

Luigi Del Grosso Destreri,
Alberto Brodesco,
Silvia Giovanetti, Sara Zanatta

Una galassia rosa

Ricerche sulla letteratura femminile
di consumo



Sociologia

FrancoAngeli

Luigi Del Grosso Destreri,
Alberto Brodesco,
Silvia Giovanetti, Sara Zanatta

Una galassia rosa

Ricerche sulla letteratura femminile
di consumo



Sociologia

FrancoAngeli

Il volume è stato pubblicato grazie al contributo del Dipartimento di Scienze Umane e Sociali dell'Università degli Studi di Trento e del MIUR, nell'ambito del progetto PRIN-MIUR 2006 - prot. 2006142323_002 "Rappresentazioni delle generazioni nella narrativa popolare".

Copyright © 2009 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni specificate sul sito www.francoangeli.it

Indice

Premessa	pag.	7
1. La galassia rosa: genesi e diramazioni, di <i>Luigi Del Grosso Destreri</i>	»	9
1.1. Letteratura “popolare”?	»	9
1.2. Etica protestante e scrittura femminile	»	12
1.3. Dal self-denial alla asserzione del sé femminile	»	15
1.4. Romanzo sentimentale e trama rosa	»	17
1.5. Ma che cosa è questo rosa?	»	24
1.6. Il problema della fruizione: cosa chiedono le lettrici?	»	30
Riferimenti bibliografici	»	35
2. Harmony. L’amore in edicola, di <i>Alberto Brodesco</i>	»	37
2.1. L’industria rosa: Harlequin e Harmony	»	39
2.2. Numeri	»	43
2.3. Le trame di Harmony. Morfologia e stereotipi	»	45
2.4. Romanzi senza qualità	»	52
2.5. Eroina ed eroe. I protagonisti di Harmony	»	54
2.6. Famiglie. I rapporti generazionali	»	59
2.7. Milionari. La ricchezza come valore	»	60
2.8. Sessualità. L’arena del conflitto	»	63
2.9. Disciplina e disciplinamento: il matrimonio	»	65
2.10. “La meravigliosa, perfetta realtà”. L’ideologia del lieto fine	»	69
2.11. Nel cristallo del tempo: Harmony 1981-2009	»	73
2.12. Semplicità seriale e complicazioni narrative. Harmony e la cultura convergente	»	78
Elenco degli Harmony citati (per anno)	»	80
Riferimenti bibliografici	»	82

3. Chick-lit: una letteratura “rosa shopping”,	
di <i>Silvia Giovanetti</i>	» 85
3.1. Un boom commerciale, la rivelazione “chick-lit”	» 90
3.2. Chi è la donna “chick”?	» 98
3.3. I “chick” valori e il ruolo del consumismo	» 106
3.4. Le “chick” in carriera	» 113
3.5. Sesso, chick e videotape	» 120
3.6. Epilogo. Reale o possibile? Il mondo “chick” come narrazione verosimile	» 126
Elenco delle opere “chick-lit” citate (ordine alfabetico per autore)	» 131
Riferimenti bibliografici	» 132
4. Teen-lit. Ritratto delle adolescenti di carta,	
di <i>Sara Zanatta</i>	» 137
4.1. Da Signorine a Ragazzone: una lettura storica	» 139
4.2. Giro di scaffali. Il nostro campione	» 148
4.3. Fototessera	» 153
4.3.1. Chi sono Eugenia, Megan, Billie & Co.	» 153
4.3.2. Davanti allo specchio. Corpi in movimentato mutamento	» 156
4.3.3. In viaggio tra creatività e sperimentazione	» 160
4.4. «Un’onda che ingloba e respinge»	» 163
4.5. «Cavolo, l’ho baciato». L’educazione sentimentale di carta	» 168
4.6. Alle sei al solito posto? I luoghi dell’adolescenza	» 172
4.7. Dialoghi intergenerazionali. «Ma in questa casa c’è qualcuno che si comporta secondo la propria età?»	» 175
4.7.1. Padri e madri sotto i riflettori	» 176
4.7.2. Altri adulti e adulti “altri”	» 180
4.8. Meta-consumi. Media e generazioni	» 183
Epilogo	» 188
Elenco delle opere citate di letteratura giovanile (ordine alfabetico per autore)	» 189
Riferimenti bibliografici	» 190
Webgrafia	» 196

Premessa

Questo libro nasce da un nostro interesse per la letteratura di consumo e, più in generale, per i prodotti culturali di consumo e per la narrativa di evasione, fenomeno che si manifesta sin dagli inizi del mondo moderno, anche prima della nascita della stampa. La produzione di materiale narrativo a scopo evasivo, di divertimento, diretta a vasti pubblici, non coincide infatti con la diffusione della cultura di massa, ma la precede di almeno due o tre secoli. Alcune modalità di produzione, tipologie di struttura narrativa, tematiche vengono a costituire una sorta di grande magazzino dell'immaginario al quale gli autori di prodotti culturali tornano periodicamente ad attingere.

Queste narrazioni mostrano, per piccoli gradi, nel tempo, il passaggio da testi mirati a specifici pubblici (per disponibilità e accessibilità linguistica ed economica), a pubblici interclassisti, "di massa". E, infine, con lo sviluppo del mercato e delle possibilità economiche degli acquirenti, di nuovo a pubblici più mirati, pur presentandosi sempre anche una produzione con caratteri meno specifici e diretta a una varietà di gusti e di esigenze.

