

Appunti di letteratura inglese

Il romanzo inglese tra Ottocento e Novecento

Definizione di “lettura”

È importante iniziare sgombrando il campo da alcuni equivoci. Il primo riguarda la nostra definizione di lettura, e la confusione che facciamo tra “lettura” e “lettura di romanzo”. La nostra esperienza di lettori dei primi anni del ventunesimo secolo, infatti, ci porta troppo spesso a identificare le due cose: con poche eccezioni, quando leggiamo, leggiamo romanzi: la parola “libro”, quando non si riferisca a un libro di scuola, si identifica, *tout court*, con la parola “romanzo”. Altri tipi di testi possono naturalmente essere letti, anche se la loro fruizione viene a volte di fatto parificata a quella del romanzo: così, ad esempio, l’opera teatrale verrà più spesso letta che ascoltata e vista.

Naturalmente sappiamo che esistono altri tipi di testo, e anche altri tipi di letteratura. Ma “lettura” significa, per un lettore moderno, essenzialmente “lettura privata e silenziosa di un romanzo”: la lettura di romanzo infatti porta con sé queste caratteristiche imprescindibili. Notiamo subito però che, come il romanzo non è l’unico genere letterario esistente, così quello che noi assumiamo come normale atteggiamento di lettura non è un atteggiamento universale, né per un verso né per l’altro: la lettura silenziosa (*silent reading*) si sostituisce alla lettura ad alta voce, sia pubblica che privata, solo molto tardi nella storia dell’Occidente; l’uomo dell’antichità, così come l’uomo medievale, leggono ad alta voce, in piedi, con il libro appoggiato a un leggio (sappiamo ad esempio, dallo stupore con cui S. Agostino parla di S. Ambrogio e del suo modo silenzioso di leggere, che la lettura nel Medioevo normalmente veniva praticata ad alta voce). Si tratta di qualche cosa che abbiamo perso: in qualche maniera la lettura silenziosa può privare il lettore di una parte del piacere del testo, soprattutto per quanto riguarda alcuni generi letterari, come il poema, che non sono evidentemente intesi per una lettura silenziosa, dal momento che costruiscono schemi sonori che vanno, appunto, *uditi*. Per quanto riguarda la lettura privata (*private reading*), essa diventa un fenomeno generalizzato solo con l’arrivo di una alfabetizzazione diffusa, vale a dire solo nell’età contemporanea; ma molti testi che noi consideriamo classici (un esempio per tutti è la *Divina Commedia*) nascono non solo per essere letti ad alta voce, ma anche per essere letti pubblicamente, tanto è vero che si avvalgono di “lettori pubblici” anche illustri, come sarà nel caso di Giovanni Boccaccio lettore di Dante. Anche qui l’iconografia ci aiuta: una celebre miniatura di manoscritto ci mostra il poeta inglese Geoffrey Chaucer, in piedi su un piccolo podio, intento a leggere quella che potrebbe essere una sua opera a un pubblico di dame e cavalieri, alcuni dei quali seguono con attenzione, mentre altri sono evidentemente impegnati a fare altro: in questo caso è evidente che la lettura viene intesa come attività sociale, di intrattenimento comune.

Se quindi la nostra esperienza letteraria è primariamente una esperienza di lettura privata e silenziosa, cominciamo a capire che esistono vari tipi di esperienza di lettura, e che quindi ciò che noi consideriamo *naturale* non è per questo *universale*. Peraltro, non è nemmeno scontato che la nostra esperienza di lettura sia naturale: basti pensare all’esperienza di lettura dei bambini, che non è né privata né silenziosa, anzi, richiede partecipazione e reiterazione di ciò che è già stato letto. Incidentalmente, notiamo che uno studio della letteratura come quello che si imposta nelle lezioni universitarie, e che pratichiamo noi in questa sede, non ha niente a che vedere con questa definizione di lettura: è un approccio specialistico, e, soprattutto, non è lo scopo per cui nasce l’opera letteraria. Bisogna aggiungere che, nel nostro caso, l’approccio al libro è più da investigatori che da lettori. Nel libro – sia nel libro in quanto sequenza di parole che nel libro in quanto oggetto fisico – rintracciamo una serie di segni, di indizi che ci permettono di stabilire una serie di dati, come il rapporto tra narratore e personaggio, o tra narratore e pubblico; attraverso questi rapporti possiamo arrivare a identificare l’epoca in cui il romanzo viene composto, il suo contesto sociale e letterario. La nostra investigazione può essere difficile, ma mai inane, perché il romanzo, qualunque la sua struttura, nasce comunque da un mondo ordinato che è poi frutto del progetto stesso del suo autore. Ma dobbiamo ricordare che non è questo che normalmente viene chiesto a un lettore, e che

noi siamo in questo senso lettori particolari, piuttosto lontani dal modello di “lettore ideale” per cui un certo romanzo viene concepito.

Apriamo una parentesi: in questa sede non siamo interessati nemmeno alla percezione puramente “sensibile” della lettura: che un dato romanzo ci faccia sognare, che una data poesia ci faccia piangere, è di scarsa importanza nell’ambito della fruizione estetica, intellettuale dell’opera d’arte, che è quella che ci sforziamo di capire qui. Il concetto è bene espresso da Eduard Hanslick nel suo libro *Il bello musicale* – Hanslick naturalmente si riferisce alla musica, ma l’idea si può ugualmente applicare alla letteratura.

Una volta che abbiamo capito che la nostra definizione di lettura non è una definizione valida per ogni tempo e luogo, capiamo anche che “romanzo” è, allo stesso modo, un termine assai limitato, che non possiamo applicare in genere all’esperienza della lettura. Sarà quindi importante a questo punto definire ciò di cui stiamo parlando, e cominciare a costruire una tassonomia, una classificazione, della narrativa e dei suoi sottogeneri, all’interno della quale troviamo anche il romanzo, e vedere anche che cosa ci può offrire la lingua inglese in termini di nomenclatura.. Perché, nel momento in cui parliamo di romanzo, facciamo riferimento a due grandi categorie a cui il romanzo appartiene: la narrativa e la prosa.

I generi letterari

PROSA (*prose*) e POESIA (*poetry*, da non confondere con *poem*):

la prima richiede il predominio del suono sul senso, la seconda il predominio del senso sul suono; perciò la poesia si affiderà a strutture sonore per veicolare anche il proprio senso, mentre la prosa preferirà sacrificare ritmi e sonorità per puntare a una chiarezza del senso trasmessa attraverso la concatenazione logica delle frasi. Bisogna ricordare d’altra parte che entrambi gli elementi debbono per forza essere presenti in entrambi i macrogeneri, e la distinzione fra prosa e poesia non è sempre immediata.

Prose ∞ **sense over sound**

Poetry ∞ **sound over sense**

La distinzione è espressa dal linguista Roman Jakobson,² che in un suo saggio in cui offre questa definizione ci mette anche in guardia dall’eccessiva semplificazione: la funzione poetica, ovvero la predominanza della costruzione dei suoni sulla trasmissione “sensata” del messaggio, non può ridurre a sé tutta la poesia, né si può limitare la poesia alla funzione poetica, dal momento che la poesia può avere anche una funzione narrativa o lirica che si deve affidare anche al senso delle frasi; d’altra parte, un’analisi minuziosa del linguaggio esige che si prenda seriamente in considerazione la sua funzione poetica, anche nei testi in prosa, comprese le frasi di uso giornaliero. Se questa prima distinzione tra poesia e prosa fa riferimento a due macrogeneri in nome di una diversità di stile, possiamo anche presentare una diversa e ugualmente indispensabile classificazione che coinvolga aspetti non dello stile ma del contenuto dei testi. In questo senso potremo parlare di:

narrativa (*narrative? fiction?* La possibile traduzione in inglese ci porta in due direzioni: se infatti il primo termine pone l’accento sul narrare, il secondo sottolinea l’invenzione che sottostà quasi inevitabilmente a questo narrare)

saggistica (non c’è termine corrispondente in inglese, a parte il generico *essay-writing*; ma potremmo usare il termine *non-fiction*, che esplicitamente oppone la saggistica all’invenzione)

lirica (*lyric poetry*: il termine sottintende che l’espressione naturale della lirica sia la poesia, il che avviene, con poche eccezioni).

dramma (*drama*, oppure *play*: e si parla, sia in italiano che in inglese, semplicemente di un testo per la scena teatrale, sia che si tratti di una tragedia o di una commedia; il termine “dramma” non ci tragga in inganno, e non ci porti a confonderlo con “drammatico”).

