

David Attridge, *J. M. Coetzee and the Ethics of Reading: Literature in the Event*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2004, 232 pp.

Per J. Hillis Miller il linguaggio della letteratura possedeva «specificity and strangeness», sì che «literature continually exceeds any formulas or any theory with which the critic is prepared to encompass it» (*The Ethics of Reading: Kant, de Man, Eliot, Trollope, James and Benjamin*, Columbia University Press, New York 1987, p. 3). *Vexata quaestio* trasversale a scuole di critica dei più svariati orientamenti, la *querelle* su essenza e funzione della letteratura giunge fino al critico sudafricano Derek Attridge, che dirige attualmente il Dipartimento di Inglese dell'Università di York e che, al suo nutrito curriculum di eminente studioso, così centrale per il pensiero filosofico e letterario occidentale, aggiunge la sentita riflessione sull'opera d'arte come "evento" che si realizza nella ricezione oltre che nella creazione. Già nel suo precedente saggio, *The Singularity of Literature* (2004) egli si interrogava sulla peculiarità della letteratura, intesa come arte in grado di superare l'esame di lettori di epoche diverse pur mantenendo caratteristiche distinte rispetto ad altre testimonianze culturali e storiche. Il sottotitolo del suo studio più recente, *Literature in the Event*, è illuminante in proposito: la letteratura valida – e Harold Bloom nel *Canone occidentale* (1995) lo ribadiva più volte – per Attridge può inoltre definirsi «an ethically charged event» (*J. M. Coetzee and the Ethics of Reading*, p. XII), in quanto conduce il lettore attraverso un percorso le cui tappe sono il rispetto e l'interesse per l'altro.

Per Attridge «literature happens» (*ibid.*) in quanto il suo intento si realizza nell'interazione testo-lettore, relazione nella quale lo spazio virtuale tra i due viene colmato da impressioni ed espressioni che dal testo si diramano in direzione del lettore. Né la consuetudine di attribuire all'autore un intento predefinito, né la critica decostruzionista, sempre pronta a cercare altrove il significato del testo, tengono conto del lavoro "singolare" che testo e lettore si trovano a svolgere nel realizzarsi dell'evento costituito da qualunque produzione letteraria: e ciò nell'ottica di una ricezione responsabile e consona ai bisogni di entrambi.

Nel volume in esame l'approccio alla lettura dell'opera complessiva di Coetzee si adatta, per così dire, ai differenti generi letterari, così che i sette capitoli nei quali il libro risulta utilmente suddiviso – ciascuno dedicato a uno o più testi dello scrittore sudafricano, con un epilogo dal titolo *A Writer's Life*, riferimento esplicito all'*author(ess)* Coetzee/Costello – costituiscono una lettura varia e interessante.

Derek Attridge ritiene che nell'opera di J. M. Coetzee, al di là di definizioni quali "postcoloniale" o "postmoderna" (per D. Attwell, anch'egli collega e sodale di Coetzee, "tardomodernista" meglio si attaglia alla sua scrittura), vadano ricercate quelle traiettorie che, a partire da Levinas e Blanchot, conducono fino a Derrida, attraverso i concetti di responsabilità, giudizio, perdono e ospitalità.

Nel capitolo iniziale, *Modernist Form and the Ethics of Otherness*, Attridge conduce una disamina puntuale della prima produzione artistica di Coetzee: sia *Dusklands* (1974) che *In the Heart of the Country* (1977) costituiscono per l'autore sudafricano il punto di partenza della ricerca di una forma la cui definizione varia a seconda delle interpretazioni critiche.

Linda Hutcheon, ad esempio, lo considera un postmodernista (in *A Poetics of Postmodernism* e in *The Politics of Postmodernism*), come lo stesso Attridge ci ricorda, pur in mancanza di una definizione esatta del termine "postmodernismo". È a proposito di corrispondenze precise fra modernismo e *new criticism*, da un lato, e di postmodernismo e post-strutturalismo dall'altro, che David Attridge fa appello a una suddivisione meno rigida in pratiche culturali e a un'attenzione maggiore agli effetti che la scrittura produce in campo etico.

Che tali questioni stiano a cuore al critico sudafricano emerge anche da quanto aveva scritto nel suo articolo *Ethical Modernism: Servants and Others in J. M. Coetzee's Early Fiction*:

The distinctive ethical force of literature inheres not in the fictional world portrayed but in the handling of language whereby that fictional world is brought into being. Literary works that resist the immediacy and transparency of language – as is the case in modernist writing – thus engage the reader ethically; and to do justice to such works as a reader is to respond fully to an event whereby otherness challenges habitual norms (in "Poetics Today", XXV, 4, Winter 2004).

In maniera analoga, il secondo capitolo del libro di cui ci stiamo occupando, *Against Allegory*, prende in considerazione il ruolo dell'allegoria e il suo impatto all'interno del discorso relativo al Sudafrica con un riferimento particolare a *Waiting for the Barbarians* (1980) e a *Life and Times of Michael K* (1983); ancora una volta al critico non appare scontato affidarsi a una lettura che pare sollecitare un'interpretazione allegorica. A tale proposito Attridge, citando un'osservazione di Northrop Frye, fa notare che «all commentary of a traditional kind is, in a sense, allegorical, in that it attaches ideas to the images and events it encounters in the text»

(*Anatomy of Criticism*, p. 89). Allo stesso modo Fredric Jameson scrive che «interpretation is [...] an essentially allegorical act» (*The Political Unconscious*, p. 10).

Tuttavia Attridge appare più interessato a un tipo di commento al testo, sotto forma di recensione o saggio, di natura discorsiva piuttosto che letteraria; il che non implica, a suo avviso, la totale assenza di una qualsivoglia interpretazione, quanto «the avoidance of certain *kinds* of interpretation» (*J. M. Coetzee and the Ethics of Reading*, p. 36).

Attridge sembra sostanzialmente concorde con l'opinione espressa da Susan Sontag in *Against Interpretation* (1964); entrambi sono, infatti, contrari a una lettura eccessivamente legata all'individuazione di un significato recondito del testo. Eppure, le interpretazioni in chiave allegorica dell'intera opera di Coetzee, almeno fino al lavoro di Teresa Dovey, *The Novels of J. M. Coetzee: Lacanian Allegories* (1988), sembrano dirigere il lettore in direzione opposta. Tuttavia, come il critico sudafricano fa notare più avanti, benché sia difficile resistere alla tentazione di “decifrare”, per così dire, la scrittura di un autore che sembra prestarsi a tale “gioco” (né una certa scuola da Benjamin a Jameson, senza trascurare de Man, appare vietarlo), e nonostante l'assenza di palesi riferimenti a contesti geografici ben precisi o a momenti storici definiti, pare decisivo l'invito da parte di Coetzee stesso ad attenersi a un'interpretazione più letterale che non manchi tuttavia di convogliare implicazioni di natura etica.

The Silence of the Canon è il titolo significativo del terzo capitolo del nostro volume: qui Attridge non può che analizzare *Foe* (1986) e lo fa a inizio sezione citandone i paragrafi finali. Oltre all'urlo muto ma “toccante” di Friday, espressione sinestesica per eccellenza – per alcuni un richiamo a *Into the Diving* di Adrienne Rich –, vengono evidenziate reminiscenze shakespeariane delle prime due scene di *The Tempest*. Frammenti verbali relativi a un naufragio balenano in *Foe* tra una riga e l'altra: *sink, ooze, ship, water, cabin, wreck, washing, shore, island, earth*, anche se, come Attridge medesimo riconosce, «how can a single word be a quotation?» (ivi, p. 66). Il gioco intertestuale appare più evidente – osserva Attridge – nel richiamo al salmo 45 del *Book of Common Prayer*: «Thou that art the hope of all the ends of earth, and of them that remain in the broad sea» (*ibid.*), come pure nei versi di apertura del *Prelude* di Wordsworth: «beats against my cheek / And seems half-conscious of the joy it gives» (*ibid.*).

Nello scegliere di rimanere «in the heart of the country», pur evitando di rendere con realismo temi relativi all'apartheid, in anni che – come

Attridge riconosce – hanno visto la marginalità geografica del Sudafrica convertirsi in centralità rispetto al processo storico globale, Coetzee è venuto a trovarsi nella posizione di autori di razza bianca (come Defoe): «[owning to] a degree of privileged access to most canons [even though] the high literary canon [...] is premised upon an assumption of universal moral and aesthetic values» (ivi, p. 71). Oltre a rintracciare con diversi spunti di originalità i richiami intertestuali presenti in *Foe* (vale la pena citare il confronto fra la mutilazione di Friday e quella di soggetti *white, female*, vittime dell'Antichità come Filomela e Lavinia), Attridge non manca di evidenziare il contributo essenzialmente innovativo di Coetzee al canone stesso.

Age of Iron (1990) e la lettera che E. C. (insegnante in pensione ammalata di cancro) scrive dal Sudafrica degli anni dello State of Emergency alla figlia sposata trasferitasi in America, occupano buona parte di *Trusting the Other*, il capitolo che nel libro segna in qualche modo una cesura fra il commento delle opere sperimentaliste del primo Coetzee e quelle scritte con tecniche più tradizionali. In *Expecting the Unexpected*, poi, la figura dell'altro assume precise valenze di derivazione derridiana: *Aporie, The Gift of Death* e *The Specters of Marx* costituiscono per Attridge una chiave di lettura indispensabile per *The Master of Petersburg* (1994), parziale *rewriting* dei *Demoni* di Dostoevskij, *roman nouveau* rispetto ai precedenti, come Attridge ribadisce più volte, attribuendo uno dei caratteri di tale novità all'ambientazione del romanzo in un preciso contesto storico: «Temporally and geographically, the events are firmly fixed (and in fact announced in the novel's first three words)» (ivi, p. 116).

In maniera innovativa rispetto ai testi precedenti e diversamente da quanto avveniva in *Foe*, centrato piuttosto – ci ricorda Attridge – sui primi passi del romanzo realista inglese, Coetzee sembra invitare apertamente il lettore a considerare *The Master of Petersburg* la trasposizione letteraria della vita e delle opere del grande autore russo. Nella terza sezione del capitolo compare in Attridge il termine *arrivant*, per il Derrida di *Aporie* «he or she who comes, coming to be where he or she was not expected, where one was awaiting him or her without waiting for him or her, without expecting *it*, without knowing what or whom to expect, what or whom I am waiting for – and such is hospitality itself, hospitality toward the event» (ivi, p. 121). Una sorta di “*en attendant Pavel*”, – sembra suggerire Attridge – dove il Pavel del romanzo è il figliastro di Dostoevskij, morto nella Russia del secondo Ottocento in circostanze che il patrigno tenta di indagare evocando al suo fianco l'immagine del ragazzo scomparso.

Il tema della confessione, *circumfession*, per citare nuovamente Der-

rida, uno dei motivi principali nell'autore di *Delitto e castigo* diviene l'argomento centrale del capitolo *Confessing in the Third Person*, in cui *Boyhood* (1997) e *Youth* (2002) risultano essere le prime *autobiographies* di Coetzee. Per Attridge: «[I]t would appear that an inevitable component of confession is *shame*» (ivi, p. 147). Da sant'Agostino a Rousseau il ruolo di verità essenziale relativa al sé attribuita alla confessione finisce per rivelarsi quasi sempre il disvelarsi di «*a shameful truth*» (corsivo nel testo). Pare inevitabile il richiamo intertestuale a *Youth* di Conrad, sebbene, come Attridge non manca di sottolineare, «Conrad's *Youth* is a complete contrast: a tale about testing at sea and coming through into manhood, derived from an episode in Conrad's earlier career at sea but fictionalized via the narrator Marlow. The relation between Coetzee's work and Conrad's can only be a highly ironic one» (ivi, p. 156).

Age of Bronze, State of Grace è il titolo del settimo, originale capitolo che ci propone la lettura di *Disgrace* (1999) – tradotto in italiano con *Vergogna* – come un ritratto *sui generis* del Sudafrica del postapartheid in cui la “lussuria” del protagonista, accademico cinquantaduenne alle prese con “the rights of desire” sarà la prima tappa di un viaggio in “the heart of darkness” che lo riconurrà più vicino al nucleo essenziale della sua esistenza. Di particolare interesse il parallelo proposto da Attridge fra il bisogno spasmodico di una qualsiasi giustificazione delle sue azioni, richiesta a David Lurie dalla commissione dell'Università di Cape Town, e l'altrettanto pressante desiderio della Truth and Reconciliation Commission di risarcire le vittime dell'apartheid dei torti subiti attraverso il pieno riconoscimento dei propri crimini da parte dei colpevoli.

Literature in the Event appare quindi quanto mai appropriato come sottotitolo in un testo critico che fino al suo epilogo non perde mai di vista quella che per Attridge è la funzione primaria della letteratura, sì che per Elizabeth Costello (nel romanzo omonimo del 2003) come pure per il lettore – sono le parole finali del libro – «what has mattered [...] is the event – literary and ethical at the same time – of storytelling, of testing, of self-questioning, and not the outcome» (ivi, p. 205).

