

Gianni Garofoli

FORME DEL PUBBLICO E DEL PRIVATO NELLA
NARRATIVA INGLESE

Il pubblico e il privato del linguaggio

Il romanzo inglese si configura, fin dal suo apparire, come il mezzo più appropriato per veicolare l'ideologia della borghesia rampante, il suo punto di vista riguardo al mondo ed ai rapporti sociali.

Se Samuel Richardson può considerarsi il suo inventore, questo è dovuto principalmente a un elemento: il problematizzarsi del rapporto tra l'individuo e la società; come scrive infatti David Daiches, «(...) il romanzo fu maturo solo quando seppe aggiungere alla comprensione che Defoe aveva della realtà sociale e materiale una certa consapevolezza della complessità della personalità umana e del conflitto tra tendenza morale interiore e tendenza sociale esteriore, tra moralità e ambizioni mondane»¹.

La narrativa «estroversa» di Defoe privilegiava, in effetti, l'aspetto *pubblico* dell'esperienza, il momento del contatto (e dell'attrito) tra l'individuo e la società, ignorando quasi il momento introspettivo. Il romanzo richardsoniano introduce, per la prima volta, la dimensione del *privato*, quell'area dell'affettività e della vita interiore che è il necessario complemento di una rappresentazione psicologica a tutto tondo.

In *Pamela* la sfera del privato è vista in una luce ambivalente: da una parte, le riflessioni dell'eroina costituiscono la zona d'ombra della coscienza, il suo sottrarsi ai vincoli del sociale, del discorso diretto, delle virgolette obbligatorie; d'altra parte, questa stessa sfera del privato non è affatto indipendente rispetto a quella pubblica, al punto di non acquisire mai quella dimensione autonoma e a-funzionale che le sarebbe propria, quell'attitudine alla crescita interiore svincolata da ogni contingenza; al contrario, il febbrile lavoro men-

¹ DAVID DAICHES: *Storia della letteratura inglese*, Milano 1976, II ediz., II° volume, p. 68.

tale di Pamela, in margine alle lettere, è propedeutico all'azione, ne prepara e definisce le modalità, ne chiarisce gli intenti; la riflessione non rappresenta mai il momento «disinteressato» di un reale ripiegamento interiore, è sempre e semplicemente la fase d'incubazione dell'agire, la sua premessa.

Pubblico e Privato, dunque, sono concetti che definiscono due diverse qualità di esperienza, ma il loro reciproco distacco ed il loro definirsi in modo autonomo sarà il frutto di una fase narrativa ancora più tarda, rispetto a quella inaugurata da Richardson; per tutto il Settecento, infatti, l'accordo tra interiorità ed esteriorità, nel romanzo, è pressoché costante, e il pensare e l'agire, lungi dal divaricarsi e dall'entrare in conflitto, sono vincolati ad una logica causale in cui la fase riflessiva o precede l'azione, mettendone a fuoco i contorni, o consegue ad essa, valutandone gli effetti. Da questa fase di integrazione massima tra istanze «pubbliche» e «private» si perverrà via via ad una diversa concezione della coerenza psicologica del personaggio letterario, in cui i diversi strati della psiche, i vari livelli di coscienza danno luogo a un rapporto contraddittorio tra pensiero e manifestazioni esteriori, fino a mettere in forse la rappresentabilità di quest'io diviso. Si pensi, ad esempio, a come, in *Delitto e Castigo*, le azioni ed i pensieri di Raskolnikov costituiscano l'oggetto di due narrazioni diverse, parallele ma in un certo senso indipendenti, tanto che perfino le riflessioni del protagonista sul suo omicidio, prima e dopo il compiersi di questo, sono in certo qual modo «oggettivate» e distanziate; l'omicidio stesso, anzi, diventa il pretesto per una discussione sulla colpa, sul peccato, sul pentimento, e Dostoevskij finisce per gettare le basi di un sovvertimento radicale: consapevolmente o meno, egli inverte i termini del rapporto tra pensiero e azione, facendo sì che, più che l'assassinio vero e proprio, l'asse portante del romanzo sia costituito dalle idee che dal fatto si dipartono.