Si è genericamente detto letteratura di consumo: bisogna intendere il consumo come un agire sociale dotato di senso nel quale i "consumatori" non sono meri soggetti passivi ma esprimono loro esigenze e sono dunque, in qualche misura, sempre attivi anche quando i messaggi sembrano indurre alla passività.

Questi oggetti di consumo culturale sono parte integrante dei processi di socializzazione. La socializzazione attraverso i media – e la letteratura di consumo, dai suoi inizi, è un medium – è un processo che dura tutta la vita e che ci aiuta a interpretare le nostre esperienze in chiavi dotate di senso. Se la rilevanza della televisione in quest'ambito non è mai stata messa in dubbio ed è stata oggetto, fin dai suoi inizi, di numerose analisi, meno scontato appare invece il ruolo della narrativa popolare, che è stata materia di studio di storici sociali o della letteratura, ma assai più raramente di sociologi.

Di qui il nostro interesse per queste letterature, tra le quali abbiamo scelto di privilegiare quelle basate su storie d'amore e, comunque, sui senti-

menti. Questo interesse si è incrociato col più specifico tema della rappresentazione e dell'immagine sociale delle generazioni, oggetto di una ricerca PRIN coordinata dall'Università Cattolica di Milano. Spunti interessanti su questa tematica sono emersi in tutti i nostri saggi – anche solo per verificarne l'assenza, ad esempio in *Harmony*, dove la mancanza risulta rilevante per mettere in luce la focalizzazione esclusiva dei romanzi su una singola storia di coppia.

Come cerca di mostrare il primo saggio di questo volume, la letteratura sentimentale costituisce una vera galassia che è impossibile ricondurre a poche, specifiche caratteristiche. Abbiamo dunque dovuto individuare alcuni corpora letterari che potessero essere definiti tali per la loro consistenza quantitativa e per la costanza delle etichette loro applicate. Questi tre campioni più omogenei ci hanno permesso di studiare alcune delle intersezioni in cui le sfumature del rosa si fondono e, dall'altro verso, quei campi all'interno dei quali la diversa tonalità di colore viene a marcare una precisa differenza. Il secondo capitolo è quindi dedicato alla narrativa rosa prodotta in modo industrializzato dall'impero culturale Harlequin (nella versione italiana: *Harmony*). Il terzo alla chick-lit vista nel contesto più generale della chick-culture. Il quarto e ultimo, infine, alla letteratura per ragazze contemporanee, che si differenzia nettamente dagli esordi otto-novecenteschi.

Nel caso di *Harmony* sono stati analizzati novantadue romanzi delle principali collane, in un arco temporale che va dal 1981 al 2009. Per il sottocampione chick-lit si è scelto di analizzare sia opere singole che opere inserite all'interno di collane dedicate al genere. Per i romanzi singoli sono stati analizzati due libri di Helen Fielding e sei romanzi di Sophie Kinsella (i cinque della saga di *I love Shopping* e *La regina della casa*). Per i romanzi in collane sono stati analizzati invece trentacinque romanzi della "Red Dress Ink" Mondadori, quattro della "Pandora Shocking" di Sperling&Kupfer e quattro di "Romanzo Anagramma" di Newton&Compton. Per il sottocampione giovanile sono stati analizzati cinquanta romanzi suddivisi come segue: otto della collana "Le ragazzine", venticinque della collana "Gaia Junior", sei della collana "i-Pink" (quindi trentanove in totale della narrativa Mondadori per ragazzi), sei della collana "Teens" dell'editore Fanucci e alcuni altri titoli.

Con questi saggi non pensiamo certamente di aver esaurito il mondo variegato e complesso della letteratura sentimentale di consumo, anzi questa definizione sembra andar stretta ad alcune delle narrazioni studiate. Pensiamo tuttavia di aver contribuito allo studio della costellazione rosa tenendo presente quanto affermato sopra, e cioè che il consumo culturale deve essere considerato come una "attività" dei fruitori e non può essere semplicemente dedotto dalle caratteristiche "oggettive" degli oggetti "consumati".

1. La galassia rosa: genesi e diramazioni

di Luigi Del Grosso Destreri

...the kind of validity which depends not on faithfulness
to "fact" but on insight and sensitivity to nuance...

Leslie Fiedler

1.1. Letteratura "popolare"?

Perché parliamo di "galassia rosa"? In questo libro tratteremo di vari aspetti di una letteratura popolare che si suole definire sentimentale o, più specificamente, "rosa". Non abbiamo la pretesa di esaurire tutti gli aspetti e le manifestazioni di questa sterminata produzione letteraria. I capitoli seguenti tratteranno di alcuni *corpora* letterari meglio definiti. In questo capitolo, invece, si affrontano i problemi generali di questa letteratura e si cercherà di mettere a fuoco i principali nodi problematici che essa presenta.

Innanzitutto si tratta di una letteratura "popolare". Poiché il termine presenta diversi significati, conviene chiarire l'accezione nella quale lo usiamo.

