



Anna De Biasio*

L'AUTONOMIA E IL FATTORE DEL GENERE NEL CAMPO LETTERARIO STATUNITENSE DELL'OTTOCENTO

Le regole dell'arte di Pierre Bourdieu è una delle più potenti riflessioni sullo spazio estetico moderno prodotte negli ultimi vent'anni, tuttavia limitatamente recepita tanto in Italia quanto negli Stati Uniti. In quest'opera, il sociologo francese adatta la sua teoria del campo sociale all'ambito della letteratura, in particolare della letteratura francese nella seconda metà dell'Ottocento. La creazione di un campo artistico e letterario autonomo, esclusivamente rimesso a criteri di funzionamento interni e leggi proprie, avviene in questo periodo a causa dell'inedita pressione esercitata dal potere economico (ma anche politico) sulla sfera culturale. Per Bourdieu si tratta di una rottura estetica che ha una base etica: "Non c'è dubbio che l'indignazione morale contro ogni forma di sottomissione ai poteri o al mercato (...) abbia avuto un ruolo determinante, per quanto riguarda personaggi come Baudelaire o Flaubert, nella resistenza quotidiana che ha condotto all'affermazione progressiva dell'autonomia degli scrittori (...)" (118).

Ne consegue non solo la teoria dell' "art pour l'art", secondo cui la letteratura deve rimanere indifferente ai dettami dell'economia e della morale, ma anche una struttura polarizzata del campo letterario, nelle linee di fondo mantenutasi sostanzialmente valida sino a oggi. La sua forma ottocentesca è quella di una piramide capovolta: il vertice è occupato da generi di maggior prestigio e indipendenza ma di scarsi profitti come la poesia, il centro dal romanzo, capace di assicurare significativi profitti e in via di legittimazione simbolica, e la base dal teatro, caratterizzato dai profitti più cospicui e sicuri ma anche da un maggiore controllo da parte del pubblico borghese e delle istituzioni. Ogni genere, inoltre, tende a sdoppiarsi in un settore di ricerca, dove gli artisti si rivolgono idealmente ad altri artisti, e un settore più commerciale, orientato a soddisfare le richieste del grande pubblico (Bourdieu 177-185).

Cosa accade se si prova a trasporre al campo letterario statunitense il modello francese basato sulla conquista dell'autonomia e sull'emergere di una struttura dicotomica, dove l'arte si oppone al denaro, e l'artista al borghese? A oggi, sono pochi i tentativi compiuti in questa direzione, nonostante la tempestiva traduzione in inglese delle *Regole dell'arte* nel 1995 sia stata accolta come un classico (mentre per la traduzione italiana si sono dovuti aspettare tredici anni), e nonostante la presenza nell'ultimo ventennio di importanti studi con orientamento storico-sociologico, dedicati a questioni di mercato editoriale, canone, professionalizzazione della scrittura, gerarchie dei generi letterari e segmenti sociali di riferimento. In questo panorama si distinguono per autorevolezza i lavori di Richard H. Brodhead, che parzialmente si ispira a Bourdieu (come nell'importante saggio del 2005 che apre il terzo volume della *Cambridge History of American Literature*, intitolato "The American Literary Field, 1860-1890"). In realtà, ed è un caso sintomatico, Brodhead rifugge da un'applicazione sistematica sia dell'impianto metodologico sia del vocabolario bourdieusiano, affiancando a concetti-chiave come i "capitali" e le "posizioni" di cui dispongono i soggetti per muoversi nel campo, altri più neutri e meno specifici come i diversi "luoghi" o "culture" delle lettere.^[1]

Non è mia ambizione addentrarmi nelle ragioni filosofiche e culturali profonde del disinteresse ad applicare organicamente allo studio della storia letteraria americana ciò che è stato definito la "grand theory of the artistic field" (Van Maanen 53). Sono molte le ricostruzioni delle resistenze statunitensi a importare la sociologia di Bourdieu nei discorsi sui fenomeni culturali, resistenze fondamentalmente riconducibili al prevalere di un ethos intellettuale di impronta volontaristica. Lo zoccolo duro sembra costituito dalla diffidenza – se non addirittura dal "rifiuto", come argomenta John Guillory – verso una teoria percepita come troppo ancorata allo strutturalismo, ma più in generale a un'idea pessimistica del rapporto tra società e individui che non lascia sufficiente spazio all'azione volta al cambiamento, né alla disinteressata libertà, dei singoli.^[2] Al di là delle critiche di riduzionismo sociologico del fatto estetico, con specifico riferimento alle *Regole dell'arte* si può anche ipotizzare la sostanziale estraneità di un modello sì teorico e come tale generalizzabile, ma in realtà interamente elaborato a partire dal caso francese: il campo letterario si presenta come uno stratificatissimo e congestionato teatro di lotte per l'egemonia simbolica che si concentrano in un unico luogo, Parigi. Dall'altro lato troviamo il policentrismo, l'estensione geografica e l'eterogeneità della scena culturale statunitense, così come il prevalere di una logica di narrazioni storiografiche plurime e parallele (evidente, per fare solo un esempio, nelle quattro diverse ricostruzioni delle "origini" della letteratura americana, con

cui si apre la *Columbia Literary History of the United States* del 1988).

È proprio a partire dagli elementi di discrasia tra le due culture nazionali che vorrei qui proporre qualche riflessione intorno alle basi costitutive del campo letterario statunitense. Mi interessa dapprima prendere in considerazione alcune delle maggiori difficoltà nella creazione di uno spazio di autonomia paragonabile a quello che si viene a insediare in Francia dalla metà dell'Ottocento. In un secondo tempo, intendo puntare l'attenzione sul genere sessuale come elemento cruciale nella ricerca di uno spazio autonomo strutturalmente differente da quello francese. L'importanza del genere nel gioco sociale della letteratura non è soltanto indice delle proprietà specifiche del campo statunitense dell'Ottocento. È anche un indicatore degli interessi specifici degli studi umanistici in area anglo-americana, o, per essere più precisi, del prestigio lì goduto dai *gender studies*; basti citare il fatto che nei lavori sulla produzione, circolazione e consumo letterari a cui accennavo sopra, si rileva ovunque un'attenzione più o meno marcata, ma di fatto imprescindibile, all'appartenenza di genere degli agenti e delle produzioni in gioco. Per contro, l'indifferenza a includere l'asse del maschile e del femminile nelle *Regole dell'arte* si può almeno in parte spiegare con la scarsa legittimità goduta dagli studi di genere nell'accademia francese, senz'altro fino a tempi molto recenti. È anche questo un fattore che ha contribuito a rendere più problematica la fruibilità del modello di Bourdieu nel passaggio da un contesto culturale all'altro.^[3] Le pagine che seguono vorrebbero essere un invito a considerare non solo la problematicità delle categorie bourdieusiane, ma anche la loro utilità per la lettura di una mappa sociale e letteraria lontana dall'idealtipo studiato nelle *Regole dell'arte*. Al tempo stesso, richiamando l'azione strutturante delle identificazioni associate alla maschilità e alla femminilità, queste note si propongono indirettamente di suggerirne la pregnanza, se non la centralità, anche in contesti apparentemente determinati da altre poste in gioco.

