

## “I haven’t what’s called a principle of growth”: *The Awkward Age*, o la formazione impossibile

Fiorenzo Iuliano

*But most, thro’ midnight streets I hear  
How the youthful Harlot’s curse  
Blasts the new born Infant’s tear,  
And blights with plagues the Marriage hearse.*  
(William Blake, “London”)

Come è noto, per Franco Moretti il problema del romanzo di formazione negli Stati Uniti non si pone neppure. Relegato nella prima nota del suo *Il romanzo di formazione* come “completamente assente”, esso non avrebbe diritto di cittadinanza negli USA per via dell’enfasi della letteratura americana sulla natura (“valore simbolico estraneo alla tematica fondamentale urbana del romanzo europeo”) e dell’importanza che in essa riveste l’“alieno” (“indiano, nero o ‘selvaggio’ che sia”) rispetto allo “sconosciuto” che caratterizza le controparti europee.<sup>1</sup> In queste pagine non intendo confutare quanto afferma Moretti – numerosi studi recenti hanno dimostrato, in maniera più o meno convincente, che il romanzo di formazione è tutt’altro che estraneo alla tradizione letteraria americana e di questo Anna De Biasio dà conto in altra parte di questo numero – ma, forse provocatoriamente, riflettere su quanto da lui sostenuto, provando a dimostrare che l’assenza del romanzo di formazione negli Stati Uniti sia dovuta non a circostanze estrinseche ma, almeno per il caso a cui mi riferisco io, circoscritto ma emblematico, a una precisa volontà.

Prenderò in considerazione *The Awkward Age* di Henry James, apparso tra il 1898 e il 1899 (in quattordici puntate su *Harper’s Weekly* e poi in volume).<sup>2</sup> Il romanzo avrebbe tutte le carte in regola per funzio-

1 Franco Moretti, *Il romanzo di formazione*, Garzanti, Milano 1986, p. 10.

2 Per agevolare la lettura di queste pagine, proverò a dare qui una rapida sinossi del romanzo. Protagonista della storia è la diciottenne Nanda Brookenham; sua madre, “Mrs Brook”, ospita un salotto a Londra frequentato da persone della borghesia cittadina. Tra questi c’è il signor Londgon, ultrasessantenne che in passato aveva invano amato Lady Julia, madre di Mrs Brook, e che prende a ben volere

nare come un Bildungsroman sul modello austeniano. Non solo per via dell'ambientazione londinese (piuttosto consueta nella produzione di quegli anni dell'autore, che risiedeva stabilmente a Londra già da anni), ma perché l'intera storia è riassumibile come giustapposizione di almeno due *marriage plots*, quello della protagonista Nanda e della sua controparte Aggie. Intorno alle due giovani donne ruota il mondo della piccola e media borghesia inglese, che si muove nel salotto di Mrs Brookenham, madre di Nanda, secondo i ritmi e gli stilemi di un dramma teatrale. Eppure *The Awkward Age* non è un romanzo di formazione: non c'è nessun matrimonio alla fine della vicenda e Nanda, a differenza della Elizabeth di *Pride and Prejudice*, non arriva a essere "socializzata",<sup>3</sup> non diventando quindi parte di un ordine che le preesiste. Non c'è alcuna coincidenza tra "la fine e 'il fine della narrazione", come vorrebbe Moretti.<sup>4</sup> La conclusione del romanzo è aperta, e la scelta finale della protagonista che, invece che sposare il suo corteggiatore Vanderbank, decide di raggiungere l'anziano Mr Longdon, "the gracious ghost of a former London",<sup>5</sup> non solo è sorprendente, ma è pure ambigua, perché nulla è detto della natura del rapporto tra i due.