Benché queste classificazioni siano molto rozze, e non tengano conto di eventuali contaminazioni fra i vari generi, sono utili per inquadrare il genere di cui ci dobbiamo occupare. Se la saggistica è uno scritto in cui si discute o si presenta un argomento (che può essere di qualunque

natura, dall'immortalità dell'anima al miglior modo di cucinare la polenta e baccalà), la lirica è l'effusione sentimentale o anche solo spirituale dell'io, e il dramma un testo che raccoglie le voci dei vari personaggi e le affida alla bocca degli attori, la narrativa è un racconto di qualcosa. Può essere qualcosa che è avvenuto, che sta avvenendo, che avverrà o che non può mai essere avvenuto; ma la cosa importante è che sia un racconto, una narrazione, e che abbia dietro un narratore – ancora una volta, interno, esterno, onnisciente o meno, non importa. Potremo creare ulteriori classificazioni e distinzioni: distingueremo per esempio tra narratore esterno e interno, per cui il narratore interno sarà uno dei personaggi a cui è anche affidata la narrazione, e il narratore esterno sarà la voce narrante al di fuori della storia; ma non sarà la loro presenza o assenza a determinare il fatto che quello che abbiamo di fronte è narrativa. In inglese potremmo riassumere nei seguenti termini: *Narrative: a teller and a tale*. O altrimenti potremo definire la narrativa come *the presentation of a series of events*, attraverso parole o immagini, impostata sulla coordinata del tempo. In questo senso, distinguiamo nella narrativa due componenti fondanti: *story* e *discourse*. Con il termine *story* definiamo gli eventi (reali o fittizi) che hanno luogo all'interno di un determinato ambito temporale, e i contesti e i personaggi coinvolti in questi avvenimenti. *Discourse* sarà invece il modo in cui la *story* è presentata.

Narrazione, story, discourse

Il romanzo, che è fondamentalmente una lunga narrativa in prosa, si distingue quindi da altri tipi di narrativa e per lo stile (in prosa), e per l'articolazione (lungo, quindi distinto dal racconto o dalla fiaba). I contenuti ci interessano meno; scopriremo che esistono distinti generi all'interno del romanzo, che ne sottolineano il contenuto: avremo quindi il romanzo storico, il romanzo sociale, il romanzo fantastico, il giallo, il rosa, persino il romanzo poliziesco-medievale; ma dobbiamo capire fin da ora che la nostra classificazione non può occuparsi dei contenuti, né indagare se il romanzo debba o non debba contenere elementi di realismo o di verità storica; diremo al massimo che il romanzo può contenere elementi di verità storica, nel senso che anche la storia può essere ammessa a diventare materiale di romanzo. La sua lunghezza e il fatto che sia in prosa, suggeriscono, quasi impongono, la lettura privata, silenziosa. Questo porta con sé una serie di conseguenze, e per capirle dobbiamo fare un passo indietro e tornare alla nostra definizione di narrativa.

Se infatti la narrativa è una narrazione di una catena di eventi, sarà strutturata secondo un intreccio: la successione di avvenimenti, appunto, e le cause e conseguenze di questi avvenimenti che si influenzano reciprocamente. Possiamo ordinare questi avvenimenti secondo una successione cronologica, e avremo appunto un intreccio, o *story*. Ma possiamo decidere di non arrare questi avvenimenti non secondo la loro successione cronologica, ma secondo un altro ordine che abbiamo deciso (un esempio classico in questo senso è la struttura dell'*Odissea*). In questo modo organizziamo il nostro *discourse* in modo diverso rispetto alla *story*. Riproponiamo perciò una definizione dei due possibili elementi, variando lievemente quanto stabilito nel paragrafo precedente:

story: successione cronologica di avvenimenti

discourse: successione narrativa secondo l'ordine imposto dal narratore.³

Come abbiamo visto, non è necessario che *story* e *discourse* coincidano, anzi, non coincidono quasi mai. Questa non coincidenza è parte del gioco che il narratore ingaggia con il lettore. Il narratore, insomma, decide l'ordine e il tempo della narrazione, ne ordina le sequenze, decide il ritmo. In particolare, si avvale di due meccanismi fondamentali: il *flashback*, o analepsi, in cui alcuni eventi vengono narrati in un momento "tardo" della narrazione, quando avvenimenti successivi sono già stati descritti, come nel caso del racconto che Ulisse fa alla corte dei Feaci; e il più raro *flashforward*,

o prolessi, in cui vengono anticipati eventi futuri rispetto al tempo della narrazione. Ad esempio, nel romanzo di Muriel Spark *The Prime of Miss Jean Brodie*, c'è una scena ambientata a scuola: le espressioni "later" e "at the age of twenty-three" annunciano la prolessi, e il lettore ha il privilegio di vedere, per così dire in anticipo, quale sarà il destino di un personaggio che in questo momento sta conoscendo in una fase non avanzata della sua vita.

Inevitabilmente questo meccanismo è impensabile in romanzi in cui la trama sia l'ossatura portante, e in cui si punti sulla "suspense" per avvincere il lettore, come nel caso dei romanzi gialli; in altri tipi di romanzi, questo meccanismo è spesso introdotto con una certa forzatura, per via di sue connotazioni poco realistiche.

La presenza di *story* e *discourse*, e il fatto che queste due strutture non necessariamente coincidano, ci permette di avere una prima idea della possibile complessità del romanzo. Dalla semplicità della narrativa come semplice "struttura del racconto" passiamo infatti alla complessità della narrativa nel momento in cui *story* e *discourse* non funzionano più su un unico binario (come può avvenire nelle forme più semplici di racconto, ad esempio la favola) ma, scindendosi, danno un numero illimitato di varianti possibili al gioco letterario. Abbiamo citato la prima famosa scissione nella narrativa occidentale, quella che avviene nell'*Odissea*. Ma si pensi anche al fatto che il *flashback* può anche essere usato come motore generatore della narrativa. Il racconto di Ulisse nasce come un *flashback* che viene ispirato, quindi trova la sua generazione, da un altro racconto, quello dell'aedo alla corte dei Feaci. Ulisse ascolta il racconto dell'aedo, e, poiché (o benché?) si tratti della sua stessa storia, viene commosso fino alle lacrime, e da qui incitato a raccontare l'altra parte della storia, quella che l'aedo non sa. Ulisse diventa l'aedo di se stesso. Succede quindi che il racconto nasca da un racconto, e nonostante l'apparente semplicità della storia, nasca perciò da un procedimento piuttosto complicato. Perché non si può pensare di "appiattare le opere di invenzione artistica al livello dell'immaginario collettivo che ci sta alle spalle agli albori della storia. Lo scrittore manipola più o meno coscientemente motivi, trame, *topoi*, (...) e ne cava *fabulae* sempre diverse".⁵ E questo ci serve a capire più da vicino il significato di *fabula* (qui usato come sinonimo di *discourse*) che è, come dice la sua stessa etimologia, storia, parlare, discorso.

Quello che avviene nell'*Odissea* si ripete in un numero di altre storie: lo troviamo ad esempio in uno dei momenti più alti della letteratura inglese, *Sir Gawain and the Green Knight*, poema epico-cavalleresco della fine del quattordicesimo secolo. *Gawain* inizia la sua narrativa da un desiderio di storie: King Arthur, al momento di sedersi al banchetto con i Cavalieri della Tavola Rotonda, dichiara che non inizierà a mangiare se prima non avrà ascoltato un racconto di avventure; quasi a rispondere al suo desiderio, appare nella sala il gigantesco Cavaliere Verde, venuto a sfidare i cavalieri di Arthur... ma non vi racconto il resto. Questi stratagemmi narrativi che appaiono nei poemi epici, e che ci colpiscono come assai sofisticati, diventano tuttavia semplici se li paragoniamo a ciò che avviene invece in alcuni romanzi, come *Tristram Shandy* di Laurence Sterne. Composto tra il 1759 e il 1767, quindi all'inizio dell'avventura del romanzo moderno, *Tristram Shandy* vorrebbe essere l'autobiografia del protagonista, che è anche voce narrante, ma dell'edizione Penguin non arriva mai più in là della nascita del protagonista stesso, perché il narratore divaga, si perde, torna indietro, gioca al gatto e topo con il lettore. Quello che normalmente sarebbe un difetto diventa qui uno stratagemma narrativo di straordinaria efficacia. Il che dimostra, come aveva già dimostrato *Sir Gawain*, e come dimostreranno i romanzi di cui ci occuperemo in questo corso, che è il narratore a tenere in pugno la storia. Sempre in *Tristram Shandy*, ad esempio, il narratore può decidere di non dirci qualche cosa, e di tacere un'informazione essenziale che il lettore deve individuare.