La narrativa inglese conosce un'evoluzione simile, un mutamento che si traduce in una sapienza compositiva raffinata e scaltrita, dove «pubblico» e «privato» diventano concetti problematici e definiti a più livelli, tanto da costituire infine due diversi tipi di *codice*, in cui i rapporti che l'«io» intrattiene con il mondo e con sé stesso vengono complicati da approcci molteplici e complementari.

Infatti, esaminare un testo letterario da questa particolare angolazione significa andare a ricercare tracce di questa dicotomia a più livelli, da quello, strutturale, della scelta fra prima e terza persona, a quello, psicologico, dei vari gradi di adattamento alla realtà. In quest'ultimo caso, cioè, si può utilmente indagare la capacità più o meno pronunciata, da parte del personaggio letterario, di recepire il reale nella sua oggettività ovvero di adottarne una visione distorta e non

corrispondente al vero. Per questa eventualità si possono introdurre i concetti di *straniamento* e di *ricezione attutita* (*understatement*).

Passando a questo punto a un'esame ravvicinato di determinati testi, resta chiaro come non si intenda qui valutare il valore letterario assoluto degli autori e delle opere in questione, bensì, adottando il metodo dell'accostamento diacronico si voglia mostrare la vitalità e la diffusione degli stilemi letterari esaminati.

Una ricognizione degli aspetti pubblici e privati di un'opera narrativa non può prescindere dall'esame sul testo e sul rapporto forma/contenuto, cioè sul loro rispettivo conformarsi ovvero dissociarsi. Lo iato inevitabile tra forma e contenuto (dato che il loro armonizzarsi è sempre il risultato della funzione estetica) può in molti casi essere allargato a bella posta, allo scopo di mettere a nudo un *corpus* di convenzioni ormai scadute a manierismo. Questo può avvenire in seguito alla *contaminazione* del discorso letterario vero e proprio, con l'immissione nel testo narrativo di forme extra-letterarie, contaminate a loro volta, in una spesso gustosa interazione tra codice pubblico e codice privato; è quanto si verifica, ad esempio, nel romanzo poliziesco *Le mystère de la chambre jaune* di Gaston Leroux, dove nella forma asettica ed impersonale del verbale giudiziario il cancelliere Maleine riesce ad interpolare le sue impressioni e i suoi giudizi: è quasi una metafora involontaria del dilemma autoriale tra obbiettività e soggettività. Ma se Leroux era stato in un certo senso costretto ad argomentare in qualche modo la qualità letteraria di un resoconto di tribunale, premettendo ad esso l'avvertenza che il cancelliere «si dedicava, a tempo perso, alla letteratura», James Joyce, nel diciassettesimo episodio dell'*Ulysses*, applica la tecnica dell'interrogatorio (detta anche del «catechismo impersonale») al notturno incontro domestico tra Bloom e Dedalus, senza la minima giustificazione e senza una intrusione autoriale.

Una strutturazione siffatta, per quanto in certa misura gratuita, (Joyce avrebbe potuto continuare con la tecnica naturalistica adottata nel capitolo precedente) risponde purtuttavia a determinate esigenze narrative. Essa consente di sintetizzare nel modo più preciso e senza dispersioni il resoconto della passeggiata che i due uomini compiono per recarsi a casa; inoltre, in modo simile alla tecnica cinematografica delle dissolvenze continue, risponde all'esigenza spaziale/quantitativa di enumerare gli argomenti di conversazione toccati nel breve lasso di tempo. Questa tecnica «panoramica» si fa serrato botta e risposta dal momento in cui Bloom si fruga in tasca alla ricerca della chiave, dove la rapidità delle domande e delle repliche vivacizza al massimo la prosa, eliminando i momenti di riflessione e quelli di raccordo tra una scena e l'altra.

Possiamo quindi osservare come, in questo capitolo, contenuto e strutturazione formale siano tanto divaricati da presentarsi agli antipodi: una forma «aperta», quella del breviario e dell'interrogatorio, riveste una materia quanto mai «chiusa» e privata come l'incontro notturno tra due individui.