La mia idea è che il romanzo voglia mettere a nudo il carattere mistificatorio di ogni formazione. Qualsiasi (presuntamente) autonoma Bildung del soggetto, infatti, non solo è in realtà espressione della volontà normalizzatrice e omologante della borghesia, che colloca l'esistenza dell'individuo all'interno di una traiettoria temporale ed esistenziale già prescritta, ma implica pure, sul piano ontologico, l'esistenza di un soggetto universale, la cui formazione e il cui funzionamento, in termini psico-sociologici ma pure teoretici e gnoseologi-

Nanda proprio perché le ricorda Lady Julia. Promette così una dote al giovane Vanderbank se questi sposterà Nanda. Mrs Brook, forse perché interessata lei stessa a Vanderbank, cerca di dirottare l'interesse di Nanda su Mitchett/Mitchy, la cui situazione finanziaria è migliore di quella di Vanderbank. Nanda da parte sua cerca di favorire il rapporto tra Mitchy e Aggie, nipote della duchessa Jane, amica di Mrs Brook ma con idee assai più antiquate. Il romanzo si conclude con un nulla di fatto: non si celebra nessun matrimonio e Nanda decide di vivere nella tenuta di campagna di Longdon, instaurando con lui una sorta di rapporto filiale.

3 Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 97.

4 Ivi, p. 90.

5 Il "gentile fantasma di una Londra che non c'è più". E.A. Sklepowich, "Gilded Bondage: Games and Gamesplaying in *The Awkward Age*", *Essays in Literature*, 5 (1978), pp. 187-93, qui p. 189.

ci, sono dati a priori: dovere del/la protagonista del Bildungsroman è progressivamente affrancarsi dai vincoli familiari e acquisire la sua indipendenza solo per portare avanti il sogno dell'emancipazione borghese. La genesi del soggetto in *The Awkward Age* è, al contrario, frammentata, indecifrabile, continuamente scomposta, condizionata da legami che, più che essere sovraimposti al soggetto, sono di esso costitutivi. L'emancipazione borghese, alle soglie del Novecento e nel contesto inglese (e di riflesso americano), è un concetto che ha perso qualsiasi senso.

Laddove il romanzo di formazione si sviluppa intorno all'affermazione di un personaggio, attraverso la sua crescita morale e intellettuale, e culmina con il suo ingresso nella società, *The Awkward Age* suggerisce che, più prosaicamente, il progetto di crescita e stabilizzazione dell'individuo corrisponde in realtà a un meccanismo di condizionamento e coartazione che, per essere funzionale, ha bisogno di una vittima designata. La pedagogia diventa in *The Awkward Age* cifra esplicita, e non più semplicemente accennata o suggerita, della mistificazione borghese dell'individualismo come affermazione del sé. Quella che, nelle pagine di Goethe e Austen, viene fatta passare per formazione organica dell'individuo – che si ritrova, suggerisce Moretti, quasi incredibilmente a desiderare ciò che la società ha già scelto per lui – è nient'altro che un bieco esercizio di potere, tanto più feroce perché progressivamente introiettato dalle ignare vittime.

### Archeologia della crudeltà

James, quindi, non si limita a svelare le insidie ideologiche del romanzo di formazione in quanto genere, ma mette in discussione l'idea stessa di formazione come progetto di emancipazione di un soggetto che, secondo Moretti, quando declinato al femminile, trovava in *Pride and Prejudice* il suo modello paradigmatico. La decostruzione del mito della formazione in *The Awkward Age* non è un semplice rovesciamento del modello austeniano, ma mette in scena un percorso di anti-formazione nel quale la giovane protagonista, invece che crescere e acquisire tutte le nozioni utili all'ingresso in società, è progressivamente svuotata e annichilita. C'è una ragione di urgenza storica alla base di questo ribaltamento. Il romanzo riprende infatti quella che un articolo apparso nel 1894 sul periodico britannico *Nineteenth Century* aveva definito

la “rivolta delle figlie”, l’insubordinazione agli standard tradizionali della femminilità borghese da parte della generazione delle giovani donne dei “naughty nineties”.<sup>6</sup> James quindi scardina il meccanismo della formazione come espressione dell’emancipazione borghese, non più proponibile ora che la borghesia è la classe al potere. Per questo motivo non assistiamo a quella che sarebbe la più ovvia delle conclusioni del romanzo. Vanderbank, il giovane spasimante di Nanda, non può sposarla perché la giovane non è più innocente: a causa delle sue letture e frequentazioni, Nanda è ormai a conoscenza di troppe cose. Nessuna formazione è più possibile, quindi, perché, quando appare sulla scena, Nanda è di fatto già formata.

