

RECENSIONI

V. Fortunati, A. Lamarra, E. Federici (a cura di), *The Controversial Women's Body. Images and Representations in Literature and Art*, Bononia University Press, Bologna 2003, pp. 278.

Come è stato canonizzato nella tradizione estetica occidentale il valore del corpo femminile se non per sottrazione della materia che ne turba la formale armonia, ovvero separando e contrapponendo secondo una logica binaria il bello e l'abietto? Nella mitologia quella separazione rimanda a un gesto rapace, e a una metamorfosi. È così che ha origine il lauro che cinge le tempie di Apollo (o Febo), per effetto di una metamorfosi subita dal primo riluttante oggetto delle sue bramosie: la trasformazione in lauro di Dafne, bellissima ninfa emula di Diana che solo così riesce a sottrarsi al suo furioso inseguimento, ma che Apollo riuscirà a far sua, segno che ha sostituito la cosa, proprio in virtù di quella trasformazione. E cioè nel momento in cui di lei, del suo corpo, non ci saranno che fronde.

Scrivendo Ovidio nelle *Metamorfosi* (1, 553-557): «Anche così Febo la ama, e poggiata la mano sul tronco sente il petto trepidare ancora sotto la corteccia fresca, e stringe fra le sue braccia i rami, come fossero membra, e bacia il legno, ma il legno si sottrae ai suoi baci. E allora dice: "Poiché non puoi essere moglie mia, sarai almeno il mio albero. O lauro, sempre io ti porterò sulla mia chioma, sulla mia cetra, sulla mia faretra"». E ormai parlando a un albero continua. «"E come il mio capo è sempre giovanile con la chioma intonsa, anche tu porta sempre, senza mai perderlo, l'ornamento delle fronde!"». Qui Febo tacque. Il lauro annuì con i rami appena formati, e agitò la cima, quasi assentisse col capo».

La metamorfosi ha trasformato un corpo femminile in un muto sempreverde, e questa sua gloriosa eternità è tutt'uno con l'arboreo vanto poetico che incorona il capo di Apollo, il dio delle arti e della rappresentazione. È da allora (come a dire da sempre) che il desiderio maschile si stringe perversamente, funerariamente a un canzoniere, al suo lauro (si pensi alla fortuna del codice poetico di derivazione petrarchesca), a un segno che diventa trofeo di maschili primati, "blasone" appunto, così come recitavano i titoli di raccolte in auge nel Cinquecento europeo, *Blasons anatomiques du corps féminin* (1543). E il termine "blasone", nelle sue implicazioni araldiche, da torneo, ci restituisce tutto il senso di una battaglia tra uomini combattuta, senza esclusione di colpi, sui campi del celebrato corpo della donna.

Perché poi oltre il lauro, oltre Laura, raffigurata peraltro in tutta la sua astratta valenza di codice poetico in un bel dipinto di Giorgione, c'è l'abietto; quell'abietto del sessualizzato corpo femminile, legato in modo complesso alla forza riproduttiva del materno, che tanto ha ossessionato l'immaginario maschile e che tanto posto ha

occupato nel revisionista lavoro critico di Kristeva. «Come nei mensuali suoi corsi» quel corpo è biblicamente immondo e interdetto. Sanitariamente il *Levitico* lo confina e perimetra ponendolo nel capitolo XII, e cioè nel mezzo, fra le abominazioni alimentari (che occupano il cap. XI) e la malattia dei lebbrosi (di cui si occupa il cap. XIII), una perimetrazione che persisterà nei secoli nel purificante periodo di claustrazione imposto al corpo delle donne puerpere prima di potersi riavvicinare al Tempio (33 oppure 66 giorni a seconda che abbia partorito un maschio o una femmina).

È delle rappresentazioni di questo corpo anfibio – un corpo “morfologicamente ambiguo” nella definizione di Rosi Braidotti (*Madre, mostri, macchine*, 1996) – ciò di cui questo libro si occupa; un corpo eternizzato come un sempreverde e però minacciosamente fluido, virgineamente sigillato e però emorragico, un corpo costruito contemporaneamente come trascendente e inghiottente, etereo e mostruoso; un corpo che come affiora in diversi saggi di questo copioso volume si pone, nei momenti di snodo epistemico, come specchio acuito delle contraddizioni che caratterizzano complessivamente il sistema rappresentativo di un'intera epoca.