La prima accezione riguarda una serie di stampe che si diffusero in Europa dal Seicento in poi e che utilizzavano scarti di carta, inchiostri di pessima qualità e che venivano venduti a prezzi accessibili anche alle classi povere: «brossure stampate in modo misero – almanacchi, agiografie, storie popolari d'amore, trattati di tecnologia spicciola – venduti principalmente tra gli strati inferiori della popolazione» (Cipolla, 1969, p. 50). I libretti popolari, la cosiddetta "*Bibliothèque bleue*" dal colore della copertina, erano diffusi particolarmente in Francia, a partire dagli inizi del Seicento, erano venduti dai *colporteurs* o venditori ambulanti ed erano destinati soprattutto alle classi popolari urbane e, in minor misura, anche a quelle contadine. In Inghilterra, dopo i fogli di ballate, erano i *chapbooks*, diffusi appunto dai *chapmen*. Altrove erano i *flugschriften*, o fogli volanti e le stampe popolari. Secondo Robert Mandrou, pioniere degli studi in questo campo, «questa letteratura di *colportage* è soprattutto letteratura d'evasione. La parte della tecnologia, della conoscenza dei mestieri o del mondo è infima... Il pubblico della *Bibliothèque bleue* non si attende da essa il miglioramento del suo lavoro quotidiano, ma piuttosto l'evocazione di tutto ciò che non è il suo universo di tutti i giorni...» (Mandrou, 1964, p. 41). La funzione di evasio-

ne, del sogno ad occhi aperti, così nettamente sostenuta da Mandrou, anticipa di un paio di secoli le numerose analisi sulla cosiddetta “cultura di massa” come conservatrice e fornitrice di evasione che distoglie dai problemi reali. Colloca già nel Seicento la produzione di una cultura diretta agli strati più bassi in funzione oggettivamente onirica. Successivi studi hanno moderato e limitato questa interpretazione¹, o l’hanno addirittura contestata², ma è importante aver qui ricordato che già agli inizi dell’era moderna si hanno produzioni culturali dirette allo svago delle classi umili.

Tra la fine del Seicento e almeno fino a metà del Settecento si può distinguere tra una narrativa destinata alla borghesia ed una destinata alle classi popolari³: secondo Richetti (1969) la distinzione fondamentale risiede nell’etica implicita in questi romanzi, razionale e con protagonisti attivi l’una, e religioso-superstiziosa con protagonisti passivi di fronte al destino l’altra. In questo periodo, e soltanto in questo, si può parlare di una letteratura borghese contrapposta a una letteratura per le classi popolari, che si distinguono per il prezzo (accessibilità economica: la prima edizione del *Robinson Crusoe* costava l’equivalente del salario settimanale di una famiglia operaia di quattro persone, contro i pochi pennies dei libri popolari), per il linguaggio usato (accessibilità culturale) e per l’etica proposta (individualistica ed egoistica vs rinunciataria e superstiziosa). Robinson Crusoe deve il suo successo al suo ingegno e alla sua capacità di iniziativa, niente gli viene regalato. Il protagonista di uno dei tanti plagi⁴, Quarll, ottiene, ad esempio, il suo cibo attraverso un sogno miracoloso che gli indica dove un pesce si è incastrato tra le rocce: «a differenza di Robinson, aggressivo figlio della borghesia... Quarll è un proletario, un servo delle classi superiori [che] incorpora semplicemente i valori religiosi della passività e della sottomissione» (Richetti, 1969, p. 103).

Nell’Ottocento cambiano le condizioni della produzione culturale e, con “letteratura popolare”, si viene a intendere quella produzione letteraria che, agli inizi del secolo, si manifesta in Francia nel 1836 con la nascita del *feuilleton* o appendice (tra gli autori, non solo Eugène Sue coi suoi *Misteri di Parigi* del 1842, ma Alexandre Dumas coi *Tre moschettieri* e tanti altri romanzi, Balzac...) e in Inghilterra verso il 1820 con quelli pubblicati a dispendio (un nome solo: Charles Dickens). In Italia, in particolare a Milano sul *Secolo* di Sonzogno, la pubblicazione di appendici inizia con un ritardo di circa un decennio rispetto alla Francia e si pubblicano soprattutto autori stranieri. Gli italiani – ricordiamo almeno Francesco Mastriani coi *Misteri di Napoli* (1869-70) – si aggiungeranno con notevole ritardo. È la vera nascita, in epoca moderna, di una letteratura genuinamente interclassista, la

¹ Vedi, ad esempio, Bollême (1965) e Petrucci (1977).

² Ad esempio Ginzburg (1976) e Camporesi (1991).

³ Vedi Del Grosso Destrieri (1992), in particolare il cap. 8.

⁴ *The English Hermit*, apparso nel 1727, cit. in Richetti (1969), p. 99.

quale, per raggiungere un pubblico sempre più ampio e, quindi, economicamente redditizio, si fonda su trame e personaggi che possano non solo piacere a lettori di estrazione sociale differente ma che si prestino anche ad interpretazioni differenti. Nasce quello che Edgar Morin (1962) ha definito il sincretismo della cultura di massa.

Giuseppe Petronio ha distinto tra letteratura di consumo e letteratura di massa, definendo la prima come destinata a una lettura di intrattenimento e come fenomeno di tutti i tempi nel quale i temi e i personaggi si banalizzano come fatti di costume e vengono costruiti in serie. La letteratura di consumo, per Petronio, è ben rappresentata dalla biblioteca di libri cavallereschi di Don Chisciotte.

Differente è la letteratura di massa che presuppone una società in cui si sono formate le “masse”, intendendo con questo ambiguo o polisemico termine un insieme disaggregato di fruitori che raggiunge grandi dimensioni numeriche ma che non si caratterizza per nette suddivisioni di carattere strutturale⁵: «già nell'Ottocento è il romanzo d'appendice: un fenomeno completamente nuovo rispetto allo statuto letterario in vigore: pubblicazione a puntate su giornali di largo spaccio; tematica “popolare”; lettura da parte di un pubblico misto nel quale, come oggi al cinema, si trovano accanto, gomito a gomito, tutti gli strati sociali; le puntate dei *Misteri di Parigi* le aspettavano con ansia portieri e ministri, e il presidente del consiglio addirittura grazie Sue perché non si interrompesse il romanzo. Poi fu il romanzo poliziesco; poi furono la fantascienza, i fumetti, le canzonette, le forme popolari di teatro e via dicendo» (Petronio, 1979, p. XIX). Poi furono, aggiungiamo, il romanzo sentimentale e quello rosa.