SABRINA PETRILLO

Charles Hatfield, *Alternative Comics. An Emerging Literature*, University of Mississippi, Jackson 2005, 182 pp.

Riconosciuti ufficialmente come genere letterario sotto il nome di *graphic novel*, i fumetti alternativi nascono dal movimento contro culturale e dallo sperimentalismo degli anni Sessanta e Settanta del Novecento per giungere, negli anni Ottanta, a una maggiore consapevolezza delle proprie potenzialità espressa anche attraverso lavori teorici come *Comic & Sequential Art*, pubblicato nel 1985 da Will Eisner, uno dei pionieri del genere. Attraverso le pagine di *Alternative Comics*, Charles Hatfield guida il lettore alla scoperta del *graphic novel*. Il suo è un lavoro di ricerca dettagliato, corredato da un'ampia bibliografia, un'analisi lucida e impeccabile che ripercorre la storia del fumetto dall'esplosione degli anni Trenta e dal processo di marginalizzazione degli anni Cinquanta fino alle forme nuove giunte di recente all'attenzione del mondo accademico.

È negli anni Sessanta che si comincia a produrre fumetti fuori dai normali canali editoriali, grazie anche a una distribuzione capace di sostenere la sporadicità delle pubblicazioni attraverso il circuito degli *head shops*, i negozi legati alla cultura hippy che andranno in crisi alla metà degli anni Settanta. Il nuovo movimento letterario è caratterizzato dall'abbandono delle formule codificate del *mainstream*, dall'esplorazione di nuovi generi, dal recupero ironico di generi desueti, dalla diversificazione dello stile grafico, dall'esplorazione di temi e tradizioni appartenenti ad altre culture. Ma è soprattutto attraverso il ricorso a temi politici, alla nascita di una diversa attenzione alle tensioni formali inerenti al fumetto, all'esplorazione del rapporto tra realtà e finzione, tra autore e pubblico dei lettori, che i fumetti alternativi arrivano a spaziare dal reportage alla narrazione storica fino all'autobiografia, che diventa uno dei temi privilegiati. Non è un caso infatti che il racconto autobiografico di Art Spiegelman, *Maus*, segni un punto di svolta portando all'attenzione del pubblico e della critica uno dei più pregnanti lavori appartenenti al nuovo genere del *graphic novel*. Pubblicato per la prima volta a puntate nella rivista "Raw" nel 1980, e vincitore del premio Pulitzer nel 1992, *Maus* è la storia del rapporto dell'autore con il padre e con l'eredità della sua tragica esperienza di sopravvissuto all'olocausto nazista.

Alle espressioni autobiografiche del *graphic novel* Hatfield dedica ben due dei sei capitoli in cui è diviso il lavoro (4 e 5), affrontando la questione dell'autenticità e analizzando due casi specifici, uno dei quali riguarda proprio la produzione artistica di Art Spiegelman. Un intero capitolo è invece dedicato al lavoro di Gilbert Hernandez, fondatore insie-

me al fratello Jaime della rivista antologica “Love & Rockets”, che fonde la tradizione del *mainstream* con quella della produzione *underground*, rivitalizzando il fumetto nella sua *long-form* soprattutto attraverso i tredici anni di pubblicazione (1983-96) di *Heartbreak Soup*, un ciclo di storie ambientate a Palomar, un villaggio fantastico del centro America, che nel 2003 vengono pubblicate in un volume unico. Con la loro produzione, Los Bros Hernandez introducono nell’universo del fumetto la cultura punk-rock della California e la cultura messicoamericana, dimostrando al contempo tutta la complessa potenzialità di questa forma narrativa capace di affrontare anche i temi politico-sociali più spinosi. Destinato a essere con ogni probabilità una forma irrisolta, instabile e critica, il fumetto possiede infatti le potenzialità per essere il laboratorio ideale delle interazioni tra testo e immagine, tema questo a cui Hatfield dedica il secondo capitolo del suo lavoro.

Nel rendere conto del nuovo fenomeno di rinascita del fumetto degli anni Ottanta, basato su forme di vendita diretta che vede in primo piano i collezionisti di fumetti americani, le *fanzines* e i negozi specializzati, Hatfield evidenzia con cura il ruolo giocato in questa fase di riposizionamento dalle riviste specializzate. Grande importanza, a suo parere, riveste la serializzazione delle storie, la pubblicazione a puntate che anticipa la successiva uscita del lavoro completo: una strategia tesa anche a capitalizzare fondi per finanziare la pubblicazione in formato libro. Procedimento ampiamente usato in Giappone per i *manga*, i fumetti nipponici che hanno suscitato grande interesse internazionale negli anni Novanta, il fenomeno della pubblicazione a puntate segna la nascita del *graphic novel* americano influenzandone la forma mediante l’ampio risalto dato a temi e motivi caratterizzanti più che a un vero e proprio intreccio. È però il ricorso alla ripetizione e al richiamo di elementi grafici a drammatizzare ed evidenziare i singoli temi, fino a raggiungere un altissimo livello di coerenza capace di sfociare in un intreccio che utilizza il *feedback* ricevuto dai lettori sia in forma di commento critico che come traccia di rivisitazione delle storie narrate.

Il ruolo delle riviste specializzate era già emerso con la pubblicazione, negli anni Sessanta, di “Zap Comix” di Robert Crumb o del “Wimmen’s Comik”, fatto da un collettivo femminista, che inauguravano la stagione del libro a fumetti di proprietà dell’autore. A partire dagli anni Ottanta sono invece riviste come “Raw” (1980-91), “Weirdo” (1981-93), “Love & Rockets” a veicolare le opere dei creatori di fumetti alternativi, sia di pionieri come Will Eisner e Art Spiegelman, o di autori più specificatamente *underground*, come Harvey Pekar, sia di autori emergenti co-

me i già citati Gilbert e Jaime Hernandez. Sono questi alcuni dei nomi che, a diverso titolo, segnano la nuova collocazione del fumetto all'interno del più vasto campo culturale, incluso quello didattico. A questo proposito Hatfield evidenzia il ruolo ricoperto negli ultimi anni dalla NICAЕ (National Association of Comic Art Educators) fondata nel 2002, e ricostruisce a più riprese i termini del dibattito relativo sia al fumetto come disciplina di insegnamento che al recente fenomeno dello studio dei fumetti come area di studi accademici.

CLARA ANTONUCCI

Russell Jackson, *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, 349 pp.

Anyone interested in Shakespeare on film studies will be pleased to know that a second edition of *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film* edited by Russell Jackson was published in March 2007.

Hundreds of filmic adaptations of Shakespeare's plays have been released and this has led to continued interest in the cinematic treatment of the Bard, and to the emergence of Shakespeare on film studies as one of the most robust areas of Shakespeare criticism. One of the best books to come out of the increasing academic interest in Shakespeare films is undoubtedly *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*. Russell Jackson edited the first edition of this *Companion* in 2000; this has been successfully and widely accepted and adopted by a large number of academic institutions and scholars, that has, in turn, given rise to the need for a new edition.

As a former Director of the Shakespeare Institute and textual adviser, especially on Branagh's films, Jackson is particularly well placed to edit this *Companion* and has assembled a highly competent range of contributors. It is worth considering the reasons that led the publisher to a second edition, especially given that the editor has retained the same contributors, the same structure and the same critical and historical perspective of the first edition. In his preface Russell Jackson claims: «This second edition of the *Companion* has afforded the opportunity to take account – as appropriate – of films released since its first publication in 2000, and to correct some errors» (p. xi).

So, firstly, it is the filmography that “needed” to be updated. Perhaps no other academic text, apart from Kenneth Rothwell's *A History of Shakespeare on Screen: A Century of Film and Television* and *Shakespeare The Movie. Popularizing the Plays on Film, TV and DVD*, edited by Richard Burt and Lynda E. Boose, has done as much as this *Companion* to establish Shakespeare on film as a field of academic study. It is also for this reason that Jackson has published a second edition and may publish further ones. Maintaining filmed Shakespeare in the academic field means also following the ever-changing trend of film adaptations of Shakespeare's plays. In order to be of any use, these books need to be permanently updated.

If Shakespeare films have tended, as Russell Jackson suggests in his introduction, to come in waves, establishing themselves as a genre for only so long as major productions avoid financial disaster, the same

cannot be said of scholarly production. Roughly from 1988 to the present, Shakespeare on film studies have firmly established themselves as a field of serious academic work, and there is no sign of abatement or retrenchment. And that is what the genesis of this *Companion* actually testifies, partially sustained by the same commercial imperative that has tended to underpin the production of “mainstream” Shakespeare adaptations on screen.

Retaining the same structure, divided into four sections on adaptation, genre, the work of major directors and critical issues, no new chapter has been added, but the filmography, as mentioned above, has been updated, including films released since the first edition in 2000: Kenneth Branagh's *As you like it* (2006), Michael Almereyda's *Hamlet* (2000), Michael Radford's *The Merchant of Venice* (2004) and, among the so called “offshoots”, Tim Blake Nelson's *O* (2001: *Othello*), Billy Morrisette's *Scotland PA* (2002: *Macbeth*), Geoffrey Sax and Andrew Davies's *Othello* (2001) and Kristian Levring's *The King is Alive* (2002: *King Lear*), among many others.

It is worth underlining the readability of this lively collection and its genuine diversity of perspectives and multiple ways of approaching adaptation. The *Companion* opens with two pieces by Jackson: the first surveys the impact of financing and marketing on filmmakers; the second discusses the process of transforming a playscript into a screenplay. For Jackson «the modification of the text of the theatrical original [in this way] is not so much an unavoidable and regrettable consequence of filming, as an opportunity the director forgoes at his or her peril» (p. 19). Thus he rejects the hostility towards commercial cinema.

The adaptation section also includes Michèle Willems's provocative and thoughtful analysis of the impact of videocassettes. Willems notes that «Canned Shakespeare is an irreplaceable teaching aid» and that it «[...] is gradually becoming the theatre's memory» (p. 43). Paradoxically, because of its very flexibility, she concludes, Shakespeare-on-video can be considered as a permanent object and consequently an essential part of the canon of Shakespeare studies.

On one hand, the collection shows how systematic attention to film genre offers a needed corrective to text-centered literary analysis, as exemplified by Harry Keyishian and in some way by H. R. Coursen, in their essays contrasting respectively three versions of *Hamlet* and *Richard III*. On the other hand the volume cannot avoid a director-centered analysis of some of the most popular Shakespeare films, as testified by Jackson's decision to include a section dedicated to Shakespeare auteurs.

Deborah Cartmell's chapter is particularly notable in the "directors" group; Cartmell's balanced reading of Franco Zeffirelli's three films of Shakespeare's plays, focuses on one of the major topics in film studies: the workings of "the gaze". She also highlights how powerfully, and successfully, the Italian director often gives attention to visual detail, thereby intimating that pictures can speak louder than words. However it might be considered that an "auteurs" section of such a collection should have also included Shakespearean directors like Peter Brook, Derek Jarman and Peter Greenaway. The inclusion of the analysis of these directors' films of Shakespeare's plays would have offered a wider and more exhaustive examination of their interpretative work, in more surprising and illuminating ways.

The last section includes studies of women and national and racial stereotypes as well as Neil Forsyth's examination of cinematic treatment of supernatural elements in the plays. But the finest contribution to this section is Tony Howard's analysis of what he calls "offshoots": films that are so far removed from Shakespeare's plays that they can be rarely classified as "Shakespeare". These "free" adaptations significantly occupy a prominent position in this *Companion*, as much as in Rothwell's History section, about what he calls "derivatives".

This second edition of *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film* is resolutely visual as well as textual. However it must be said that there is a noticeable absence of film stills (the *Companion* has only a cover illustration). This can suggest either an ungenerous Cambridge University Press budget or a reluctance to engage in deadening negotiations over copyright. As the first edition has been accepted in unexpected ways, it is likely that the influence of the second edition will also be long lasting on scholars, teachers and students, as will the pleasures it will offer the non-specialist reader.

The second editions of Boose and Burt's collection, Rothwell's book, and now Jackson's collection, testify that Shakespeare on screen is here to stay.

MARIA IZZO

Miguel León Portilla, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares* (1961), Fondo de Cultura Económica, México D. F. 2006, 200 pp.

«Civilización con no escasa historia fue la de México antiguo. Sus sabios dejaron testimonio de su pensamiento acerca de sí mismos y del acontecer de las cosas humanas, vida y muerte, siempre en relación esencial con la divinidad».

