrittrice la quale, pur essendo profondamente innamorata dei suoi amici e della sua Londra, non si faceva scrupolo a burlarsi bonariamente di tutti. Il volume è, dunque, uno dei testi più confidenziali e personali sulla scrittrice inglese ed evidenzia nuovi aspetti della sua personalità: lungi dall'essere l'incarnazione dell'artista elitaria e ascetica chiusa nella torre d'avorio di Bloomsbury, si presenta invece come una donna in cui convivono perfettamente il desiderio di isolamento e la necessità di vivere nel mondo. Come, infatti, ricorda il suo amico poeta e romanziere, William Plomer: «Questo ci fa supporre, come fanno i recensori e altri giornalisti letterari, che il cosiddetto gruppo di Bloomsbury, e Virginia Woolf stessa, in quanto uno dei cosiddetti membri, si dessero arie di superiorità. Non penso fossero affettati: quel che avevano era una specie di fiducia in se stessi, o una sicurezza, che poteva risultare irritante per persone così insicure da aver paura di essere snobbate o, peggio ancora, ignorate» (p. 170).

Come chi passa davanti a uno specchio non può evitare di lanciare uno sguardo al familiare enigma della propria immagine, così, nel consegnare agli occhi altrui il ritratto di un'artista tanto controversa, *Virginia Woolf e i suoi contemporanei* ci affida non una sola istantanea ma un intero album verbale della scrittrice inglese. L'occhio attento del lettore, infatti, noterà che ciascuna immagine di Woolf concorre a formarne una più grande e articolata che solo alla fine del libro si mostra in tutta la sua magnificenza. Sospeso tra il ricordo e la rimozione, tra l'ineluttabilità del tempo che passa e cancella tutto e la pienezza della parola che lo tengono ancorato al mondo dei vivi, quello che va emergendo è il ritratto di una scrittrice variegato e multiforme. Tenendo insieme,

infatti, i fili colorati del brio e della giocosità, che la caratterizzarono, e quello nero della sua tragica fine, i testimoni qui convocati intessono un patchwork descrittivo che unisce indissolubilmente i molteplici aspetti caratteriali della scrittrice inglese. Come, infatti, l'artista non era mai paga della sua ricerca ed era continuamente protesa verso la decifrazione di un mondo sempre cangiante e in movimento, così anche quello che si imprime nella mente del lettore è il volto di una donna che sfugge alla logica del pensiero binario di chi l'aveva descritta come una creatura malata e quindi perennemente triste. Proprio come Woolf scrive in *Mrs Dalloway*: «She sliced like a knife through everything; at the same time was outside, looking on»², così anche Liliana Rampello, vestendo i panni di un entomologo che osserva gli stadi evolutivi di una farfalla, seziona, registra e fotografa la progressiva trasformazione di una donna e di una scrittrice per la quale «a self that goes on changing is a self that goes on living»³. Perché sono proprio l'irrefrenabile desiderio di vivere e la necessità di evolversi i tratti distintivi di Virginia Woolf.

GERARDO SALVATI

Note

1. V. Woolf, *Jacob's Room* (1922), Vintage, London 1992, p. 76.
2. Id., *Mrs. Dalloway* (1925), Penguin, London 1996, p. 9.
3. Id., *The Humane Art* in *The Death of the Moth and Other Essays* (1942), Harvest-Harcourt Brace Jovanovich, New York 1974, p. 27.

Eléonore Reverzy, *Portrait de l'artiste en fille de joie. La littérature publique*, CNRS Editions, Paris 2016, 344 pp.

In uno sfaccettato Novecento, secolo dominato da un eccezionale sviluppo del commercio della stampa, dall'avvento della moderna era mediatica e del suo corollario, la metafora della "prostituzione letteraria" trova la sua più piena concretizzazione e mette a nudo le profonde trasformazioni che hanno segnato il passaggio dalle *belles lettres* alle prime manifestazioni della cultura di massa. Nel suo ricco e articolato *Portrait de l'artiste en fille de joie. La littérature publique*, Eléonore Reverzy, specialista della letteratura francese del XIX secolo, esplora con acutezza e metodo le numerose connessioni presenti nell'Ottocento tra letteratura e prostituzione.