L'ellissi ha una funzione evidentemente comica (se ci pensiamo un attimo capiamo in che cosa è stato disturbato il padre del protagonista), ma trascina anche il lettore in una relazione privilegiata con il narratore. Per capirlo, proviamo a confrontare la tecnica divagatoria usata da Sterne con quello che avviene in una novella di Giovanni Boccaccio, la prima novella della sesta giornata del *Decameron*; Madonna Oretta, la protagonista, deve andare da un luogo ad un altro e lo fa, a piedi, con una compagnia di dame e cavalieri:

In Boccaccio la divagazione insensata è un grave difetto della narrativa; in Sterne la divagazione non è più un difetto nel momento in cui è sensata, vale a dire, nel momento in cui dà informazioni essenziali non sulla trama (che è diventata a questo punto decisamente secondaria) ma sul rapporto tra narratore ideale e lettore ideale che è il cardine della narrativa, particolarmente nel caso del

romanzo.

Data la sua natura privata e silenziosa, infatti, il romanzo può apertamente sfruttare l'alterazione dei meccanismi di attesa, variare o deludere le aspettative del lettore, spiegare, anche – ma è sempre parte della narrativa – i suoi meccanismi. Al già citato esempio di *Tristram Shandy*, possiamo aggiungere altri esempi. Si vedano ad esempio *I promessi sposi*, in cui l'incontro fra Don Abbondio e i bravi, nel suo momento culminante, viene interrotto da una decina di pagine che ci spiegano chi erano i bravi e che cosa facevano. L'effetto sul lettore è spiazzante e vagamente irritante, ma questa interruzione è voluta, Manzoni lo fa apposta, e anche se saltiamo le pagine sui bravi (come l'autore stesso a un certo punto ci consiglia di fare), sappiamo che ci sono, e non possiamo non tenerne conto.

Il narratore

A differenza del teatro, dei fumetti, dei cartoni animati o dei film, le narrative verbali (romanzi, racconti, poemi epici, ecc.) hanno bisogno di un **narratore**. Il narratore può essere più o meno facilmente identificabile, ma sua è la voce che ci accompagna attraverso la narrazione. Distinguiamo due tipi di narratore: *omodiegetico* e *eterodiegetico*. Il narratore *omodiegetico* è interno alla storia, ne è uno dei personaggi, il che fa sì che noi leggiamo una narrazione in prima persona. Può essere il protagonista della storia (come nel caso di un'autobiografia) o un personaggio secondario, il che porta a interessanti mutamenti di prospettiva, poiché possiamo avere una visione solo parziale degli avvenimenti: è questo il caso di molti romanzi polizieschi in cui il narratore è un amico del detective, poco intelligente e poco portato a capire il significato degli indizi anche se li vede e ne riferisce al lettore (vedi il caso dei romanzi aventi a protagonista Sherlock Holmes, e narrati dall'amico di lui Watson). Un altro esempio celebre è *Wuthering Heights* di Emily Brontë, in cui la narrazione, inizialmente in mano a un personaggio estraneo alla vicenda, è poi affidata a una domestica, che ha assistito a tutto lo svolgersi degli avvenimenti ma li ha compresi solo in parte. Entrambi i narratori in questo caso sono omodiegetici ma limitati: la parzialità della loro visione contribuisce all'irrisolto mistero che circonda i protagonisti. Il narratore *eterodiegetico* è invece esterno alla vicenda, e assistiamo perciò a una narrazione in terza persona. Può essere fortemente intrusivo, come nel caso dei *Promessi sposi* di Alessandro Manzoni, o anche di *Northanger Abbey*; o può essere più discreto. E' normalmente onnisciente, anche se può decidere di rivelare solo parte della verità al lettore, o offrire una visione limitata degli avvenimenti; è normalmente affidabile, cosa che non sempre si può dire del narratore omodiegetico. Un caso limite è il narratore di *Mrs Dalloway*, eterodiegetico ma frammentario, e che spesso scompare per lasciare posto ai personaggi che diventano, brevemente, narratori a loro volta, senza soluzione di continuità. La scelta di uno o dell'altro tipo di narratore ha anche a che vedere con il coinvolgimento nella narrazione che viene richiesto al lettore (una narrazione in prima persona sarà normalmente più coinvolgente) e con il grado di autenticità, o di autenticazione dei fatti: il narratore esterno normalmente funziona da garanzia di verità (mi accorgo di esagerare con l'uso dell'avverbio "normalmente": ma dobbiamo ricordare che tutto quello che viene detto qui è descrittivo, non prescrittivo, e che per queste regole generali ci sono migliaia di eccezioni).

Il narratore omodiegetico inoltre è connesso al problema del *punto di vista*, o della *focalizzazione*. Il narratore onnisciente ha idealmente un punto di vista "zero" un'assoluta mancanza di focalizzazione; più il narratore è parziale e limitato, più la focalizzazione è forte e il punto di vista ristretto.

La narrativa e il tempo

Nei termini descritti finora, non c'è nessun nesso obbligatorio tra la narrativa e una forma d'arte: se io dico "questa mattina sono andata a lavorare in autobus", ho costruito una narrativa, ma sono ben lontana dall'aver creato della letteratura. Quindi la narrativa è una funzione quotidiana, una caratteristica del nostro essere umani (la definizione di alcuni studiosi per la narrativa è, appunto, "the distinctive human trait"), prima ancora che qualcosa da collegare al testo letterario. La narrativa è il modo principale in cui la nostra specie organizza la propria comprensione del tempo, ed è su questo tratto che dobbiamo concentrarci per capire alcune fondamentali

caratteristiche dei romanzi su cui lavoreremo. Ci sono, naturalmente, altri modi per organizzare il tempo: possiamo scandirlo attraverso una serie di eventi ciclici ed esatti, che possono essere lo scorrere delle lancette dell'orologio, ma anche il ciclo solare, quello lunare, o l'alternarsi delle stagioni. In tutti questi casi, ancoriamo la nostra percezione del tempo a eventi regolari ed esterni a noi; in modo astratto, quindi, organizziamo per noi una griglia di intervalli regolari, all'interno dei quali noi collochiamo gli eventi (*clock time*). Nel caso della narrativa, invece, sono gli eventi a creare l'ordine del tempo (*narrative time*); se il *clock time* è sempre correlato a se stesso, il *narrative time* è correlato agli eventi che narriamo, e quindi alla nostra esperienza. Quindi il tempo narrativo non ha necessità di essere scandito regolarmente, né di essere di una certa lunghezza. Quando gli Americani dicono "your perception of time depends on which side of the bathroom door you are", esprimono appunto questo: se l'evento crea il tempo, il tempo si percepisce individualmente. "Time becomes human time to the extent that it is organised after the manner of a narrative; narrative, in turn, is meaningful to the extent that it portrays the features of temporal existence".⁶ Per spiegare meglio questo passaggio, vediamo ora un primo esempio di narrativa, senza necessariamente collegarlo a nozioni artistiche e letterarie:

"I fell down".

Qui, nella sua forma più rozza ed elementare, abbiamo una narrativa: chi narra questo avvenimento dà forma a quello che in "clock time" può essere poco più di un secondo. Il narratore ha ritagliato un secondo del suo passato e ce l'ha presentato. Ma noi possiamo decidere di estendere questo esempio, sia pure di pochissimo, e mostrare quanto la narrativa dia forma al tempo, a seconda delle scelte del narratore:

The child fell down. After a while she got up and ran, until at last, seeing her mother, she burst into tears: "I fell down," she cried. "There, there," said her mother. "That must have hurt."

Qui il tempo è formato da una successione di eventi collegati fra di loro ed essenziali a ciò che si vuole raccontare: possiamo misurare la narrazione in "clock time," ma noteremo che la narrazione seleziona le parti del tempo che sono rilevanti. Possiamo anche ripetere la sequenza mantenendo il "clock time" fisso, ma rallentando il "narrative time," aggiungendo dettagli e addensando l'evento; si allunga e si espande così il tempo narrativo, che è anche il tempo che il lettore ci mette a leggere il passo:

The child fell down. She sat where she had fallen, her eyes frightened, her lower lip trembling. She rubbed her knee. Was it bleeding? No, but the skin was scraped. Where was her mother? Carefully, she got to her feet and started running ...