Inserendosi in un dibattito che da qualche decennio impegna in modo particolare la critica femminista (si vedano i due bei saggi dei primi anni Novanta di Hélène Cixous, *Bathsheba or the Interior Bible*, e Germaine Greer, *Serenity and Power*, che aprono le due sezioni del volume), ciò che questo libro si propone di affrontare e decostruire è la logica binaria attraverso cui nel tempo è stata concettualizzata tanto la differenza fra i sessi quanto il *valore* del corpo femminile, una logica che, come precisano le curatrici nell'*Introduzione*, rimanda a un'antica e filosofica gerarchizzazione interna alle coppie natura/cultura, corpo/mente, materia/logos. E i singoli saggi, sia pur con diverso impegno teorico, concorrono in varia forma a dare coerenza, per così dire “decostruttiva”, al volume.

Di prevalente argomento anglistico e americano, ma in un procedere interdisciplinare fra letteratura, costume e arti visive, arte classica e arte contemporanea, cinema e fotografia, il libro (con contributi di Raffaella Baccolini, Mirella Billi, Hélène Cixous, Daniela Corona, Eleonora Federici, Monica Fiorini, Vita Fortunati, Jon Kear, Germaine Greer, Franziska Gyax, Annamaria Lamarra, Ana Gabriela Macedo, Rosie McLaren, Rita Monticelli, Gabriella Morisco, Paola Spinozzi, Monica Turci) segue, anche diacronicamente nei secoli, l'articolarsi e il disarticolarsi dei sostegni che a vario titolo si ergono a sorreggere il corpo femminile, ovvero a costruirne la forma e le posture, fronde di lauro, veli, abiti, corsetti, stecche di balena, sostegni linguistici, cosmetici e tecnologici, che lo celano, lo tradiscono, ma anche (in vecchie e nuove raffigurazioni del sé da parte delle donne) lo svelano per reimpadronirsene, fino a utopicamente immaginare, come nelle narrazioni del soggetto cyborg, la sua tecnologica vita al di là della biologia e al di là del genere.

Perché questa è poi la questione che sta a cuore alla riflessione femminista e che il libro mi pare metta bene a fuoco in alcune sue pagine: il modo in cui la pratica femminile di una “politica del corpo” ha eroso (e non solo oggi e non necessariamente in forma consapevole) la troppo rigida visione foucaultiana di “corpi docili” facilmente arresi alla forza disciplinante del potere.

Più di un saggio in questo volume ne dà ragione occupandosi in particolare di nuove cartografie del femminile. Vi appaiono “corpi abietti” che da oggetto della rappresentazione diventano soggetti e restituiscono lo sguardo, membra che rompono gli stampi della tradizionale logica binaria della rappresentazione, corpi che si gonfiano, ingrassano, si ammalano. Che reclamano il diritto alla complessità dell'u-

mano: il diritto alla vecchiaia ad esempio, alla sua lentezza, alle sue eccentricità, alle sue incovenienze e ai suoi piaceri, e che ci introducono a riti di passaggio diversi da quelli che caratterizzano il genere del giovane in formazione, il *Bildungsroman*. E i riti di passaggio di quelli che si configurano come romanzi “di compimento” sono complessi, dolorosi. Non è detto che si incontri la serenità che ci promette, forse un po’ troppo ottimisticamente, Germaine Greer nella sua seminale riflessione sulla vecchiaia (*Serenity and Power*). Perché (e lo apprendiamo bene leggendo i saggi della seconda sezione) si tratta di fare conti complessi con un corpo che declina, si tratta di gestire il tempo, il corpo nel tempo, e con il tempo il dolore, l’isteria, l’improvvisa invisibilità, la solitudine, le mortificazioni di un corpo chirurgicamente mutilato.