Con lo sviluppo economico cadde, in qualche misura, l'esigenza di raggiungere un pubblico di massa grazie al formarsi di pubblici settoriali abbastanza ampi da garantire un profitto considerevole. La letteratura di consumo vide, quindi, sorgere delle specializzazioni e, tra queste, la grande produzione romanzesca sentimentale che vede tra i suoi autori e i suoi lettori soprattutto donne.

Tale letteratura non costituisce un “genere” perché ogni singola prolifica autrice ha il suo ethos e il suo modello di trama. Semmai, quello che unifica è il modello del sogno sentimentale ad occhi aperti. Lentamente, si forma un insieme di convenzioni che portano alla produzione massificata.

⁵ È da sottolineare come il termine abbia una valenza ideologica negativa che prevale su quella descrittiva. Si può anche affermare che esso definisce più l'intento dell'emittente di cultura che la realtà del complesso dei fruitori. Riprenderò questo tema più avanti quando tratterò della realtà della fruizione e, quindi, degli usi sociali che vengono fatti dei prodotti culturali.

1.2. Etica protestante e scrittura femminile

In inglese si usa definire *novel* quel romanzo destinato a un pubblico *middle class* che fiorisce in Inghilterra a partire dagli inizi del Settecento con Defoe e che, in mancanza di un corrispettivo italiano preciso, ho chiamato “romanzo borghese”⁶. Il termine *novel* nasce proprio in opposizione a quello di *romance* che identificava narrazioni in cui prevaleva l’elemento fantastico, l’attenzione era rivolta alla trama piuttosto che ai personaggi e questi erano più “tipi” sociali che individui. Il termine *romance*, come vedremo, tornerà in uso proprio per definire buona parte della letteratura di cui ci occupiamo in questo libro. Il romanzo borghese inaugurava una narrativa che pretendeva di rappresentare personaggi “reali”.

Defoe è solito essere identificato con l’etica protestante perché i suoi eroi, Robinson come Moll Flanders, come Lady Roxana, dipendevano esclusivamente dalle proprie capacità e dalla propria iniziativa. Il successo nella vita non dipendeva da una oscura volontà divina ed era visto come una prova indiretta dell’eterna salvezza. Fu questa la radice del comportamento dei suoi personaggi, i quali, quando si tratta di donne, non mostrano alcuna specificità di genere. Ho notato altrove come Moll Flanders sia un individuo astratto, nel senso marxiano del lavoro “astratto”, per il quale l’appartenenza di genere non ha rilevanza⁷.

La visione del mondo protestante fu quella che, equiparando uomini e donne di fronte a Dio, permise alle donne di considerarsi individui e quindi di pretendere un immaginario centrato su di loro. Questo, ovviamente, non scalfiva la reale posizione di subordinazione delle donne, ma le parificava a livello di fruizione della letteratura ove, anzi, assumevano una posizione predominante.

Pochi anni dopo i capolavori di Defoe, fu la volta di Richardson il quale con *Pamela* (1749) inaugurò il romanzo sentimentale e anche la trama rosa, come vedremo avanti. Si trattava di un romanzo che non solamente pretendeva di raffigurare personaggi verosimili, che si sarebbero potuti incontrare nella quotidianità, ma poneva un accento tutto nuovo sulla loro vita interiore, sulla loro psicologia, collocando quest’ultima inoltre in relazione alla condizione sociale e di genere. Non si rappresentava più, dunque, come in Defoe, un’astratta volontà di superare le avversità, ma si mettevano in scena anche i limiti che ad ognuno vengono posti dalle appartenenze di classe sociale e di genere, indipendentemente dalle proprie virtù e capacità. Questa attenzione agli stati interiori della coscienza, alla psicologia è stata acutamente posta in relazione da Campbell (1987) con l’altra faccia della rivo-

⁶ Vedi la mia curatela di Watt (1957).

⁷ Vedi Del Grosso Destreri (1992, p. 131): “Moll non è tanto un personaggio maschile travestito, come afferma Watt, quanto rappresentazione dell’individuo astratto che conta per le proprie azioni, e per il quale il sesso è un accidente...”.

luzione industriale, con l'etica pietistica che, enfatizzando i sentimenti, produsse la base culturale per la legittimazione dei consumi. Campbell (1987, p. 6) si è domandato: «C'era forse un'etica romantica che promuoveva lo “spirito del consumismo”, come Weber aveva postulato che ci fosse un'etica “puritana” che promuoveva lo “spirito del capitalismo”?». La rivoluzione industriale vide infatti anche una rivoluzione dei consumi e fenomeni come la moda⁸, la popolarizzazione dell'amore romantico e il gusto per la lettura di fiction. Se l'etica protestante luterana e calvinista può dunque essere considerata, secondo la celebre tesi di Max Weber (1904-1905), uno dei motori dell'aspetto produttivo dell'industrialismo, questo non può procedere se parallelamente non si ha anche una rivoluzione dei consumi⁹. Nella primissima fase dell'accumulazione originaria, è funzionale che si producano profitti senza spenderli voluttariamente, ma ben presto si manifesta la necessità di un incremento dei consumi non delle classi superiori – da sempre abituate allo sperpero – ma delle classi medie e medio-basse. È proprio questo che si verifica in Inghilterra nella seconda metà del secolo diciottesimo e sono queste le classi presso le quali si diffonde la spiritualità pietistica. «Un altro fattore della rivoluzione dei consumi fu lo sviluppo del romanzo moderno e l'emergere di un pubblico di lettori. Durante il Settecento, vi fu un'enorme espansione del mercato dei libri, specialmente della fiction e la pubblicazione annuale di nuove opere quadruplicò; vennero introdotte nuove tecniche di marketing e di distribuzione, soprattutto con le librerie circolanti e la professione di “autore” si istituzionalizzò» (Campbell, 1987, p. 26). Cominciò a stabilirsi una certa correlazione tra la rappresentazione dell'amore nei romanzi e come iniziava ad essere vissuto nella vita reale. Se si possa parlare di una relazione di causa-effetto tra le due cose è problema impossibile da risolvere ed è forse anche mal posto: resta il fatto che l'innamoramento cominciò a essere considerato un possibile motivo per il matrimonio.