D'altra parte, possiamo, all'interno dello stesso tempo narrativo, anticipare un "clock time" futuro e comprimere molti anni in poche righe:

"There, there," said her mother, "that must have hurt." In the following months, the child fell often. But slowly she acquired confidence and eventually stopped falling altogether. Indeed, as a young woman, the assurance of her gait would command attention whenever she entered a roomful of people – people who would have found it hard to imagine that this was once a little girl who fell down all the time.

In questo caso abbiamo allungato la stessa struttura su un numero di anni, inserendo inoltre un particolare meccanismo narrativo che ci permette di dare un'occhiata al tempo futuro, di anticipare (rispetto al tempo della nostra narrazione) ciò che avverrà; il meccanismo in questo caso si chiama *prolessi*, o *flashforward*, e come vedremo in seguito, è uno dei meccanismi essenziali della narrativa.

Altri elementi importanti nell'analisi del rapporto tra narrativa e tempo, e in particolare tra tempo narrativo e tempo dell'orologio, sono:

ellipsis – quando una parte della storia viene omessa, facendo fare alla narrazione un "salto" temporale (si veda ad esempio Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, vol. 1, cap. 10: "I now pass a space of eight years almost in silence").

summary – quando una parte della storia viene brevemente riassunta.

scene – quando la narrazione dura quanto l'azione stessa che viene narrata.

Si noti, ad esempio, che *Jane Eyre*, seguendo una struttura di romanzo piuttosto tradizionale, è un'alternanza di *summary* e *scene*, mentre *Mrs Dalloway* è quasi esclusivamente una sequenza di *scenes*.

La narrativa e i suoi sottogeneri

Naturalmente troveremo altri generi all'interno della narrativa, che non si identificherà solamente con il romanzo: alcuni di questi generi apparterranno alla poesia, come il poema epico (*epic poem*) o il romanzo epico-cavalleresco (*romance*: attenzione, condivide con il romanzo poco più del nome); altri, in prosa o in poesia, avranno caratteristiche ancora diverse, come il mito (*myth*), la leggenda (*legend*), la fiaba (*fairy-tale*), la favola (*fable*), l'allegoria (*allegory*), la novella (*novella* anche in inglese, e questo la dice lunga sulla tradizione letteraria da cui la letteratura inglese trae la sua idea di novella), la biografia, l'autobiografia (*biography – autobiography*), la satira (*satire*). Alcuni di questi generi non appartengono né alla prosa né alla poesia, ma fanno convivere prosa e poesia all'interno dello stesso testo, o creano una scrittura che stia ai confini tra prosa e poesia. Alcuni generi confinano con la saggistica, o con la lirica. Qui come altrove dobbiamo ricordare che le classificazioni possono essere utili solo se non diventano obbligatorie. Ci concentriamo, tra tutti questi generi parenti del romanzo, sul poema epico per un motivo molto preciso. Generalmente le origini della narrativa come genere letterario vengono fatte risalire a una mescolanza di mito e di epica che genera i grandi poemi epici che sono alla base di una serie di grandi civiltà: *epos*, nel suo significato originale, è la parola affidata alla misura del metro, trasmessa oralmente di generazione in generazione attraverso il canto degli aedi. Da questa parola deriva il termine "epica", e nella sua definizione di lungo racconto in versi possiamo anche rintracciare l'origine del genere letterario. Si può infatti distinguere un'**epica orale** o "primitiva", che sarebbe poi il genere ai suoi albori, in cui in forma narrativa vengono affrontati temi etici e politici di rilevante attualità; e di un'**epica scritta**, più tarda, letteraria, assai affine al *romance*, in cui i temi etici e politici sono ancora affrontati, ma in forma più generica e remota (questa sezione rimanda al primo capitolo di *The Nature of Narrative*).

La poesia epica antica, "primitiva", si presenta come una serie di racconti eroici o meravigliosi, ambientati in un passato favoloso e spesso organizzati attorno a eroi dalle caratteristiche eccezionali. Nella cultura occidentale riconosciamo come capostipiti dell'epica l'*Iliade* e l'*Odissea* (attribuiti a Omero, IX-VII sec. a.C.), ma non bisogna dimenticare che ogni civiltà ha una struttura epica, e un grande poema, alla propria base: basti pensare a *Mahabharata*, *Gilgamesh*, *Edda*, *Beowulf*. La storia dei primi poemi epici sottolinea la centralità che ha in essi il **mito** (dalla parola greca *mythos*, che indica una storia tradizionale, un racconto appartenente alla comunità, una narrazione che spiega in maniera non scientifica qualcosa che altrimenti non è possibile spiegare, come l'origine del mondo o la sorte degli uomini dopo la morte), visto sia come norma etica che come elaborazione letteraria. Dietro all'elaborazione epica (particolarmente se facciamo riferimento all'epica orale), infatti, troviamo il mito sacro, le leggende quasi-storiche, la tradizione narrativa di un popolo. Il racconto epico si collocherà quindi sempre sul confine tra storia e mito. Attenzione, però: non confondiamo l'elaborazione epica del mito con la testimonianza delle fasi iniziali dello sviluppo storico di un popolo; nel caso dell'epica, siamo quindi ai confini tra invenzione e storia.

Ci sono poi altre caratteristiche comuni ai vari esempi di epica: la celebrazione del guerriero, della sua individualità incoercibile (il che potrebbe significare che si tratta di un genere molto maschile, o comunque semplificatorio nell'elaborazione dei caratteri. La questione è stata dibattuta dagli studiosi; personalmente, alla prima domanda risponderai di no: il racconto epico è maschile solo se la civiltà che ne viene celebrata è maschile; alla seconda domanda, invece, tenderei a rispondere in senso affermativo, particolarmente per quanto riguarda l'epica orale); le peripezie dell'eroe; il racconto della vita dell'eroe; il superamento di ostacoli per il conseguimento della meta; le prove decisive; il riconoscimento; la vendetta; la vittoria finale. (Incidentalmente, solitamente nessuno, nel giochino di libri letti e amati, cita la Bibbia, che pure è piena di sesso e morti ammazzati. Altro che *Lady Chatterley's Lover*. Ma perché un libro come la Bibbia non viene preso

in considerazione quando si parla di narrativa? Perché è difficile per noi considerare la Bibbia un libro, qualcosa da fruire come semplici lettori. Il che dimostra che più che leggere, vale a dire scegliere autonomamente modi e mezzi della nostra fruizione, “siamo letti”.)

Queste dunque le caratteristiche della narrativa ai suoi albori. Ma pure in questo contesto fra il religioso e il magico, la narrativa non perde mai le sue caratteristiche di scrittura realista (per la definizione di realismo legata alla narrativa in Occidente, si veda il volume di Erich Auerbach, *Mimesis*). Scrittura non del reale ma del verosimile, che anche nella narrazione più fiabesca o surreale non perde il contatto con l'esperienza reale che il narratore comunica al lettore; una caratteristica che diventerà dirimente con il romanzo.

Il diciottesimo secolo e l'evoluzione del romanzo

Tuttavia gli ultimi due secoli e mezzo nella civiltà occidentale sono fortemente contrassegnati dal romanzo, e vale la pena di mettere a fuoco questo fenomeno, dal momento che riguarda più di ogni altra la letteratura inglese, almeno nella fase della sua nascita. Infatti, sebbene ci siano esempi di romanzo anche precedentemente, il romanzo si afferma come tradizione letteraria nel diciottesimo secolo. E' importante sottolineare a questo punto che il romanzo riguarda essenzialmente la cultura occidentale, che è un fenomeno recente – gli ultimi due secoli e mezzo? – e che è fortemente *class- oriented*: non per caso l'ascesa del romanzo coincide con l'ascesa della borghesia. E' chiaro che non si tratta di un momento finale, né del gradino più alto della scala evolutiva della letteratura narrativa, ma solo di una tappa molto importante all'interno di un macrogenere

in continua trasformazione. Inoltre, per capire l'origine dell'affermazione del romanzo bisogna anche capire il contesto sociale e culturale in cui ha luogo tale affermazione.