Nelle nuove cartografie del femminile analizzate in questo volume, ciò che dunque risalta come dato importante è il fatto che si reclaims il diritto a quest’altra rappresentazione del corpo, il diritto a parlare di questo suo declinare, a restituirlo come l’altra verità del corpo femminile: la verità di un corpo straniero a cui le donne stanno imparando a dare asilo, parlandone, raccontandolo, e così arricchendo o forzando, i codici accreditati dei generi letterari e delle arti visive.

Dopo tanti nudi femminili nella storia dell’arte le donne stanno forse scoprendo la *nuditude*? Non la *nudité*, secondo la dizione autorizzata dai dizionari, ma la *nuditude*, nel conio e con le connotazioni che le attribuisce Hélène Cixous nel saggio sulla *Betsabea al bagno* di Rembrandt, seducente esordio di questo volume. È con esso che conviene concludere, con le suggestioni di quello che si configura, direi, come un vero e proprio metodo della discesa.

La conoscenza del corpo per Cixous, infatti, è (al di là di ogni denudare o denudarsi), un farvi ingresso, un discendervi, per cogliervi a ogni scalino (ventiquattro scalini in direzione di Betsabea, scrive Cixous a commento del suo titolo) la sua *cosità*, e cioè ciò che gli imprime il suo senso di gravità. La *nuditude*, ciò che rivela la sua destinazione: l’umano e l’umano nel tempo («in the hands of age»), l’umano con la sua pesantezza, la sua pensosità, quasi un’indolenza; l’indolenza di un dolore che colpisce la figura di Betsabea dall’esterno, con una lettera, e che si riversa, scorre, nel suo interno. Noi donne siamo sempre ferite, tramortite da una lettera, dice Cixous, siamo sempre «letterstruck».

E tutto questo lei lo scopre, e ce ne mette a parte, collaborando sororalmente, direi, con Rembrandt, «con un nudo che non denuda», lei dice, grata di quel buio in cui il pittore ha avvolto il corpo nudo di Betsabea e che immette nel suo interno, nella biblica segreta antichità della carne, in un mondo buio e che tuttavia rifulge della propria luce, dei colori – l’oro e la porpora – del proprio fuoco, con un’anima che altro non è se non il suo dolore. E tutto infatti rimane all’interno, nella più assoluta *intimitude* (altro conio). Non c’è paesaggio o sguardo esterno, a parte colei o colui che entra in questa *intimitudine*, non c’è rappresentazione, ci dice Cixous, con che certo lei si riferisce al furto, al gesto rapace, un «appetito» lei lo chiama, che invece sempre c’è nell’atto rappresentativo.

E, ci si chiede, di chi è alla fine la Betsabea dell’ultimo scalino: di Rembrandt, di Cixous? Non importa. Quel che sappiamo è che con lei siamo entrati, orficamente direi, in una cantina tutta porpora e oro, la cantina in cui Rembrandt ha dipinto con gli stessi colori – la porpora e l’oro – il suo bue squartato. Lì, nella sovrapposizione dei due quadri immaginata da Hélène Cixous, il corpo di Betsabea, gravido della sua *cosità*, vede l’altro suo corpo, un corpo aperto da un’ascia, decapitato e capovolto; incontra (e noi con lei) la sua *nuditude*, la sua mortalità, e cioè la sua anonima, maestosa umanità.

Nel saggio di Cixous c'è un metodo, che si apprezza in tutta la sua bellezza e in tutta la sua portata teorica, una volta finita la lettura del volume. Vi si trovano le coordinate per tenere insieme il senso dei saggi successivi, in particolare quelli sul declino, la vecchiaia, la malattia, saggi che pur senza riferirsi esplicitamente al lavoro di Cixous, ci portano gradualmente a discendere verso una carne femminile che, come quella di Betsabea, aspira a restituirsi, anche attraverso la sofferenza del tempo che scorre e trasforma, nell'oro e nella porpora della sua mortalità/umanità.