1.1. Autonomia, un approdo impossibile?

Per quanto riguarda il grado di autonomia del campo, già Bourdieu segnalava l'esistenza di considerevoli variazioni a seconda sia delle epoche, sia delle tradizioni nazionali. In particolare, notava che l'indice di autonomia "è strettamente dipendente dal capitale simbolico accumulato nel corso del tempo dall'azione delle generazioni successive", e con esso tanto il valore conferito al titolo di scrittore o di filosofo, quanto la libertà di contrapposizione ideologica loro concessa: "È in nome di questo capitale collettivo che i produttori culturali si sentono in diritto e in dovere di ignorare le richieste o le esigenze dei poteri temporali, o addirittura di combatterli invocando contro di loro principi e norme propri" (295). In America, com'è noto, uno spazio letterario nazionale comincia a esistere solo all'indomani della Dichiarazione di Indipendenza (1776), ma senza che alle spalle vi sia la fulgida tradizione letteraria che precede, ad esempio, l'unificazione politica italiana (a meno di identificare questa tradizione con quella britannica, ma alla problematicità di questo punto accennerò a breve). È dunque facile intuire come negli Stati Uniti il capitale simbolico collettivo rimanga a lungo carente, e come, di conseguenza, siano assai più difficilmente sostenibili le rivendicazioni di autonomia da parte dei produttori di cultura. Fino a metà Ottocento e oltre, fatica a emergere una categoria socialmente distinta di artisti di professione. Questa debolezza strutturale dipende a sua volta da un complesso di fattori interconnessi che riprenderò qui di seguito, in modo necessariamente parziale e schematico.

Fino al 1830, il mercato librario rispecchia la società letteraria nazionale: rimane estremamente esiguo e localizzato, oltre a risultare sparso in modo irregolare su un vasto territorio. A differenza di quanto avviene per la Francia, non vi è un centro culturale che funge da polo di attrazione, ma predomina il decentramento o meglio il policentrismo dei luoghi della cultura; fino a tutta la prima metà dell'Ottocento, sono almeno tre i principali centri di produzione a livello editoriale, giornalistico e di circoli letterari: Philadelphia, New York e Boston, anche se va considerata l'importanza strategica di centri minori come Hartford e Baltimore, specie nei primi decenni del secolo. Inoltre, a causa della difficoltà di accumulare un capitale economico adeguato, gli stampatori prevalgono a lungo sugli editori veri e propri, e non sono in grado di raggiungere direttamente tutti i mercati librari dislocati nel Paese, né di pubblicizzare in modo efficiente i propri titoli. Agli strati meno abbienti della popolazione, soprattutto nelle aree rurali, è praticamente precluso l'acquisto di libri, il cui costo risulta elevato per chiunque (Zboray 3-37). In conseguenza di ciò, è soltanto negli anni Venti dell'Ottocento che gli Stati Uniti producono, con James F. Cooper, il primo scrittore in grado di vivere del proprio lavoro creativo.

Un altro grave problema strutturale, ben noto, è l'assenza fino al 1891 di una legge internazionale sul diritto di autore che protegga e incoraggi gli scrittori nazionali. Questa mancanza di protezione lascia libero corso all'appropriazione e alla diffusione illecita di opere straniere, soprattutto inglesi, che anche dopo la Rivoluzione sono economicamente

vantaggiose per gli stampatori-editori e dunque largamente predominanti. La de-regolamentazione sul piano dei diritti è ancora più radicalizzata nel settore del teatro, dove fino al 1856 gli autori non hanno alcun controllo legale sulle rappresentazioni delle loro opere (e dove, per tutta la prima metà del secolo, dilagano gli attori e i manager britannici) (Gilmore 582). Si può obiettare che gli scrittori autoctoni hanno la possibilità di attingere, al fine di aumentare il proprio capitale simbolico, a quello accumulato nei secoli dagli autori dell'ex-madrepatria: fino a poco tempo prima non esisteva, in fondo, nemmeno la coscienza di una separatezza dal campo britannico. Di fatto, tale prelievo o "importazione" di capitale avverrà a lungo, come testimoniano le invettive rivolte contro i propri recensori dall'oggi sconosciuto romanziere di inizio Ottocento John Davis, che per definire la sua posizione autoriale si paragona a Samuel Richardson e si contrappone a Smollett e Fielding (Ellis 177-178); o le più note rivendicazioni, da parte di Melville, del genio letterario di Hawthorne attraverso il paragone con Shakespeare (108-110). Tuttavia, considerate le deficienze strutturali del mercato interno e soprattutto la diffusa agenda letteraria nazionale di stampo indipendentista (nel caso di Melville dichiarata), tale disponibilità è molto depotenziata, e quantomeno un'arma a doppio taglio: l'appropriazione di capitale simbolico dalla letteratura inglese è infatti funzionale a una strategia di disaffiliazione e competizione, non certo di continuità.

Va da sé che uno dei maggiori ostacoli alla creazione di un polo autonomo nel campo, strettamente legato alle condizioni qui richiamate, è il perdurare dell'anonimato non soltanto degli articoli letterari sui periodici, ma delle stesse produzioni letterarie. Un dato sintomatico: in un gruppo di circa 65 romanzieri pubblicati prima del 1820, meno di un terzo di essi porta il proprio nome sul frontespizio (molto impiegati anche gli pseudonimi) (Davidson 30-32). Gli studi recenti hanno ridimensionato l'importanza dell'autorialità canonica nella storia letteraria specie della prima fase repubblicana, sottolineando all'opposto la centralità di ristampe, riproduzioni, scrittura dilettantistica e più in generale di valori associati all'iterazione, all'oggettività e all'anonimato.^[4] Certamente non è possibile sottovalutare il legame tra lo scarso prestigio dello status di scrittore e la fragilità degli agenti istituzionali di legittimazione, in grado di conferire riconoscimenti materiali e simbolici agli autori. Per tutto l'Ottocento non vi è negli Stati Uniti né un equivalente dell'Académie Française, né del Salon, per non parlare della debole tradizione delle istituzioni universitarie e ancor più delle società letterarie e artistiche. Basti menzionare il fatto che un riconoscimento nazionale come il titolo di "Poet Laureate" viene istituito – ma senza portafoglio – solo nel 1937 (quando in Inghilterra risale all'inizio del XVII secolo).

1.2. La Bohème di New York: un polo artistico bicefalo

I fattori sin qui considerati sono ampiamente acquisiti al dibattito critico-storiografico, già resi familiari dalle celebri geremiadi sulla povertà della tradizione culturale americana di cui si sono fatti portavoce tanti scrittori dell'Ottocento, da James F. Cooper a Nathaniel Hawthorne a Henry James. Un aspetto che invece varrebbe la pena di approfondire, sul quale Bourdieu richiama specificamente l'attenzione, è il ruolo giocato nel campo dalla bohème: le speciali caratteristiche della prima bohème americana, insieme ai rapporti di quest'ultima con altre formazioni del campo, rivelano come negli Stati Uniti la contrapposizione tra artista e borghese non sia assente, anche se di certo molto più sfumata e ricca di contraddizioni, interne ed esterne, rispetto al caso francese.

Per Bourdieu, la costituzione della bohème è una delle principali leve nel processo di autonomizzazione dei campi letterari e artistici, così come della contestuale trasformazione dei rapporti tra arte e politica. Elaborato originariamente nella Parigi del primo Ottocento, lo stile di vita bohémien si definisce sia in opposizione alla routine ordinata degli artisti ufficiali, sia in opposizione alle consuetudini borghesi, e trae ispirazione dall'indifferenza rispetto al denaro e alla morale sessuale tipica dell'aristocrazia e della grande borghesia (112). Per contro, la diffusa uniformità sociale statunitense, la carenza di una cultura artistica ufficiale e l'influenza del puritanesimo sembrerebbero, a prima vista, una barriera insormontabile al costituirsi di uno spazio di programmatica sovversione dei valori e delle pratiche dominanti. Il poderoso sviluppo del capitalismo, sostengono in molti, ha impedito sul nascere lo sviluppo del radicalismo ideologico tipico del mondo bohémien (Parry). È infatti opinione consolidata nelle storie letterarie che l'America, prima del Greenwich Village novecentesco, non abbia conosciuto una vera bohème:

In comparison with contemporary France, which had a stratified reading culture, nineteenth-century America is conspicuously lacking a *milieu artiste* defined in opposition to social respectability. In America high art was founded within, not in opposition to, the milieu of an *haute bourgeoisie* – explaining why the aesthete and the gentleman tend to be the same person in the American case, and why the Gilded Age literary culture has so little the character of a counterculture (Brodhead, "The American Literary Field" 41).