Queste parole, con le quali Miguel León Portilla inizia *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, ci introducono nel complesso mondo della letteratura precolombiana in lingua *náhuatl*: in questo testo, giunto, riveduto e ampliato, alla diciannovesima edizione, l'autore presenta all'uomo «contemporáneo y universal» i valori umani caratterizzanti le popolazioni precolombiane della Valle del Messico, espressi nelle testimonianze lasciate dagli antichi messicani nelle *crónicas y cantares*. Pur non trattandosi di un'antologia, il testo propone una numerosa serie di «*teocuícatl*, cantos divinos, [...] *icnocuícatl*, poemas de honda reflexión, [...] *huehuetlatolli*, palabras de los ancianos y de [...] *xiuhámatl*, o anales [que] dan prueba de la existencia de esa antigua tradición que ha llegado hasta nosotros» (p. 7).

Offrendoci un'immagine nuova del "México antiguo" e l'evoluzione culturale dei popoli di lingua *náhuatl*, l'autore si concentra sull'importanza, fino ad ora negata, dell'oralità, dei pittogrammi, degli ideogrammi, di quelle storie trasmesse attraverso la voce o il *papel de amate*, che tramandano la storia e la letteratura del "México profundo", cioè di quel Messico indigeno che tenta di rinascere recuperando un passato del quale è stato defraudato.

Nei cinque capitoli in cui è suddiviso il libro, dopo aver descritto il contesto socio-politico dell'altopiano centrale del Messico, il mito della creazione e le più importanti divinità presenti nei codici e nelle cronache, come Quetzalcóatl, Huitzilopochtli e Tláloc, León Portilla analizza il modo in cui venivano memorizzati i testi, la scrittura pittografica, ideografica e fonetica, le trasformazioni delle città, della vita delle persone e conclude riportando alla luce il «legado espiritual del México antiguo»: «al hombre náhuatl interesa no "la contemplación de las esencias", sino la posesión interior de una raíz para dar apoyo a su rostro y corazón inquieto. Ésto llevó los sabios indígenas a forjar [...] la que llamaríamos una "teoría del conocimiento" [...] el célebre "diálogo de la poesía: flor y canto"» (p. 177).

«Flor y canto», *in xochitl in cuicatl*, sono i due poli non contraddittori tra cui si muovono in particolare due protagonisti della storia *nahua*,

Tlacaélel, consigliere di Itzcóatl, di Motecuhzoma Ilhuicamina e di Axayácatl, e Nezahualcóyotl, re, poeta e pensatore di Texcoco, profusamente citati da León Portilla: il primo, infatti, decise di «forjar lo que hoy llamaríamos una “conciencia histórica” [quemando] los antiguos códices y libros de pinturas de los pueblos vencidos y aun los propios de los mexicas, porque en ellos la figura del pueblo azteca carecía de importancia, [creando así] una nueva visión histórica y religiosa» (pp. 92-3); mentre il secondo, «en vez de dejarse ilusionar por la visión místico-guerrera introducida por Tlacaélel» (p. 117), cercò di «comprender de algún modo, en relación con su pensamiento de símbolos y poesía, el enigma supremo de la divinidad» (p. 139) simbolizzando «la actitud de quienes desean continuar, o tal vez resurgir, la tradición» (p. 182).

Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares è stato concepito, quindi, con l'intenzione di offrire, in modo chiaro ma non superficiale, «la descripción del supremo ideal del hombre y la mujer nahuas, [...] *in ixtli, in yóllotl*, rostro y corazón, [...] lo que puede llamarse fisionomía moral y principio dinámico de un ser humano» (p. 149), e portare alla luce i codici indigeni che generalmente non rientrano nella letteratura ufficiale: le fonti storiche e letterarie alle quali l'autore fa riferimento, tra le quali il *Codex Borbonicus*, il *Codex Borgia*, il *Codex Mendoza*, il *Códice Florentino* (dai quali sono tratte le immagini) e le opere di Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, insieme alla ricca bibliografia in appendice, dimostrano una conoscenza approfondita dell'argomento che ha accompagnato 45 anni di studi e di pubblicazioni sulle civiltà indigene.

Il volume, pubblicato dopo *La visión de los vencidos* (1957) che ha procurato all'autore riconoscimenti e apprezzamenti in tutto il mondo, aveva anticipato in forma e contenuto i successivi studi di León Portilla sulla letteratura e cultura indigena, come *Literatura de Mesoamérica* (1982), *Quince poetas del mundo náhuatl* (1994), o la più recente *Antigua y nueva palabra. Una antología de la literatura mesoamericana, desde los tiempos precolombinos hasta el presente* (2004). Quest'ultima opera, scritta in collaborazione con Earl Shorris, Sylvia S. Shorris e Ascensión H. de León Portilla, monumentale e unica nel suo genere, giacché unisce in una progressione diacronica unitaria la *vieja* e la *nueva palabra*, è la naturale prosecuzione di *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, e ne riafferma e rafforza le linee guida. È un nuovo invito, cioè, a leggere i testi indigeni, antichi e moderni, non secondo le nostre categorie cognitive e selettive (letteratura/storiografia, storia/mito) ma rispettando e riconoscendo autonomia e validità alle culture autoctone: «aunque es sobre todo una antología de producciones escogidas por su valor litera-

rio, también puede tenerse como una historia documental de gran parte de Mesoamérica» (*Antigua y nueva palabra*, p. 3). Suddivisa in tre parti, nelle quali vengono analizzate la *Literatura Nahua*, la *Mayense* e *Otras Literaturas Mesoamericanas*, l'opera si propone come un «libro de literatura, no de ciencia» dove «leer es soñar», dove il lettore è un «aficionado [que] disfruta el placer del arte literario» (p. XXII) ma nello stesso tempo percepisce le verità e la storia di quelle civiltà.

E queste sono le sensazioni che proverà anche il lettore che si avvicina a tutta l'opera di Miguel León Portilla che, come ricorda Earl Shorris, già con la sua tesi dottorale *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes* (1956), «llegó a colocarse en la vanguardia de los mexicanistas de nuestro tiempo [...] y, con un solo libro, cambió para siempre la manera en que se pensaba acerca de Mesoamérica» (*Antigua y nueva palabra*, p. XXIII).

Sicuramente, al di là di qualsiasi commento o glossa all'opera dello studioso messicano, sono le sue parole nell'introduzione a *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares* quelle che meglio presentano e compendiano il suo lavoro: «alejados de todo *cientificismo*, no se busca la imagen "exacta", fiel reflejo de la realidad que fue. Tal intento sería más bien ingenuidad. Dejando hablar el mayor número de veces posible a los documentos indígenas, a las pinturas de los antiguos códices y a los hallazgos arqueológicos, fuentes todas ellas netamente indígenas, podrá quizás contemplarse algo de la concepción náhuatl prehispánica de la propia cultura» (p. II).

Lasciar parlare i testi, quindi, è il principio che guida tutti i lavori di León Portilla, che si avvale di un lessico tecnico ma comunque inserito in una struttura chiara e lineare che ne permette la comprensione anche a un pubblico non specialistico.

ELIANA GUAGLIANO

Tanya Reinhart, *The Road Map to Nowhere. Israel-Palestine since 2003*, Verso, London-New York 2006, 248 pp.

Tanya Reinhart era un'intellettuale israeliana, *professor emeritus* di Linguistica e Letteratura comparata all'Università di Tel Aviv ed editorialista del principale quotidiano israeliano, "Yediot Aharonot". Si è spenta improvvisamente il 17 marzo scorso, a New York, dove da pochi mesi viveva in quello che lei stessa definiva "un esilio scelto", non potendo più tollerare il trattamento riservato al popolo palestinese dall'esercito israeliano nei territori occupati. Era la voce israeliana del popolo palestinese, una voce che raccontava instancabilmente, attraverso l'esposizione dei fatti, quello che accade in una terra ormai da troppo tempo tormentata.

Il suo ultimo libro, *The Road Map To Nowhere*, pubblicato nel settembre 2006 (non è ad oggi disponibile una traduzione italiana), completa l'analisi del libro precedente, *Israel-Palestine: How to End the War of 1948* (Verso, London-New York 2002), ricostruendo meticolosamente e con dovizia di fonti la storia più recente dell'occupazione israeliana in Palestina, quella della "Road Map Era", che ha avuto inizio nella primavera del 2003, con la solenne presentazione del piano trifasico, messo a punto da Stati Uniti, Unione Europea, Nazioni Unite e Russia, che porterebbe alla risoluzione del conflitto israelo-palestinese grazie alla costruzione di due Stati indipendenti.

Il titolo del libro, emblematico, ne esplicita già il contenuto: questa strada in realtà non porta da nessuna parte. E Tanya Reinhart fa un'analisi lucida e implacabile dei motivi del fallimento di questa iniziativa di pace, sfatando in primo luogo il mito, ampiamente diffuso dai commentatori israeliani e occidentali, della trasformazione della leadership israeliana di Sharon e della sua successione da una filosofia di guerra infinita a una di moderazione e apertura.

La principale fonte di informazione da cui attinge Reinhart sono i media israeliani. L'autrice motiva questa scelta sia per l'ingente quantità di notizie fornite dalla stampa israeliana rispetto a quella occidentale, sia per la "mancanza di inibizione" della stessa: spesso la stampa israeliana riporta come "naturale routine quotidiana" quello che al mondo occidentale potrebbe sembrare moralmente inaccettabile, come, ad esempio, i particolari riguardanti il seppellimento dei cadaveri nel campo profughi di Jenin.

In tutto il libro c'è una grande attenzione alle parole. L'analisi, difatti, oltre che storico-politica è in larga parte linguistica: il tono con cui vengono riportate le notizie, afferma Reinhart, che ha collaborato a lungo con

Noam Chomsky, è spesso tanto rivelatore quanto il contenuto. L'autrice precisa che delle testate israeliane utilizzate soltanto una, "Ha'aretz", ha una versione online in inglese, per le altre è lei stessa a fornire la traduzione dall'ebraico. Altre fonti sono i principali quotidiani occidentali, tra i quali "Guardian", "Independent", "New York Times", "Washington Post". Ciò consente al lettore di capire da un lato come alcuni fatti ricevano scarsa o nulla attenzione dalla stampa occidentale e, dall'altro, come la stessa sia riuscita nel corso degli anni a dare una forma diversa alla percezione degli eventi, in particolare nel clima islamofobico post 11 settembre, contribuendo a creare sia negli Stati Uniti che in Europa un'atmosfera politica in cui «chiunque esprima un parere critico sulle politiche di Israele viene messo a tacere come antisemita» (p. 1). Gli attacchi dell'esercito israeliano vengono sistematicamente presentati dai media come azioni di "autodifesa", necessarie per combattere il terrorismo palestinese. Nella comunità internazionale la guerra è ammissibile, è riconosciuta. In guerra, spiega Reinhart, si può accettare quello che in gergo militare si chiama *collateral damage*, tristissimo eufemismo per riferirsi alle perdite di civili, mentre non si parla mai di *collateral damage* in seguito a un attentato terroristico. Il terrorismo, al contrario della guerra, è sempre ingiustificabile, non è protetto dalla legge internazionale. Ma l'autrice pone al lettore una domanda cruciale: quale guerra si sta combattendo in quei territori? E qui torna in gioco l'importanza delle parole: per gli israeliani la guerra cominciata ormai nel 1948 è "guerra di indipendenza", per i palestinesi è *nakba*, la catastrofe. E torna in gioco anche il ruolo cruciale dei media, che dovrebbero sempre fornire al lettore il contesto storico degli eventi riportati, cosa che normalmente non fanno, rendendosi corresponsabili di quella che Reinhart chiama "assoluta mancanza di memoria collettiva" e che porta a pericolose calcificazioni, ad azzardate letture manichee. La stampa riporta la violenza palestinese limitandosi a definirla "terrorismo", evitando di ricordare il come e il perché tutto è cominciato, e racconta delle uccisioni arbitrarie da parte dell'esercito israeliano come "parte della norma", quasi come fossero "rumori di sottofondo", da relegare ormai nelle ultime pagine dei quotidiani, persino quando tali uccisioni sono avvenute nel cosiddetto "periodo di calma", quello delle elezioni politiche palestinesi, immediatamente successive alla morte del leader Yasser Arafat.

Il libro si occupa in dettaglio anche del "piano di disimpegno" annunciato da Sharon nel febbraio 2004 e della costruzione del muro nel West Bank, due eventi cruciali che Tanya Reinhart vede come le facce di una stessa medaglia: l'evacuazione degli insediamenti di Gaza, salutata

dai media con euforici titoloni, è stata in realtà frutto di un tormentato dibattito all'interno del governo israeliano, una sorta di "rischio calcolato" allo scopo di allentare da un lato la pressione degli Stati Uniti su Israele, che mai come in quel periodo era stata così massiccia, e, dall'altro, di continuare ad espandere il controllo sul West Bank. Quest'ultimo, stando alla propaganda israeliana, è necessario esclusivamente per proteggere i cittadini israeliani dal terrorismo palestinese. Per questo stesso motivo i media descrivono come indispensabile la costruzione di quello che il governo e i media israeliani e occidentali chiamano *security fence*, sottolineandone semanticamente il presunto carattere di provvisorietà e che invece per i palestinesi e per la stessa Reinhart è un vero e proprio *apartheid wall*, drammatica espressione che ne evidenzia la minacciosa stabilità, svelandone il vero scopo: acquisire e mantenere il controllo sulle risorse d'acqua.