Maria Del Sapio Garbero

T. Eagleton, *After Theory*, Penguin Books, London 2004, pp. 225.

Con *After Theory*, già edito presso Allen Lane nel 2003, il brillante critico marxista britannico Terry Eagleton regala al suo pubblico – individuato nella breve prefazione in studenti, lettori comuni, e specialisti – un libro provocatorio, ambizioso ed estremamente stimolante. Sin dal titolo che richiama probabilmente *After Theory: Postmodernism/Postmarxism* (1990) di T. Docherty e *Reading After Theory* (2002) di V. Cunningham, il testo si propone in maniera implicita di intraprendere due percorsi: ridefinire lo stato odierno degli studi culturali denunciandone l'*impasse*, e individuare una possibile via d'uscita, affinché le future riflessioni e disquisizioni all'interno dell'ecclettica e talvolta sfuggente disciplina siano d'ora in avanti incentrate su alcune cosiddette grandi questioni. Tra queste l'intellettuale annovera la moralità, la metafisica, l'amore, la biologia, la religione, la rivoluzione, la verità, il disinteresse, il male, la morte, la sofferenza, le essenze, gli universali ecc. Ammette come negli anni passati la teoria della cultura sia stata eccessivamente silenziosa nei confronti di tali *issues* fondamentali, nonostante i promettenti inizi di quella che egli definisce l'età dell'oro della *High Theory*. Tale periodo di illuminazioni corrisponderebbe grossomodo agli anni compresi tra il 1965 e il 1980, in cui hanno visto la luce le opere più significative di pensatori quali Jacques Lacan, Claude Lévi-Strauss, Louis Althusser, Roland Barthes, Michel Foucault, Julia Kristeva, Jacques Derrida.

In quel periodo, secondo Eagleton, l'intero dibattito culturale, nato sull'onda del turbinio sociale connesso ai movimenti della rivolta studentesca della seconda metà degli anni Sessanta, e sempre fortemente legato a un contesto politico di radicalismo culturale, sembrava confrontarsi, seppur con dinamiche trasversali, principalmente con il pensiero marxista, non solo per trarne orientamento, ma talvolta per metterlo in discussione ed emergerne in una luce nuova. In seguito, gli sviluppi di simili ricerche e discussioni, portate avanti dalla generazione successiva di critici, non sono stati, a dire dell'intellettuale, in grado di produrre risultati analoghi a quelli degli *high theorists* del passato, snaturandone, se non proprio il metodo d'indagine, certamente l'oggetto e gli obiettivi. Tale decadimento della teoria viene dipinto da Eagleton con sfumature comiche e sottilmente allusive:

Structuralism, Marxism, poststructuralism and the like are no longer the sexy topics they were. What is sexy instead is sex. On the wilder shores of academia, an interest in French philosophy has given way to a fascination with French kissing. [...] Socialism has lost out to sado-masochism. Among students of culture, the body is an immensely fashionable topic, but it is usually the erotic body, not the famished one (p. 2).

(Lo strutturalismo, il marxismo, il post-strutturalismo e cose simili non sono più gli argomenti attraenti di una volta. Ciò che attrae invece è il sesso. Nei lidi più selvaggi dell'accademia l'interesse per la filosofia francese ha lasciato il posto al fascino per il *French kiss*. [...] Il socialismo ha perso terreno rispetto al sadomasochismo. Tra gli studiosi di cultura, il corpo è un argomento immensamente interessante, ma di solito si tratta di corpi in senso erotico, non di corpi affamati.)

A segnare il transito dalla *golden age* della *High Theory* a quelli che Eagleton definisce, con tono di scherno, i «postmodern 80s and 90s» (p. 41), avrebbero contribuito talune contingenze particolari, non ultima la casualità che ha visto Roland Barthes morire investito dal camioncino di una lavanderia parigina, Michel Foucault perire di Aids, e Louis Althusser venir confinato in un ospedale psichiatrico dopo aver assassinato la moglie. Simili tragedie spingono l'intellettuale a un commento sardonico: «It seemed that God was not a structuralist» (p. 1) («apparentemente Dio non era uno strutturalista»).