In realtà, le ricerche degli ultimi anni hanno ricostruito l'importanza e le sfaccettature del primo circolo bohémien formatosi a New York, Lower Manhattan, nel 1858. Gravitante attorno alla birreria Pfaff's e alla figura di Henry Clapp, Jr., amico stretto dell'altro magnete del circolo, Walt Whitman, questo microcosmo di spiriti liberi riunisce artisti, poeti e giornalisti (uomini e alcune donne), la maggior parte dei quali attivi nella stampa popolare esplosa a partire dagli anni Trenta.^[5] Sulla scorta della pregressa esperienza parigina di Clapp, il circolo si ispira manifestamente, seppure in piccolo, al modello francese. Ne condivide l'amore per le mescolanze e sperimentazioni sociali (oltre ad artisti attira medici e avvocati in difficoltà economiche, immigrati soprattutto tedeschi e un gruppo di giovani vetturini caro a Whitman); soprattutto, attraverso l'assunzione di posture "aristocratiche", ne ricalca l'avversione per la mentalità e lo stile di vita borghese, accusati di ipocrisia, ottusità e idolatria dell'etica lavoristica. Le posizioni ideologiche del gruppo, espresse nell'effimera ma influente rivista d'avanguardia fondata da Clapp, la "Saturday Press", hanno però anche caratteri propri, non sovrapponibili all'esperienza francese. Gli adepti di Pfaff's non si limitano ad autorappresentarsi come dei "gypsies" filo-francesi (un'affiliazione che suscita contro di loro le aspre critiche di gran parte della stampa); si dichiarano cosmopoliti, sono vicini alle esigenze degli immigrati, si schierano a favore dei diritti delle donne. Al tempo stesso, il loro radicalismo convive con vari elementi che nella società degli artisti parigina, secondo la ricostruzione di Bourdieu, sono assai meno caratteristici, da uno stile di vita relativamente sobrio a una visione politica di stampo nazionalistico, fino a un atteggiamento tutt'altro che sprezzante nei confronti del denaro e della popolarità (Levin 13-48).^[6] Queste dimensioni sono piuttosto ben rappresentate nelle figure di Clapp e Whitman, i cui scambi sono eloquenti. Ad esempio, convinto della necessità di pubblicizzare adeguatamente l'edizione del 1860 di *Leaves of Grass*, Clapp esprime opinioni del tutto in linea con il credo del marketing capitalistico: "It is a fundamental principle in political economy that everything succeeds if money enough is spent on it" (Clapp).

Nonostante la centralità del *transfer* culturale (il concetto stesso di bohème è mutuato dalla Francia), l'esperienza newyorkese di Pfaff's introduce alla comprensione delle vie *sui generis* seguite dagli attori del campo nel tentativo di ritagliarsi degli spazi di autonomia. Da un lato incarna uno luogo ibrido che fonde aspetti di continuità nei confronti del potere politico ed economico con tratti di forte opposizione anti-borghese e rivendicazioni di libertà: posizioni, queste ultime, che si concretizzano in due tipici prodotti del polo autonomo come la piccola rivista indipendente dotata di alto capitale simbolico (la "Saturday Press") e un'opera d'avanguardia come *Leaves of Grass*, fondata su una doppia rottura ideologica ed estetica (la celebrazione del corpo e del libero amore in versi liberi), che va incontro a scandali e censure. Dall'altro lato, la bohème newyorkese non è affatto l'unico esempio di società degli artisti provvista di potere di consacrazione, ma ne rappresenta piuttosto la voce più piccola e più radicale.

La vera riserva di *high art* consapevolmente ricercata si concentra infatti a Boston, dal 1860 la Mecca dell'eccellenza letteraria nazionale grazie alla cerchia dei cosiddetti "bramini": gli artisti e intellettuali più ricchi di capitale economico, culturale e sociale del paese, spesso laureati a Harvard e provenienti da solidi background mercantili. Questi due coevi luoghi del campo entrano visibilmente in comunicazione – o per meglio dire in collisione – tramite la figura di W. D. Howells, futuro direttore del bostoniano "Atlantic Monthly", per trent'anni la più prestigiosa e innovativa rivista letteraria d'America. Intimamente respinto egli stesso dall'*habitus* proletario della conventicola di Pfaff's, la cui vivacità e originalità pure lo affascina, nelle sue memorie Howells permette di cogliere bene come il nemico borghese dei bohémien newyorkesi sia in larga parte identificato con l'establishment letterario di Boston, i cui tratti più avversati sono tanto l'esclusivismo, quanto il culto della "respectability". Tale frizione, del resto, non impedisce un fecondo scambio di penne tra bohémien e bramini sulle rispettive riviste, la *Saturday Press* e l'*Atlantic Monthly* non avendo, secondo Howells, rivali per qualità al tempo (Howells 168 sgg.; Levin 57-68).

L'esperienza della bohème newyorchese, di nicchia rispetto alla compagine del campo, dimostra come il polo centrato sulle ragioni dell'arte ("l'art pour l'art") possa presentarsi come sdoppiato, o strabico. Non solo non propriamente autonomo, ma soprattutto solcato al suo interno da rivalità, contrasti, negoziazioni. A differenza di quanto accade in Francia, i radicali di New York non hanno la forza sociale di convertire il proprio stile intellettuale e di vita in un vero e proprio mercato per le trasgressioni artistiche.^[7] Tuttavia, la loro presenza e intensa attività rende meno perentoria l'affermazione secondo cui in America l'artista ottocentesco è necessariamente omologo al borghese. Si evidenziano così differenziazioni e scarti all'interno di uno spazio sociale complesso, in linea con gli orientamenti della storiografia recente che si contrappongono al modello del "consenso", ovvero alla visione in base alla quale negli Stati Uniti dominerebbe, se non altro a livello di auto-percezione, un'unica classe indifferenziata.

Se non sempre coincide con il *gentleman*, è senz'altro vero che l'artista è severamente limitato sia nelle sue prese di

posizione anti-establishment, sia nella propria ricerca di uno spazio di indipendenza artistica. Gli artisti romantici sono per più versi lo specchio di tali limitazioni. Tra il 1820 e il 1860, l'espansione industriale e finanziaria degli Stati Uniti produce una nuova classe media molto più aggressiva, volgare e pericolosa (basta pensare alla Depressione causata dal crash finanziario del 1837) della precedente. Gli intellettuali prendono variamente le distanze da ciò che viene percepito come una deriva materialistica senza freni, al punto che William Charvat può affermare che "the whole romantic movement in America may be considered in part as a protest against the new bourgeoisie" (Charvat 66). Da Cooper a Longfellow, da Poe a Hawthorne, passando per Emerson, l'intelligenza statunitense appare compatta nel dissociarsi più o meno polemicamente dall'ottuso asservimento al denaro dei *business men*, con le sue perniciose conseguenze per la crescita culturale del paese. Alcune carriere esemplari provano tuttavia quanto lo spazio di manovra, in tale presa di distanza, sia ridotto.