L’inattua(bi)lità di qualsiasi progetto di Bildung ha, quindi, una ragione storica – oltre che un fondamento speculativo e concettuale, del quale proverò a dire in seguito – che va ricercata nella trasformazione, nel corso dei secoli, del potere e della classe che lo esercita. Nel rigettare il modello austeniano, in altri termini, il romanzo traccia una traiettoria storica che va indietro nel tempo e risale al momento in cui era la borghesia a incarnare un sogno emancipatorio rispetto all’Ancien régime. Al modello pedagogico e formativo della vecchia aristocrazia, sotto accusa in quanto intrinsecamente corrotto e corruttore, si contrapponeva un mito libertario, borghese e repubblicano, anch’esso però destinato, ci suggerisce James, a divenire nel corso dei decenni mera sovrastruttura ideologica del potere. Questa genealogia storica non è naturalmente esplicitata nel romanzo, ma accennata attraverso la provocatoria ripresa di un modello letterario antecedente a quello austeniano o goethiano, il romanzo libertino del Settecento francese che mette in atto la progressiva distruzione, morale o perfino fisica, di giovani protagonisti innocenti.

Il misterioso e immorale libro francese che uno dei personaggi, Mitchell, ha prestato a Mrs Brookenham, rendendolo di fatto disponibile anche a Nanda e finendo così per corromperla, è un indizio prezioso. Nulla è detto dell’identità del libro, nonostante *The Awkward Age* abbondi di riferimenti intertestuali espliciti e renda spesso omaggio, come nota Jean F. Blackall, a quelli che la cultura dell’epoca (e anche

---

6 Merle A. Williams, “Sounding the Fin de Siècle: Conversation, Silence, and Community in *The Awkward Age* and ‘In the Cage’”, *The Henry James Review*, XLI, 3 (2020), pp. 259-70, qui p. 260.

della nostra) giustamente definiva classici,<sup>7</sup> dal *Faust* di Goethe a *Notre-Dame de Paris*.<sup>8</sup> C'è chi ha suggerito che esso sia un riferimento metaletterario a *The Awkward Age* stesso,<sup>9</sup> ipotesi interessante che confermerebbe l'appartenenza del romanzo a una genealogia le cui origini vanno cercate altrove.<sup>10</sup> *The Awkward Age*, sotto le spoglie di una commedia di maniera, svela il lato oscuro della Bildung in quanto progetto di costruzione forzata e programmata dell'individuo all'interno della

7 Jean Frantz Blackall, "Literary Allusion as Imaginative Event in *The Awkward Age*", *Modern Fiction Studies*, XXVI, 2 (1980), pp. 179-97, qui p. 181.

8 Nella prefazione James fa riferimento a Gyp, nome d'arte di Marie-Antoinette de Riquetti de Mirabeau, popolare autrice dell'epoca di romanzi commerciali e licenziosi in forma di dialogo, a cui allude ironicamente come (improbabile) propria fonte di ispirazione. J. Hillis Miller arriva a ipotizzare che il libro incriminato potrebbe essere proprio di Gyp (*Literature as Conduct: Speech Acts in Henry James*, Fordham University Press, New York 2005, p. 128), tanto più che in *The Awkward Age* ritornerebbero alcune vicende del romanzo *Le Mariage de Chiffon* (p. 108). Mi sembrano tuttavia piuttosto oziose le congetture su quale sia il libro incriminato, e forse più sensato e interessante riflettere sulle genealogie letterarie del testo jamesiano.