Al di là delle facezie, egli ricorda come nella *débâcle* ideale della *Cultural Theory*, dapprima fenomeno riconducibile a un pensiero ancorato a sinistra, abbia giocato un ruolo chiave il crollo degli stati comunisti dell'Europa orientale, mentre al discredito in cui è caduto il decostruzionismo non siano estranee anche le rivelazioni del passato collaborazionista con i nazisti del noto teorico di Yale Paul de Man. Tuttavia, al di là di tali vicissitudini storiche responsabili di un innegabile disincanto di tipo politico degli addetti ai lavori, responsabile vero della degenerazione dei *Cultural Studies* è stato l'estremizzarsi fino a evaporare delle posizioni dapprima avanzate dalla teoria – principalmente in termini di transitorietà del linguaggio – e la loro successiva dissoluzione nel fluido e decentrato orizzonte del postmodernismo. L'allergia dei teorici postmoderni nei confronti delle norme, dei valori intrinseci, delle gerarchie costituite, dei codici di consenso, e di quant'altro giudicato assolutizzante e oggettivista, ha preso gradualmente piede nelle corti dell'alta accademia, fino a rendere inutile ogni radicamento del pensiero speculativo in una realtà sociale attuale di riferimento, e alla conseguente rarefazione di ogni ipotesi politica di cambiamento della società.

Il termine stesso “postmoderno” ha sempre avuto in Eagleton un'accezione alquanto negativa, dalla seconda edizione del best-seller *Literary Theory* (1983), al testo cardine nell'ambito di tale critica, *The Illusions of Postmodernism* (1996). In *After Theory*, il compito di delucidare il significato di postmoderno viene affidato a una nota, nonostante sia, a ben vedere, il principio in negativo su cui si basa pressoché ogni sua riflessione:

By “postmodern”, I mean, roughly speaking, the contemporary movement of thought which rejects totalities, universal values, grand historical narratives, solid foundations to human existence and the possibility of objective knowledge. Postmodernism is sceptical of truth, unity and progress, opposes what it sees as elitism in culture, tends towards cultural relativism, and celebrates pluralism, discontinuity and heterogeneity (p. 13).

(Per “postmoderno” intendo grossomodo il movimento di pensiero contemporaneo che rifiuta le totalità, i valori universali, le grandi narrazioni storiche, i fondamenti solidi dell'esistenza umana e la possibilità di una conoscenza oggettiva. Il postmodernismo è scettico nei riguardi della verità, dell'unità e del progresso, si oppone a ciò che giudica elitismo nella cultura, tende verso il relativismo culturale, e celebra il pluralismo, la discontinuità e l'eterogeneità.)

Particolare veemenza dialettica, unita a *wit* retorico, viene diretta al rifiuto delle “grandi narrazioni” pronunciato dal filosofo della postmodernità Lyotard, il quale sembrerebbe aver inteso il termine principalmente in relazione al marxismo e al suo tentativo di descrivere processi sociali ampi e storicamente stratificati (pp. 34-8). Strali critici impietosi colpiscono anche i cosiddetti *non-theorists*, Richard Rorty e Stanley Fish, la cui convinzione circa l'impossibilità e inutilità della riflessione culturale, causa l'implicita parzialità partigiana di ogni giudizio possibile – poiché il giudizio proviene irrimediabilmente dal “di dentro” di una data cultura – vengono scartate nel nome del principio per cui Cultura è ciò di cui siamo fatti, appartiene alla nostra natura umana, e non può essere in alcun modo aggirata (pp. 54-8). Ne consegue che le verità assolute, l'oggettività e la virtù, corrispondenti all'agire politicamente – concetti con cui si apre la seconda parte, più propositiva, del testo – sono da radicare in una dimensione umana, corporea, e dipendono dal nostro vivere socialmente. Il concetto di alterità gioca un ruolo fondamentale nell'analisi. “Altro” è ciò che ci definisce, e la differenza appartiene alla natura comune dell'uomo in quanto animale politico. L'etica aristotelica e il pensiero sociale marxista sorreggono Eagleton nella definizione di una morale del corpo, essenzialista poiché legata alla natura umana, ma dotata di una universalità non dogmatica né autoritaria. Il suo apparire totalizzante si basa sulla condivisione di un principio comune, l'esistenza storico-sociale dell'uomo, di cui prima rappresentazione esterna è proprio il corpo, allo stesso tempo “altro” e familiare.