L'epica domestica dell'*Ulysses* richiede una forma di trattamento pubblica, ostentata, declamatoria, anche per un episodio tanto segreto come il *Nostos*; l'astuzia di Bloom, che gli consente di introdursi in casa anche senza l'ausilio della chiave, necessita di un occhio invisibile capace di raccontarla, nonché di un linguaggio in qualche modo non comune che sia in grado di valorizzare quell'impresa. Non a caso, la formulazione delle risposte risulta comica proprio in virtù di un lessico tecnico, ufficiale, specialistico, laddove il materiale narrativo ne avrebbe richiesto uno familiare, generico, approssimativo. L'effetto finale è quello di una discrepanza irresistibilmente comica tra la quotidianità di quei gesti ed il modo reboante e manierato con il quale Joyce li consegna all'eternità:

Did he rise uninjured by concussion?

Regaining new stable equilibrium he rose uninjured though concussed by the impact, raised the latch of the area door by the exertion of force at its freely moving flange and by leverage of the first kind applied at its fulcrum gained retarded access to the kitchen through the subadjacent scullery, ignited a lucifer match by friction, set free inflammable coal gas by turning on the ventcock, lit a high flame which, by regulating, he reduced to quiescent candescence and lit finally a portable candle².

Ma al di qua della situazione-limite joyciana, potremmo individuare anche in forme di scrittura «tradizionali» le spie di una tensione tra pubblico e privato, tra il modo interiore e quello esteriore.

Sofferamoci su un romanzo dalla scrittura tutt'altro che imperiva, su *Far from the Madding Crowd* di Thomas Hardy; la narrazione dell'esterno, onnisciente, fa sì che ben poco rimanga di *privato* e di inaccessibile nell'animo dei personaggi, il momento riflessivo accompagnando sempre le azioni, sovente indirizzandole, oppure, successivo ad esse, valutandone le conseguenze. La scrittura di Hardy è quasi sempre denotativa, aderente al dato fisico, spesso decisamente funzionale, come quando si sofferma sulla descrizione di oggetti elementari ma ignoti alla gran parte dei lettori cittadini, o di determinate operazioni campagnole. Il descrittivismo, specie nei capitoli iniziali, è viceversa piuttosto colorito, ricco di metafore nel suo riferirsi ai più svariati paesaggi e fenomeni naturali; i momenti riflessivi esterni, infine, sono improntati ad una medietà di stampo popolare, ad una

² JAMES JOYCE: *Ulysses*, London, 1968, p. 780.

equidistanza costante che si rivela nel tono di bonaria comprensione che tempera ogni giudizio:

there was an elasticity in her firmness which removed it from obstinacy, as there was a *naiveté* in her cheapening which saved it from meanness³.

... and a censor's experience on seeing an actual flirt after observing her would have been a feeling of surprise that Batsceba could be so different from such a one, and yet so like what a flirt is supposed to be⁴.

Il mondo del Wessex è un mondo chiuso, immobile, sempre uguale a se stesso, ma la «privatezza» di questo microcosmo viene insidiata dalla scrittura di Hardy: in primo luogo, l'anonimato di molti personaggi è riscattato dai loro stessi nomi, tutti di derivazione biblica, già sufficienti a connotarli, e capaci anche di «storicizzare» quell'universo cristallizzato, di collegare quella sorta di moderna Arcadia alla storia e al mondo. In secondo luogo, l'uso ironico della metafora consente a Hardy di ottenere un risultato analogo di *apertura*; l'accostamento parodico ad eventi e personaggi storici istituisce una specie di parentela tra il duraturo e il contingente, tenera e comica al tempo stesso:

Bathsheba's was an impulsive nature under a deliberative aspect. An Elizabeth in brain and a Mary Stuart in spirit, she often performed actions of the greatest temerity with a manner of extreme discretion⁵.

Il «privato» di questo mondo, del resto, era già stato evidenziato in apertura; l'arrivo di Batsceba, o meglio la sua intrusione, rappresenta già il momento di attrito tra pubblico e privato, ma la sua integrazione *in fieri* è già adombrata nel modo come appare a Gabriele: il suo rimirarsi nello specchio, sul carro che la trasporta, è indice della sua condizione sospesa tra il vecchio modo e il nuovo, il suo passato di cittadina e il suo futuro di fittavola. Lo specchio, in questo senso, si propone come indizio, dato che rivela il narcisismo della sua proprietaria, assumendo nel contempo una valenza simbolica, isolato com'è dal suo contesto abituale.