L'autrice analizza magistralmente la questione della "letteratura pubblica", interrogandosi sulle ragioni di questa «extraordinaire promotion littéraire de la prostituée» (p. 10) e sulla forza seduttiva di un'immagine che contemporaneamente incanta e rispecchia un'intera generazione di scrittori. Seguendo uno schema che si presenta a sua volta come «chronologique et problematique» (p. 13) e servendosi di un abbondante corpus diacronico, che va dagli anni 1830 fino alle soglie del XX secolo, Eléonore Reverzy osserva un sociogramma che attraversa un'intera epoca, avvalendosi di strumenti letterari, sociologici ed economici e indagando in che modo l'onnipresente figura della «fille de joie» si manifesti in modo sempre più evidente come allegoria dello scrittore dominato dalle rigide regole del mercato (p. 92).

L'autrice individua due grandi fasi della letteratura della prostituzione. La prima ha origine nel 1830 e affronta i primi effetti del cambiamento di un'atmosfera culturale che vede l'ascesa di una sconvolgente era mediatica, mentre la seconda, scenario dell'evoluzione della cultura di massa, del «roman de mœurs» e della «crise de la librairie» dell'ultimo decennio del secolo (p. 50), prende forma a partire dal 1870, data per antonomasia definita «l'âge d'or de la prostitution», sulla scorta dell'omonimo saggio di Jacques Solé (Plon, 1993).

Una corposa introduzione (*Avoir affaire au public*) propone una vasta panoramica del XIX secolo in cui la Reverzy affronta le questioni della situazione sociale del giornalista e del nuovo rapporto con il lettore, nonché della nuova concezione della proprietà intellettuale e della conseguente necessità di una retribuzione. Elemento, quest'ultimo, che permette il confronto tra il salario del giornalista e quello della prostituta, poiché «l'amour comme l'art sont des immatériels qui prennent forme dans des produits» una notte d'amore e un'opera d'arte (p. 40). In particolare, l'autrice si sofferma sul cambiamento dello *status* dello scrittore di fronte a un lettorato anonimo, poliedrico e sovrano. Il giornalista, dal canto suo, essendo condannato a compiacere questo potente «hydre aux mille têtes» (p. 21) al quale non riconosce alcuna legittimità critica, si ritrova incastrato in un vicolo cieco: «il doit plaire, mais sans savoir à qui et pire, dès qu'il tente d'identifier cet inconnu, c'est pour le condamner comme incapable» (p. 22).

In questo generale e caotico doppio anonimato (del pubblico e del giornalista), in un secolo dominato da una «*crise du destinataire sans précédent*» (p. 15), comincia a prendere forma un crescente «*désordre littéraire*» (p. 26), di cui i critici del tempo, come ad esempio Alfred Nettement, rendono conto. Il testo giornalistico, in cui la «*fiction*» e la «*réclame*» passano inesorabilmente in primo piano, determinando la fortuna di sottogeneri romanzeschi come il *feuilleton* (il romanzo a puntate) e il racconto breve.

Avvalendosi dei recenti studi di Guillaume Pinson sulla diffusione di un «*imaginaire médiatique*», e interrogando un corpus che racchiude alcuni dei principali giornali del XIX secolo, nel suo primo capitolo (*Fortune d'une métaphore*) Reverzy esamina le diverse forme che la metafora della prostituzione letteraria assume nel linguaggio giornalistico. Lo scopo principale di questa riflessione, sostenuta da un sapiente approccio letterario e stilistico, è la dimostrazione della presenza unanime e costante del paradigma prostituzionale all'interno della stampa, nonché di tutta la costellazione metaforica che viene a generarsi. Partendo da un'indagine sulla dimensione riflessiva tipica della scrittura giornalistica, che oscilla tra prostituzione dello spirito e «*prostitution du cœur*» (p. 66), l'autrice studia la tensione generica tra «*masculin/féminin*» (p. 72) presente nel discorso giornalistico e la minaccia della «*trivialisation*» (p. 87), ovvero il rischio della standardizzazione provocata dalla diffusione della letteratura di massa, il cui risultato più evidente è la profanazione della lingua «*dans et par le feuilleton*» (p. 87).