Avere un corpo significa dipendere dal corpo degli altri. Il riconoscimento dell'alterità in quanto correlativo della comune natura umana, è ciò che permette a Eagleton di rifiutare le premesse antioggettiviste del postmodernismo, smascherandone la limitatezza, i pregiudizi, e la fatale complicità con il capitalismo imperialista globalizzato, di cui è spesso alleato. L'etica del corpo porta al riconoscimento della morte in quanto valore, e dell'umanità come “non-essere”, in contrapposizione con la vuota feticizzazione della realtà che riempie di materialità in surplus l'universo della proprietà. Figurazioni di tale *non-being* sono tanto la morte quanto l'alterità, concetti che assumono un significato particolare in un'epoca di fondamentalismi religiosi e imperialisti d'oriente e d'occidente. Nell'edizione americana, in un poscritto, Eagleton porge il saluto agli «amici politici e compagni» degli Stati Uniti, spronandoli alla complessa riflessione che servirà a salvare il mondo dal suo auto-proclamato salvatore. L'auspicio è che la nuova teoria post-teoretica, nel riflettere sull'ingiustizia di una società sbilanciata tra eccesso e difetto di proprietà, sappia mettersi alle spalle l'ipocrisia della complicità intellettuale con le forme di potere vigenti. Eagleton si spinge fino a concludere come la limitatezza culturale degli specialismi accademicisti non sappia rispondere alla domanda di analisi della realtà di una società capitalistica, che da Marx a oggi è passata dall'ossessione della produzione a quella attuale del consumo.

Il messaggio di Eagleton, in questo libro che nella sua edizione inglese e americana non ha cessato di suscitare polemiche giunte da ogni parte sin dalla sua prima pubblicazione nel 2003, è nel suo profondo impregnato di un certo progressismo tradizionalista, tanto rivoluzionario quanto legato al buon senso:

The rich are insulated from fellow feeling by an excess of property, whereas what impoverishes the body of the poor is too little of it (p. 184).

(Un eccesso di proprietà isola i ricchi dalla comprensione per l'altro, mentre ciò che impoverisce i corpi dei poveri è un difetto di proprietà.)

Il compito della teoria del futuro, a dire dell'intellettuale, appare quello di intraprendere una discussione ambiziosa sugli sviluppi storici che hanno portato al nostro travagliato presente. In un simile contesto di *self-critical theory*, in cui il localismo culturale deve lasciare il passo alla riflessione sulle dinamiche di una società globale, tendente all'autodistruzione in nome dei fondamentalismi e della proprietà, l'età del postmodernismo può avvicinarsi plausibilmente alla fine, rischiando di divenire una di quelle "piccole narrazioni" di cui dice di interessarsi tanto.

Enrico Terrinoni

S. Greenblatt, *Will in the World*, Pimlico, London 2005, pp. 430.

La recentissima vita di Shakespeare di Stephen Greenblatt, probabilmente il più noto rappresentante della corrente del New Historicism americano, si avvicina senza dubbio al genere della *literary biography*. Le ragioni che conducono a tale conclusione sono diverse, e non tutte positive. Le raffinate capacità narrative dello studioso, più volte sottolineate da critici, ammiratori e detrattori, si combinano da sempre egregiamente con la sua abilità nell'intercalare aneddoti storici e piccole scoperte archivistiche all'illustrazione dei casi letterari trattati. Si tratta di un metodo classico del New Historicism, che tende a porre sullo stesso piano di importanza il testo letterario da analizzare e i documenti che ne ritrarrebbero un contesto storico-sociale di riferimento. Tale approccio ben si accorda dunque con la tendenza a introdurre l'oggetto dell'analisi in una cornice di rappresentazione finzionale che spesso porta a occultare il debito nei confronti di ricerche e studi precedenti, e a non sentire il bisogno di un esauriente apparato di note. Ma la qualità prettamente letteraria dell'opera di Greenblatt non è dovuta solamente alle sue velleità storiciste di scrittore, di recente sfociate nella stesura, in collaborazione col drammaturgo Charles Mee, di un'opera teatrale dal titolo *Cardenio*, come il play shakespeariano perduto. Riguarda, invece, l'orizzonte della fiction in un senso più strettamente letterale.