Nonostante i dolorosi eventi descritti, *The Road Map to Nowhere* lascia trasparire un messaggio di speranza che si fonda su una motivazione concreta: lungo il tracciato del muro del West Bank, nel villaggio di Bi'lin, sta crescendo una nuova forma di protesta popolare non violenta, largamente ignorata dai media tradizionali, ufficiali, ma che trova spazio per il dibattito in quelli giovani, alternativi, in particolare mailing list e blog. Sono ormai più di due anni che puntualmente, ogni venerdì, c'è una manifestazione pacifica contro i bulldozer che giorno dopo giorno spingono i palestinesi fuori dalla loro terra. Tanya Reinhart dedica l'ultimo capitolo del libro interamente a questa lotta che ha qualcosa di eccezionale: per la prima volta nella storia dell'occupazione si assiste a una protesta congiunta israelo-palestinese. Questa realtà mostra i limiti della propaganda: «it appears possible to manufacture silence or consent, but it may be impossible to manufacture consciousness» (intervista a Tanya Reinhart, in ZNet, URL <http://www.zmag.org/content/showarticle.cfm?ItemID=11117>, 29 aprile 2007).

Dove non sono arrivati i governi, le diplomazie, gli eserciti, forse potrà arrivare la gente.

PAOLA ATTOLINO

Vincent Sherry, *The Cambridge Companion to the Literature of the First World War*, Cambridge University Press, Cambridge 2005, 322 pp.

Nell'ampio panorama di opere dedicate alla letteratura della Grande Guerra, *The Cambridge Companion to the Literature of the First World War* opera una selezione di saggi critici che si rivela, per il ricercatore che voglia accostarsi alla materia, o per il lettore interessato all'argomento, un utile strumento per orientare le proprie scelte. Il volume è suddiviso in tre parti: nella prima si analizza la produzione britannica, nella seconda le letterature europee, francesi, tedesche e americane e nella terza la riscrittura della Grande Guerra nella letteratura, nel cinema e nella critica del Novecento. Il quadro che viene offerto è quindi piuttosto variegato per la pluralità dei punti di vista critici (incluso quello di *gender* e *genre*) e la specificità delle produzioni letterarie. Tutti gli interventi, tuttavia, sostengono il punto di vista del curatore della raccolta: «On the landscape of modern time this war stands accordingly as a landmark, a milestone or turning point» (p. 1). Per tutti, infatti, è la Grande Guerra a segnare il definitivo passaggio dall'età vittoriana al modernismo, dall'Ottocento al Novecento.

Il primo conflitto mondiale mina l'equilibrio europeo, ridefinisce l'effettiva potenza e centralità dell'Europa dal punto di vista politico, sociale e culturale, mette in crisi gli ideali liberali di fede nel progresso e nella ragione. Si presenta infatti come una sorta di guerra civile europea caratterizzata dallo scontro tra due blocchi contrapposti: gli imperi centrali, capeggiati da Germania e Austria-Ungheria e la Triplice intesa, costituita inizialmente da Francia, Russia e Inghilterra. Il progressivo ampliamento del conflitto, che comporta l'intervento, contro la Germania, del Giappone sul fronte asiatico e degli Stati Uniti sul fronte europeo, segna l'emergere del predominio mondiale di queste due potenze extraeuropee.

Più che sottolineare le differenze tra le produzioni delle diverse nazioni, *The Cambridge Companion* delinea i percorsi diversi con cui tutti gli autori pervengono a un medesimo senso moderno di identità – o di perdita di identità – personale, collettiva e letteraria. Del resto, la prospettiva da cui si analizza la letteratura di guerra è fortemente anglosassone; basti pensare alla corposità della prima parte, costituita da cinque capitoli dedicati alla produzione britannica, e alle altre parti, in cui i saggi sulla letteratura americana, sul cinema, sulle riscritture e sulla critica letteraria danno ampio spazio alle produzioni anglo-americane. Ed è il modernismo letterario occidentale che viene celebrato come punto di ap-

prodo di quasi tutta la produzione di guerra presa in esame. Ciò, se costituisce un indubbio limite del testo, in quanto, come sostiene Guy Cuthbertson nella sua recensione (in "Review of English Studies", 56, 2005, pp. 801-2), vengono trascurate le opere della Grande Guerra che non vanno verso l'innovazione modernista, serve tuttavia a conferire un maggior valore letterario alla produzione di guerra, mostrandone gli influssi sulla cultura contemporanea e successiva al conflitto.

Uno dei fondamentali principi organizzativi di *The Cambridge Companion to the Literature of the First World War* è la contrapposizione tra la mitizzazione e la demistificazione del conflitto mondiale. La letteratura della Grande Guerra si interroga continuamente sul senso stesso della battaglia, sul suo valore edificante o meno per l'individuo e le nazioni, sulla sua componente eroica.

I testi e i film di stampo patriottico, spesso commissionati dai governi, tendono a rappresentare la guerra come occasione di crescita personale e nazionale. Il patriottismo fa sì che poeti come Alan Seeger in America (capitolo nove), Paul Claudel in Francia (capitolo sette) e Stefan George in Germania (capitolo otto) esaltino la battaglia come mezzo per conquistare l'onore, accrescere la propria virilità e difendere la patria, mentre le poetesse inglesi (capitolo quattro) sottolineano il ruolo di madri e fidanzate che aspettano ansiose il ritorno dei soldati o ne piangono la morte valorosa.

Nel saggio di Stanley Corngold sulla letteratura tedesca si evidenzia l'idea che la guerra sia una forma di difesa della propria razza e della propria cultura, come appare nei saggi di Musil, Thomas Mann e Max Weber. Matthews nel nono capitolo presenta la posizione della letteratura americana di propaganda interventista che carica la dimensione eroica di forti valenze sociali, per cui autori ed autrici che non hanno fatto esperienza diretta della guerra vi individuano possibilità di "redenzione" per le classi alte attraverso l'impegno nel conflitto di figli e capitali, e di "riscatto" per i poveri, i neri e le minoranze etniche mediante l'eroismo sui campi di battaglia. A questo proposito si possono menzionare romanzi come *The Earthquake* di Arthur Train, *The Three Things* e *Joy in the Morning* di Mary Raymond Shipman Andrews, *One of Ours* di Willa Cather e *The Marne* di Edith Wharton, dove la Francia viene considerata la culla della civiltà occidentale da dover salvare contro l'immoralità dei tempi moderni (materialismo, volgarità, egoismi nazionali, lotte di classe).

Le produzioni collegate alla conoscenza concreta dei campi di battaglia sottolineano spesso, invece, gli aspetti antieroiici della guerra. Leggendo il capitolo di Edna Longley sulla lirica inglese ci si accorge che

poeti britannici quali, ad esempio, Owen, Sassoon e Thomas, contrappongono le loro versioni ironiche e antieroidiche alla romantica e gloriosa celebrazione dell'eroe che fa Brooke. Quest'ultimo, essendo stato tra i primi a produrre liriche dai campi di battaglia, rimane un punto di riferimento per la successiva definizione delle modalità espressive con cui descrivere le realtà belliche; è perciò possibile contrapporre alcuni suoi versi a quelli di altri autori. Ad esempio, nella poesia *The Soldier* Brooke evoca il senso patriottico della morte, dichiarando che il proprio cadavere conferisce una sorta di *englishness* al suolo straniero in cui avviene la sepoltura:

If I should die, think only this of me:
That there's some corner of a foreign field
That is for ever England (p. 61).

La lapidaria affermazione, in una lirica di Sorley, *Say only this, "They are dead"*, richiama al contrario l'attenzione sul rifiuto di descrizioni gloriose e frasi ridondanti da parte di chi vuole sottolineare lo squallore e gli orrori della guerra. Analogamente, sul versante narrativo, l'immagine di un camion che trasporta bare in *Jacob's Room* di Virginia Woolf sembra contraddire e ridicolizzare l'idea brookiana di un luogo fisso, per quanto straniero, in cui piangere i propri morti.

I romanzi degli americani Cummings (*The Enormous Room*) e Dos Passos (*One Man's Initiation* e *Three Soldiers*), di cui si parla nel nono capitolo, si scagliano contro l'ipocrisia dei discorsi pubblici e presentano la guerra come una mischia di corpi orribili e sofferenti, che riduce gli individui a una massa abbruttita nei sentimenti e nella ripetitività della vita di trincea: «[...] battle is all a matter of bodies – controlling the fear and seeking the safety of your own; feeding it, marching it, cleaning it, keeping it awake; making it kill someone else's» (p. 230). Analogamente David Trotter, nel saggio dedicato ai romanzi di guerra britannici, mostra come il ceto medio borghese nel partecipare alla guerra metta in atto una sorta di segreta battaglia – *Secret Battle* è appunto il titolo del romanzo di Herbert del 1919 – per mantenere il proprio status di *gentleman*, vincere cioè la lotta contro la paura, il disgusto e la nausea provocati dal contatto con le realtà belliche: trincee sporche e maleodoranti, cadaveri in decomposizione con cui si è costretti a convivere o contro cui si è catapultati da un'esplosione, rumori assordanti e interminabili. Quasi tutti i protagonisti però soccombono, traumatizzati e perseguitati dal ricordo continuo e persistente delle sensazioni provate in guerra.

La demistificazione del conflitto si lega dunque anche al concetto di classe e talvolta emerge il confronto tra gruppi sociali diversi. Un tema ricorrente è il contrasto tra l'ipocrisia e l'egoismo degli alti ufficiali – preoccupati solo delle loro comodità e incuranti delle condizioni invivibili delle trincee – e una forte solidarietà fra i soldati, soprattutto se di ceto sociale più basso. Ma ciò che più si contrappone alla crudeltà della guerra è la fraternità fra combattenti di fazioni opposte che si rivela in momenti inaspettati. Ricordo, a questo proposito, il romanzo del tedesco Remarque *All Quiet on the Western Front*, della cui versione filmica parla Laura Marcus nel dodicesimo capitolo del *Companion*. Nel corso della storia il tedesco Paul Baumer promette al morente nemico Duvall di occuparsi della sua famiglia alla fine della guerra: «Oh, God! Why did they do this to us? We only wanted to live – you and I – why should they send us out to fight each other? If we threw away these rifles and these uniforms you could be my brother... You have to forgive me, comrade» (p. 292).

Il romanzo di Remarque riprende il tema dell'abbruttimento che la guerra produce sull'individuo, tanto che il colto letterato Paul si distacca progressivamente dalla vita precedente per interessarsi solo alla sopravvivenza e alla soddisfazione dei desideri sessuali. Altri autori, con una visione più ottimistica, riscontrano nell'amore o nell'arte una forma di resistenza all'annichilimento della vita di trincea; basti ricordare l'amore romantico fra Henry e un'infermiera inglese in *A Farewell to Arms* di Hemingway, o la definizione dell'arte quale «a minute bit of purely personal Feeling» (p. 233) in *The Enormous Room* di Cummings.

I traumi di guerra influiscono sul modo di ricordare o dimenticare il conflitto e dunque la narrazione della Grande Guerra si colora spesso di strumenti e pathos psicoanalitici. Ad esempio nelle riscritture narrative *Gossip From the Forest* e *Regeneration* la narrazione stessa simula la terapia e i ricordi vengono alla luce tramite incubi notturni, ipnosi, allucinazioni (capitolo dieci). Laura Marcus, nel saggio finale, collega alla psicoanalisi il film di Charlie Chaplin *Shoulder Arms*. Si tratta di una commedia in cui il soldato Charlie si addormenta e sogna di compiere gesti eroici, fino a catturare il Kaiser e porre fine al conflitto. Le sue azioni sono sempre casuali e ridicole e il corpo è affetto da una serie di tic. Chaplin crea una sorta di equazione corpo-macchina e in ciò evoca gli shock della modernità e la spettralità del cinema stesso, che proponeva immagini di soldati che magari erano morti in battaglia prima che il film andasse in onda. Il suo sogno, che soddisfa freudianamente i suoi desideri, si contrappone agli incubi di

morte dei soldati affetti da *shell shock*, trauma che Eric Leed in *No Man's Land* paragona all'isteria femminile, come nota James Campbell nell'undicesimo capitolo.

La confusione dei generi femminile e maschile è presente sia nelle opere delle autrici britanniche di cui parla Claire Buck nel quarto capitolo – laddove le protagoniste femminili, spesso impegnate in lavori “di guerra” (infermiere, operaie di munizioni), vengono desessuate o mascolinizzate –, sia nelle riscritture esaminate da Sharon Ouditt nel decimo capitolo; basti pensare alla problematicità dello psichiatra Rivers, che in *Regeneration* di Pat Barker sembra assumere il ruolo di *male mother* per i soldati che ha in cura.