Il Settecento, e particolarmente il Settecento inglese, vede nascere il romanzo come genere di consumo (di pari passo con l'affermazione e la diffusione dei giornali, con cui il romanzo condivide molte caratteristiche e alcuni autori), e assieme vede un altro fenomeno di portata mondiale: l'affermazione della borghesia grazie alla Rivoluzione Industriale. La coincidenza non può essere casuale: se il poema epico era il genere dell'aristocrazia (pensiamo a Omero che canta alle corti dei signori greci, ma anche ad Ariosto che compone in onore del signore di Ferrara, o a Virgilio che scrive l'*Eneide* su indiretto comando di Augusto), il romanzo sarà quindi il genere della borghesia. Una classe emergente, che acquista forza e si afferma grazie a virtù individuali piuttosto che grazie a prerogative di nascita, sceglie un genere altamente individuale per le proprie letture, e ne fa il principale mezzo del proprio passatempo. Un fenomeno che è possibile solo a questo punto della storia occidentale, grazie anche al diffondersi dell'alfabetizzazione, che rende la lettura privata accessibile a fasce più larghe della popolazione, mentre l'uomo medievale doveva il più delle volte accontentarsi dell'ascolto, e quindi di una lettura pubblica.

Naturalmente questo influenza anche il modo in cui il romanzo viene scritto. Non dobbiamo mai pensare all'opera d'arte, nemmeno all'opera di arte somma, come a una produzione individuale di un genio individuale, totalmente staccato dall'ambiente che lo circonda. Per l'arte del Rinascimento, per esempio, sia quando si tratti di letteratura che quando si tratti di pittura o di altro, sappiamo che c'è una precisa committenza: un Ruggiero II che commissiona ad Ariosto l'*Orlando Furioso*, un papa che commissiona gli affreschi a Michelangelo o a Raffaello. L'esistenza di una committenza così precisa in qualche modo ci rassicura e ci informa sul tipo di opera che verrà richiesta: anche se il committente ha il buon gusto di lasciare la mano libera all'artista, quest'ultimo vedrà bene di adeguarsi ai gusti e all'ideologia del suo mecenate.

Nel caso del romanzo il discorso è più complesso: manca il committente identificabile, tanto che possiamo pensare per una volta che l'artista sia realmente libero di scegliere contenuti e forme della sua opera. Ma naturalmente non è così. Se lo scrittore rinascimentale faceva riferimento a un unico committente, il romanziere dal Settecento in poi fa i conti con un pubblico, non identificabile individualmente ma riconoscibile per i gusti che ha e per le richieste fatte allo scrittore.

L'operazione per lo scrittore di romanzi è quindi abbastanza difficile: dovrà fare i conti con potenziali lettori del suo tempo, leggerne le tendenze, prevederne e in certa misura determinarne i

gusti. Capiamo quindi che c'è una forma di committenza anche per lo scrittore di romanzi, anche se è una committenza molto più sfumata. E capiamo anche che il lettore ideale del nostro scrittore è un lettore a lui contemporaneo, e che lo scrittore non ha nulla da dire alle generazioni future: e se le generazioni future lo leggono comunque, si tratta comunque di una lettura che sfugge al suo controllo. Capiamo infine che il lettore cerca sì istruzione, ma anche intrattenimento, e che accanto ai romanzi che sono sopravvissuti ai secoli, e che sono diventati parte del canone della letteratura occidentale, nasce anche e si sviluppa un'enorme "para-letteratura" una letteratura di consumo e di genere che generalmente non sopravvive, ma che è utile a noi per capire il contesto culturale e letterario all'interno del quale nasce il capolavoro.

Così il romanzo alle sue origini potrà essere romanzo che, sia pure in una cornice favolosa o avventurosa, rispecchia le virtù di una borghesia intraprendente e essenzialmente solitaria, in lotta individuale con un mondo ostile seppure ricco di promesse (Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*); oppure un romanzo che attraverso una storia edificante insegna alcune essenziali virtù alle giovani donne borghesi o aspiranti tali, come la modestia e la prudenza (Samuel Richardson, *Pamela*); oppure, adoperando come veicolo di trasmissione il periodico (saranno frequentissimi infatti, sia in Inghilterra che in Francia, romanzi che vengono pubblicati a puntate, e riviste che nascono quasi esclusivamente per la pubblicazione di romanzi, come la rivista *Household Words*, diretta da Charles Dickens), dovranno adattarsi alle esigenze di una pubblicazione a puntate, che di volta in volta tenga il lettore in uno stato di suspense in modo da indurlo ad acquistare il successivo numero della rivista. Il potenziale pubblico, e il mezzo di diffusione, crea insomma alcuni condizionamenti all'opera letteraria, condizionamenti da cui può trascendere solo in alcuni casi di alto livello estetico, o di alto valore letterario.

Anche se il romanzo non può considerarsi l'apice di una catena evolutiva della narrativa, al momento attuale è sicuramente l'ultimo arrivato in ordine di tempo, e perciò porta sulle spalle l'eredità dei generi narrativi che lo precedono. Come lettori moderni, la nostra visione di letteratura narrativa si concentra inevitabilmente attorno al romanzo. Questo, incidentalmente, porta con sé due conseguenze negative:

siamo tagliati fuori dalla letteratura narrativa e dalla cultura del passato;

siamo tagliati fuori dalla letteratura narrativa e dalla cultura del futuro.

Il romanzo inglese, particolarmente nel Settecento, sembra privilegiare questo rapporto individuale e complice con il lettore che l'esempio citato di *Tristram Shandy* aveva sottolineato. E' come se l'autore, che inizia ad esplorare un genere, volesse vederne le possibilità, testare il limite a cui si può arrivare. Un altro romanziere settecentesco, Henry Fielding, impegnerà il lettore in una conversazione nel corso dell'intero romanzo (facciamo in questo caso riferimento a *Tom Jones*, il suo capolavoro), sia su temi di etica e di religione, sia sugli aspetti stessi del romanzo che sta scrivendo, avvicinandosi in questo caso a un altro genere che trova compiutezza nel Settecento, e che avrà grande fortuna nella letteratura dell'Ottocento, e in particolare nella letteratura cosiddetta vittoriana: la saggistica.⁷ E anche Jane Austen, che eredita questa prima fase, più sperimentale forse, del romanzo moderno (a cui corrisponderà la seconda grande sperimentazione, quella del modernismo agli inizi del Novecento, di cui una protagonista sarà Virginia Woolf), intrattiene occasionalmente il lettore, anche se, con una notevole autoironia, non presumerebbe mai di istruirlo in morale o in filosofia. In *Northanger Abbey* troviamo uno degli esempi più noti di questo dialogo con il lettore: poco prima della fine del romanzo, il narratore sottolinea ironicamente che il lettore potrebbe chiedersi a questo punto che ne sarà dei protagonisti, se non fosse già messo in guardia da "the tell-tale compression of the pages" (il rivelatore assottigliarsi delle pagine) che lo avverte che siamo quasi alla fine del libro, e quindi prossimi al lieto fine e allo scioglimento di tutti i nodi narrativi.

Ma come fa il lettore a sapere a che gioco stiamo giocando? Non è possibile che in questo modo il narratore si approfitti del lettore, e lo perda nei boschi narrativi? Questo avviene in alcuni romanzi sperimentali, ma nel romanzo "classico" (approssimativamente dal Settecento agli inizi del Novecento) il romanzo "gioca" con il lettore secondo regole ben precise, e il lettore, se è appena

avvertito, potrà essere sorpreso dagli incidenti e dai colpi di scena, ma non sarà mai totalmente spiazzato. Il romanzo deve insomma accostare all'elemento di sorpresa, di spiazzamento, un elemento di riconoscibilità. Non sappiamo com'è la storia che stiamo per leggere, ma nella stragrande maggioranza dei casi abbiamo diritto a sapere che storia è, ed eventualmente a che genere appartiene. Spesso un singolo romanzo infatti, e in maniera anche più marcata rispetto ad altre forme di letteratura, si identifica con uno dei possibili sottogeneri: romanzo giallo, di formazione, rosa, gotico, ecc. Non è detto che l'appartenenza a un genere ci permetta di decidere della qualità o del valore artistico di un romanzo; ma in generale possiamo dire che l'aderire strettamente alle "regole" fa di quel romanzo un qualcosa di assolutamente riconoscibile da parte dei lettori, e quindi ne può pregiudicare il valore artistico, o l'originalità. Ma al di là di queste considerazioni, rimane importante sottolineare come il romanzo, dato il suo particolarissimo, intimo rapporto con il lettore, abbia bisogno di sfruttare questo elemento di riconoscibilità. Come è stato sottolineato da numerosi critici, nel caso del romanzo il rifugio nei generi è anche determinato da un atteggiamento molto particolare della borghesia, classe sociale a cui il romanzo è strettamente associato:

In queste frasi del romanziere Fowles vediamo come il romanzo sia portato a sottolineare l'ambivalenza del rapporto di questa classe sociale con se stessa.