Nella sua biografia, Greenblatt non solo non si preoccupa di aggiungere pressoché nulla di nuovo rispetto a quanto già noto circa l'oscura vita del Bardo, ma, immedesimandosi totalmente nel fantomatico Cigno dell'Avon, si improvvisa illusionista e chiede espressamente ai suoi lettori uno sforzo immaginativo affinché possa materializzarsi l'invisibile:

to understand how Shakespeare used his imagination to transform his life into art, it is important to use our own imagination (p. 14).

(Per comprendere come Shakespeare utilizzasse l'immaginazione per trasformare la propria vita in arte è importante usare la nostra di immaginazione.)

A ben vedere, il suggerimento, che conclude la prefazione, può non suonare del tutto inutile, specialmente nel caso di Shakespeare. Vista la relativa scarsità della documentazione disponibile – estremamente più ricca rispetto a quella di tanti altri contemporanei – ogni biografia del drammaturgo-attore-poeta-manager teatrale, è destinata a rimanere in gran parte fumosa ed evanescente. Nel caso in questione l'immaginazione, e dunque il suo correlativo emozionale, la curiosità, sono sempre state – talvolta accompagnandosi a una certa inclinazione alla credulità – tra le prime qualità di molti biografi dei secoli passati.

Tuttavia pare che di simili virtù e doti, indubbiamente indispensabili in mancanza di testimonianze e documentazioni attendibili ed esaustive, Greenblatt faccia un uso talvolta spropositato. Indulge spesso in speculazioni che appaiono forzate, come ad esempio il tentativo di far calzare all'immortale quanto effervescente e dannato personaggio di Falstaff il modello del drammaturgo Robert Greene, morto in miseria e disperazione (pp. 216-25). Qualcosa di simile riguarda l'allusione al presunto alcolismo del padre di Shakespeare, la cui caduta in rovina è occasione di succose speculazioni tra il religioso, il politico e il finanziario (pp. 67-71). Anche l'iniziazione al teatro del giovane Will, che Greenblatt ritiene plausibilmente avvenuta durante la visita a Kenilworth di Elisabetta I nel 1975 (pp. 43-50), non convince del tutto, in quanto viene proposta come mera possibilità, al pari di tante altre.

Grande enfasi viene data poi alle presunte frequentazioni di ambienti e famiglie filo-cattoliche da parte di John e successivamente di Will Shakespeare, fino al suo "probabile" incontro – di cui non esiste però prova alcuna – con Edmund Campion (pp. 106-17), gesuita in missione Inghilterra allo scopo di fare proseliti e contrastare la politica religiosa della regina anglicana. Filo conduttore dell'esistenza di Shakespeare, secondo l'interpretazione di Greenblatt, è il rapporto conflittuale con la moglie, e in generale con la famiglia rimasta a Stratford. Fa eccezione a tale storia di dissidi e frustrazioni la figlia, e principale erede, Susanna, che nell'ultimo capitolo viene presentata quale unico vero motivo occulto dietro la decisione di abbandonare le scene londinesi da parte del padre, per divenire un benestante signorotto di campagna (p. 389).

Il problema del testo di Greenblatt appare essere proprio il suo motivo propulsore, ovvero l'immaginazione, troppo fervida e talvolta eccessivamente sbrigliata. Nonostante le speculazioni dello studioso non vengano presentate quali verità oggettive e assolute, a mancar di persuadere del tutto è l'insistenza sulla loro consistenza meramente ipotetica. L'opera abbonda infatti di frasi inaugurate dai vari *perhaps, if, maybe, assuming that*, consentendo all'orizzonte delle possibilità di sovrapporsi, come nei libri di José Saramago, a quello della realtà degli accadimenti storici. È indubbio che l'assenza di dati certi debba spingere, inn opere a carattere biografico, talvolta alla speculazione, ma nel caso di Greenblatt tale atteggiamento diviene regola e condiziona la credibilità del resoconto privilegiandone nettamente la matrice rappresentativa.