Leslie Fiedler ha notato che, dal suo sorgere, il romanzo è stato cosa per donne, vuoi perché gli uomini borghesi non dedicavano tempo alla lettura di intrattenimento vuoi perché si manifesta quella rigida divisione dei compiti all'interno della famiglia borghese che vede il solo maschio intrattenere rapporti con la “società” e la donna relegata all'interno della famiglia, custode del suo onore, della sua integrazione e della sua compattezza sentimentale. «Il momento in cui il romanzo si afferma coincide con il momento della divisione sessuale del lavoro che lascia gli affari al maschio, le arti alla femmina. Considerando che il pubblico dei lettori del romanzo era so-

⁸ L'entusiasmo «per la moda non era limitato ai ricchi, ma si diffondeva rapidamente nella società, espandendosi dai servitori agli impiegati nell'industria e perfino, qualche volta, ai lavoratori agricoli...» (Campbell, 1987, p. 22).

⁹ Questa tematica verrà ripresa più ampiamente nel capitolo di Silvia Giovanetti sulla chick-lit.

prattutto femminile, non sorprende che il tema ideale sia composto da amore e matrimonio e che il protagonista ideale debba essere una donna, non una gran dama, ma una ragazza, appassionata e pura, conosciuta solo per nome: Clarissa, Pamela, Charlotte, Emma, Julie» (Fiedler, 1960, p. 41). Le osservazioni di Fiedler sono state poi riprese da Eco (1979, p. 10) rifacendosi anche alle categorie di Habermas (1962): «nasce il pubblico come lo conosciamo: due sfere in cui si esprime l'opinione pubblica: la sfera *privata* che è quella della proprietà e dei commerci (demandata agli uomini) e quella *intima* (la famiglia, gli affetti, l'educazione, che coinvolge le donne, i figli, i servitori)». Sono queste le donne che leggono romanzi, e che, in qualche misura, li scrivono anche. Quella delle lettere è, in effetti, un'occupazione che, pur con resistenze, può essere svolta da una donna borghese. Ho detto non senza resistenze perché è nota l'opposizione del dottor Burney (il grande storico della musica) se non alla carriera letteraria di sua figlia Fanny (1752-1840), scrittrice di grande successo¹⁰, alla pubblicazione e alla rappresentazione delle sue commedie perché ritenuta un'occupazione non adatta (*unproper*) per una signora. L'atteggiamento della sua famiglia era per lo meno ambivalente e la Burney ne soffrì. Vale la pena di ricordare che, malgrado ciò, essa mantenne la sua famiglia (si era sposata con un esule francese) con i proventi di *Camilla, or a Picture of Youth* (1796).

L'etica protestante ha, dunque, permesso alle donne di sentirsi individui e di sognare di innamorarsi al di fuori delle costrizioni sociali e la rivoluzione industriale ha fornito i mezzi tecnici per una produzione letteraria di massa. Si ha dunque l'intrecciarsi di una condizione ideologica preesistente ed operante dai tempi di Lutero¹¹, della nuova struttura della famiglia borghese che relegava le donne nell'ambito familiare, e lo sviluppo di un'industria della stampa. Sul ruolo dell'etica protestante è illuminante il paragone tra le eroine dei romanzi inglesi e la Lucia manzoniana, che attende la salvezza dalla Provvidenza e chiede «misericordia, non giustizia», mentre la «donna della trama rosa non è una donna sottomessa, anzi il nucleo della storia è la sua non-sottomissione, morale e sessuale...» (Paschetto, 1988, p. 22).

¹⁰ A dimostrazione della stima in cui era tenuta è bene ricordare che il titolo di *Pride and Prejudice* di Jane Austen è preso da una frase di *Cecilia* della Burney. Le sue commedie vennero alla luce solo nel 1945 quando le sue carte furono acquistate dalla New York Public Library.

¹¹ Secondo il quale tutto il popolo di Dio deve cantarne le lodi, ed equipara dunque uomini e donne nella liturgia, in opposizione al detto paolino "*mulieres tacent in ecclesiis*" sul quale era fondata la prassi della Chiesa di Roma di riservare il canto liturgico ai soli uomini. Ma, soprattutto, il luteranesimo eliminò il culto della Madonna, particolarmente esemplare per le donne come modello di obbedienza e oblatività.

