

RECENSIONI

P. Parrinder, *Nation and Novel: The English Novel from its Origins to the Present Day*, Oxford University Press, Oxford 2006, pp. 502.

I tentativi di scrivere guide innovative sul “romanzo inglese” procedono di buona lena: tra i contributi più autorevoli e recenti figurano *The True Story of the Novel* – un utile studio comparativo scritto da Margaret Anne Doody nel 1996 –, *The English Novel: An Introduction* di Terry Eagleton (2004) e *Nation and Novel* di Patrick Parrinder. Per quanto indubbiamente graditi siano tali studi, perfino la più rapida delle letture basta a rivolgersi ancora allo storico manuale di Ian Watt. Peccato, perché per quanto pionieristico fosse nel 1957, anno della sua pubblicazione, *The Rise of the Novel: Studies in Richardson, Defoe, and Fielding* di Watt mostra oggi, visibilmente, i segni dell'età.

L'opera di Parrinder rappresenta un contributo serio, nonché utile sotto diversi aspetti. Traccia un percorso tematico che illustra le fasi della prosa narrativa inglese, dalle sue origini tardomedioevali alle realtà multiculturali odierne, ed esamina il legame costante tra la narrativa inglese e la nazione inglese. Secondo Parrinder: «Fictional narrative gives us an inside view of a society or nation» (p. 1) e ci aiuta a definire il carattere di una nazione, che, come il carattere di un individuo, scrive George Eliot, costituisce «a process and an unfolding» (p. 21). Anche se è innegabile che gran parte della narrativa di fantasia tenti di offrire in primo luogo una visione della società e, allo stesso tempo, di modellarla, è tuttavia discutibile che possa dirsi lo stesso di tutte le opere di questo tipo, appartenenti alla tradizione del romanzo inglese o di altra nazionalità. Ma questa è la linea che ha scelto di seguire Parrinder, professore di letteratura inglese presso l'Università di Reading, il quale, nel capitolo di apertura, si propone di giustificare il suo tentativo di leggere il romanzo alla luce del rapporto di questo con la spinosa questione del carattere, o dell'identità, nazionale:

The nature of national identity and of its now rather unfashionable counterpart “national character” has been consistently debated by English novelists across the centuries. Secondly, novels are the source of some of our most influential ideas and expressions of national identity. Works of art which are enjoyed and appreciated by subsequent generations play a key part in the transmission and dissemination of national images, memories, and myths. Thirdly, the fictional tradition adds a largely untapped body of evidence to historical enquiry into the origins and development of our inherited ideas about England and the English (p. 6).

È vero che il romanzo fornisce spesso preziose informazioni sulla nazione e sul carattere nazionale che sottolinea la differenza fra i popoli: Parrinder argomenta, quindi, giu-

stamente (se non con grande originalità) che il consolidamento del romanzo deve essere interpretato tenendo conto dell'origine dello Stato-nazione. Il romanzo svolge un ruolo preminente nella formazione del carattere nazionale, sottoponendolo nel contempo alla valutazione collettiva. Il romanzo attira senza dubbio un pubblico che fa della lettura un'esperienza privata, a differenza del teatro, ma almeno inizialmente dipende da lettori che ne condividono la lingua e il retaggio culturale. Attratti innanzitutto da coloro che vivono nella nazione in cui il romanzo ha origine, i lettori giungono, scorrendo le pagine, a vedersi riflessi o rifratti in un genere straordinariamente ospitale, che offre spazio a tutte le classi sociali e si presenta, pertanto, come uno specchio ampio e sfaccettato della nazione. Se, nel Settecento, la nascita del romanzo è profondamente legata all'obiettivo di creare un nuovo tipo di identità nazionale di matrice protestante (*Robinson Crusoe* viene letto come uno studio sul carattere nazionale inglese), l'Ottocento assiste alla differenziazione del ruolo del romanzo, che diventa spazio di autocoscienza critica piuttosto che luogo di affermazione nazionale.