Altro aspetto che induce allo scetticismo è la tentazione, a cui spesso lo studioso paradossalmente soccombe, di interpretare l'opera in quanto rivelatrice non solo di profili della personalità dell'autore, ma addirittura di eventi precisi della sua vita e della carriera. Un esempio illuminante riguarda il figlio Hamnet, morto a undici anni nel 1596, e la sua presunta relazione biografico-teatrale con Hamlet. Il ragionamento non appare troppo lontano dalla brillante quanto fuorviante ricostruzione della vita familiare di Shakespeare da parte del giovane Dedalus nel nono capitolo di *Ulysses*, o dalle speculazioni sulla coscienza dell'autore da parte dei teorici della cosiddetta Geneva School. Tale metodo che porta a dedurre particolari della vita esteriore e interiore direttamente dall'opera stupisce non tanto per la palese e superata ingenuità, quanto perché in completo disaccordo con gli insegnamenti cardine del New Historicism, la testualità della storia, e la storia della testualità.

L'opera, sin dalla prima uscita presso Jonathan Cape, nel 2004, ha attirato su di sé, e continua ad attrarre anche ora che si presenta in veste economica, reazioni sconcertate e stroncature di lusso da parte di numerosi autorevoli critici, shakespeariani e non shakespeariani. Colin Burrow ad esempio, nella "London Review of Books" del

gennaio 2005, suggerisce ironicamente che «*Will in the World* is the literary-biographical equivalent of Coca-Cola» (*Will in the World* è l'equivalente biografico-letterario della Coca Cola), e annota dispiaciuto come «this kind of biographical fiction might seem an extraordinary thing for a critic as intelligent as Greenblatt to have attempted» («potrebbe apparire strano che un critico intelligente come Greenblatt si sia dato a un simile genere di fiction biografica»).

Di tenore più leggero, e oscillante tra l'ammirazione per lo stile e lo stupore per la mancanza di un'analisi profonda, è l'opinione di Terry Eagleton apparsa sul "New Statesman" il 15 novembre 2004. Il critico si presenta relativamente conciliante nei toni, forse anche per via di quel mentore, Raymond Williams, che condivide con Greenblatt dagli anni di Cambridge. Eppure, allorché Greenblatt circa l'amenissimo suggerimento che Shakespeare, non appena arrivato a Londra, abbia subito scoperto cosa significasse desiderare ardentemente la campagna aperta, Eagleton commenta ironico: «Short of a successful seance, how on earth does the author know?» («Come diavolo fa l'autore a saperlo, a meno di una seduta spiritica ben riuscita?»).

Nonostante le innumerevoli critiche pervenute dagli scranni di specialisti e addetti ai lavori, l'opera è divenuta, principalmente negli States, un vero e proprio best-seller raggiungendo le vette delle classifiche e rimanendovi per diverse settimane. Anche le vendite in Gran Bretagna sono state elevate. Si rumoreggia persino che l'autore abbia ricevuto come anticipo sulla pubblicazione un assegno di un milione di dollari, e l'ipotesi appare plausibile. D'altro canto tutto ciò non sembra in contraddizione con le necessità del mercato in cui l'opera di Greenblatt – e per estensione il genere della *literary biography*, con il suo amore per la fusione di storiografia e fiction – va inserita. Il target di pubblico che il testo si propone non è direttamente quello degli studenti, ma del lettore comune. Da tale scelta editoriale e autoriale si crede nasca l'ispirazione "immaginativa" dell'opera, e non è detto che questo comporti solo svantaggi.

Se è vero infatti che le speculazioni di Greenblatt tentano di inserirsi nei gap e nelle zone d'ombra della biografia di Shakespeare, è altrettanto vero che non si fondano mai su fantasticherie e invenzioni *tout court*. La base di partenza è sempre una documentazione storica parallela. Non di rado si ha la sensazione che alla plausibilità degli eventi ritratti e alla logica dei ragionamenti e dei collegamenti manchi solo e soltanto l'autorità di prove fattuali. Dunque, dal momento che dopo quella di Greenblatt altre nuove biografie di Shakespeare non tarderanno a comparire sugli scaffali delle librerie, e visto che la ricerca di tali evidenze mancanti non è stata purtroppo l'obiettivo principale del professore di Harvard, niente vieta di sperare che in futuro qualche suo proselito sappia essere più rigoroso e scientifico e si faccia carico di trovare riscontri storici verificabili alle ipotesi generose del venerando maestro.

Enrico Terrinoni