Nel capitolo successivo, la Reverzy dimostra in che misura il fenomeno della prostituzione letteraria sia presente all'interno della letteratura degli anni 1830-40, prendendo in considerazione tre «*Récits fondateurs*» (p. 93) della letteratura francese, *Illusions perdues* di Balzac, *Les mystères de Paris* di Eugène Sue e *La Dame aux camélias* di Dumas figlio. Ripercorrendo queste tre opere, l'autrice esplora come il mito della «*courtisane rédimée*» permetta di ridefinire i legami tra l'immagine femminile e il suo significato socio-estetico. La prostituta diventa così il corrispondente simbolico del giovane giornalista, entrambi accomunati da un comune, fervente desiderio di ascensione sociale, dispiegato all'interno di un complesso dispositivo prostituzionale che vede da una parte il commercio del corpo, dall'altra quello della scrittura. Il discorso si sposta poi nel capitolo successivo sulla «*Littérature Barnum*» (p. 127), una letteratura «*specchio*», che presenta scene, personaggi, situazioni in cui ogni individuo tende inconsciamente a immedesimarsi, nonché sull'onnipresenza della *réclame* e del *puff*, tecnica giornalistica pubblicitaria, «*mot du siècle*» (p. 129), che prevede un'esibizione estrema, un'ostentazione sfrontata del prodotto, come tecnica per «*maintenir éveillée*» la curiosità del lettore. L'autrice riflette su come il narratore ottocentesco sia sempre in qualche modo presente all'interno del testo «*soit qu'il se fasse Barnum et tape sur la grosse caisse du journal et des campagnes scandaleuses, soit qu'il glisse, dans le cours de son récit, quelques réclames, soit qu'il figure à l'intérieur de son récit cette publicité sous les traits d'un personnage de hâbleur, de bateleur, ou, mieux, de prosti-*

tuée, il accompagne son œuvre de bruit ou intègre à sa poétique même des accroches» (p. 128).

Prima di passare all'analisi della seconda metà del secolo, Eléonore Reverzy ripercorre, attraverso una rapida ma penetrante analisi, la parabola della prostituzione letteraria nelle opere di Flaubert, Baudelaire e Mallarmé («Portrait de l'artiste en fille de joie»). Nei capitoli successivi, infine, passa in rassegna le principali tappe dello scenario prostituzionale. In particolare, in *Marché* l'autrice perlustra per l'appunto il mondo del "mercato" del corpo e dell'arte, affermando che «il y a bien à établir un parallèle entre cette abondance de l'offre prostitutionnelle [...] et l'état du marché de l'imprimé» (p. 207). Reverzy stabilisce una serie di analogie tra fenomeni diversi: il traffico del corpo di Rosanette e quello degli oggetti d'arte nell'*Education sentimentale*; la speculazione «qui assimile les peintres et les cocottes à des valeurs sur un marché boursier» (p. 190); l'economia personale della «fille du trottoir», il cui unico capitale è il proprio corpo che più invecchia più perde valore, fino a diventare una merce inutile e repellente, e i «rossignol» (p. 199), i libri che ammuffiscono sugli scaffali delle librerie e che nessuno mai acquisterà; la concorrenza presente nelle case di piacere e quella tra le case editrici.

In *Nudités*, logica continuazione del capitolo precedente, l'autrice riflette sull'esposizione del corpo nudo della prostituta che, alla pari di un'attrice e di una modella, diventa simbolo della verità, «pierre de touche de l'esthétique du vrai que se veut le réalisme» (p. 242), assumendo perciò un fondamentale significato politico ed estetico. Successivamente, l'autrice ripercorre le molteplici forme dello "scambio" prostituzionale e gli svariati spazi in cui si verifica. In questa parte conclusiva, si sofferma in maniera più concreta sull'analogia tra il mercato della prostituzione e quello editoriale, sulla relazione triangolare tra rapporto carnale-denaro-opera d'arte, e sulla questione della nudità che accomuna le modelle di un pittore alle prostitute «mises en série comme on range les livres anonymes sur les rayons d'un cabinet de lecture ou d'une bibliothèque de la gare» (p. 276) («Rimes de joie, romans de filles»). Infine, passa in rassegna i luoghi che ospitano questo duplice mercato, dalle vetrine ai marciapiedi, dagli spazi aperti dei *boulevard* a quelli chiusi delle case editrici e delle case di piacere («Lieux»).

Eléonore Reverzy s'interroga infine sul destino della metafora della «fille de joie» applicata alla scrittura artistica nel XX secolo. Non è l'immagine della prostituta a scomparire dall'immaginario letterario, ma è il genere del romanzo che, dall'inizio del Novecento e precisamente dal 1930 in poi, cessa di essere il grande modello della narrativa francese.

Seguendo con grande intelligenza l'emblematico «sociogramme de la putaine», per dirlo con le parole di Marc Angenot, che attraversa l'intera narrativa francese da Voltaire a Zola, Eléonore Reverzy illumina di nuova luce tutto l'immaginario della letteratura del XIX secolo, mettendo a nudo una dimensione sociale fondamentale e mostrando come la prostituta divenga infine anche allegoria di un pubblico alla continua ricerca di una «jouissance infinie» (p. 158).

NICOLETTA AGRESTA