Tuttavia, il romanzo inglese non si limita a questo e l'esperienza della lettura e della scrittura non si ferma certo all'interesse, comunemente sentito, di conoscere la nazione. Nel caso di molti romanzieri inglesi, l'identità nazionale viene data per scontata o funge da semplice sfondo fisso (spesso non scritto) per opere legate più intimamente a tematiche individuali o familiari. Si potrebbe sollevare la stessa critica per molti dei recenti studi sulle tradizioni del romanzo scozzese e irlandese, debitori, come l'opera di Parrinder, di critici quali Fredric Jameson e Homi Bhabba e che muovono principalmente dall'analisi di come un romanzo «may contain the nation within its form, its structure, its silences»¹. Parrinder propone interessanti argomentazioni secondo cui la tradizione irlandese e scozzese della narrativa nazionale o *national allegory*, sviluppatasi nelle mani di figure quali Maria Edgeworth, Lady Morgan e Sir Walter Scott come qualcosa di assai distinto dalla forma inglese più classica, sia stata di fatto preceduta da un equivalente inglese che consisteva in «Augustan essay-writing and prose satire based around such obvious national caricatures as Joseph Addison's Tory squire Sir Roger de Coverly and John Arbuthnot's robust English tradesman John Bull» (p. 26).

Qualsiasi approccio al romanzo inglese non può fare a meno di conferire centralità a Dickens e Parrinder non si sottrae a questa tendenza, cercando di trovare all'interno del suo schema generale una collocazione adeguata allo scrittore. Ma Dickens, indubbiamente il più rappresentativo dei romanzieri inglesi del XIX secolo, non offre un ricco serbatoio di materiale in termini di carattere o identità nazionale, sebbene molti, tra cui George Gissing, lo acclamino come incarnazione dello spirito della razza inglese. In definitiva, però, l'interesse di Dickens è tutto rivolto all'individuo: forse il suo maggior punto debole come romanziere – almeno nella visione marxista di Eagleton – è proprio quello di non aver sviluppato un problema morale in un programma politico. Certo, il tema dell'identità nazionale sembra occupare una posizione piuttosto modesta nel suo elenco delle priorità. Trollope offrirebbe materiale di gran lunga più interessante per questo tipo di indagine, ma Parrinder ne tiene scarsamente conto e adotta verso l'autore un approccio inutilmente polemico: il romanzo di grande complessità *The Way We Live Now* viene tacciato, e scartato in modo tanto disinvolto quanto ingiustificato, come «xenophobic moral fable» (p. 246) mentre non si fa alcuna menzione di un altro romanzo, *Phineas Finn*, potenziale fonte di discussioni roventi sulle politiche identitarie inglesi. In esso, infatti, un affascinante irlandese campeggia come inquietante protagonista all'interno di uno scenario e di un cast di personaggi in prevalenza inglesi.

Parrinder, impegnato a perseguire con passione una lettura di tipo tematico, avrebbe sicuramente raccolto migliori risultati se non avesse fatto dell'idea di nazione la *chiave* privilegiata con cui aprire il romanzo inglese *tout court*. In alternativa, avrebbe potuto prendere le mosse da questo tema, conferendogli maggior spessore attraverso una scelta più parziale e, allo stesso tempo, più oculata degli autori e delle opere più corrispondenti al suo schema (le importanti sezioni sulla politica letteraria di Disraeli, ad esempio, sulla sua invenzione del romanticismo politico dell'imperialismo britannico dell'Ottocento e sui controversi rapporti di fedeltà di Kipling semplificano magistralmente le promesse della sua introduzione). Analogamente, gli avrebbe giovato esaminare – attraverso la *reception theory* – la critica storica dei romanzi di tema individuale, per trovare conferma alla sua lettura sulle politiche di identità inglese. In altre parole, sarebbe interessante scoprire se il tema dell'identità nazionale inglese nasce nella critica contemporanea del *corpus* di romanzi scelti da Parrinder. Viene da pensare, ad esempio, alla varietà di reazioni diverse che i romanzi di Trollope hanno sollecitato al riguardo. I commenti di Michael Sadleir al romanzo irlandese di Trollope, *Castle Richmond* – «It is a document, not a work of art; its appeal is to nationalist enthusiasm, not to the literary appreciation that knows no nationality»² – sembrano diametralmente opposti alla descrizione che dell'opera di Trollope fa Nathaniel Hawthorne:

Have you ever read the novels of Anthony Trollope? They precisely suit my taste, – solid and substantial, written on the strength of beef and through the inspiration of ale, and just as real as if some giant had hewn a great lump out of the earth and put it under a glass case, with all its inhabitants going about their daily business, and not suspecting that they were being made a show of. And these books are just as English as a beef-steak³.