Il caso di E. A. Poe rappresenta una tipica strategia di compromesso tra autonomia ed eteronomia. L'aspirazione a costruire attraverso l'arte un universo esclusivo, estraneo a criteri di utilità e indifferente alle opinioni dei più, si scontra e amalgama con la prassi giornalistica e le sue regole, in cui Poe si trova presto calato. Instabile tanto finanziariamente quanto socialmente, provvisto di uno sprezzante habitus aristocratico ispirato all'élite britannica, attratto dal genere più prestigioso ed economicamente meno sostenibile, la lirica (e dalla costosa forma-libro), già a metà anni Trenta Poe cozza contro la prodigiosa crescita della stampa popolare, che condiziona pesantemente le regole del gioco letterario e ne usurpa molti spazi. In un'economia dei beni simbolici fragile come quella statunitense, la ricerca della bellezza pura e disinteressata deve per forza venire a patti con le leggi del mercato. Le successive scelte estetico-letterarie di Poe sono in questo senso un esercizio di sopravvivenza personale e sociale, peraltro di scarso successo presso i suoi contemporanei. Dalla frenetica attività editoriale sui periodici alla predilezione per il racconto breve, fino al formalismo didascalico della "Philosophy of Composition", le sue prese di posizione più caratteristiche si leggono come uno sforzo per convertire a una concezione alta e intransigente della letteratura imprescindibili condizioni ad essa ostili (dal culto giornalistico per il sensazionalismo e la rapidità di fruizione alle attese del lettore comune) (Charvat 84-98; Martinez 15-20). La stessa esistenza "bohémienne" di Poe è più il frutto della necessità che di una intenzionale ribellione al filisteismo capitalistico-borghese in nome della libertà artistica; non si tratta dunque di una posizione realmente disponibile, quanto piuttosto di una posizione creata a posteriori da chi, come Baudelaire, ha tutto l'interesse a investire nella rivoluzione culturale dell'arte per l'arte in un campo maturo per accoglierla.[8]

La traiettoria di Poe non è certo l'unica cartina di tornasole della mancanza di opzioni per chi, nell'America di metà Ottocento, sogni di opporsi integralmente ai diktat del mercato e del gusto borghese. Ancora più di Poe e come Whitman, dopo il successo anche finanziario delle prime narrazioni di viaggio (1846-49), Melville si orienta verso il polo della produzione pura: profitti scarsi, pubblico ristretto, legittimazione tra pari, alto tasso di sperimentalismo nelle tematiche e nel linguaggio artistici. In realtà, le differenze tra Whitman e Melville sono significative. È vero che il primo paga la sua sfida alle convenzioni dominanti con la rimozione dal posto di lavoro, la pubblica censura e il ritiro dal mercato della edizione del 1881-82 di *Leaves of Grass*; tuttavia, Whitman può contare su un piccolo seguito di lettori e fan che si accresce nel tempo, grazie anche al riconoscimento e alla validazione assicuratigli dalla bohème newyorkese nella quale inizialmente è collocato. Come è noto, le provocazioni di Melville creano una situazione più estrema, condannandolo, fino agli anni Venti del Novecento, all'oblio. Con i romanzi filosofico-allegorico-avventurosi, da *Mardi* a *Moby Dick*, fino allo pseudo-romanzo sentimentale di tema incestuoso, *Pierre, or the Ambiguities*, Melville spiazza completamente i suoi lettori, ma senza che al disorientamento, allo scandalo e all'insuccesso economico sia associato alcun tipo di valorizzazione simbolica da parte di un contro-potere degli artisti e del pubblico illuminato (Charvat 191-261).[9] È del resto impossibile paragonare la posizione e l'habitus di due autori di rottura come Whitman e Melville a quello dei "nomoteti" o eresiarchi che avviano la rivoluzione estetica in Francia, su tutti Baudelaire e Flaubert. A differenza di questi ultimi, Whitman e Melville hanno una formazione scolastica estremamente irregolare, che all'inizio comporta il passaggio da un mestiere all'altro, e una situazione personale e familiare piuttosto fragile dal punto di vista finanziario. Né si può parlare, almeno nel caso di Melville, di "rifiuto della vita borghese (...), cioè a un tempo la carriera e la famiglia", per Bourdieu consustanziale alla presa di distanza, da parte dei fautori dell'autonomia, rispetto ai poteri e alle istituzioni (Bourdieu 137). Rigoroso monogamo con prole, dopo l'abbandono della scrittura come mestiere Melville sopravvive non solo grazie all'eredità del suocero, ma anche aggrappandosi a un mai contestato impiego governativo, come del resto lo stesso Whitman. Infine, come già nel caso di Poe, nemmeno per Melville e Whitman si può sottovalutare l'esperienza nel campo eteronomo del giornalismo quale aspetto essenziale del proprio progetto creativo.

2. Autonomia e conflitti di genere

L'attenzione finora riservata sulla scorta di Bourdieu ai promotori di uno spazio di autonomia – per quanto contratto, ibridato o addirittura non attualizzato – ha oscurato altre cruciali dimensioni e dinamiche del campo statunitense. È opinione consolidata che intorno a metà Ottocento la produzione letteraria si vada strutturando in forma grossomodo tripartita: alla sommità troviamo quella che sarà successivamente e molto selettivamente canonizzata come l'eccezionale fioritura del "Rinascimento americano" (Emerson, Thoreau, Hawthorne, Melville, Whitman e, in forma "sommersa", Dickinson); al fondo, la larga produzione dei *dime novels* e degli *story papers*, caratterizzata dalla scrittura frettolosa e spesso anonima di narrativa sensazionalistica a basso prezzo, rivolta all'emergente *working class* (ma dalla quale, come è stato dimostrato, gli scrittori d'élite attingono a piene mani); al centro, la produzione di *domestic fiction*, dai profitti potenzialmente alti, in genere opera di donne e idealmente, anche se non unicamente, rivolta a un pubblico femminile. Lontani da un'estetica di tipo sperimentale, imperniati sull'ideologia cristiana e borghese della famiglia come luogo di rigenerazione alternativo a quello degli affari e della politica, questi romanzi popolari creano la prima audience stabile per i beni letterari in America, e dunque il primo vero sostegno alla professione di scrittore come attività a tempo pieno (Brodhead, "The American Literary Field" 18). Cifre alla mano, David Reynolds ridimensiona la tesi diffusa secondo cui il mercato ottocentesco sarebbe dominato dalle scrittrici, né più numerose degli scrittori né uniche autrici di romanzi sentimentali (Reynolds 338-339). Non si può però sottovalutare l'impatto di ineguagliati bestseller femminili come *Uncle Tom's Cabin* di Harriet Beecher Stowe, *The Wide, Wide World* di Susan Warner e altri ancora.

La messa a fuoco dell'importanza di questa produzione femminile "baricentrale", con conseguente correzione della prospettiva di un canone tutto al maschile, è notoriamente il risultato delle riscoperte ed elaborazioni critiche di trent'anni e oltre di studi femministi. Nelle tesi delle studiose più influenti, da Carol Smith-Rosenberg a Ann Douglas, da Nina Baym a Jane Tompkins e Mary Kelley, è emersa la tendenza a distinguere piuttosto nettamente una cultura letteraria femminile, di successo commerciale e centrata sui valori del sentimento, della privacy e dell'intimità, dalla più familiare letteratura romantica maschile, ambiziosa e inquieta. Il paradigma delle "sfere letterarie separate", a sua volta, ha contribuito a meglio individuare un asse di definizione dirimente all'interno dello spazio orientato all'autonomia. Se le scrittrici sono intente a esplorare una voce femminile distinta da quella maschile e patriarcale, e stanno semmai tentando di riconciliare la propria immagine privata con quella pubblica, gli scrittori si trovano invece al centro di un doppio conflitto di genere: sia intra- sia inter-*gender*, sia tra uomini sia nei confronti delle donne. Questo argomento viene sostenuto con particolare forza in *Manhood and the American Renaissance* da David Leverenz, che mette nuovamente al centro le conseguenze dell'ascesa della nuova classe media (1820-1860) in quanto blocco sociale rapace, individualistico e, soprattutto, fortemente declinato al maschile.