Il romanzo del Settecento nasce su questa base "borghese" e "realistica", una riflessione di una classe sociale su se stessa. "In sintesi, la definizione di "realismo" ha caratterizzato la distinzione dalla narrativa precedente:"⁸ anche se si mascherano da principesse o da mendicanti, i protagonisti del romanzo tendono ad avere atteggiamenti e mentalità fondamentalmente borghesi, e soprattutto ai suoi esordi, anche se poneva i suoi protagonisti in situazioni improbabili o addirittura impossibili (si veda il caso di *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe), li faceva reagire in maniera probabile, veritiera, fedele alla realtà di tutti i giorni che lo scrittore poteva osservare. Il realismo, che caratterizza così fortemente il romanzo, si può definire "vérité humaine" (per una analogia, si veda il caso della pittura di Rembrandt), e si oppone alla "idéalité poétique" (e qui l'esempio analogo potrebbe essere la pittura neoclassica). Ma attenzione: "il realismo del romanzo non consiste nel tipo di vita che esso presenta ma nel modo in cui la presenta".⁹ Come già sottolineato nel caso del romanzo di Defoe, non saranno le situazioni in cui i personaggi sono collocati a garantire della veridicità o del realismo del romanzo, ma il modo in cui i personaggi reagiscono a queste situazioni. E questo avviene mentre viene salvaguardata l'altra caratteristica fondamentale del romanzo, vale a dire, la novità della sequenza di avvenimenti narrati: "Il romanzo appare il logico veicolo letterario di una cultura che, negli ultimi secoli aveva insistito, cosa che non era mai avvenuta in precedenza, sul valore dell'originalità, sì che il romanzo non poteva ricevere nome più appropriato nella lingua inglese, *novel* appunto".¹⁰

Se il romanzo si basa quindi su un rapporto stretto tra narratore ideale e lettore ideale, le regole del gioco verranno stabilite all'inizio del romanzo. L'inizio di un romanzo deve insomma, se non rivelare troppo al lettore in termini di intreccio, creare comunque le giuste aspettative, e dare una serie di indicazioni sia sul genere a cui questo specifico romanzo appartiene, sia sul registro, cioè sul tono del rapporto tra narratore e lettore. A volte l'inizio di un romanzo può essere apparentemente spiazzante: in qualunque edizione lo leggate, per esempio, il primo capoverso di *Guerra e pace* di Tolstoj è costituito da una lunga frase in francese. Quello che il lettore deve capire, è che non importa che egli sappia o no il francese: quello che il narratore vuole ottenere è proprio questo senso di estraniamento creato dall'inserimento di una lingua straniera in un dialogo che si scoprirà essere fra nobili russi. In questo caso, quindi, non sarà tanto importante il senso di quel primo capoverso, quanto il fatto che esista, e che esista in quella particolare lingua.

_ No, ragazzi, avete sbagliato.

My father's family name being Pirrip, and my Christian name Philip, my infant tongue could make of both

names nothing longer or more explicit than Pip. So, I called myself Pip, and came to be called Pip.

Mr and Mrs Dursley, of number four, Privet Drive, were proud to say that they were perfectly normal, thank

you very much. They were the last people you'd expect to be involved in anything strange or mysterious,

because they just didn't hold with such nonsense.

Il corpo nudo della donna era abbandonato per traverso, sul grande letto coperto da un lenzuolo di seta nero.

Se non fosse stato per un tremito che di tanto in tanto la scuoteva, poteva sembrare morta. Le tracce della

violenza e del piacere interrompevano la superficie della sua pelle bianchissima con decorazioni violacee,

sanguinose.

On Mondays, Wednesdays, and Fridays it was Court Hand and Summulae Logicales, while the rest of the

week it was the Organon, Repetition and Astrology. The governess was always getting muddled with her

astrolabe, and when she got specially muddled she would take it out of the Wart by rapping his knuckles.

Erano appena suonate le sei del mattino, un mattino piovoso del mese di marzo dell'anno 1639. Il vento

soffiava impetuoso, in sibili e urli sinistri, quasi di morte; una pioggia sottile sferzava il viso, rendeva il

terreno fangoso, metteva addosso brividi di freddo.

I am by birth a Genevese, and my family is one of the most distinguished of that republic. My ancestors had

been for many ears counsellors and syndics, and my father had filled several public situations with honour

and reputation. He was respected by all who knew him for his integrity and indefatigable attention to public

business.

L'anno moriva, assai dolcemente. Il sole di San Silvestro spandeva non so che tepor velato, mollissimo,

aureo, quasi primaverile, nel ciel di Roma.

He – for there could be no doubt of his sex, though the fashion of the time did something to disguise it – was

in the act of slicing at the head of a Moor which swung from the rafters.

20

La persiana della finestra spalancata sbattì tanto forte contro il muro che parse una pistolettata e Montalbano,

che in quel preciso momento si stava sognando d'esseri impegnato in un conflitto a fuoco, s'arrisbigliò di

colpo sudatizzo e, 'nzemmula, agghiazzato dal friddo.

It's a funny thing about mothers and fathers. Even when their own child is the most disgusting little blister

you could ever imagine, they still think that he or she is wonderful.

Una delle poche cose, anzi forse la sola ch'io sapessi di certo era questa: che mi chiamavo Mattia Pascal.

Le donne nella letteratura inglese

Nell'analisi del romanzo e per estensione della narrativa, è stato postulato che la narrativa precede e forma la coscienza, sia per quanto riguarda l'individuo che per quanto riguarda la comunità: ordinare i propri pensieri in forma di narrazione è il primo passo per dare loro una forma

compiuta. Possiamo notare questo processo in qualunque forma di narrativa, dalla poesia epica, che è la prima forma di narrativa che incontriamo, al romanzo post-coloniale. In quest'ultimo caso, le narrazioni sono gli strumenti attraverso i quali le popolazioni colonizzate affermano la propria identità, l'esistenza di una loro storia. Questo concetto è molto importante da capire perché qualcosa di molto simile succede nel caso delle donne che scrivono romanzi: la forma della narrativa offre loro un'occasione unica per acquisire una voce, e farla sentire. Nel momento in cui alle donne è negata una voce autonoma, la scrittura diventa uno strumento privilegiato di comunicazione. A questo proposito scrive Ellen Moers, una delle prime teoriche della scrittura femminile:

For those who undertake to theorize about the female sex, literature is a unique resource. It is the only intellectual field to which, for hundreds of years, women have made an indispensable contribution ... Literary professionalism for women began with the rise of the Richardsonian novel.¹¹

Quindi diventa per noi particolarmente interessante analizzare il romanzo femminile del diciannovesimo secolo in Inghilterra anche da questa prospettiva: la sua apparizione e il suo sviluppo, infatti, coincidono con cambiamenti epocali nella società inglese, anche per quanto riguarda lo status delle donne, lo status dei romanzi, e il ruolo delle une e degli altri nella società. In questo contesto, lo studio di Elaine Showalter inserito nel vostro programma di esame è non solo un classico del genere, ma anche uno dei primi testi in cui la questione dello status delle donne nella letteratura viene affrontato, tentando una prima distinzione tra "books written by women" e "female literature", e cercando anche di rintracciare una progressione e uno sviluppo nella scrittura femminile in Inghilterra tra il diciannovesimo e il ventesimo secolo.

Il dibattito sulla letteratura femminile, così come affrontato da studiosi come Ellen Moers (*Literary Women*), Elaine Showalter (*A Literature of their Own*) e Sandra Gilbert e Susan Gubar (*The Madwoman in the Attic*; per questi e altri testi si veda la bibliografia finale) è variamente articolato, si estende a comprendere gli argomenti di cui si può discutere, come si può vedere scorrendo sia il volume della Showalter sia i romanzi qui proposti per la lettura. Per fare un esempio, a volte la letteratura femminile si trova a dover mettere in discussione persino il vocabolario da usare: così in *Agnes Grey* di Anne Brontë, un personaggio femminile viene rimproverato per le sue cattive maniere per avere usato il termine *mare* riferendosi al proprio cavallo.