Gli ultimi quattro capitoli del libro sono dedicati al XX secolo e si concludono con una discussione sul multiculturalismo, sull'immigrazione e sul destino degli *outsider*. Nella nuova Inghilterra multiculturale, così ci dice Parrinder, il romanzo inglese «will in future have to depend upon national identity for its life support if it is to survive as a distinctive form» (p. 34); tale osservazione pare essere un modo inutilmente restrittivo e insulare di immaginare il futuro del romanzo tra le fluide e complesse realtà globali della letteratura europea, per non dire mondiale. Tale approccio sembra quasi escludere gli scrittori che non trattano tali tematiche – Sterne, ad esempio – e confinare ai margini *outsider* del calibro di Conrad o James, artefici di opere che hanno scosso l'asse del romanzo "inglese". Questo sembra porsi in contraddizione con le affermazioni di Parrinder, contenute in una sezione dedicata ai romanzieri immigrati quali Rushdie, Naipaul, Kureishi e Zadie Smith:

The creation of new identities and the surprising prolongation, or perhaps even usurpation, of older ones is at the heart of immigration fiction. In the work of these writers the implicit subject matter of the whole tradition of the English novel – the creation, maintenance, decay, and cross-fertilization of the national identity – is at last made explicit (p. 405).

Parrinder insiste nel ritenere l'identità nazionale *il* senso centrale di «the whole tradition of the English novel»: una tale affermazione lo porta a considerare solo in modo parziale un vasto numero di romanzi della tradizione inglese che non rispondono – esplicitamente o implicitamente – al programma stabilito e a comporre un

corpus di opere in grado di offrire soltanto una visione frammentaria del romanzo, *made in England* o meglio *made in the English language*.

John McCourt

Note

1. G. Smyth, *The Novel and the Nation: Studies in the New Irish Fiction*, Pluto, London 1997, p. 20.
2. M. Sadleir, *Trollope: A Commentary*, Constable & Co., London 1927, p. 387.
3. Citato in A. Trollope, *An Autobiography*, edited by P. D. Edwards, Oxford University Press, Oxford 1999, p. 144.

Bride and Prejudice. The Bollywood Musical (2004), regia di Gurinder Chadha, sceneggiatura di Gurinder Chadha e Paul Mayeda Berges [ispirato a *Pride and Prejudice* di Jane Austen (1813)], Kintop-Pathé-UK Film Council, UK-USA.

Notte: inquadratura in campo lungo di una costruzione esotica, meta di un flusso umano ininterrotto. Con un effetto di accelerazione il palazzo viene illuminato in pochi secondi dalla luce dell'alba che fa splendere l'oro di cui è ricoperto. La fotografia ha una qualità patinata, da "National Geographic". L'esotismo dell'ambientazione è rafforzato dalla colonna sonora: un suggestivo canto rituale. L'immagine va in dissolvenza e il canto cessa, per lasciare spazio ai titoli di testa.

Questa microsequenza iniziale del film di Gurinder Chadha, *Bride and Prejudice. The Bollywood Musical* (2004) non costituisce una semplice informazione sulla *location* della storia. Lo svolgimento del film svelerà a coloro che non l'avessero già riconosciuta che quella costruzione è il Tempio d'Oro di Amritsar, il luogo di culto più importante della religione sikh, e che in quella cultura il tempio è al centro di cruciali dinamiche sociali, fra cui le negoziazioni matrimoniali. Non si poteva scegliere inizio più significativo se è vero che il film è «*inspired by Jane Austen's Pride and Prejudice*», come informano i titoli di coda, e che proprio il matrimonio, nei suoi svariati risvolti sociali ed economici prima ancora che sentimentali, è l'elemento propulsore del famoso romanzo di Jane Austen. Già il titolo del film, *Bride and Prejudice*, con il suo riferimento alla "sposa", richiama quel piccolo gioiello retorico che è l'*incipit* del *novel*: «It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune must be in want of a wife»¹.