1.3. Dal self-denial alla asserzione del sé femminile

Si è già notato come in Inghilterra, nella seconda metà del Settecento, le donne prevalessero nel pubblico dei lettori: erano stimate costituire i tre quarti del pubblico dei lettori di romanzi, anche grazie al costituirsi delle librerie circolanti, che fecero diminuire il costo della lettura in modo considerevole. Sorsero, inoltre un numero considerevole di donne scrittrici, fenomeno che non ha paragoni in altri paesi europei. Un fattore scatenante fu indubbiamente il graduale miglioramento dell'educazione delle donne della middle class e, in secondo luogo, la crescente popolarità del romanzo, una nuova forma letteraria non legata a tradizioni dotte e priva, così sembrava, di tecniche formali di difficile apprendimento.

Il fatto è che il nascente capitalismo industriale aveva, come già notato, mutato la struttura familiare e costretto le donne nell'ambito domestico. Un modo di assicurarsi un reddito da lavoro era dunque per le donne il mestiere delle lettere. Verso la fine del secolo, un buon numero di zitelle era attivo nel pubblicare romanzi e iniziava a diminuire la pratica dell'anonimato.

Era opinione generale, non solo degli uomini ma anche delle donne, che fosse occupazione adatta al gentil sesso esercitarsi nelle lettere per passare il tempo, per istruirsi e per fornire letture adatte ai giovani, sempre che non fossero motivate dall'ambizione di pubblicare: il talento femminile doveva esercitarsi nello stretto circolo delle amicizie intime. Intenti moralistici – secondo l'espressione di Richardson, «dove il pulpito fallisce altri espedienti si rendono necessari...per “insinuare” [*steal in*] le grandi dottrine del cristianesimo camuffate da intrattenimenti alla moda»¹² – e necessità economiche erano considerati motivi validi, non la vanità.

La faticosa conquista di un'indipendenza economica non legata alla posizione familiare doveva inizialmente pagare uno scotto: il riconoscimento esplicito che

as from our birth we are but secondary objects in creation, subordination is the natural sphere in which we were intended to move. This subordinate state does not degrade us. [...] The degradation is when we attempt to step out of that state¹³.

Se questa citazione non bastasse, eccone un'altra: la *History of Nancy*

¹² Cit. in Watt (1957).

¹³ Così Miss C. Palmer nelle sue *Letters upon Several Subjects* (1797), cit. in Tompkins (1932, p. 146): «Poiché sin dalla nostra nascita siamo solamente oggetti secondari della creazione, la subordinazione è la sfera naturale nella quale siamo state intese muoverci. Questo stato di subordinazione non ci degrada. [...] Si ha degradazione quando cerchiamo di uscire da questo stato».

Pelham, anonima novella pubblicata a puntate nel 1779 sul “London Magazine”, che imita sfacciatamente i grandi successi di Richardson, è introdotta da una lettera che esalta le virtù femminili come «*humility, candour, benevolence, and gratitude, in their agreable charms, with self-denial and moderation in prosperity*»¹⁴. È anche interessante notare come l’atteggiamento verso l’amore e il matrimonio nelle opere delle scrittrici sia improntato ad un forte tradizionalismo: innanzitutto si distingue nettamente tra amore e passione in quanto l’amore è quello che dura ed è basato su simpatia, mutuo rispetto e condivisione di sani principi morali. Inoltre, sebbene sia condannato l’atteggiamento di quei genitori che vogliono forzare il matrimonio delle figlie con qualcuno che loro ripugna, è altrettanto fortemente condannato il comportamento di chi si sposa contro la volontà dei genitori perché ciò non può che portare alla miseria e alle disgrazie¹⁵.

Anche la considerazione in cui è tenuta la castità permette riflessioni importanti: «*Virtue is not wholly comprised in chastity, which is only a concomitant*», scrisse Lady Mary Walker che non a caso era un’aristocratica e se Clarissa poteva essere considerata una martire, Pamela, al contrario, veniva vissuta come un personaggio la cui virtù era solo una qualità accidentale con un valore di mercato. La perdita della verginità¹⁶ è infatti considerata irrevocabile solo nelle classi elevate: addirittura, se una donna si concede al futuro marito prima delle nozze, rovina il futuro matrimonio ed è condannata ad essere disprezzata¹⁷. Una serva o la figlia di un negoziante può, al contrario, perderla e nondimeno sposarsi felicemente. È anche giustificata se nasconde il suo peccato per rendere felice un brav’uomo¹⁸. La “rivoluzione” in senso democratico operata da Richardson attribuendo sentimenti di pudore, onore, delicatezza e *sensiblerie* a una serva non passa facilmente nella produzione letteraria di queste scrittrici, forse più aderenti ai costumi del tempo del loro maestro.

Prima di ottenere uno status in quanto donne di lettere, quindi, si passa attraverso un periodo di *self-denial*, cioè di negazione della propria indipendenza e del proprio valore autonomo. La letteratura rosa, quando arriverà, sarà invece basata sull’asserzione del sé. Si giungerà infine alla «legittimazione sociale del desiderio femminile, anzi della donna come “soggetto desiderante”» (Roccella, 1998, p.36).

¹⁴ Cit. in L. Di Michele in Amalfitano et al. (1990, p. 32).

¹⁵ Vedi Tompkins (1932, pp. 147-8).

¹⁶ «Questa leggera, fragile, inutile cosa, che tutte le donne possiedono, almeno per brevissimo tempo...». Così Guido da Verona in *Sciogli la treccia, Maria Maddalena*, 1920.

¹⁷ Cfr. Hugh Kelly, *Memoirs of a Magdalen: or, the History of Louisa Midlmay* (1767): avendo ceduto al promesso sposo, questi ritiene che altrettanto farà con futuri amanti e, solo dopo una lunga penitenza, la protagonista riesce a convincerlo ad aver fiducia nella sua fedeltà. Vedi Tompkins (1932, p. 152).