Il microcosmo arcaico del Wessex viene violato due volte, da Batsceba e dopo la relativa integrazione di quest'ultima, dal sergente Troy, la cui vocazione mondana è in stridente contrasto con la semplicità di modi dei nativi; se non corre una grande differenza di tono

³ THOMAS HARDY: *Far from the Madding Crowd*, London, 1965, p. 103.

⁴ *Ibidem*, p. 141.

⁵ *Ibidem*, p. 150.

tra i discorsi del sergente, di Gabriel e del fittavolo Boldwood (specie nelle perorazioni rivolte a Batsceba) la «diversità» del sergente viene ugualmente in luce: l'intima inconsistenza dell'individuo, infatti, si svela nella vanità del gesto, la cui a-funzionalità viene contrapposta alla fertilità dell'agire rivolto a un fine; l'esibizione di bravura del sergente, nel capitolo XXVIII, è ironicamente descritta come lo sterile *pendant* dell'azione funzionale, ed il suo svolgersi è tutto un *come se*, un'imitazione del reale svincolata da qualsiasi necessità. È l'arte contrapposta al bisogno:

«Now», said Troy, producing the sword, which, as he raised it into the sunlight, gleamed a sort of greeting, like a living thing, «first, we have four right and four left cuts; four right and four left thrusts. Infantry cuts and guards are more interesting than ours, to my mind; but they are not so swashing. (...) Well, next, our cut one is as if you were sowing your corn – so.» (...) «Cut two, as if you were hedging – so. Three, as if you were reaping – so. Four, as if you were threshing – in that way. Then the same on the left»⁶.

Possiamo ora esaminare altre opere, nelle quali l'apparato terminologico e lessicale si configura come elemento creativo, non diversamente dal romanzo appena preso in esame. Questo lavoro compositivo lo rintracciamo, tra gli altri, in W.W. Collins e D.H. Lawrence; per quanto riguarda il primo, assistiamo, in *The Moonstone*, ad una costruzione narrativa fatta per *infilzamento*, secondo la definizione formalista, nella quale, cioè, più personaggi raccontano la vicenda, svelandone ciascuno un aspetto secondo la propria prospettiva. Questo modo di procedere fa sì che alcuni di essi (non tutti) siano di volta in volta *narrato* e *narrante*, a seconda che, come nel primo caso, rientrino nel novero degli attanti o che, come nel secondo, si facciano voce narrante e coloriscano persone e avvenimenti degli umori della loro psicologia.

Wilkie Collins rende appieno la distanza che intercorre tra «pubblico» e «privato» nello sdoppiamento esclusivamente terminologico cui sottopone il reale: il divario tra l'oggettivo e il soggettivo si fa manifesto, ad esempio, nella descrizione multipla di una figura secondaria, Penelope, la figlia del vecchio domestico Betteredge, che nella terminologia paterna è *my little Penelope*, per divenire, nelle parole di Franklin Blake, *a pretty girl (who) has got a small ear and a small foot*, fino a un grado minimo di partecipazione affettiva (e *privata*) dalle definizioni che di lei fornisce Miss Clack: *She is the daughter of a heathen old man named Betteredge* e, più avanti, *the person with the cap-ribbons*; possiamo notare, infatti, come nei primi

⁶ Ibidem, p. 213.

due casi Penelope sia rispettivamente definita dal suo nome proprio e dal termine *ragazza*, e come entrambe le volte il nome sia accompagnato da un aggettivo; nel caso di Miss Clack, invece, notiamo un'assenza in luogo di una *presenza*, dal momento che Penelope non viene presentata in rapporto a sé stessa bensì in funzione del padre, e anche nel secondo caso il termine *persona* rivela un grado di «familiarità» decisamente inferiore rispetto a *ragazza*.