Il tema del *gender* va incluso nella più ampia relazione fra sesso e guerra. Paul Fussell, per esempio, in *The Great War and Modern Memory* definisce come *homoeroticism* il legame erotico che si crea tra i poeti-ufficiali e i “loro uomini”. La narrativa femminile di Susan Hill (*Strange Meeting*), Jennifer Johnston (*How Many Miles to Babylon*) e Pat Barker (*The Eye in the Door*) affronta storie omosessuali contrapposte alla durezza del regime militare che nel caso della Johnston porta alla fucilazione di uno dei due amanti per mano dell'altro che comanda il plotone di esecuzione. Relazioni eterosessuali vengono invece rappresentate in *How Young They Died* di Cloete e *Gossip from the Forest* di Keneally, dove il sesso è inteso in senso freudiano: nel primo caso come soddisfazione dell'esigenza erotica dello stereotipato eroe e nel secondo come forza di rinnovamento insita nell'atto sessuale consumato sul tavolo dove da poco è stato discusso l'armistizio.

La ricerca di nuovi criteri etici ed estetici con cui critici, artisti, letterati e registi configurano la Grande Guerra è un altro polo attorno a cui ruota la strutturazione di *The Cambridge Companion to the Literature of the First World War*. Il regista americano Griffith, di cui parla Laura Marcus nel capitolo dedicato al cinema, esprime per esempio la difficoltà tecnica di rendere un conflitto che ha avuto luogo all'interno delle trincee: diventa impossibile rappresentare un'intera battaglia, ma occorre, come faranno i registi dopo di lui, riprodurre solo lo scontro a due tra soldati di fazioni opposte. È questo il motivo che ha indotto tanti critici letterari, desiderosi di dare un valore storico alle loro ricerche, a scegliere spesso come oggetto di studio opere di autori che hanno partecipato di persona alla guerra. James Campbell nell'undicesimo capitolo evidenzia infatti che fino agli anni Settanta la critica si è occupata prevalentemente della produzione dei *canonical combatant writers* e in particolare delle loro liriche, viste in quanto espressione diretta e

immediata della vita di trincea. Il principio di inclusione nel canone, così come appare nei vari contributi critici di Johnston (*English Poetry of the First World*, 1964), Bergonzi (*Heroes' Twilight*, 1965), Silkin (*Out of Battle*, 1972) e Lane (*An Adequate Response: the War Poetry of Wilfred Owen and Siegfried Sassoon*, 1972), era pertanto l'aderenza alla realtà: «It establishes an aesthetic of truth and justifies war literature insofar as that literature adheres to this aesthetic/ethical criterion» (p. 266). Che il criterio di veridicità fosse seguito anche dagli scrittori è evidente in un memoriale che Paul Edwards, nel capitolo dedicato ai *British war memoirs*, considera il capostipite del genere: *In Retreat* di Herbert Read, dove l'autore dichiara di volersi attenere alla nuda verità dei fatti: «One thing I wished to avoid, and that was any personal interpretation of the events» (p. 16).

Le avanguardie letterarie affrontano la guerra come occasione di rivoluzione e liberazione dalla cultura del passato e secondo Marjorie Perloff (sesto capitolo) la loro dichiarata bellicosità si concretizza in scelte stilistiche quali le "parole in libertà" di Marinetti, l'importante attenzione per il significante («the word as such») dei russi, la commistione verbale e visiva fra le poesie di Cendrars e i disegni di Delaunay in *La Prose du Transsibérien* del 1913 e il fascino di Apollinaire per la meraviglia dei campi illuminati dalle bombe e per la scoperta di nuovi paesaggi:

Avant elle nous n'avions que la surface
De la terre et des mers
Après elle nous aurons les abîmes
Le sous-sol et l'espace aviatique [...] (G. Apollinaire, *Guerre*, p. 141).

Interessante è ricordare anche, come fa John T. Matthews nel capitolo dedicato all'America, quanto l'evento bellico e la breve esperienza come volontario di un corpo d'ambulanza in Italia incidano sulla scrittura di Ernest Hemingway nella rappresentazione del non detto mediante una prosa semplice e paratattica, la commistione fra vignette e racconti in *In Our Time*, o le descrizioni ridotte all'essenzialità di forme e colori simile ai dipinti di Van Gogh e Cézanne in *The Sun Also Rises*.

Sul versante britannico Vincent Sherry (quinto capitolo) mostra come il linguaggio pubblico del liberalismo inglese si carichi di incoerenze e incongruenze nel corso della propaganda di intervento in guerra e come queste modalità vengano acquisite da Pound, Eliot e Virginia Woolf in quegli stessi anni. Sherry analizza in particolare la traduzione

creativa del poeta romano Properzio (*Homage to Sextus Propertius*), fatta da Pound nel 1919, alcune poesie in francese e in inglese scritte da Eliot a partire dal 1917 e soprattutto il poema *Gerontion* del 1919, e infine *The Mark on the Wall*, *Jacob's Room* e *Mrs Dalloway* di Virginia Woolf.

Al lettore del volume di Sherry è dunque lanciata la sfida a continuare gli studi sulla Grande Guerra, reinterpretarne i testi, non smettere di osservare *the face of war*, come vengono definiti i volti sfigurati dei veterani di guerra nel film di François Dupeyron *The Officer's Ward*.

MARCELLA SOLDAINI

Marko Juvan, Jelka Kernev Štrajn (eds.), *Teoretsko-Literarni Hibridi: o Dialogu Literature in Teorije / Hybridizing Theory and Literature: on the Dialogue Between Theory and Literature*, "Primerjalna književnost", Ljubljana 2006, Special Issue, 367 pp.

L'immagine illuministica della poesia come un albero saldamente radicato nella terra, intorno al cui tronco si avvita il rampicante della critica in posizione marginale e parassitaria, è quanto mai lontana dalla percezione odierna del rapporto tra letteratura e teoria, che negli anni recenti della postmodernità si è caratterizzato invece proprio per un opposto e talvolta assoluto predominio del *secondario* sul *primario*, suscitando non poche polemiche e accorate grida di dolore: basti pensare a George Steiner, che, in *Real Presences* (1989), promuove con forza un ritorno alla percezione immediata del testo, definendo grottesca la sproporzione tra questo e la mole di commenti esplicativi che ne scaturiscono; o a Susan Sontag, che già oltre venti anni prima, in *Against Interpretation*, aveva suggerito di recuperare l'esperienza sensoriale dell'opera d'arte che l'interpretazione tende erroneamente a dare per scontata.

Lo spazio entro cui il letterario e il teorico si incontrano in configurazioni ed equilibri che si ribaltano e si riaggiustano continuamente è dunque più che mai oggetto vivo e attuale di dibattito, come dimostra il numero speciale della rivista "Primerjalna književnost", intitolato appunto *Hybridizing Theory and Literature: on the Dialogue Between Theory and Literature*. Vi sono raccolti gli interventi che hanno animato il terzo Congresso internazionale di letterature comparate, organizzato nel settembre del 2005 dall'Associazione slovena di letterature comparate, insieme con l'Associazione degli scrittori sloveni, all'interno della ventesima edizione del Vilenica International Festival of Literature. L'incontro tra il letterario e il teorico, dunque, è *in primis* un incontro in senso stretto tra studiosi e scrittori, che confrontano esperienze e punti di vista diversi, condividendo però un assunto di fondo: «[...] Theory and literature have been evolving on the same historical trajectory ever since the very emergence of their existence as disciplines» (p. 185). È visto che la poesia e il metalinguaggio critico si pongono in dialogo serrato con l'avvento del movimento romantico, scambiandosi idee, immagini e concetti e generando testi ibridi, in cui metafore, allegorie e miti si intrecciano con il discorso filosofico, è proprio il romanticismo a essere uno degli snodi centrali del libro, insieme con il postmodernismo, che ha dato origine a una letteratura particolarmente autoconsapevole, autoreferenziale e metanarrativa, in cui l'influenza della teoria è massimamente visibile.

Ma gli altri periodi – dall'antichità all'illuminismo, dal postromanticismo al modernismo – non ricevono minore attenzione; ne risulta un volume denso e articolato, diviso in due parti “gemelle”, l'una in sloveno e l'altra, traduzione della prima, in inglese o francese, che intende sì contribuire allo sviluppo degli studi umanistici sloveni e alla messa a punto di un lessico specialistico in questa lingua, ma allo stesso tempo non vuole rinunciare a rivolgersi alla comunità accademica internazionale. È ugualmente a ragioni di fruibilità è da attribuire l'utile scelta di anteporre a ciascun saggio un *abstract* e una stringa di parole chiave, che favoriscono la lettura del volume lungo linee tematiche, consentendo al lettore che lo desidera di seguire le tracce di concetti, autori, movimenti e correnti che considera significativi.

Pietra angolare della riflessione sulle reciproche e antichissime influenze tra poesia e critica è naturalmente il concetto di ibridismo, che si è rivelato ultimamente molto fecondo: in *Dialogue between “Thinking” and “Poetry” and Theoretical-Literary Hybrids*, Marko Juvan ne ribadisce l'importanza nell'ottica del superamento della logica binaria e lo definisce il terreno su cui si incrociano due diversi regimi di verità. L'ibrido teorico-letterario, forma emblematica della modernità, di cui individua la matrice romantica, è esaminato particolarmente nella sua occorrenza postmoderna: a partire dagli anni Sessanta, infatti, si intensifica il dialogo tra filosofia e letteratura, che, sino ad allora legate da “metatestualità gerarchica”, si connettono ora secondo un principio di “intertestualità anarchica”, come dice Roland Barthes, di cui Juvan analizza *Fragments d'un discours amoureux*, ibrido a dominante teorica, ponendolo a paragone con il racconto *Title* di John Barth, che, sebbene a dominante letteraria, si fonda sulla teoria testuale poststrutturalista di Barthes.

Il romanticismo, in quanto momento storico in cui, significativamente, il poeta dichiara di assumere il ruolo del filosofo, ritorna in vari saggi: in *The Relation between Poetry and Philosophy: Novalis' Hymns as an Illustration*, Alenka Jovanovski, partendo dalle critiche di Steiner all'ipertrofia del discorso critico, rileva che la coesistenza di poesia e filosofia si fa problematica ogniqualvolta il rapporto dialogico si muta in rapporto gerarchico. Gli *Hymnen* di Novalis si configurano come il testo in cui la perfetta sintesi tra le due dà vita a quella poesia organica in cui l'Uno si rende accessibile senza la mediazione dell'intelletto, grazie ai buoni uffici di Dioniso, il dio ibrido caro a molti dei primi romantici. Al frammento, luogo di ibridazione per eccellenza tra filosofia e letteratura, è dedicato il contributo di Jelka Kernev Štrajn, *Le genre comme absence de genre*, che, stabilendo una relazione di continuità tra l'originario prototi-

po romantico e le sue successive manifestazioni nella scrittura modernista e postmoderna, ne fa lo strumento privilegiato per osservare il variegato processo d'intersezione tra discorso poetico e teorico dall'Ottocento ad oggi. Il frammento è anche al centro di *The Interaction between Literature and Theory: from Romanticism to the Fin de Siècle*, dove Vanesa Matajč segue l'intrecciarsi di teoria e letteratura nella scrittura di quattro autori, Schlegel, Hoffmann, Baudelaire e Nietzsche, traghettando il lettore alla volta della modernità e oltre, verso il *New Historicism*, della cui metodologia relativistica riconosce la matrice nietzschiana. Di Schlegel – tra i primi, se non il primo, a impiegare concetti filosofici nelle sue riflessioni sulla poesia – si occupa anche Vid Snoj, che, in *Schlegel's "Dialogue on Poetry" and Plato's "Symposium"*, registra l'insolita scelta, da parte dello scrittore tedesco, di abbandonare la consueta forma del frammento per servirsi del dialogo platonico in *Gespräch über die Poesie*, articolato sul modello del *Simposio*. Le due opere, però, nonostante le similarità di struttura, esprimono posizioni diametralmente opposte riguardo alla poesia, che per Platone non è sede della rivelazione del Bello, mentre per Schlegel è via di accesso all'Assoluto.

A Platone è interamente dedicato il saggio di Marko Uršič, *On the Meaning of Literary Discourse in Philosophy. Some Remarks on Plato's Poetics*, che riconosce la scarsa propensione della cultura attuale a riconsiderare il platonismo, a causa di quella che reputa l'incomprensione dell'elemento letterario contenuto nei dialoghi. A differenza di Gadamer, che giudica i miti platonici allegorie razionali, Uršič, scrittore e professore di logica e filosofia naturale, afferma che essi non riconducono al *logos*, ma, viceversa, fanno la loro comparsa proprio quando il discorso dialogico viene meno e si rivela incapace di mostrare la verità trascendente che si colloca *oltre* l'espressione discorsiva, auspicando per il genere ibrido della "filosofia letteraria", da lui personalmente praticato, ricchi sviluppi futuri.