¹⁸ Vedi la storia di Sukey Jones in *The Two Misteries* di Clara Reeves (1783), cit. in Tompkins (1932, p. 153).

1.4. Romanzo sentimentale e trama rosa

La trama rosa – un amore contrastato tra uomo e donna, con lieto fine, narrato dal punto di vista femminile – è più vecchia del romanzo rosa e appare a metà Settecento nella letteratura borghese. Un titolo per tutti: abbiamo già citato *Pamela*, il romanzo epistolare sulle vicende della cameriera virtuosa che riesce a convertire alla virtù il padrone che la insidia e a farsi sposare. Pubblicato da Samuel Richardson nel 1740, ebbe fortuna non solo presso il grande pubblico femminile, ma anche presso i maggiori intellettuali del tempo, tra i quali, nel 1761, Diderot¹⁹, il quale «testimonia autorevolmente [come] le opere di Richardson furono sentite nella cultura settecentesca come l'inizio di una nuova epoca per il romanzo, che passava da una sorta d'infanzia piena di chimere e di frivolezze all'età adulta, regolata dalla morale»²⁰. La fortuna di *Pamela* fu enorme, tradotta in francese dall'abate Prévost (quello di *Manon Lescaut*), adattata al teatro da Goldoni, divenuta opera comica con Piccinni (*Cecchina zitella, o La buona figliola*, 1760), se ne impadronì anche Hollywood (*Mistress Pamela*, 1974) e, recentemente, la televisione italiana (*Elisa di Rivombrosa*). In Richardson l'identificazione tra virtù e felicità si presenta secondo un'etica borghese e puritana. È la stessa identificazione che si ritrova anche nel maggiore romanzo sentimentale francese, *La Nouvelle Héloïse* di Rousseau (1761): tuttavia, mentre in Richardson la felicità è raggiunta nel matrimonio borghese, in Rousseau si predica un superamento delle pulsioni sessuali verso un amore vissuto castamente. Richardson è dunque, con *Pamela*, il vero iniziatore della trama rosa, anche se risulta fuorviante rintracciare una genealogia del rosa di massa nella letteratura “alta” come ha tentato di fare Paschetto (1988) analizzando *Pamela*, *Pride and Prejudice* e *Jane Eyre*: infatti caratteristica costante del rosa, la cui nascita si può collocare solamente agli inizi del Novecento, è il lieto fine, che si ritrova in *Pamela* ma non in *Clarissa*, mentre negli altri romanzi si tratta di finali agro-dolci, ed è talvolta presente quell'ingrediente che rompe irrimediabilmente la magia rosa: l'ironia che riapparirà solamente molto più tardi nella chick-lit.

Bisogna però aggiungere che probabilmente è *Clarissa* (1748), il secondo romanzo di Richardson, ad aver esercitato la maggior influenza sulla letteratura femminile ai suoi inizi. La vicenda è presto narrata: Clarissa, vir-

¹⁹ «O Richardson, on prend, malgré qu'on en ait, un rôle dans tes ouvrages... Souvent je me suis dit : je donnerais volontiers ma vie pour ressembler à celle-ci, j'aimerais mieux être mort que d'être celui-là...[Les détails] sont communs, dites-vous ; c'est ce qu'on voit tous les jours ! Vous vous trompez ; c'est ce qui se passe tous les jours sous vos yeux et que ne voyez jamais ». Vedi *Éloge de Richardson*, pubblicato sul *Journal étranger* nel 1761.

²⁰ Introduzione in Amalfitano et al. (1990, p. XI). «La geografia del romanzo sentimentale nel Settecento pare consistere in tre continenti: Richardson, Rousseau e Sterne» (p. XIV). Ma solo Richardson è legato al sorgere della trama rosa.

tuosissima fanciulla di famiglia di recente ricchezza ed ansiosa di entrare nei circoli aristocratici, verrebbe costretta dal padre a sposare Solmes, uomo ricchissimo ma volgare e che le ripugna, ma Lovelace, damerino di città, la convince a fuggire con lui. La trattiene poi prigioniera in molti luoghi e persino in un bordello: ella non solo non cede alle profferte amorose ma rifiuta in molte occasioni di sposarlo. Infine viene violentata sotto l'effetto di droghe. Anche dopo aver subito questa orribile violenza rifiuta di sposarlo e morirà di consunzione, sottolineando l'inesorabile equazione "perdita della virtù = perdita della vita". Lovelace, pentito, cercherà e troverà la morte in un duello. Modello esemplare di vergine perseguitata²¹ ed esempio sublime di reificazione della verginità: non conta infatti che Clarissa l'abbia persa sotto l'influsso dell'oppio.