Riguardo a Lawrence, una analoga ridefinizione del reale per mezzo della parola può essere utilmente analizzata in *The Virgin and the Gipsy*, dove il divario pubblico/privato si fa profondo e carico d'implicazioni. Il microcosmo familiare descritto all'inizio del racconto viene caratterizzato in senso tanto «chiuso» che anche il linguaggio se ne fa ampiamente carico, oscillando per tutte le prime pagine tra ben tre punti di vista: quello dell'autore, quello del «mondo», quello dei componenti la famiglia. Così, nel periodo di apertura, è facile vedere come la prima frase sia constattiva, assertiva parola d'autore; la seconda assolutamente informativa, mentre la terza, e tutte quelle che seguono, costituiscono con tutta evidenza un commento «collettivo», come *vox populi* sono anche i due aggettivi che definiscono la fuggitiva:

When the vicar's wife went off with a young and penniless man the scandal knew no bounds. Her two little girls were only seven and nine years old respectively. And the vicar was such a good husband. True, his hair was grey. But his moustache was dark, he was handsome, and still full of furtive passion for his unrestrained and beautiful wife⁷.

Nel prosieguo, vediamo come il personaggio centrale della famiglia, la vecchia Granny, sia definita dai consanguinei, archetipicamente, *the Mater*, mentre il codice privato (o lessico familiare) viene esemplificato molto appropriatamente dalle metafore con cui i vari componenti si riferiscono alla moglie del vicario: nel cuore di quest'ultimo, infatti, *still bloomed the pure white snow-flower of his young bride*, mentre d'altro canto sua madre, la terribile *Mater*, vi fa riferimento come a *that nettle which flourished in the evil world*; infine, Lawrence ci informa che *The family even thought of her as She-who-was-Cynthia*.

Così, lo stile privato si definisce chiaramente in senso del tutto connotativo, come appare dagli esempi riportati; se pubblicamente si parla di *the vicar's wife*, con il genitivo appositivo che inquadra

⁷ DAVID HERBERT LAWRENCE: *The Virgin and the Gipsy*, Harmondsworth, 1979, p. 167.

socialmente il termine più generico *wife*, nel chiuso della cerchia familiare il linguaggio si depura della sua funzione denotativa, pervenendo a quel punto massimo di «appropriazione» e interiorizzazione costituito dalla metafora, questo «segnale» per pochi iniziati.

Rimanendo nell'ambito di una indagine linguistica, il pubblico e il privato si definiscono, a livello del discorso letterario, per la capacità più o meno pronunciata di veicolare con immediatezza il *senso*, ovvero il referente; a questo livello, un effetto «straniante» tutto inerente al linguaggio lo troviamo nel caso di citazioni di parole o frasi in una lingua diversa da quella del contesto; in tal caso, una frattura viene a crearsi invariabilmente tra lo stile del contesto e quello del termine o della frase allogeni, in varia misura, però, e con gradi di straniamento via via diversi; infatti, lo scarto risulta minimo, di norma, nel romanzo russo dell'ottocento, dove il gusto della citazione, quasi sempre in francese, si esercita nell'ambito delle classi alte e aristocratiche, nel corso di discussioni salottiere il cui tono medio è sempre piuttosto elevato e nelle quali, dunque, esso non si configura come eversivo, bensì come rafforzativo. Tale esso è di regola nei romanzi di Dostoevskij e Tolstoj.

Diversamente, vediamo come l'impiego del termine inusuale produca effetti notevolmente stranianti quando si iscrive in un discorso prettamente *comunicativo*, e allorché si possa presumere che la complessione psicologica del parlante (e la sua cultura) non sia tale da rendere verosimile quell'intrusione. Questo lo riscontriamo a più riprese nelle pagine del romanzo erotico di John Cleland, *Fanny Hill*, dove la comparsa dei termini in francese getta un'improvvisa luce di «apertura» nel discorso «chiuso» e mai troppo elevato della protagonista; ed è altrettanto lecito, d'altronde, sentire tutto ciò come un espediente d'autore, un modo di renderci impercettibilmente edotti della accresciuta sapienza mondana di Fanny:

There is, then, a fatality in love, or have loved him I must; for he was really a treasure, a bit for the BONNE BOUCHE of a duchess⁸.

I codici a confronto. La ricezione attutita

Al di là dell'orizzonte prettamente linguistico, *straniamento* è quell'insufficiente penetrazione e comprensione del reale che, abbiamo già rilevato nelle premesse, si produce allorquando i vari tipi di codice entrano in conflitto e si finisce per misurare il «pubblico» col

⁸ JOHN CLELAND: *Fanny Hill*, New York, 1963, p. 99.