9 Sheila Teahan, *The Rhetorical Logic of Henry James*, Louisiana State University Press, Baton Rouge 1995, p. 156.

10 Non mancano altri tentativi di individuare genealogie e riferimenti letterari in *The Awkward Age*, oltre a quello già menzionato di Blackall, il quale, in un altro saggio, paragona Nanda alla Becky Sharp di Thackeray ("The Case For Mrs. Brookenham", *The Henry James Review*, II, 3 (1981), pp. 155-61, qui p. 161). Tessa Hadley invece paragona le protagoniste del romanzo, e specialmente Mrs Brookenham, alle eroine ibseniane, sottolineando pure l'influenza del teatro di Ibsen sulla produzione jamesiana degli anni Novanta, come del resto lo stesso James sottolinea nella "Prefazione" a *The Awkward Age* (*Henry James and the Imagination of Pleasure*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 80, 83, 84). J. Hillis Miller, infine, elenca un numero di romanzi dell'Ottocento che, pur essendo ormai parte del canone, erano ritenuti letture immorali e in quanto tali sono indirettamente chiamati in causa in *The Awkward Age* (*Literature as Conduct*, cit., p. 132). Più rare sono, per quanto ne so, le associazioni con la letteratura del Settecento. Oltre a Sade (e non solo alla *Philosophie dans le boudoir*, ma pure alle *Cent Vingt Journées de Sodome*, in cui la distruzione della gioventù è affidata alle figure istituzionali del potere nell'Ancien régime) e alle *Liaisons Dangereuses*, la cui affinità con *The Awkward Age* è ricordata in un saggio di E.A. Sklepowich ("Gilded Bondage", cit., p. 189), viene in mente la satira di costume delle *Lettres Persanes* di Montesquieu o perfino, su altri piani, il *Così fan tutte* di Mozart/Da Ponte, con cui *The Awkward Age* condivide inoltre il motivo della coppia di adulti immorali e non uniti da alcun legame ufficiale intenti a corrompere due giovani donne. In questo senso le coppie Merteuil/Valmont in Laclos, o Despina/Don Alfonso in Mozart non sembrano così lontane dai jamesiani Mrs Brookenham/Mitchett.

società borghese, i cui esponenti adulti, con la medesima spietatezza che aveva caratterizzato in passato, per esempio, i protagonisti dei romanzi di Sade o Laclos, manipolano o distruggono per puro piacere le esistenze delle loro controparti giovani. Non diversamente dai libertini di Sade o Laclos, aristocratici colti e raffinati che tuttavia incarnavano il lato perverso e malvagio dell'età dei lumi, i protagonisti adulti di *The Awkward Age* sono maschere della società vittoriana, rappresentata nella sua complessità,<sup>11</sup> che celano figure mostruose di potere e violenza. La dissimulazione del loro potere è così efficace che, nel romanzo, esse sono ingentilite e rese rispettabili e perfino comiche in virtù di quella che nella prefazione James stesso efficacemente definisce "the inveterate English trick of the so morally well-meant and so intellectually helpless compromise" (7).<sup>12</sup> Tanto in *Les Liaisons dangereuses* quanto nei romanzi di Sade (a cominciare da *La Philosophie dans le boudoir*, la cui parodia di qualsiasi progetto pedagogico è esplicitata fin dall'esergo: "La mère en prescira la lecture à sa fille") è svelata la componente oscura che si celava dietro il mito illuminista della ragione redentrica dell'umanità.<sup>13</sup> Per entrambi gli autori, inoltre, proprio a partire da una anti-pedagogia in grado di mettere a nudo la crudeltà gratuita della

11 Nota William F. Hall che a ciascun personaggio del romanzo corrisponde una ben precisa classe o categoria della Londra di fine Ottocento: Brookenham e Vanderbank rappresentano la nuova borghesia, già da tempo in crisi; la Duchessa è la vedova di un nobile italiano; Petherton incarna la vecchia aristocrazia, ormai squattrinata e completamente inaffidabile; Harold Brookenham rappresenta le nuove generazioni ("James's Conception of Society in *The Awkward Age*", *Nineteenth-Century Fiction*, 23 [1968], pp. 28-48, qui pp. 32-33). È proprio questa società che assai probabilmente James, al pari di qualsiasi altro osservatore americano dell'epoca, riteneva stesse attraversando la sua "awkward age" (34).

12 "L'inveterato trucco inglese del compromesso moralmente bene intenzionato e intellettualmente sterile" (322). I riferimenti delle citazioni dal romanzo e dalla prefazione di James saranno dati in parentesi; l'edizione utilizzata è quella Penguin del 1987, curata da Ronald Blythe e Patricia Crick. La versione italiana riportata in nota (utilizzando lo stesso criterio) è tratta dalla traduzione di Silvana Colognesi pubblicata nel 1967 dall'editore Sansoni con il titolo *L'età ingrata* e inclusa, insieme a *Ciò che sapeva Maisie*, nel terzo volume dei Romanzi curati da Agostino Lombardo. Sia l'edizione inglese che quella italiana contengono anche la prefazione, quest'ultima tradotta in italiano da Lombardo.