L'affermazione dell'ideologia dei *business men*, afferma Leverenz, stringe d'assedio la già precaria condizione degli scrittori più ambiziosi del Nord-Est, spingendoli a posture di tipo reattivo. Emerson, Hawthorne, Melville, Thoreau e Whitman sviluppano voci intensamente originali gestendo le ansie e le fantasie generate dalle pressioni della maschilità dominante, che operano almeno a due livelli. Da un lato, in quanto dediti a un'occupazione agli antipodi rispetto al culto dell'azione e del guadagno, gli autori si scoprono inadeguati o devianti rispetto alle norme del comportamento maschile convenzionale. Dall'altro lato, nel volgersi alla professione della letteratura, si ritrovano non soltanto incalzati dalla popolarità e dal successo economico di molte scrittrici (che in questo modo si appropriano indebitamente di una prerogativa maschile), ma anche di fronte a un pubblico via via sempre più formato da donne. Gli effetti prodotti da questo condizionamento a tenaglia si riverberano nelle loro pagine in forme ambivalenti: il senso di inferiorità e lo spettro dell'umiliazione convivono con un rifiuto agonistico della maschilità *mainstream* che a sua volta, paradossalmente, si fonde con un rafforzamento dell'identità virile, secondo una "intensified ideology of manhood" (Leverenz 90).

L'oggetto del desiderio, la figura contro cui opporsi e con cui misurarsi è dunque quel maschio che industria e commercio stanno alienando dalla sfera della letteratura; quello che nel tempo libero, dopo una giornata di lavoro, è sempre meno attirato dalla lettura di poesie e romanzi – un genere, quest'ultimo, ormai irreversibilmente associato all'universo e ai gusti femminili. Nelle prese di posizione dei letterati del Rinascimento americano è ovunque diffuso il richiamo al *gender* come elemento forgiante del disegno artistico, anche in funzione auto-rassicurante: dalle "man-making words" di Emerson alle ben note polemiche di Hawthorne contro le "scribbling women", dalla "manhood" invocata da Melville in relazione al grande artista americano a venire, alla nazione dei "roughs" e delle

“beards” esaltata da Whitman.

L'analisi di Leverenz ha il pregio di operare una serie di cruciali riposizionamenti rispetto al problema dell'opposizione tra l'artista e il borghese da cui ha preso avvio questa disamina. Per Leverenz l'elemento della conflittualità sociale non è assente, ma al contrario è un importante tassello del quadro. La contrapposizione tra gli artisti di punta di metà Ottocento e i *business men* è anche una contrapposizione di classe, tra vecchi modelli sociali patrizi o artigianali e nuova borghesia materialistica e competitiva. Tuttavia, dal momento che il principale campo di battaglia, dopo il 1820, è quello economico, e dal momento che la sfera economica è ideologicamente identificata con la sfera maschile, lo scontro sociale si trova per così dire a essere assorbito in uno scontro di genere. Invece di tradursi in una guerra di classe, come in Europa, il conflitto ruota attorno a diverse definizioni del maschile, anche naturalmente rispetto al femminile. La prelazione della coscienza di genere sulla coscienza di classe avrebbe le sue radici nella mancanza di potere da parte di due attori sociali fondamentali nel contesto europeo, l'aristocrazia agiata e l'élite colta:

Partly because the middle class has come to be so diffusely triumphant, American men tend to define their self-respect much more stringently through their work than through any other aspect of their lives. Accordingly, the contradictions and intensities of gender ideology refract various class tensions subsumed in the workplace and the work ethic (89).

Se la ricostruzione di Leverenz dimostra di calibrare assai bene l'attenzione al genere in relazione alla classe, diversi studi successivi hanno criticato l'eccessivo peso attribuito dalla critica al primo fattore, a scapito del secondo. Come già nel caso del recente lavoro sulla bohème di New York, il rischio che viene segnalato è di rimuovere gli elementi di conflitto sociale che strutturano l'operato degli agenti culturali. Inoltre, viene riconosciuto il pericolo di reificare la categoria del *gender* attribuendole il potere di separare quasi ontologicamente attori, luoghi e forme della produzione letteraria; questi hanno in realtà margini di condivisione molto maggiore e tentano di attuare definizioni e differenziazioni all'interno di un'attività sempre più professionalizzata. È quanto sostiene, ad esempio, Michael Newbury in *Figuring Authorship in Antebellum America*. Secondo la sua argomentazione, la professione dell'autorialità tra il 1830 e il 1860 si configura come un conflitto che si esprime in parte attraverso il confronto di genere, in parte attraverso un posizionamento di classe che risente delle profonde trasformazioni prodotte nel mondo del lavoro dall'industrializzazione. La posta in gioco – per usare concetti bourdieusiani assenti dal dibattito – è la possibilità di definire uno spazio di autorialità legittima dentro il medesimo segmento sociale, la *middle class*.

Gli autori romantici come Hawthorne e Melville che più distintamente esplicitano atteggiamenti di rivalità o disprezzo nei confronti delle colleghe scrittrici, sono spinti dalla concorrenza diretta, poiché si misurano sullo stesso terreno, ovvero il romanzo. Secondo Newbury, Hawthorne e Melville rifiutano il modello della *domestic fiction* non soltanto o non in primis perché espressione di difetti considerati “essenzialmente” femminili, come l'incapacità intellettuale o gli eccessi sentimentali; lo stigmatizzano anche per motivi diversi: “They imagine [domestic or sentimental writers] simultaneously as a mass of working-class factory operatives who have no legitimate claim to the individuated imagination and autonomy of a romantic and independent agent of creativity” (Newbury 29).

Ovviamente, questa identificazione della scrittura femminile di successo con una forma di lavoro massificata e perciò degradata non descrive in modo adeguato l'opera delle scrittrici sentimentali, provvista di individualità e di una qualità artigianale rivendicata dalle stesse autrici (le quali, come ha argomentato a suo tempo Nina Baym, si vedono come delle professioniste della scrittura, mentre solo dopo il 1870 aspireranno allo status di artista) (Baym 16). Il carattere seriale, spersonalizzato, si applicherebbe piuttosto ai modi di produzione dei *dime novel* e degli *story papers*, che infatti, ha sostenuto Michael Denning, vengono visti dai letterati come uno straordinario esempio di prodotto industriale (Denning 17). A loro volta, attraverso la cultura tutta borghese del sentimento e della moralità, le scrittrici si sottraggono all'immaginario della massificazione, che all'epoca, considerata l'importante presenza di donne impiegate nelle fabbriche, è anche una realtà; menzionando le “implicit tensions between femininity and industrial labor”, Newbury rimarca come “a working-class identity, should it fail to be structured in just the right way, always threatened a feminine one” (Newbury 39). Sia per gli autori sia per le autrici, in sostanza, l'Altro sociale contro cui opporsi e definirsi non è il borghese, ma semmai l'operaio di fabbrica, il lavoratore industriale.