L'autrice usa sarcasmo, dal momento che il personaggio (femminile) che parla è frivolo e sciocco; e tuttavia è bene ricordare che la produzione letteraria delle sorelle Brontë, al suo primo apparire, fu criticata proprio per l'eccessiva libertà di linguaggio.

Oltre alle restrizioni sul linguaggio, la letteratura femminile subisce restrizioni sull'argomento; e come nel caso di ogni censura, queste restrizioni sono talvolta imposte direttamente dall'autore. Emblematico il caso di Jane Austen, che dichiaratamente limita e disciplina il campo di indagine dei suoi romanzi, dichiarando implicitamente che i "women's subjects" sono severamente ristretti, escludendo interi generi come il poema epico, o interi campi del sapere come la storia e la politica. I romanzi della Austen sono severamente circoscritti nel loro ambito: ciò che lei descrive è esattamente ciò che una donna di buona famiglia e buona reputazione può venire a conoscere nel corso della sua vita. A questo atteggiamento si opporranno alcune scrittrici: così Elizabeth Barrett Browning proporrà una forma di epica al femminile nel suo *Aurora Leigh*, mentre nei romanzi delle sorelle Brontë troviamo spesso momenti in cui vengono messi in scena uomini (si veda la scena iniziale di *Shirley*, con i tre sacerdoti che parlano fra loro) senza la presenza femminile, presenza che garantirebbe l'autenticità della testimonianza nel caso dei romanzi della Austen. Ma queste eccezioni sono rarissime: normalmente le scrittrici si conformano alle aspettative del pubblico sul decoro e sulla modestia.

Una delle conseguenze sul lungo periodo di questa forma di autocensura è che la scrittura femminile trova come argomento a cui naturalmente inclina quello delle minoranze: la difesa dei diritti delle minoranze o degli oppressi, siano essi bambini, operai, persone di colore, colonizzati, o, appunto, donne, diventa un tema prediletto del romanzo e della saggistica femminile. Emblematico il caso della scrittrice americana Harriet Beecher Stowe, autrice di *Uncle Tom's Cabin*, romanzo che più di ogni altro contribuisce a propagandare la protesta contro le inumane condizioni della

schiavitù dei negri d'America, e verrà persino considerato una delle forze propulsive del movimento di liberazione dalla schiavitù, movimento che è a sua volta una delle cause determinanti nella Guerra di Secessione. Per un altro esempio, si veda la sezione dedicata ad Elizabeth Gaskell e al suo romanzo *North and South*. A volte le donne affideranno questo tipo di protesta non alla narrativa ma alla saggistica: è questo il caso dei pamphlet femministi di Virginia Woolf, da *A Room of One's Own* a *Three Guineas*. Uno dei temi preferiti in questo caso è la questione dell'istruzione negata alle donne: una questione che investe le loro vite adulte, dal momento che la mancanza di istruzione significa che alle donne è negato l'accesso alle professioni, e quindi ogni forma di controllo economico, sociale, politico. Le donne che combattono per questi diritti (da George Eliot a Virginia Woolf) sanno che l'oppressione sessuale delle donne comincia dall'istruzione, ma trova il suo simbolo più importante nel diritto di voto. La lotta per l'affermazione di diritti civili per le donne dura quasi cento anni: nel 1832 viene presentata alla Camera dei Comuni la prima petizione per il suffragio universale (vale a dire il diritto di voto anche alle donne); tale suffragio verrà concesso solo nel 1928.

Come si vede, quindi, indagare il romanzo inglese tra Ottocento e Novecento dal punto di vista della scrittura femminile e della questione femminile significa affrontare temi assai diversi tra loro, e inserire i romanzi nel loro contesto storico e sociale. La carrellata di introduzioni ai romanzi che segue (con pochissime eccezioni, romanzi d'autrice) ha questo doppio scopo, e ci permette di focalizzare su una serie di opere significative della letteratura inglese, ma allo stesso tempo di cominciare a comprendere un percorso non solo letterario, ma storico.

La scrittura femminile e il canone

Cos'è il canone? Il termine si usa in teologia e nell'ermeneutica biblica (in questo caso ci si riferisce alla collezione di libri oggi nota come *La Bibbia*), e si riferisce a un corpus di testi riconosciuti dalla chiesa come autenticamente ispirati da Dio, e perciò sacri e autorevoli. In letteratura "canone" si riferisce all'insieme di testi che in una certa società e in un certo momento storico sono considerati fondamentali e di valore, per via dei loro meriti letterari specifici (ad esempio, ciò che è incluso nella storia della letteratura o in antologie). Canone può essere anche inteso come la produzione letteraria di un singolo autore: parleremo quindi, ad esempio, del canone shakespeariano.

La formazione del canone solleva una serie di questioni: i criteri di scelta (how do you establish the rules for selection? What is literariness?); l'autorità che sottostà al canone (who chooses? Who has the power?); la permanenza e la relatività dell'appartenenza al canone medesimo. Tutti i canoni si costruiscono sull'esclusione; la voce accordata ad alcuni può essere udita attraverso il silenzio di altri: i canoni vengono quindi fatti e disfatti, sono decostruibili. Inoltre non bisogna dimenticare che il canone è legato al mercato letterario (marketing dynamics change the canon) e a forme di accessibilità e disponibilità ∞ un esempio concreto è quello di internet, che

modifica le politiche della formazione del canone, rendendo disponibili testi prima difficilmente accessibili, oppure rendendo disponibili testi sui quali, a differenza di quelli su carta, si può intervenire: si veda il caso in cui il "navigatore" è invitato a scrivere prequels o sequels di testi canonici, come nel sito "The Republic of Pemberley" in cui sono presenti testi di Jane Austen con possibilità di intervento per il lettore (www.pemberley.com). E' difficile immaginare a cosa questa rivoluzione possa condurre. Certamente indica la strada della totale secolarizzazione e popolarizzazione del canone.

Pensando al canone, Italo Calvino immagina un ipotetico scaffale (*Perché leggere i classici*, Mondadori, 1995) in cui i libri vengono riposti dopo la lettura. Ogni volta che si aggiunge un libro, lo spazio e l'ordine dei libri preesistenti vengono modificati. In altre parole, ogni nuovo testo modifica la collocazione dei vecchi testi, ne cambia il valore e le possibili interpretazioni. In questo modo ogni testo diventa un sistema di tracce, una coesistenza di lettura e scrittura, una rete di incontri e, come diceva Julia Kristeva, un mosaico di citazioni. Per Calvino, sul quello scaffale ci deve sempre essere spazio per nuovi libri, così come ci deve essere tempo per le riletture. La

rilettura e la rileggibilità sono implicite nel concetto di canonizzazione.

Nella seconda metà del Novecento, la critica ha iniziato a riesaminare il canone maschile, per vari motivi: dar voce ai vuoti di silenzio creati da una storia patriarcale, ma anche discutere i principi secondo cui un ordine di merito esclusivo e gerarchico viene costruito. Studi pionieristici sono stati Virginia Woolf's *A Room of One's Own and Three Guineas*, e più tardi Ellen Moers, *Literary Women* (1978), Elaine Showalter, *A Literature of Their Own* (1970s), Sandra Gilbert e Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic*. E' proprio partendo da un'immagine contenuta in *A Room of One's Own* che queste due studiose affrontano la lettura della produzione letteraria femminile nell'800. Woolf dice che per resuscitare la poetessa che fu la sorella di Shakespeare, le donne devono guardare oltre lo spauracchio di Milton, *Milton's bogey*, cioè l'essenza misogina della poesia e più in generale della cultura patriarcale, che vede la donna come seconda, inferiore all'uomo e mossa da istinti satanici; una cultura che proprio in *Paradise Lost* trova la sua massima espressione. Milton infatti racconta la storia dell'alterità della donna, della sua esclusione dal giardino dell'Eden, che è anche esclusione dal giardino della poesia e dell'ispirazione poetica. Milton per le scrittrici è dunque il grande inibitore, il padre che tiene le figlie accanto al focolare con la bocca chiusa a scrivere sotto dettatura.