13 Ragione che, come enuncia la dolente chiusura delle *Liaisons Dangereuses*, "già così insufficiente a prevenire le nostre sventure, [è] anche più insufficiente a consolarcene" (*Le amicizie pericolose*, Einaudi, Torino 1989, p. 341).

generazione adulta ai danni dei più giovani, per definizione innocenti, viene progressivamente smantellato l'ottimismo rousseauiano sulla naturale bontà degli esseri umani e il loro istintivo tendere al bene. È del tutto comprensibile, quindi, che Mrs Brookenham voglia tenere celato il libro a Nanda, consapevole di quanto sia rischioso che questa lo abbia letto: la corruzione di cui esso è latore non sarebbe, in realtà, altro che lo smascheramento delle macchinazioni della società in cui vive. La caduta di Nanda dal suo stato di innocenza virginale è data dalla comprensione, acquisita grazie al libro incriminato, degli ingranaggi più perversi e meno scontati del proprio mondo.

I protagonisti adulti di *The Awkward Age* si rivelano consapevoli della propria capacità e volontà corruttrice nel condizionare il processo di transizione delle giovani protagoniste alla maturità. Mrs Brookenham ammette, in una conversazione con Mitchett, che Nanda è “my innocent and helpless, yet somehow at the same time, as a consequence of my cynicism, dreadfully damaged and depraved daughter” (63, corsivo mio).<sup>14</sup> Nel riconoscere l'esercizio del proprio potere genitoriale come dannoso, quella che ne è la più diretta responsabile svela pure che la formazione di Nanda non sia parte di una crescita autonoma e consapevole, ma funzioni come un processo di lenta e inesorabile degradazione ai danni di un soggetto oggettivamente riconosciuto come debole, che rischia di diventare, come sentenza la duchessa Jane, “unmarriageable” (48).<sup>15</sup>

Se letta in questi termini, l'apparente piattezza dei personaggi di *The Awkward Age*, che, è stato notato, mancano quasi di spessore e di profondità psicologica, può essere vista non più come un limite ma come un obiettivo programmato dell'opera, come sostiene David Kurnick:

Unlike many another Jamesian character, there is nothing “deep” about Mrs. Brookenham at this moment [...]. Her words are a precise summary of the depsychologizing agenda of the novel itself, its resistance to the demands of interiority and psychic privacy in the name of a group subjectivity.<sup>16</sup>

14 “[La] mia innocente, indifesa e, al tempo stesso, come conseguenza del mio cinismo, terribilmente corrotta e depravata figliuola” (404).

15 “Non sposabili” (380).

16 “A differenza di molti altri personaggi jamesiani, non c'è niente di profondo in Mrs. Brookenham a questo punto [...]. Le sue parole rendono appieno l'intento depsicologizzante del romanzo stesso, la sua resistenza a ogni pretesa di interio-

E d'altra parte anche a proposito del capolavoro di Laclos, Giovanni Macchia individuava una analoga piattezza e mancanza di profondità psicologica, che rendono il romanzo "un libro senza mistero, tutto in primo piano", nel quale i personaggi "manifestano i loro propositi con un'accuratezza petulante e, trattandosi di persone che fanno satanicamente professione di furbizia, finanche ingenua".<sup>17</sup>

C'è però, come è inevitabile, uno scarto tra i libertini di Sade e Laclos e il salotto di Mrs Brookenham. La borghesia vittoriana ormai detentrica del potere, che, per dirla ancora con Moretti, incarna "alcuni dei tratti più ributtanti del mondo capitalistico – cinismo, disumanità, astratta indifferenza al destino altrui, o rapace prontezza nell' approfittarne",<sup>18</sup> eredita le caratteristiche del potere assoluto dell'aristocrazia dell'Ancien régime e le introietta trasformandole in una prassi comune, attraverso quella che sembra una perfetta anticipazione del potere biopolitico teorizzato nel Novecento. Non c'è più bisogno di figure che rappresentino formalmente il potere e ne pratichino l'esercizio repressivo, perché il potere stesso è ormai assimilato negli uomini e donne della borghesia urbana. Il ruolo di accusatrice di Mrs Brookenham, talmente moderna da immaginare sé stessa più volte al posto dei suoi stessi figli, è affidato all'unica aristocratica presente in tutto il romanzo, la duchessa Jane, vedova di un nobile italiano e nostalgica paladina di sistemi educativi antiquati, consapevole che "[t]he battleground then was the haunting danger of the *bourgeois*" (45).<sup>19</sup> La contrapposizione tra le due è però solo apparente. Nel caso della duchessa, la pedagogia repressiva si esercita attraverso l'esplicitazione di obblighi e divieti, come quelli che lei impone alla nipote Aggie; nel caso di "Mrs Brook", attraverso un meccanismo invisibile di controllo, che si rivela tanto più forte quanto meno vistosa è la modalità con cui viene praticato.<sup>20</sup>