Né poteva mancare un'incursione nel Settecento: in *Performing Reason: Narrative and Philosophy in Voltaire's "L'homme aux Quarante Ecus"*, Madeleine Kasten, interrogandosi sul rapporto che esiste tra la filosofia e l'arte del narrare, si sofferma sull'uso che il grande illuminista francese fa del *conte philosophique*, da lui reputato una struttura ibrida il cui senso profondo non si palesa mai direttamente. Sebbene *L'homme* condivida con *Candide* non pochi tratti – alcuni temi, la natura di "antifavola", la funzione allegorica – manca tuttavia dell'unità narrativa che caratterizza il secondo: la sua eterogeneità, la sua assenza di coerenza formale, che si risolvono in una stridente cacofonia bachtiniana, sono interpreta-

te da Kasten come ulteriori tratti tropologici, volti a suggerire l'irreparabile frammentarietà del reale, che può essere superata solo grazie alla costruzione narrativa.

Boris A. Novak, in *The Tree and the Vine. A Fable about the Relation between Poetry and Theory*, si richiama alla sua personale esperienza di poeta e professore per ridiscutere la relazione gerarchica tra letteratura e teoria e si ferma sulla figura di Paul Valéry, il fondatore della poetica modernamente intesa, che, radicalizzando la concezione della poesia come costruzione razionale, che era stata di Edgar Allan Poe, diventa «a personification of the synthesis between the poetic creation and Cartesian ratio in the history of French and European Poetry» (p. 229).

Di Šklovskij romanziere parla invece Erika Greber, in *Love Letters between Theory and Literature. Viktor Shklovsky's Epistolary Novel Zoo, or Letters not about Love*, dove, partendo dalla considerazione che i formalisti russi – i fondatori della moderna critica letteraria, nell'opinione comune – sono spesso considerati responsabili della frattura esistente tra il teorico e il letterario, esamina il procedimento tramite il quale l'autore amalgama i due discorsi nel suo romanzo epistolare, che rimodella in stile metanarrativo. Mettendo in pratica nella narrazione i principi cui aderisce come critico, Šklovskij dà vita a una "critifiction" *ante litteram*, secondo la definizione di Federman, utilizzando al meglio un genere intrinsecamente dialogico come quello epistolare per rappresentare l'interazione tra letteratura e teoria. Di come il discorso critico si modifichi manifestandosi nell'insolita sede del diario grazie alla forza centripeta che il genere esercita, si occupa invece *Literary Criticism Contained in the Diary of a Writer. A Document or Fiction?* Attraverso l'analisi delle pagine private dei tre scrittori Vladimir Bartol, Slavko Grum e Srečko Kosovel, Lado Kralj giunge infatti alla conclusione che la logica narrativa, attirando nella sua orbita l'oggettivismo dei commenti e dei principi teorici, ne determina la riformulazione in guisa di storia.

Alla Francia contemporanea e a due autori che, sia pur da prospettive assai diverse, producono testi ad alto tasso di ibridazione, guardano *Henri Michaux contre la littérature: violence et faiblesse de la création littéraire dans l'imaginaire poétique de Michaux*, di Luca Bevilacqua e *Hybridité inévitable: la théorie et la poïesis chez Hélène Cixous*, di Metka Zupančič. Se il primo ribattezza l'opera del poeta "controletteratura", sottolineandone l'eccentricità rispetto ai generi definiti e al canone – un'eccentricità dovuta alla continua mescolanza di elementi antitetici e a un mai sopito sospetto verso l'atto dello scrivere in sé, che colloca la sua scrittura in una zona ambigua e ineffabile –, la seconda vede in Cixous,

grazie alle origini miste e agli interessi plurimi, una personificazione dell'ibridismo stesso. I suoi testi, poetici e altamente innovativi, costruiti lungo le linee del pensiero analogico e metaforico, cercano di dare voce al non detto che, secondo la lezione di Heidegger, solo il discorso poetico è parzialmente in grado di veicolare.

Diverso è invece l'approccio di Ivan Verč che, in *On Ethics and its Translation into the Language of Literature*, facendo il punto sulla posizione marginale dell'etica negli studi letterari del XX secolo, tocca una questione delicata e difficile: dove va cercato oggi "l'atto etico" in letteratura e come si manifesta. E piuttosto che nella metaetica – nella traduzione verbale, cioè, dei concetti filosofici, attraverso cui l'etica palesa la sua presenza in aree diverse – lo individua nella scelta di fronte alla quale si trova il soggetto del processo creativo quando, inevitabilmente, entra in conflitto con i limiti della discorsività della lingua.

Il volume è arricchito e al contempo alleggerito dalla dimensione personale, presente in particolare negli interventi dei poeti e degli scrittori: Boris A. Novak, di cui già si è detto, ripercorre la propria esperienza dai primi versi sperimentali alle poesie più tradizionali della maturità, spiegando come la conoscenza della teoria e della storia letteraria lo abbia indirizzato verso forme di scrittura via via più canoniche; Milan Jesih (*In the First Person Singular*), stabilendo una relazione tra il suo io poetico e il suo io biografico, tra la sua funzione di versificatore e quella di supervisore dei suoi stessi versi, parla delle modalità secondo le quali i principi intenzionali e l'effettiva pratica creativa si equilibrano e interagiscono; mentre Stephanos Stephanides (*Thinking through the Gap: Poetic Philosophers and Philosophical Poets*), evocando la nozione di "poeta delinquente", che rompe, cioè, la singolarità egemone, chiude il saggio con il racconto della propria esperienza di studente in Inghilterra, «out of language and out of place» (p. 215), che, disturbato dalla periodizzazione lineare del curriculum letterario britannico, trova posto nell'accademia solo quando questa si apre alle incursioni laterali garantite dal postcoloniale e dal transculturale.

FLORA DE GIOVANNI

La fiaba e la letteratura per l'infanzia. Due studi a confronto: Laura Tosi, *La fiaba letteraria inglese. Metamorfosi di un genere*, Marsilio, Venezia 2007, 172 pp.; Francesca Orestano (a cura di), *Tempi moderni nella Children's Literature. Storie, personaggi, strumenti critici*, CUEM, Milano 2007, 225 pp.

La geografia è un aspetto decisivo dello sviluppo e dell'invenzione letteraria, una forza attiva, concreta, che lascia le sue tracce sui testi. «Geografia della letteratura – scrive Franco Moretti – può volere dire due cose. [...] Può indicare lo studio *dello spazio nella letteratura*; oppure, *della letteratura nello spazio*»¹. E può indicare la diffusione, in un determinato paese, in un determinato momento storico, di un genere letterario piuttosto che di un altro. «Ogni genere – scrive ancora lo studioso – possiede il suo spazio specifico; [...] ogni spazio possiede il “suo” genere [...] che gli è peculiare»².

Partendo da questa premessa, si può dire che effettivamente ci sono paesi che, più di altri, sono stati spazio privilegiato di un genere letterario piuttosto che di un altro. Ad esempio, la fiaba letteraria si è affermata, già a partire dal Cinquecento, in Italia (con Giovan Francesco Straparola: *Le piacevoli notti*, 1550-53; e Gianbattista Basile: *Pentamerone. Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenemiento de li peccerille*, 1634-36), poi in Francia (con Charles Perrault: *Histoires et contes du temps passé, avec des moralités. Contes de ma mère l'Oye*, 1697; e Madame d'Aulnoy: *Les contes des fées*, 1697), e successivamente in Germania dove, nel primo Ottocento, l'ideologia romantica ha incoraggiato la ricerca delle proprie radici linguistiche e nazionali portando alla raccolta e trascrizione (a volte vera e propria riscrittura) delle fiabe popolari dei fratelli Grimm, autori di *Kinder-und Hausmärchen* (1812-15). Solo più tardi essa è arrivata anche in Inghilterra. Un paese quest'ultimo che, più che alla fiaba, ha fatto da battistrada alla narrativa *fantasy*. Anche se è stata la Germania, come viene sottolineato da più parti, a dare inizio a tale narrativa con E. T. A. Hoffmann e il suo *Nußknacker und Mäusekönig* (1816) (in cui, partendo dal presupposto che i bisogni dei bambini e la loro sete di fantastico, in particolare, non possono essere soddisfatti neppure in una sfera separata, lo scrittore tedesco apre loro la possibilità di un secondo piano dell'esperienza, fantastico e trascendente), è stato proprio in Inghilterra che essa ha trovato il suo spazio specifico, affermandovisi in maniera forte nella seconda metà dell'Ottocento e producendo la maggior parte dei suoi classici, a partire da *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) fino a giungere alla saga di *Harry Potter*, di Joanne Rowling (di cui il primo – *Harry*

Potter and the Philosopher's Stone – è uscito nel 1997), passando per *Peter Pan or the Boy Who Would not Grow Up*, di J. Matthew Barrie (1904-11) e *The Lord of the Rings*, di John Ronald Reuel Tolkien (1954-55), per citare solo alcuni tra i romanzi più noti. La *fantasy*, in questo paese, ha trovato la sua forma embrionale nella fiaba (e più in generale nel “romance”) nel momento in cui questo genere letterario vi è stato rivalutato, cioè proprio nell'Ottocento.

Il fiabesco ha in Inghilterra una lunga tradizione. Affonda le sue radici nel ricco patrimonio folclorico di fiabe e folletti di cui si rinvergono tracce nei poemi cavallereschi, nelle ballate – tra cui quella di Robin Hood – e nel teatro shakespeariano, ed ha, in parte, trovato uno sbocco non ufficiale nei *chapbooks*: libriccini (stampati e illustrati grossolanamente, venduti dagli ambulanti, espressione della cultura popolare e molto diffusi tra i ragazzi) che riportavano versioni di fiabe della tradizione locale e non solo. È stato infatti attraverso di loro che si è diffusa inizialmente anche la *Cenerentola* di Perrault.

La raccolta di fiabe popolari (*folktales*) («la trascrizione di una versione orale»³), da parte di curatori e studiosi di folclore e secondo la moda continentale, è stata intrapresa in Inghilterra più tardi rispetto alla Germania (la loro prima edizione, a cura di Joseph Jacobs, *English Fairy Tales*, risale infatti al 1890) e la fiaba letteraria (*literary fairy tale*) («il risultato di una scelta autoriale consapevole che ospita necessariamente residui di oralità») conosce qui la sua prima grande stagione solo nella seconda metà dell'Ottocento, anche se la struttura della fiaba compare, in modo mediato, già nelle trame dei romanzi gotici e del romanzo di formazione⁴.

Se Sarah Fielding (*The Governess or Little Female Academy*, 1749), nel processo educativo all'interno della scuola di Mrs Teachum, prevedeva anche il racconto di storie e di fiabe, ancora nel 1803 Mrs Trimmer (sostenitrice di una società per la promulgazione del cristianesimo – Society for Promoting Christian Knowledge Tract Committee – e instancabile benefattrice) sul suo periodico, “The Guardian of Education”, stampava un attacco contro una raccolta di fiabe da poco pubblicate, descrivendole come piene di assurdità romantiche.

Cosa c'è alla base dell'atteggiamento piuttosto ambivalente nei confronti della fiaba (e dell'immaginazione) da parte degli inglesi? Quali sono i motivi del ritardo dell'affermazione di questo genere letterario nel loro paese? E ancora, si può parlare di un “canone fiabesco” per un genere sospeso tra oralità e scrittura, i cui ipotesti sono spesso costituiti da due o più versioni letterarie di riferimento, come dimostra, ad esempio,

il caso di *Cenerentola*? E le riscritture fiabesche («*manipolazioni creative* di temi e strutture, [...] riletture critiche che forniscono supplementi di senso, invitando il lettore a guardare ai testi “originali” da nuove prospettive») non sono espressione di un paradosso, ribadendo da una parte «l’indiscutibile popolarità di una versione canonica, dall’altra [...] lanciando una sfida alla presunta universalità e atemporalità del modello»?

Questi e altri quesiti solleva Laura Tosi nel suo bel libro intitolato *La fiaba letteraria inglese. Metamorfosi di un genere*, in cui traccia le due grandi stagioni di fioritura della fiaba: il periodo vittoriano e quello contemporaneo “postmoderno” e discute, da diversi punti di vista, le riscritture e metamorfosi del genere, per terminare con l’esame di differenti versioni di *Cenerentola*.

Dal libro apprendiamo che la reticenza degli inglesi nei confronti di fiaba e immaginazione – che trova le sue radici anche nella presenza dei calvinisti e nella convinzione che l’apprezzamento del gioco, di forme di vita alternative, dei sogni, la nostalgia per l’età dell’oro, l’idea della praticabilità di utopie alternative (tutte cose di cui le fiabe sono fatte) sfidavano i propositi razionalistici e il tentativo di far coincidere la vita con produzione, profitto ed espansione dell’industria capitalistica – si è attenuata solo quando si è consolidato il capitalismo. Con il romanticismo si è assistito poi a una loro notevole rivalutazione, non solo per compensare ciò che mancava nella realtà, ma anche per criticare le condizioni oppressive della società borghese e far intravedere la possibilità di un loro superamento. È stato soprattutto dopo la stagione romantica che le fiabe hanno incominciato a penetrare in Inghilterra. In un primo momento, attraverso l’opera di Charles Perrault (tradotta per la prima volta nel 1729), dei fratelli Grimm (1823), di Hans Christian Andersen (1846), di Gianbattista Basile (*Lo cunto de li cunti*, 1848), delle *Mille e una notte* (tradotte nella versione di Antoine Galland per la prima volta nel 1706 e poi nel 1885-88) e così via. Successivamente, nella seconda metà dell’Ottocento, i testi tradotti (integrati dal materiale folclorico indigeno) hanno dato «un impulso decisivo al costituirsi della fiaba letteraria», oggetto specifico del libro di Tosi.