Il giusto ridimensionamento della tendenza ad assolutizzare il genere come categoria di distinzione non significa certo che essa non si confermi dotata di un potere forgiante all'interno del polo letterario rivolto all'autonomia. Lo dimostrano le prese di posizione dei letterati della generazione successiva a quella di Melville e Hawthorne, su tutti

W. D. Howells e Henry James. Uno dei protagonisti del *milieu* di *high culture* che ruota attorno all'“Atlantic Monthly”, Howells affronta il nodo del dualismo tra arte e mercato in un saggio del 1893, “The Man of Letters as a Man of Business”. Sin dal titolo, l'intervento è sintomatico tanto della convivenza di una dimensione autonoma ed eteronoma nel polo letterario più prestigioso dell'epoca, quanto dell'identificazione del letterato-artista con il proprio essere maschio.^[10] Seppure critica la “grotesque confusion of our economic being”, Howells ammette a malincuore l'impossibilità di scindere la dimensione economica da quella artistica, sovrapponendo di fatto l'identità dell'uomo d'affari a quella del letterato. L'instaurazione di questa sorta di solidarietà maschile sposta la (mancata) contrapposizione con il borghese sulle donne, assenti nel saggio come produttrici-rivali ma presenti come imprescindibili consumatrici di letteratura: “The man of letters must make up his mind that in the United States the fate of the book is in the hands of women. (...) If they do not always know what is good, they do know what pleases them, and it is useless to quarrel with their decisions, for there is no appeal from them” (Howells 429, 438). Inaggirabili, temibili, potenzialmente disprezzabili, le donne come lettrici sono le vere rappresentanti dei condizionamenti del mercato contro e dentro cui lo scrittore ambizioso è costretto a giocare le sue carte (Izzo 275-280).

È una prova della persistenza di questa fondamentale dinamica del campo statunitense la controversia che nell'ottobre del 2001 ha visto al centro Jonathan Franzen e la popolare conduttrice televisiva Oprah Winfrey. Invitato a presenziare allo show dopo la selezione di *The Corrections* nel book club della conduttrice, Franzen si è dichiarato indisponibile, snobbando pubblicamente i gusti letterari di Oprah Winfrey e adducendo come motivazione il danno che la partecipazione allo show avrebbe arrecato alla sua appartenenza alla “high-art literary tradition” (Kirkpatrick). Interrogato sulla questione in una intervista alla National Public Radio, Franzen ha fornito spiegazioni più specifiche; la scelta si era rivelata spiazzante perché Oprah Winfrey predilige di solito le scrittrici (“she does choose a lot of women authors”), e dunque si rivolge soprattutto a un pubblico di donne, con il rischio di compromettere il lettore ideale accarezzato da Franzen:

So much of reading is sustained in this country, I think, by the fact that women read while men are off golfing or watching football on TV or playing with their flight simulator. (...) I had some hope of actually reaching a male audience, and I've heard more than one reader in signing lines now in book stores that said, “If I hadn't heard you, I would have been put off by the fact that it is an Oprah pick. I figure those books are for women and I would never touch it”. Those are male readers speaking. So, I'm a little confused about the whole thing now (Gross).

Si tratta di parole che richiamano da vicino quelle di Howells. Sono le donne che leggono le reali arbitre del destino degli scrittori americani, i quali, tanto più sono desiderosi di distinzione quanto più cercano di dissociarsi *in quanto maschi* e dalle colleghe scrittrici, e dal pubblico femminile a loro legato, nella speranza di raggiungere un pubblico di uomini in fuga dalla letteratura. Da questo punto di vista, i meccanismi della produzione e fruizione letteraria non appaiono cambiati dai tempi del quintetto di autori esaminato da Leverenz. In realtà Franzen non solo ha grandemente beneficiato, in termini di vendite, dalla polemica con Oprah Winfrey; ha in seguito ritrattato l'iniziale, sprezzante contrapposizione tra cultura alta e cultura bassa, indicata da molti commentatori come ormai obsoleta (e il successo della sua partecipazione allo show nove anni dopo parrebbe confermarlo). Tuttavia, l'auto-posizionamento di Franzen nello spazio della “high-art literature”, e la simultanea presa di distanza da una sfera televisiva eteronoma percepita come femminilizzata, sono rivelatori di come in America il *gender* conservi ancora oggi un forte potere strutturante nelle relazioni tra autonomia ed eteronomia.

Per introdurre i cenni conclusivi sul genere in relazione alle *Regole dell'arte*, citerò un ultimo esempio di autore contemporaneo al canone studiato da Bourdieu, un autore estremamente sensibile alla scrittura femminile: Henry James. Come hanno dimostrato numerosi studi e come testimonia l'intera sua produzione, fin dall'inizio della carriera James mantiene un intenso dialogo con le scrittrici della sua epoca, non solo americane e inglesi (Habegger). Corrisponde con loro, legge e recensisce la loro copiosa produzione, ne mutua spunti e temi nelle proprie opere, cercando poi, più o meno discretamente, di far perdere le tracce di questa appropriazione. Quanto più si avvicina alle voci e agli argomenti trattati nei romanzi femminili, tanto più gli preme rimarcare la propria differenza, attraverso una strategia che – senza considerare la sterminata opera narrativa – spazia dai consigli per migliorare, agli apprezzamenti condizionati, alle stroncature vere e proprie. Anche quando le trova apprezzabili, James giudica le colleghe variamente ingenua, immatura, eccessivamente idealiste, incoerenti, dimostrandosi disposto a concedere l'onore delle armi soltanto ai due “Giorgi” della letteratura inglese e francese, George Eliot e George Sand. È su

quest'ultima che concludo.

Nei nove corposi saggi che dal 1868 al 1914 James dedica a George Sand, emerge un complesso di investimenti letterari e personali estremamente intricato. Vi convivono stupore, ammirazione, rivalità, debiti, ma anche una persistente volontà di ridimensionamento del fenomeno rappresentato dalla letterata più prolifica e significativa della Francia ottocentesca. James, che nel campo del romanzo anglo-americano di fine Ottocento occupa una posizione molto simile a quella di Flaubert, plasma e cesella la sua posizione autonoma anche distinguendosi accuratamente dalle *défaillances* di quella che definisce la "sorella di Goethe".^[11] Vicina al genio e al capolavoro, ma non realmente capace di raggiungerli; prodigiosamente fluida e immaginativa eppure troppo dispersiva, ondivaga. Per James, George Sand è limitata, nella capacità di una messa a fuoco della realtà veramente penetrante, veramente artistica, da un lato dal suo rapporto "giornalistico" con l'esperienza ("much of her work being simply splendid journalism"), dall'altro dal suo non essere abbastanza "maschio": "(...) she confirms us, masculine as she is, in believing that it takes a still greater masculinity to have both [distinction and perfection]" (James 758-759).^[12]

Indubbiamente, la reattività di James nei confronti dell'identità femminile di George Sand è, per dirla con Bourdieu, un "effetto di campo", la riprova dell'originaria capacità delle scrittrici americane di incidere sugli equilibri dello spazio letterario. L'influenza più o meno indirettamente esercitata su auto-percezioni, posizionamenti e strategie si esplica ancora una volta attraverso la forma della contrapposizione, secondo una classica dinamica della società statunitense capace di produrre, nelle parole della filosofa francese Elizabeth Badinter, una sorta di "ossessione" culturale per la virilità. Ne emerge un'attitudine allo scontro e forse all'inimicizia tra i generi, e tuttavia anche una vitale interrogazione dell'identità maschile, una messa a nudo della relazionalità dei poteri e dei privilegi che non ha paragoni in Francia; un paese dove, peraltro, il femminismo è stato storicamente meno radicale e meno influente:

Le femministe americane rimproverano spesso alle francesi la loro connivenza con gli uomini. È vero che al di là delle polemiche e delle critiche che hanno opposto uomini e donne, la francese non mai rotto del tutto il dialogo con il suo complice. (...) Risultato: il problema della maschilità si pone [in Francia] meno acutamente che altrove, cosa che non impedisce che esso roda come un tarlo ognuno di noi, uomini e donne (Badinter 18; traduzione mia).