Ma, forse, le vere precorritrici del rosa sono tre scrittrici attive nella prima metà del Settecento, Eliza Haywood, Mrs Manley e Aphra Benn, conosciute come *The Fair Triumvirate of Wit*, la cui produzione fu definita *amatory fiction* ed era incentrata sui tradimenti di povere donne innocenti da parte di uomini egoisti e lussuriosi. Il fondo di queste narrazioni, malgrado le deprecazioni moralistiche, era profondamente amorale dal punto di vista dell'etica puritana del tempo: ciò che le rende in qualche misura precorritrici del rosa è la centralità delle storie d'amore e, soprattutto, il fatto di essere scritte da donne per altre donne. Sono le cosiddette "cronache scandalose", scritte a imitazione del genere romanzesco sorto in Francia nel Seicento²². In Gran Bretagna inizia il genere *The New Atalantis* (1709)²³ di

²¹ Vedi le memorabili pagine che vi dedica M. Praz nel suo classico *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930) il quale ne sottolinea l'aspetto sadico (Clarissa si fa portare la sua bara per usarla come tavolo per scrivere il suo testamento), ma è presente – come spesso accade – anche un elemento masochistico. Implicitamente la protagonista attribuisce la sua caduta anche a sé stessa che sventatamente è fuggita con Lovelace, il quale ha poi svelato la sua natura ferina e predatoria: non è forse questa la natura degli uomini? Cfr. anche Watt (1957, p. 224): «Lovelace, essendo un uomo, fa ciò che si può prevedere ma Clarissa agisce "fuor di natura" scherzando con lui. [...] In una prospettiva storica è chiaro che la tragedia di Clarissa è un riflesso degli effetti combinati dell'interiorità spirituale del puritanesimo e della sua fobia della carne...».

²² Vedi Richetti (1969), cap. 4. Il genere francese era però destinato alla nobiltà ed all'alta borghesia, mentre quello inglese aveva un target sociale più ampio verso il basso. Il romanzo francese del Seicento (Nervèze, Scarron, Ch. Sorel, ecc.) fu estremamente prolifico e spesso caratterizzato da un erotismo molto esplicito. Aveva un pubblico soprattutto femminile e «le dame eleganti del tempo di Enrico IV giungevano a far rilegare in forma di libro d'ore le opere di Nervèze per poterle portare con sé, senza scandalo, in chiesa». Vedi Adam (1968, p. 7) e anche Del Grosso Destrieri (1992, pp. 165 e sgg).

²³ *Secret Memoirs and Manners of Several Persons of Quality, of both Sexes, From The New Atalantis*. Il libro fu inizialmente sequestrato e l'autrice processata, ma divenne subito un best seller ed ebbe sette edizioni. Si tratta di una cronaca "scandalosa" che ha per mira il comportamento privato e la vita sessuale di molti politici *whig* dell'epoca. Poiché la Manley era *tory*, si tratta di un grosso libello politico diffamatorio, che anticipa molta stampa scandalistica attuale.

mrs Manley che, pur mirando a divertire, aveva anche ambizioni politiche precise nascoste dietro innumerevoli *clefs*. Ma il successo non poteva dipendere solo da questo: le rivelazioni “scandalose” offrivano ai lettori «l’opportunità di partecipare vicariamente a un mondo fantastico eroticamente scintillante ed eccitante, di corruzione e promiscuità aristocratiche» (Richetti, 1969, p. 123). Si trattava dunque di offrire soddisfazioni sessuali vicarie, al limite di quello che oggi definiremmo pornografia.

La letteratura sentimentale di consumo destinata alla middle class e poi anche alla lower-middle class esplose a metà ‘800 in Inghilterra ed è stata felicemente definita dalla Anderson (1974, p. 14) “*light-weight, but full-length, novels of no great literary qualities*”, romanzi che attirano un ampio pubblico non molto colto ma nemmeno di livello basso come quello delle riviste di gossip. Alcuni esemplari di questo tipo di narrativa, tanto deprecata e snobbata, possiedono tuttavia qualche qualità se una critica severa e occhiuta come Q. D. Leavis ha potuto scrivere riferendosi tuttavia ai libri in circolazione tra fine ‘800 ed inizi del ‘900 e non alla produzione industrializzata di Harmony, Silhouette, ecc.:

una cattiva scrittura, falsi sentimenti, mere stupidità, e una narrativa assurda sono tutti superati dalla magnifica vitalità dell’autore, come accade in *Jane Eyre*. ... La reputazione di questi romanzieri è dovuta alla terrificante vitalità messa in opera per far funzionare la macchina della moralità. Nei romanzi di Marie Corelli, Hall Caine, Florence Barclay, Gene Stratton Porter, l’autore si occupa genuinamente di problemi etici, qualunque altro motivo vi sia nel senso di pornografia inconscia o di scuse per sognare ad occhi aperti (Leavis, 1932)²⁴.

La fiction romantica popolare inizia, secondo Anderson (1974), nel 1853 con la pubblicazione de *The Heir of Redclyffe* di Charlotte Yonge nel quale si discute se le colpe dei padri debbano necessariamente ricadere sui figli. È da sottolineare che il pubblico popolare a cui si rivolgeva lo stuolo di romanzieri e romanzieri che lo nutrivano era un pubblico avido che si rivolgeva soprattutto alle edicole delle stazioni ferroviarie e alle librerie circolanti, ed era ancora pervaso di moralità cristiana. Il sentimento religioso faceva ancora parte della vita quotidiana:

...leggendo queste narrative si è colpiti dal tono generalmente religioso. Innumerevoli riferimenti, alcuni brevi, altri più sostanziali, rendono chiaro che l’esistenza di Dio non è messa in discussione. E quasi sempre è chiaro che la concezione di Dio è assolutamente cristiana, anche se non necessariamente in senso ortodosso. I personaggi che devono attirare la simpatia del lettore sono normalmente rappresentati come pii o, in ogni caso, deferenti verso la divinità.

²⁴ Moglie di quel F. R. Leavis fondatore di *Scrutiny*, la rivista nata nel 1932 che costituì per due decenni il forum letterario britannico più prestigioso che includeva tra i suoi abbonati letterati come T. S. Eliot, G. Santayana, R. H. Tawney e Aldous Huxley.