Tutti i maggiori scrittori dell’Ottocento, sottolinea la studiosa, hanno scritto fiabe (dando vita a veri e propri sottogeneri) in cui, utilizzando personaggi, ambientazioni e situazioni della fiaba letteraria tradizionale, hanno inventato nuove storie, non sempre con un lieto fine. Tra loro Oscar Wilde, che «forse più di altri riuscì a scardinare la struttura “ottimistica” del genere per mettere alla berlina l’ipocrisia borghese e aristocratica»: le sue fiabe, ponendosi come «una sorta di iniziazione del

fanciullo ai piaceri sensuali», sono alquanto sovversive. Se alcune delle fiabe letterarie, tra cui quelle di Oscar Wilde ma anche di John Ruskin, si inseriscono nel filone della critica sociale, ve ne sono altre che hanno un approccio profemminista (proponendo «immagini femminili che non si conformano ai modelli passivi dell'ortodossia patriarcale»: è il caso di Evelyn Sharp). Ed altre ancora, piuttosto moraleggianti e istruttive, che – al fine di esprimere la nuova immagine innocente, spensierata e asessuata che si stava definendo dell'infanzia – sono ripulite di ogni elemento non ritenuto adatto ai bambini e presentate in una veste pedagogica, e con un sottofondo moralistico. Non mancano quelle che mostrano un «marcato slancio autoriflessivo». Nel complesso, nonostante la «vocazione utopica» (che si fonda sulla necessità di rinnovare l'ordine sociale) presente in molte di queste fiabe, esse rivolgono spesso lo sguardo all'indietro, a un'Arcadia preindustriale, tradendo «una tendenza verso la regressione e la nostalgia», e questo per rimuovere l'impatto dell'industrializzazione crescente sulla campagna e delle innovazioni scientifiche e tecnologiche del periodo.

Passando alla riscrittura della fiaba canonica nella seconda metà del Novecento, Tosi sottolinea come – attraverso il ricorso alla parodia, lo svelamento dell'illusione narrativa, la *mise-en-abîme* (l'impiego della fiaba nella fiaba) e così via – le fiabe postmoderne «pur mantenendo vivo il dialogo con la versione tradizionale [...] esplorano motivi e significati latenti [...] e operano riorientamenti ideologici», come dimostra la produzione di Robert Coover e Antonia S. Byatt. E, se è vero che il “doppio destinatario” accomuna gran parte della produzione fiabistica è anche vero che, come già nell'Ottocento, si trovano anche nel Novecento fiabe riscritte ad uso e consumo specifico dell'infanzia, in cui «l'illustrazione ricopre un ruolo cruciale». Spesso ci si trova anche dinanzi a “insalate di favole” (l'espressione è di Gianni Rodari), caratterizzate dall'incrocio di numerose fiabe, che tende a produrre effetti comici e complessi allo stesso tempo (cfr. *The Jolly Postman* e i suoi *sequels*).

All'interno delle riscritture femministe novecentesche Tosi dà un posto importante a quelle di Angela Carter (autrice che ha avuto anche «un ruolo di primo piano nel recupero e nella riscrittura di fiabe della tradizione popolare che ospitano personaggi femminili intraprendenti»), che non tentano tanto di conferire il/un potere al personaggio femminile quanto piuttosto di “problematizzare” la figura della donna, presentando identità femminili divise e frammentarie. La studiosa prende anche in esame alcune fiabe che, a partire dagli anni Settanta, si rivolgono specificamente a un pubblico infantile o giovanile, proponendo personaggi

femminili emancipati ma meno complessi rispetto alle versioni adulte: esempi abbastanza provocatori li trova in *Tough Princess* (1986) di Martin Waddell, in *Princess Smartypants* (1986) e *Long Live Princess Smartypants* (2004) – in cui è espresso e realizzato il desiderio della principessa di una maternità “single” – di Babette Cole. Nel complesso, diversamente da ciò che avviene nell’Ottocento, le fiabe del Novecento, nella loro rielaborazione del canone, auspicano «un cambiamento che deve avvenire nella nostra società, qui e ora, cercando al tempo stesso di mantenere vivo lo spirito dell’utopia».

Le storie – nel momento in cui vengono fissate nella forma scritta – «non possono più prescindere dal rapporto diretto o indiretto con il contesto storico, con le strutture sociali, con il linguaggio di chi per primo ne ha redatto la stesura». Da qui il loro processo di rielaborazione continua che comporta la riscrittura. Le operazioni trasformative cui è possibile sottoporre il materiale fiabesco possono riguardare la trama, attraverso il cambiamento dei finali – fornendo una rivisitazione degli *happy endings* –, oppure attraverso la scrittura di *prequels* e *sequels*, e «anche una lieve modifica di un episodio tipico di una fiaba tradizionale può trasportare il nuovo testo su binari simbolici e concettuali diversi», come dimostrano, ad esempio, le due fiabe dello scrittore vittoriano George MacDonald (*Little Daylight*, 1869-80 e *The Light Princess*, 1864).

Attraverso l’esame di numerosi testi, più o meno noti, sia dell’Ottocento che del Novecento, nel processo di rielaborazione del materiale fiabesco canonico, Tosi individua alcune «costanti nelle strategie formali», tra cui una propensione alla commistione dei generi; l’adozione di un narratore intradiegetico; la modifica delle coordinate spazio-temporali; motivazioni, desideri, un passato che contribuiscono a rendere i personaggi più complessi e così via. Individua anche la tendenza, nella produzione contemporanea, a privilegiare il punto di vista del personaggio tradizionalmente negativo (quale la strega, il lupo...), che mira a indagare le cause del suo comportamento (anche se «la redenzione di tali personaggi tramite la narrazione in prima persona può avvenire anche con modalità apertamente comiche»), a dimostrazione di come «dalle contestazioni dei valori mercenari della fiaba ottocentesca si passa al politicamente corretto di molte fiabe contemporanee» e anche per dimostrare come le metamorfosi fiabesche vanno oltre la semplice replica dei testi canonici.

Nell’ultimo capitolo del suo libro, la studiosa si sofferma sulla fiaba che ha subito più metamorfosi nel corso dei secoli, *Cenerentola*. Questa diventa «un campione ideale per analizzare come autori di epoche di-

verse abbiano tratto ispirazione da una fiaba per produrre delle riscritture che problematizzano temi e motivi della tradizione orale» e per proporre percorsi diversi di redenzione per l'infelice protagonista. Se la prima versione letteraria di *Cenerentola* si trova nella raccolta di Basile (*Lo cunto de li cunti*), le versioni dominanti in Inghilterra sono state piuttosto, nell'Ottocento, quella di Perrault (1697) – la più lontana dalla tradizione orale – e nel Novecento quella dei fratelli Grimm (1812-14) – che propone la solidarietà “ultraterrena” tra la madre morta e la figlia derelitta. Alle versioni per adulti, che tendono ad esplorare proprio le risonanze simboliche del rapporto madre-figlia, si affiancano le riscritture per bambini/ragazzi che adottano uno stile più umoristico.

Laura Tosi ritorna alla fiaba (*La fiaba letteraria inglese. Dalle origini al postmoderno. Proposte per una bibliografia*), fornendone una bibliografia ragionata molto puntuale (in cui dà maggiore spazio a testi critici che privilegiano l'aspetto interpretativo piuttosto che filologico, in sintonia con gli sviluppi più recenti di discipline quali i *cultural studies*, la critica sociologica, le riflessioni femministe) in un suo contributo al libro *Tempi moderni nella Children's Literature. Storie, personaggi, strumenti critici*, a cura di Francesca Orestano. Un libro che, attraverso la raccolta di saggi di studiosi affermate e di giovani laureati, propone un viaggio nel mondo della letteratura per l'infanzia in Inghilterra dai primordi fino agli anni Duemila, privilegiando il genere della *children's fantasy* e fornendo varie riflessioni sul passato come possibile alternativa alla modernità che imprigiona il bambino.

Sia questo libro che quello di Tosi sono stati presentati entrambi in occasione dell'inaugurazione, nell'aprile 2007, del sito *Children's Literature in Italy* (cfr. <http://users.unimi.it/chlldlit>), presso il Dipartimento di Scienze del linguaggio e Letterature straniere comparate (sezione di Anglistica) dell'Università di Milano, a dimostrazione dell'interesse di alcuni dipartimenti italiani, *in primis* Milano (ma anche Padova, Torino e Venezia) per la ricerca e la didattica nell'ambito della *children's literature*.

È con l'illuminismo che una nuova pedagogia colloca il bambino al centro degli interessi dei filosofi, ed è nel 1740 che John Newbury inaugura in Inghilterra una raccolta di opere destinate all'infanzia (*Pretty Little Pocket Books*). L'intervento che apre il volume *Tempi moderni*, ad opera di Mariangela Mosca Bonsignore (*Puer oeconomicus: lavoro, ricchezza e ascesa sociale nella narrativa per l'infanzia del XVIII secolo*), si sofferma proprio sugli esordi di tale letteratura, dimostrando come in un gran numero di racconti (tra cui *The History of Little Goody Two Shoes*, 1765) dell'Inghilterra calviniana («in cui era sempre più diffusa l'idea che attraverso l'istruzione

ma soprattutto il lavoro, l'intraprendenza e la determinazione si potesse [...] migliorare il proprio status»⁵) entri il mondo moderno della produzione, del commercio, dei consumi, dei valori della classe media e con essi un senso di ottimismo. Non è un caso che il riscatto sociale e il raggiungimento di un rango superiore rappresentino la giusta ricompensa delle fatiche dei loro piccoli protagonisti, la cui buona volontà, onestà, ingegnosità, studio, lavoro, permettono di superare le difficoltà economiche e di ottenere una certa agiatezza. Non mancano però i racconti, soprattutto verso la fine del secolo, in cui l'ambizione nelle classi più umili è presentata piuttosto come un sentimento negativo e pericoloso.

La prima vera scrittrice di letteratura per l'infanzia è, secondo la critica, Sarah Fielding, sorella del più famoso Henry Fielding. Di lei si occupa Giulia Margon (*L'eredità della fiaba e la fondazione della School Story in The Governess di Sarah Fielding*), che sottolinea come, con *The Governess, or Little Female Academy* (1749), Fielding dia inizio al genere della *school story*. La scrittrice narra la vita di nove bambine all'interno dell'accademia femminile dell'istitutrice Mrs Teachum. A queste bambine applica le massime create da John Locke (*Some Thoughts Concerning Education*, 1693) per i figli dei gentiluomini (autocontrollo, obbedienza, onestà, moderazione, gentilezza) e inserisce nel loro processo educativo (che mira all'affermazione della loro indipendenza) non solo ricamo, giardinaggio, faccende domestiche, ma anche l'esercizio fisico e il racconto di storie e di fiabe, sebbene all'epoca le fiabe fossero sconsigliate da scrittori e pensatori quali lo stesso Locke, Jean-Jacques Rousseau e Maria Edgeworth. Del resto, dell'ambivalenza degli inglesi nei confronti della fiaba abbiamo già discusso.

Se il Settecento segna l'inizio della letteratura per l'infanzia, è nell'Ottocento (secolo in cui il *decalage* tra l'immaginario dell'infanzia e le condizioni reali di vita dei bambini non è mai stato più profondo), quando l'infanzia diventa «l'età privilegiata»⁶, che si ha la sua prima *golden age* (dal titolo del famoso romanzo di Kenneth Grahame del 1895). È questo grazie a tutta una serie di fattori, tra cui l'elaborazione di una nuova immagine d'infanzia diffusasi in seguito alla grande stagione romantica, ma anche lo sviluppo della società capitalista che comporta tra l'altro, da un lato, cambiamenti demografici indotti dal calo della mortalità infantile e, dall'altro, l'accesso da parte di un numero crescente di genitori a libri, giochi e abbigliamento, specificamente destinati all'infanzia.