La questione del matrimonio combinato, d'altra parte, è presente fin dai primi esperimenti cinematografici di Gurinder Chadha, regista indiana nata in Kenya, e cresciuta a Londra nel quartiere di Southall. Già in *Nice Arrangement* (1990) il complesso cerimoniale del fidanzamento e delle nozze è il perno visivo e narrativo attorno al quale si annodano e si snodano le dinamiche della complessa costruzione dell'identità femminile indiana in epoca di diaspora e globalizzazione.

Tanto più significativa appare, allora, dopo il successo mondiale della commedia *Bend It Like Beckham* (2001), la scelta di filmare per il grande schermo l'adattamento di un classico del canone letterario inglese qual è *Pride and Prejudice*².

Si tratta, certo, di un adattamento *sui generis*, che richiede alcuni chiarimenti.

Nei *film studies* con il termine "adattamento" ci si riferisce generalmente al passaggio a un mezzo di comunicazione diverso dalla scrittura di ciò che è trasferibile in un

testo narrativo, vale a dire: la storia, come insieme di personaggi e azioni³. La storia, in questo caso, è quella della famiglia Bennett di Longbourn, costituita, oltre che dal padre e dalla madre, da ben cinque figlie sulle quali incombe un possibile destino di povertà: l'ancorché piccola proprietà di Mr Bennett, infatti, è destinata, alla sua morte, a passare di diritto a Mr Collins, il parente maschio più vicino in ordine di eredità, lasciando le signorine Bennett, ove non riuscissero a “combinare” un matrimonio vantaggioso, in una situazione di grave indigenza.

Ma se il film della Chadha si inserisce di diritto nella collaudata tradizione dell'adattamento cinematografico, ciò avviene secondo una modalità che Geoffrey Wagner definirebbe “analogica”. Com'è noto, tre sono le principali forme di adattamento da lui individuate: la *transposition*, che traduce il romanzo sullo schermo in modo apparentemente pedissequo; il *commentary*, quando l'originale subisce una leggera alterazione attraverso l'enfaticizzazione di un particolare o l'adozione di una nuova struttura; e, infine, l'*analogy* in cui v'è una considerevole deviazione dall'originale, usato come mero punto di partenza allo scopo di creare una nuova opera⁴.

A volersi attenere a tale tassonomia – peraltro modulata da Wagner secondo l'opinabile criterio del grado di “fedeltà” del film all'originale letterario – *Bride and Prejudice* sembra appunto rientrare nella categoria dell'“analogia”, istituita nel caso specifico tra l'Inghilterra dell'epoca di Jane Austen – quando il mercato matrimoniale, regolato da rigide norme sociali ed economiche, deve confrontarsi con la nascente ideologia dell'amore romantico, che esalta la libera scelta dell'individuo – e l'India contemporanea, dove la pratica del matrimonio combinato è oggi sottoposta al (pre)giudizio di un Occidente, (apparentemente) emancipato da quella stessa pratica.

Ai concetti di “analogia” o “prestito” – *borrowing* è, per esempio, il termine coniato per questo tipo di adattamento da Dudley Andrew⁵ – può utilmente affiancarsi il concetto di “parodia” valorizzato dalla critica postmoderna⁶.

Adattamento come parodia potrebbe allora definirsi questo esperimento di Gurinder Chadha. La parodia, infatti, come riconosce larga parte della critica letteraria, è la figura retorica privilegiata della produzione postcoloniale, proprio perché realizza un incorporamento eversivo, una ripetizione differente del “già detto”; in questo caso un “già detto” che scaturisce dal cuore dell'ex impero. Nell'ingaggiare un corpo a corpo con la tradizione letteraria inglese, non solo Gurinder Chadha ha *ri-mediato* il romanzo di Jane Austen adattandolo per il cinema⁷, ma lo ha declinato in un sottogenere filmico tutto indiano conosciuto in Occidente come “Bollywood musical”.

Il ricorso al concetto critico di parodia ha il pregio di rimarcare una differenza significativa nell'enunciazione dei due testi, narrativo e filmico: ironia e parodia sono, infatti, le rispettive modalità stilistiche che regolano il rapporto di ciascuna delle autrici con la propria eroina.