Dopo *Paradise Lost* le donne scrittrici diventano tutte 'figlie di Milton', che si chiedono quale debba essere il loro rapporto con la poesia patriarcale e cercano modi alternativi di essere figlie. Con il Romanticismo, le scrittrici si sottomettono in modo apparentemente docile ai miti maschili, ma al contempo lavorano segretamente per ottenere uguaglianza e una voce. Prima cercano di conoscere i modi, le convenzioni, i contenuti della tradizione maschile e di capire cosa questo significhi per una donna, e poi si appropriano della tradizione e la sovvertono reinterpretandola.

I critici cercano all'indietro nel tempo: vogliono far parlare i silenzi, riempire i buchi nella storia. Nel Modernismo Eliot riscopre i metafisici; Woolf inventa la sorella di Shakespeare. Solo nella seconda metà del '900 ci si chiede chi sono davvero i romantici: 2 generazioni, 6 poeti. E gli altri? O non erano romantici, o non erano uomini. E, quindi, ci si chiede chi siano le altre.

Jane Austen, *Northanger Abbey*

Le pagine di apertura del romanzo - Nel caso del romanzo di Jane Austen, l'inizio è fondamentale quanto nel caso dei romanzi citati nella sezione dedicata alla narratologia. I romanzi austeniani sono giustamente celebrati per la sottigliezza, e qualche volta la perfidia, dei loro inizi. Trovate di seguito gli inizi dei sei principali romanzi austeniani; leggeteli con attenzione e analizzateli alla luce delle informazioni che vi danno su ciò che segue, mettendoli anche in relazione con il titolo:

Northanger Abbey – No one who had ever seen Catherine Morland in her infancy, would have supposed her born to be an heroine.

Sense and Sensibility – The family of Dashwood had long been settled in Sussex. Their estate was large, and their residence was at Norland Park, in the centre of their property, where, for many generations, they had lived in so respectable a manner, as to engage the general good opinion of their surrounding acquaintance.

Pride and Prejudice – It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune, must be in want of a wife.

Mansfield Park – About thirty years ago, Miss Maria Ward of Huntingdon, with only seven thousand pounds, had the good luck to captivate Sir Thomas Bertram, of Mansfield Park, in the county of Northampton, and to be thereby raised to the rank of a baronet's lady, with all the comforts and consequences of an handsome house and large income.

Emma – Emma Woodhouse, handsome, clever, rich, with a comfortable home and happy disposition, seemed to unite some of the best blessings of existence; and had lived nearly twentyone years in the world with very little to distress or vex her.

Persuasion – Sir Walter Elliott, of Kellynch-hall, in Somersetshire, was a man who, for his own amusement, never took up any book but the Baronetage.

L'indicazione normalmente data dalle prime pagine del romanzo punta direttamente al personaggio o ai personaggi principali: emblematico il caso di *Emma*, in cui la protagonista viene memorabilmente descritta, e in un certo qual modo giudicata, già nelle prime due righe, grazie alla sequenza iniziale di aggettivi "handsome, clever, and rich"; ma si veda anche il caso di *Pride and Prejudice*, in cui la massima che viene presentata all'inizio come verità universale si rivela essere l'ossessione della maggior parte dei personaggi femminili, protagonista compresa. Più spesso ancora, l'incipit ci dà indicazioni sul tema principale del romanzo, che è originale e unico per ognuno dei sei grandi romanzi della Austen.

Northanger Abbey comincia con una forte negazione: "No one". E' come se il romanzo ci volesse dire fin dall'inizio non che cos'è ma che cosa non è. E infatti il tema principale del romanzo, al di là della storia tradizionale della raggiunta maturità (coincidente con il fidanzamento e il matrimonio) di una ragazza, è la parodia di un genere che conosceva allora il massimo fulgore.

Il romanzo gotico. Se il titolo scelto dalla Austen autorizzava il lettore a una serie di aspettative collegate con il gotico, l'incipit annuncia chiaramente la delusione di queste aspettative e la carica di novità del romanzo. Il lettore contemporaneo alla Austen avrebbe infatti comperato il romanzo pienamente convinto di trovarsi di fronte a un romanzo gotico.

"Negli stessi anni in cui in Germania si impone il movimento dello *Sturm und Drang*, in Inghilterra il gusto per il gotico, l'ombroso, il medievale, l'arcano produce dirompenti fenomeni di mistificazione letteraria ad alta temperatura 'romantica'" (Bertinetti, vol. II, p.6). Come si vede, la passione per il gotico investe vari settori dell'arte e della letteratura, ma a livello di letteratura "popolare" la manifestazione più importante è sicuramente la serie di romanzi ("fenomeni di mistificazione letteraria", li definisce giustamente Bertinetti) ora noti come "romanzo gotico" che invadono il mercato tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, con autori come Ann Radcliffe e Horace Walpole. Il romanzo gotico si connette da una parte al romanzo sentimentale (come i romanzi di Samuel Richardson, *Pamela* e *Clarissa*), da cui è generato, dall'altra al romanzo di fantascienza (come il *Frankenstein* di Mary Shelley), che deriva in certa misura dal gotico. I titoli (*The Castle of Otranto*, *The Mysteries of Udolpho*, *The Monk*) erano una chiara indicazione per il lettore: il miscuglio di medievalesimo, religiosità ed esotismo (con una spiccata predilezione per l'ambito italiano) era una caratteristica ricorrente di questo romanzo. Altre caratteristiche comuni al romanzo gotico e a quello sentimentale sono: l'opposizione al razionalismo settecentesco e la rivendicazione della "sensibilità", o "sentimentalità", che a volte diviene sentimentalismo; e l'esaltazione di questi valori in una chiave popolare, che abbia facile presa sulle masse di lettori, o piuttosto di lettrici. Il pubblico a cui questi romanzi si rivolgono è borghese, non eccessivamente preoccupato da questioni religiose ma desideroso di avere brividi a poco prezzo; il romanzo gotico offrirà questi brividi attraverso un'esaltazione del *sublime* (concetto chiave nell'estetica romantica) che si traduce in realtà in una esaltazione dell'orrore. I temi prediletti quindi (l'ambientazione italiana e medievaleggiante, l'insistenza sul tema della religione, il fascino/orrore per la morte nelle sue manifestazioni più macabre) non sono che veicoli opportunamente scelti per convogliare queste emozioni. Il pubblico sogna qualcosa che per definizione gli è negato: perciò questi romanzi avranno spesso protagonisti aristocratici e ambientazioni esotiche, anche se i valori propagandati attraverso questi romanzi sono i tipici valori borghesi dell'operosità, del lavoro, e, per le donne, della castità e della pudicizia.

Attraverso il romanzo popolare, nella sua variante gotica e poi in quella fantascientifica, assistiamo anche a un curioso fenomeno, vale a dire alla nascita di figure mitiche che vengono create da un individuo (l'autore del romanzo) piuttosto che generate da una cultura comune come avviene nei miti primigeni. Figure come l'Ebreo Errante, Dracula, o la Creatura di *Frankenstein* si sono radicate nell'immaginario collettivo e sono entrate a far parte di una narrativa (di romanzo o di film) spesso estranea all'opera all'interno della quale sono state generate.

Jane Austen conosce bene questo tipo di letteratura, tanto è vero che alcune pagine di *Northanger Abbey* sono un'esplicita parodia di successi "gotici" del tempo come *Nightmare Abbey* o *The Castle of Otranto*. L'eroina di *Northanger Abbey* è una grande lettrice di romanzi gotici, e

Austen ne prende in giro, sia pure benevolmente, l'immaturità; tutto il romanzo adopererà l'arma della parodia per far passare l'eroina dal fittizio mondo gotico al mondo reale. La finalità del romanzo è parodica ma allo stesso tempo didattica: Austen ci ammonisce ad evitare l'eccesso di *sensibility*, a non confondere la facile commozione generata dalla finzione romanzesca con il sentimento reale; un tema che verrà sviluppato più a fondo nel suo romanzo successivo *Sense and Sensibility*. Allo stesso tempo, nel presentarci una protagonista dalla normalità quasi esasperata, ci mette in guardia contro le eroine dei romanzi popolari, che, nella felice definizione di Gilbert e Sutherland, "are not born like people, but manufactured like monsters" (*The Madwoman in the Attic*). Benché Jane Austen sia poco amata dalle scrittrici della generazione successiva, come le sorelle Brontë, dobbiamo a lei le prime basi di quel realismo che diverrà una caratteristica fondamentale nel romanzo femminile dei decenni successivi.