All'interno di questa letteratura si affermano vari generi come la *school story* – che, anticipata da Sarah Fielding, trova il suo classico in *Tom Brown's Schooldays* (1857), di Thomas Hughes – e un tipo di roman-

zo moderno, urbano, il *city-waif* e *street-waif novel*, che rende più drammatico il realismo del romanzo sociale. Su quest'ultimo si sofferma Francesca Orestano nel suo intervento (*Pitturesco urbano, city-waif novels e cultura visiva: dalla Londra Vittoriana a Hollywood*), basato sull'esame del tema dell'infanzia sia nelle arti visive che nella narrativa. Sottolineando come in pittura il bambino protagonista è rappresentato o all'interno della rassicurante famiglia borghese riunita, oppure senza famiglia né dimora, nelle affollate strade della metropoli, la studiosa prende in esame il bozzetto, o sketch, o schizzo (il genere descrittivo più frequentato all'inizio dell'Ottocento), in cui sono rappresentate soprattutto povertà, stracci e rovina (e in questo ritrova una contiguità tematica e formale con l'immagine prodotta per la lanterna magica e la fotografia). Gli orfani della poesia di Wordsworth si urbanizzano, si perdono nella metropoli, nei suoi *slums*, in case fatiscenti, mercati affollati, prigionieri e così via, e si impongono non solo nel bozzetto, ma anche nel *city-waif novel* (come del resto nell'opera di Charles Dickens), che vede tra i suoi autori di maggior successo Hesba Stretton, nei cui romanzi (cfr. *Jessica's First Prayer*, 1867) «bambini e bambine sono angeli predestinati alla caduta a causa delle condizioni in cui nascono». La tradizione pittorica e letteraria del *city-waif*, sottolinea Orestano, viene recepita anche da Hollywood: la figura del monello orfano entra nel cinema con Charlie Chaplin (la cui vita è ricca di episodi dickensiani) e con il suo lungometraggio *The Kid*, storia commovente di un neonato illegittimo che, abbandonato dalla madre, viene trovato da un vagabondo che lo alleva, strappandolo alla *workhouse*, sino al lieto fine.

Il genere letterario che, all'interno della letteratura per l'infanzia ottocentesca e non solo, fa la parte del leone è soprattutto la *fantasy*, con protagonisti bambini (ma anche animali e giocattoli) e la presenza di un mondo secondario, parallelo al mondo reale. La maggior parte dei suoi autori semplifica gli elementi del genere adattandoli a un pubblico più giovane, attingendo a piene mani ai poeti romantici. Ne risulta che la natura (che in Wordsworth cresce, cambia, è fonte di timore e ministra di piacere, è veste vivente di Dio) è viva e magica anche nella loro opera, penetrandovi, in particolare, sotto forma di foresta e di giardino, oppure più semplicemente, come terra, acqua e aria. *Alice's Adventures in Wonderland*, ad esempio, si svolge sotto terra: seguendo il coniglio nella sua tana, la protagonista sprofonda improvvisamente, precipitando in quello che sembra essere un pozzo: «Down, down, down. Would the fall never come to an end?»⁷. L'acqua e il vento hanno spesso poteri magici, e sono a volte veri e propri protagonisti, come in *The Wind in the Wil-*

lows (1908), di Kenneth Grahame, in cui si assiste a una sorta di visione di Pan, dio della natura, protettore dei piccoli animali. Natura e infanzia diventano emblema l'una dell'altra. A questo binomio corrisponde quello di innocenza-infanzia. Anch'esso risale ai poeti romantici, per i quali il bambino – «Mighty Prophet! Sheer Blest!»⁸ – è innocente e saggio, simile a un Adamo anteriore al peccato originale e dunque vicino a Dio.

Le immagini del bambino-natura-innocenza, che tradiscono una tendenza verso la regressione e la nostalgia (la stessa tendenza individuata da Tosi nella fiaba letteraria dello stesso periodo) sono numerose nella *fantasy* dell'Ottocento (anche Alice di Carroll è «Child of the pure unclouded brow / And dreaming eyes of wonder»⁹), e ritornano in molta produzione successiva. Ad esempio, nei *Pooh Books* di A. A. Milne e in *Mary Poppins* di Pamela Lyndon Travers, opere entrambe prese in esame nel volume curato da Orestano.

Dei *Pooh Books* (*Winnie the Pooh*, 1926 e *The House at Pooh Corner*, 1928) si occupa, nel suo intervento (*I Pooh Books di A. A. Milne. Dalle origini letterarie alla disnification*), Francesca Gorini soffermandosi sui protagonisti (Christopher, il bambino, l'orsetto di pezza Winnie the Pooh e gli altri animali giocattolo) innocenti, ingenui e un po' maldestri, che vivono in un mondo ideale (la foresta) popolato da animali che, pur essendo diversi, realizzano qui una perfetta armonia. Questi libri, rientrando pienamente nella tradizione romantica che narra l'impossibile fuga verso un passato irraggiungibile che si identifica con il paradiso perduto dell'infanzia – un *good place* misterioso, elusivo, un'arcadia, un giardino segreto – fanno parte, secondo la studiosa, della letteratura escapista.

Ricordandoci che la letteratura per l'infanzia ha due anime – la letteraria e la pedagogica – Gorini sottolinea anche come l'orsetto Winnie the Pooh sia stato analizzato sia dai teorici della *children's literature*, sia da psicologi e psicoanalisti (nei loro studi sul rapporto bambino-giocattolo) e conclude facendo riferimento alla *disnification*, cioè la trasformazione dell'immagine di Pooh elaborata dagli studi della Disney attraverso la sua trasposizione cinematografica (*The Many Adventures of Winnie the Pooh*, 1977), in cui si assiste a un processo di commercializzazione e semplificazione dei contenuti delle storie originali.

Di letteratura escapista parla anche Mauro Cortese nel suo intervento su *Mary Poppins* (1934) (*"It's a Jolly Holiday With Mary Poppins": La moderna pastoral urbana di P. L. Travers*) in cui temi ricorrenti (che denunciano l'amore dell'autrice per il mito, la fiaba, la *fantasy*) tornano ad essere innocenza infantile e fantasia, e dunque una visione dell'infanzia secondo la quale i bambini sono in contatto con la natura e le forze co-

smiche e ne capiscono il linguaggio. Come i protagonisti di molta *fantasy* ottocentesca anche Mary Poppins, pur non essendo più una bambina e dunque costituendo in questo un'eccezione, ha ancora delle qualità che la mettono in relazione con la natura, parla con gli animali, ed entra in scena spinta dal vento: «As soon as the shape was inside the gate the wind seemed to catch her up into the air and fling her at the house. It was as though it had flung her first at the gate, waited for her to open it, and then lifted and thrown her bag and all, at the front door»¹⁰.

Ad eccezione di Mary Poppins, gli altri personaggi del romanzo sono profondamente immersi nella realtà cittadina, ma «sembra non esserci sintesi tra la dicotomia cittadina e la vita originaria nella natura». Segnali di nostalgia per il passato si leggono ovunque, così come si legge un richiamo al binomio infanzia-natura nelle parole che l'amadriade, un serpente, rivolge a Mary Poppins e ai bambini: «We are all made of the same stuff, remember, we of the Jungle, you of the City. The same substance composes us – the tree overhead, the stone beneath us, the bird, the beast, the star – we are all one, all moving to the same end. Remember that when you no longer remember me, my child»¹¹.

In questo modo, secondo Cortese, Travers vuole presentare una riflessione su quanto sia necessaria la fuga dall'ordinario, dalle regole, dalla città, verso un bagaglio di credenze mitologiche che affondano le loro radici nel passato, facendosi anche lei portavoce della letteratura escapistica degli anni Venti e Trenta.

Tempi moderni dedica alla *fantasy* ancora due interventi: il saggio di Matteo Crivelli su *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) e quello di Alessandra Petrini sulla saga di *Harry Potter*, che segna, forse, gli epigoni di questo genere negli anni Duemila.

Crivelli (*Science in Wonderland: Lewis Carroll e l'invenzione del futuro*) dimostra come nel *topsy turvy world* di *Wonderland* ci sia un costante riferimento alla scienza che fa capolino ovunque. Ad esempio, quando Alice riflette sulla sua caduta libera che rimanda chiaramente all'interesse dell'epoca per le teorie sulla possibilità di una discesa verso il centro della terra. Ma anche attraverso la rappresentazione della dimensione temporale e spaziale che perdono nel romanzo il loro carattere assoluto e assumono un valore relativo, rimandando alla contrapposizione tra «il tempo della scienza, matematico e quantitativo, misurabile in una successione lineare di attimi, e quello della nostra coscienza individuale, soggettivo e qualitativo». Creando dei personaggi che percepiscono le dimensioni spaziali e temporali in modo diverso, cioè relativo, Carroll – sostiene l'autore del saggio – mette in discussione l'omogeneità del tempo,

anticipando in questo modo la teoria della relatività generale, formulata nel 1915 dal fisico Albert Einstein. Avendo compreso perfettamente che la lingua non combacia con la realtà, egli anticipa anche De Saussure, mettendo il *nonsense* al centro del sistema linguistico. E facendo di *Alice* la narrazione di un sogno (sottolineando dunque l'importanza dell'attività onirica nel romanzo) anticipa Freud, autore della *Interpretazione dei sogni* (1899).

Soffermandosi invece su *Harry Potter*, nel suo intervento (*Magia e tecnologia: l'universo bifronte di Harry Potter*), Alessandra Petrini mette in evidenza come nella saga creata da J. K. Rowling confluiscono vari generi della tradizione letteraria per l'infanzia, dalla *school story* alla *fantasy* al *bildungsroman*. La sua autrice ricostruisce una società parallela ma, mandando a scuola (a Hogwarts) i protagonisti, ricostruisce anche l'atmosfera della *boarding school*, alla quale – man mano che la saga si arricchisce di nuovi volumi – affianca un villaggio, una prigione di Stato, uno stadio, un ospedale, un ministero, facendo così combaciare la crescita anagrafica del protagonista con un ampliamento degli orizzonti delle sue avventure, e segnando l'appartenenza dei suoi romanzi anche al *bildungsroman*. Se la presenza della foresta allude «al magico come metafisico, all'esperienza del trascendente» (che si ritrova in scrittori ai quali la scrittrice si ispira, quali Tolkien e Lewis), è pur vero che Rowling sembra piuttosto «interessata a sottolineare la componente volontaristica e autodeterminata delle azioni e degli eventi, e l'amplessissima libertà data dalla possibilità di scegliere». Nel momento in cui fa uscire i suoi protagonisti da Hogwarts, opera in una delicata zona intermedia fra magia e tecnologia, inoltrandosi «a stretto contatto con la comunità non-magica, che è [...] assai più familiare al giovane adulto, supposto lettore ideale degli ultimi volumi».

Di un lettore *young-adult* oggi si parla molto, così come si parla molto di libri trasversali caratterizzati da una commistione di generi sempre più accentuata. L'editoria per ragazzi si sta "adultizzando" e diventa sempre più difficile delineare con precisione il destinatario di un testo considerato per l'infanzia. D'altra parte già George MacDonald, autore di testi *fantasy* quali *The Princess and the Goblin* (1872) e *Phantastes* (1858), osservava: «I do not write for children, but for the childlike, whether of five, or fifty, or seventy-five»¹². I migliori testi per l'infanzia prevedono molteplici livelli di lettura, parlano a un "doppio destinatario". Questa caratteristica che, come ci ricorda Tosi, accomuna anche gran parte della produzione fiabistica, è alla base di molte riflessioni contemporanee sulla *children's literature* in area anglosassone.

ELENA PARUOLO

Note

1. F. Moretti, *Atlante del romanzo europeo. 1800 -1900*, Einaudi, Torino 1997, p. 5.
2. Ivi, p. 38.
3. L. Tosi, *La fiaba letteraria inglese. Metamorfosi di un genere*, p. 11. Per le altre citazioni si rimanda direttamente al volume.
4. Cfr. F. Moretti, *Il romanzo di formazione. La gioventù come forma simbolica della modernità nella narrativa europea*, Garzanti, Milano 1986.
5. Cfr. M. Mosca Bonsignore, *Puer oeconomicus: lavoro, ricchezza e ascesa sociale nella narrativa per l'infanzia del XVIII secolo*, in F. Orestano (a cura di), *Tempi moderni nella Children's Literature. Storie, personaggi, strumenti critici*, p. 15. Per le altre citazioni si rimanda direttamente al volume.
6. Cfr. P. Ariès, *Padri e figli nell'Europa medievale e moderna*, Laterza, Roma-Bari 1976.
7. L. Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, in Id., *The Annotated Alice. The Definitive Edition*, Penguin Books, London 2001, p. 13.
8. W. Wordsworth, *Ode: Intimations of Immortality From Recollections of Early Childhood*, in *The Norton Anthology of English Literature*, Norton & Company, New York-London 1979, II, p. 216.
9. L. Carroll, *Through the Looking Glass and What Alice Found There*, in Id., *The Annotated Alice*, cit., p. 139.
10. P. L. Travers, *Mary Poppins*, Harper Collins, London 1998, pp. 12-3.
11. Ivi, p. 143.
12. G. MacDonald, *The Fantastic Imagination*, in R. H. Boyer, K. J. Zahorscki (eds.), *Fantasists on Fantasy*, New York 1984, p. 21.