Se Jane Austen attribuisce alla protagonista del suo romanzo una «lively, playful disposition, which delighted in anything ridiculous»⁸ – caratteristica specifica anche della sua “voce” narrativa oltre che dello sguardo di Elizabeth, uno sguardo capace di distanziare criticamente gli oggetti osservati e di generare, proprio in quella distanza, l'inflessione ironica – nel film questa «giocosa disposizione» è tutta della regista, che nel focalizzare Lalita Bakshi, la Elizabeth Bennett di Amritsar, ne esagera a bella posta pose ed espressioni da *fiction* “rosa”. Sembra, insomma, che la regista sorrida dell'ingenuità di quel genere filmico indiano del quale l'attrice da lei scelta, Ayshwara Rai, è regina incontrastata. Eppure la consapevolezza della *popularity* del genere non vieta alla Chadha di abbandonarsi al piacere di praticarlo e di farlo conoscere al pub-

blico occidentale. La cifra del suo *filming* non sembra la distanza critica necessaria all'ironia, ma una giocosa e in fondo irrisolta vicinanza caratteristica della parodia.

Si ride *con* Jane Austen ed Elizabeth dei tic e delle manie della società cui appartengono, ma non si ride mai *di* Elizabeth in *Pride and Prejudice*. Nel film della Chadha, al contrario, non si può non sorridere insieme alla regista di una Lalita che canta, balla, si guarda bene dal baciare il partner ed è immancabilmente vestita di veli e lustrini. Ma anche se si sorride di Lalita, l'enunciazione filmica mantiene sullo spettatore una presa quasi ipnotica.

Canti e colorate coreografie sono infatti il mezzo accattivante attraverso cui la Chadha si propone di offrire all'Occidente la sua versione della ricerca di un marito da parte delle quattro giovani sorelle Bakshi. Già nel romanzo di Jane Austen il ballo era uno dei pochi linguaggi consentiti per il corteggiamento e, come commenta con divertita ironia la voce narrante di *Pride and Prejudice* a proposito di una favoleggiata propensione di Mr Bingley per la danza, «to be fond of dancing was a certain step towards falling in love»⁹. Non è un caso, allora, che il Tempio d'Oro abbia nella riscrittura "bollywoodiana" del romanzo l'onore della già citata prima sequenza: esso è, infatti, l'equivalente postcoloniale di quella che nei romanzi di Jane Austen è l'*assembly room*¹⁰, la sala in cui i giovani della *gentry* si incontravano per conoscersi e ballare sotto l'occhio vigile delle famiglie. Significativamente una delle sequenze centrali e più suggestive del film è ambientata proprio nel Tempio d'Oro, dove i giovani, accompagnati da genitori e parenti, si lanciano in una danza tradizionale con piccoli bastoni di legno che vengono fatti risuonare ritmicamente l'uno contro l'altro, come in un combattimento rituale. Qui Lalita allestisce la sua schermaglia linguistica con Darcy.

A ben vedere, però, l'*assembly* austeniana ha subito una radicale revisione: il Tempio d'Oro infatti non è uno spazio pubblico laico, ma rimane pur sempre il luogo del rituale religioso di un'intera etnia.

Maddalena Pennacchia

Note

1. J. Austen, *Pride and Prejudice*, Penguin Books, Harmondsworth 1994, p. 5 (1^a ed. 1813).

2. Negli ultimi quindici anni abbiamo assistito a una straordinaria proliferazione di film per il cinema e la televisione tratti dai romanzi di Jane Austen. Per un'utile analisi di questa produzione cfr. S. Parril, *Jane Austen on Film and Television. A Critical Study of the Adaptations*, Mc Farland, London 2002.

3. Cfr. B. McFarlane, *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford University Press, Oxford 1996, p. 12.

4. G. Wagner, *The Novel and Cinema*, Tantivy Press, London 1975, pp. 222-6.

5. D. Andrew, *Concepts in Film Theory*, Oxford University Press, New York 1984, p. 99.

6. Cfr., fra tutti, L. Hutcheon, *A Theory of Parody*, Methuen, London and New York 1985.

7. Per il concetto di "ri-mediazione" cfr. J. D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge (MA) and London 1999.

8. Austen, *Pride and Prejudice*, cit., p. 12.

9. Ivi, p. 9.

10. Ivi, p. 10.