Alla luce di queste considerazioni, non stupisce che Bourdieu, che pure dedicherà alla questione del dominio maschile un importante studio monografico, riservi alle categorie di femminilità e maschilità uno spazio irrisorio nelle *Regole dell'arte* (Bourdieu, *Il dominio maschile*). Complice la debole pressione esercitata dagli studi di genere nell'accademia francese, le donne in qualità di produttrici, fruitrici e mediatrici di letteratura non appaiono mai come gangli essenziali, ma solo come fugaci presenze nel campo in fieri.^[13] E tuttavia, paradossalmente, non può sfuggire la posizione preminente, quasi ingombrante, che occupa *in absentia* un'autrice come George Sand. Resa di fatto invisibile come romanziera e intellettuale in proprio, Sand puntella la trattazione nel suo ruolo di destinataria silenziosa di cruciali lettere in cui Flaubert chiarisce il suo punto di vista sul modo di fare letteratura. L'interdipendenza dei posizionamenti non viene dunque del tutto rimossa dalla messa a tacere di quella che James chiama "one of the deepest voices of the great mid-century concert against the last fine strains of which we are more and more banging the doors" (James 759). Vera e propria punta dell'iceberg, la presenza enigmatica ma necessaria di Sand è lì a ricordarci che la rivoluzione estetica di Flaubert, al pari di quella di James, si gioca anche, e forse soprattutto, contro il tipo di romanzesco incarnato da Sand in quanto *scrittrice*.

Che peso ha l'identità femminile di Sand (e di altre autrici) non solo nella sua amicizia letteraria con Flaubert, ma nell'insieme del campo? In che misura la vittoria simbolica del realismo sull'idealismo dipende dalla svalutazione di quest'ultimo perché associato a una pratica di scrittura femminile? Quali sono i confini della componente maschile nell'estetica dello sguardo puro difesa da Flaubert e Manet?^[14] Sono solo alcune tra le domande che *Le regole dell'arte*, per lunga consuetudine, elude o non pone mai direttamente, ma che è invece necessario portare allo scoperto. Al di là delle tradizioni accademiche nazionali, o, meglio, facendole dialogare tra loro: la posta in gioco è restituire una dimensione essenziale ad appartenenze, interessi e intrecci dello stare in campo sia dell'arte sia della sua critica.

¹ Brodhead tende inoltre a de-bourdieuizzare alcuni termini-chiave come "spazio dei possibili letterari", che diventa "array of literary possibilities", o come lo stesso "campo", variamente sostituito da "space", "place", "system" (cfr. soprattutto *Cultures of Letters*, 69-106). Sono pochissimi i contributi focalizzati sulla prospettiva o il metodo di

Bourdieu che sono riuscite a identificare: cfr. Ellis e Martinez; mi pare tuttavia significativo che nell'espone la propria ipotesi metodologica, Ellis si riferisca erroneamente alle *Regole dell'arte* come a una "sociological analysis of early nineteenth-century French literature", quando sono proprio le trasformazioni avvenute da metà Ottocento la condizione essenziale per l'emergere del campo (159; corsivo mio). Sono invece più numerosi i lavori in chiave bourdieusiana nell'ambito della letteratura inglese, in particolare su modernismo e proto-modernismo, che sarebbe troppo lungo elencare qui.

² Cfr. Brown e Szeman, specialmente l'Introduzione e il saggio di Guillory intitolato "Bourdieu's Refusal"; lo stesso saggio era apparso in un numero speciale di *MLQ* dedicato a "Pierre Bourdieu and Literary History". Noto che tra l'altro Guillory è autore di *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*, un'importante e organica rilettura del dibattito sul canone letterario attraverso i concetti sociologici di Bourdieu. Cfr. anche Van Maanen, 73 sgg.; per un saggio orientato alla valorizzazione dell'apporto di Bourdieu nella sociologia statunitense contemporanea, cfr. Zavisca e Sallaz.

³ I rapporti tra Bourdieu e la teoria femminista anglo-americana sono stati spesso difficili, anche se sono sempre più numerose le rivalutazioni della spendibilità del suo pensiero nell'orizzonte del femminismo: cfr., ad esempio, Moi (specie il capitolo "Appropriating Theory: Bourdieu and Freud"), Brown e Szeman (la seconda sezione) e Adkins e Skeggs.

⁴ Cfr. McGill e Warner.

⁵ Si stima che le persone variamente affiliate al circolo fossero all'incirca 150. Per informazioni bio-bibliografiche, cfr. Whitley. Questo importante sito ospita una bibliografia ragionata di più di 4000 testi dei e sui bohémien di Pfaff's, oltre all'intero archivio della rivista del gruppo, *The New York Saturday Press* (157 numeri). Per il primo studio approfondito sul circolo di Pfaff's, cfr. Levin 13-69 e l'influente saggio di Stansell.

⁶ È tipico della scarsa presa di Bourdieu sugli studi letterari americani che Levin, pur richiamandosi esplicitamente alle *Regole dell'arte* (32), non sia in realtà interessata a ragionare con la strumentazione concettuale di Bourdieu, a cominciare dall'opposizione tra autonomia ed eteronomia. Per quanto riguarda la sobrietà dell'ambiente di Pfaff's, Moon specula sull'anticonformismo del circolo e le pratiche di "free love" che avrebbero influenzato la poesia di Whitman (309-312); va detto che le testimonianze degli e sugli affiliati del circolo, nonostante la presenza di alcune donne decisamente fuori dagli schemi (su tutte Ada Clare), sembrano escludere atteggiamenti improntati a vere trasgressioni.

⁷ Una delle principali funzioni della bohème francese è quella di essere essa stessa il proprio mercato, non necessariamente in termini monetari ma piuttosto di reciproco riconoscimento e validazione sociale, essenziali per produrre il rovesciamento dei valori operato della rivoluzione artistica e culturale del secondo Ottocento (Bourdieu 115).

⁸ I tre ampi saggi che Baudelaire dedica a Poe escono in Francia tra il 1852 e il 1857; per una traduzione italiana, cfr. Charles Baudelaire, "Edgar Allan Poe, la sua vita e i suoi scritti", "Edgar Poe, la sua vita e le sue opere", "Nuove note su Edgar Poe", in Id. 736-832). Dopo gli scritti di Baudelaire, Poe viene definitivamente canonizzato come il "re dei bohémien" da un omonimo articolo (1885) del dandy Jules Barbey d'Aurevilly. Come si è visto, alla morte di Poe nel 1849, a seguito di una vita povera, disordinata e segnata da eventi drammatici, l'identificazione dell'artista con il bohémien è una posizione di là da venire nel campo statunitense (cfr. anche Parry 8-10 e Kotynek e Cohassey 13-14).

⁹ Per una biografia di Whitman, cfr. Loving.

¹⁰ Un esempio della coesistenza di autonomia ed eteronomia nell'*Atlantic Monthly* è offerto da un numero del 1877 dedicato alla celebrazione del settantesimo compleanno di John Greenleaf Whittier, autore abolizionista di poesia bestseller per "famiglie".

¹¹ Sulla posizione autonoma di James, cfr. De Biasio.

¹² Leland Person ha sostenuto che nei saggi a lei dedicati George Sand dimostra in realtà di destabilizzare l'immagine autoriale di James, apparendo più maschile di quanto egli stesso non sia; sarebbe proprio Sand a costringere James a sospendere la propria percezione della maschilità, aprendolo a una pluralità di modi di essere maschio.

¹³ Bourdieu dedica un paragrafo al ruolo delle donne nei salotti come luogo di mediazione istituzionale tra campo del

potere e campo intellettuale (Bourdieu, *Le regole dell'arte* 329), e qualche annotazione marginale, anche se molto densa, ai rapporti tra attori, generi e genere sessuale: "Il rifiuto del romanzesco è inseparabile da uno sforzo per nobilitare il genere, che si comprende in riferimento (...) al legame fra questo genere inferiore e un pubblico doppiamente inferiore, almeno nella mente degli scrittori, poiché "femminile" e "popolare" e/o "provinciale" (483, nota 38).

¹⁴ Non è un caso che sia una studiosa statunitense ad esplorare, un anno dopo la pubblicazione delle *Regole dell'arte*, il rapporto tra George Sand e il canone, focalizzandosi simultaneamente sulla de-canonizzazione di Sand e sul "gendering" di categorie estetiche come idealismo e realismo: cfr. Schor.

Bibliografia

Adkins, Lisa e Beverley Skeggs, a cura di. *Feminism after Bourdieu*. Oxford: Blackwell, 2004.

Badinter, Elizabeth. *Xy. De l'identité masculine*. Paris: Odile Jacob, 1992.

Baudelaire, Charles. *Opere*. Milano: Mondadori, 1996.

Baym, Nina. *Woman's Fiction: A Guide to Novels by and about Women in America, 1820-1870*. Ithaca: Cornell University Press, 1978.

Bourdieu, Pierre. *Il dominio maschile*. Milano: Feltrinelli, 1998.

---. *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*. A cura di Anna Boschetti. Milano: Il Saggiatore, 2005.

Brodhead, Richard H. *Cultures of Letters: Scenes of Reading and Writing in Nineteenth-Century America*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

---. "The American Literary Field, 1860-1890." *The Cambridge History of American Literature, Volume III: 1860-1920*. A cura di Sacvan Bercovitch. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Brown, Nicholas e Imre Szeman, a cura di. *Pierre Bourdieu: Fieldwork in Culture*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2000.

Charvat, William. *The Profession of Authorship in America (1800-1870)*. 1968. A cura di Matthew J. Bruccoli. New York: Columbia University Press, 1968.

Clapp Henry, Jr. a Walt Whitman, 14 maggio 1860. *The Walt Whitman Archive*. A cura di Kenneth Price e Ed Folsom Price. Visitato il 15/7/2013.

Davidson, Cathy N. *Revolution and the Word: The Rise of the Novel in America*. New York: Oxford University Press, 1986.

De Biasio, Anna. "L'art du (dans le) roman comme coup d'État symbolique? Henry James croise Paul Bourget". *L'espace culturel transnational*. A cura di Anna Boschetti. Paris: Nouveau Monde Éditions, 2010. 195-222.

Denning, Michael. *Mechanic Accents: Dime Novels and Working-Class Culture in America*. New York: Verso, 1987.

Elliott, Emory, Martha Banta e Houston A. Baker, a cura di. *Columbia Literary History of the United States*. New York: Columbia University Press, 1988.

Ellis, Scott. "Reviewers Reviewed: John Davis and the Early American Literary Field." *Early American Literature* 42.1 (2007): 157-88.

Howells, W. D. *Literary Friends and Acquaintance: A Personal Retrospect of American Authorship*. New York: Harper and Brothers, 1900.

---. "The Man of Letters as a Man of Business." *Scribner's Magazine* 14.4 (1893): 429-46.

Gilmore, Michael T. "The Literature of the Revolutionary and Early National Periods." *The Cambridge History of American Literature, Volume I: 1590-1820*. A cura di Sacvan Bercovitch. Cambridge: Cambridge University Press. 539-693.

Gross, Terry. "Novelist Jonathan Franzen." *National Public Radio* 15 ottobre 2001. Visitato il 20/08/2013.

Guillory, John. *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago: Chicago University Press, 1995.

---. "Bourdieu's Refusal." *MLQ* 58.4 (1997): 367-98.

- Habegger, Alfred. *Henry James and the 'Woman Business'*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Izzo, Donatella. "Tipi di capitale e modelli di maschilità: *The Rise of Silas Lapham* di William Dean Howells." A cura di Marco Pustianaz e Luisa Villa. *Maschilità decadenti. La lunga fin de siècle*. Bergamo: Bergamo University Press-Edizioni Sestante, 2004. 255-80.
- James, Henry. "George Sand: The New Life." 1902. *Literary Criticism: French Writers, Other European Writers, The Prefaces to the New York Edition*. New York: The Library of America, 1984.755-75.
- Kirkpatrick, David. "'Oprah' Gaffe by Franzen Draws Ire and Sales." *The New York Times* 29 ottobre 2001. Visitato il 15/8/2013.
- Kotynek, Roy e John Cohassey. *American Cultural Rebels: Avant-garde and Bohemian Artists, Writers and Musicians from the 1850s to the 1860s*. Jefferson: McFarland, 2008.
- Leverenz, David. *Manhood and the American Renaissance*. Ithaca: Cornell University Press, 1989.
- Levin, Joanna. *Bohemia in America, 1858-1920*. Stanford: Stanford University Press, 2010.
- Loving, Jerome. *Walt Whitman: The Song of Himself*. Berkeley: The University of California Press, 1999.
- Martinez, Carlo. "E. A. Poe's "Hans Pfaall," the Penny Press, and the Autonomy of the Literary Field." *The Edgar Allan Poe Review* 12.19 (2011): 6-31.
- McGill, Meredith L. *American Literature and the Culture of Reprinting 1834-1853*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003.
- Melville, Herman. "Hawthorne and his Mosses." 1850. *Nathaniel Hawthorne: The Contemporary Reviews*. A cura di John L. Idol e Buford Jones. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Moi, Toril. *What is a Woman? And Other Essays*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Moon, Michael. "Solitude, Singularity, Seriality: Whitman vis-à-vis Fourier". *ELH* 73 (2006): 303-23.
- Newbury, Michael. *Figuring Authorship in Antebellum America*. Stanford: Stanford University Press, 1997.
- Parry, Albert. *Garretts and Pretenders: A History of Bohemianism in America*. 1933. New York: Cosimo, 2005.
- Person, Leland S. "Henry James, George Sand, and the Suspense of Masculinity." *PMLA* 106.3 (1991): 515-28.
- Portelli, Alessandro, a cura di. *La formazione di una cultura nazionale. La letteratura degli Stati Uniti dall'indipendenza all'età di Jackson (1776-1850)*. Roma: Carocci, 1999.
- Reynolds, David. *Beneath the American Renaissance: The Subversive Imagination in the Age of Emerson and Melville*. New York: Knopf, 1988.
- Schor Naomi. *George Sand and Idealism*. New York: Columbia University Press, 1993.
- Stansell, Christine. "Whitman at Pfaff's: Commercial Culture, Literary Life and New York Bohemia at Mid-Century." *Walt Whitman Quarterly Review* 10.3 (1993): 107-26.
- Van Maanen, Hans. *How to Study Art Worlds: On the Societal Functioning of Aesthetic Values*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009.
- Warner, Michael. *The Letters of the Republic: Publication and the Public Sphere in Eighteenth Century America*. Cambridge, MASS.: Harvard University Press, 1990.
- Whitley, Edward, a cura di. "The Vault at Pfaff's: An Archive of Art and Literature by New York City's Nineteenth-Century Bohemians." Digital Library, Lehigh University. Visitato il 2/7/2013.
- Zavisca, Jane e Jeffrey J. Sallaz. "From the Margins to the Mainstream: The Curious Convergence of Pierre Bourdieu and US Sociology." *Sociologica* 2 (2008): 1-21. Visitato il 10/8/2013 (pagina non più accessibile).
- Zboray, Ronald J. *A Fictive People: Antebellum Economic Development and the American Reading Public*. New York: Oxford University Press, 1993.
-

* *Anna De Biasio* insegna letteratura anglo-americana presso le Università di Bergamo e Padova. Ha pubblicato il volume *Romanzi e musei. Nathaniel Hawthorne, Henry James e il rapporto con l'arte (Venezia 2006)* e saggi su autori statunitensi e sulla gender theory. Sta lavorando a un progetto sulla figura della femme fatale nella cultura letteraria statunitense dell'Ottocento.