rità e singolarità psichica in nome di una soggettività di gruppo". David Kurnick, "Horrible Impossible: Henry James's Awkward Stage", *The Henry James Review*, 26 (2005), pp. 109-29, qui p. 117.

17 Giovanni Macchia, Luigi de Nardis, Massimo Colesanti, *La letteratura francese. Dall'Illuminismo al Romanticismo*, Sansoni, Firenze 1974, pp. 366-67.

18 Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 220.

19 "Il campo di battaglia era dunque costituito dall'ossessionante pericolo del *bourgeois*" (376).

20 C'è chi ha addirittura ravvisato nella contrapposizione tra questi due modelli educativi il fulcro centrale dell'intero romanzo, che si svilupperebbe come un gioco di scacchi (Sklepowich, "Gilded Bondage", cit., p. 187).



Mrs Brookenham può candidamente rispondere alla duchessa, che le chiede come eserciti il suo ruolo di educatrice, "I don't do anything at all. I've never pretended to do anything" (45),<sup>21</sup> a conferma che non c'è più bisogno di una pratica attiva del potere, una volta che le sue ingiunzioni siano state di fatto acquisite e trasformate in habitus da perpetratori e vittime.

Questa borghesia non ha più nessuna prerogativa emancipatoria e libertaria, ma è semplicemente la nuova classe al comando. È detentrica di un potere che si manifesta come forza diffusa in grado di sopraffare e annichilire i giovani, che per definizione ancora non sono parte della società e incarnano, agli occhi degli adulti, un'innocenza ideale che può essere corrotta e traviata. Nei casi più estremi della scrittura sadiana la vittima arrivava a essere brutalizzata o uccisa; ora deve essere semplicemente "socializzata", per usare ancora il linguaggio di Moretti, inserita di forza in un sistema disciplinare che ne regoli i comportamenti, le pratiche sociali e la vita amorosa e sessuale attraverso l'obbligo *de facto* del matrimonio. Il fatto che, come afferma Sarah Bliston, Mrs Brookenham e la sua cerchia non abbiano alcuna intenzione di capire Nanda o di integrarla nel loro mondo,<sup>22</sup> non significa che questo processo di incorporazione non abbia luogo, ma semplicemente che la società borghese sia ormai in grado di legittimarsi attraverso pratiche che non hanno bisogno di una volontà individuale ed esplicita per essere operative. D'altra parte, il fatto che il matrimonio sia una pratica obbligatoria e necessaria è "una verità universalmente riconosciuta", secondo il celebre incipit di *Pride and Prejudice*: una verità talmente universale che non c'è bisogno che qualcuno se ne faccia fautore o portavoce.

Proprio perché la crudeltà di Mrs Brookenham e dei suoi sodali è una prassi di potere biopolitico, a differenza di quanto avviene in La-clos o Sade, diventa un gesto meccanico quasi gratuito, che arriva a sembrare fine a sé stessa o al massimo finalizzata, come sostiene Bliston, a trattare sua figlia come un oggetto da esposizione, fonte di piacere visivo per gli spettatori.<sup>23</sup> Anche a proposito di Carrie, una delle

---

21 "[N]on faccio niente. Non ho mai preteso di fare niente" (377).

22 Sarah Bliston, *The Awkward Age in Women's Popular Fiction: 1850–1900. Girls and the Transition to Womanhood*, Oxford University Press, Oxford 2004, p. 217.

23 Ivi, p. 215. Proprio per questa apparente mancanza di un obiettivo tangibile, è riduttivo sostenere che l'obiettivo di Mrs Brookenham sia quello di progettare la

amiche di Nanda che pure frequenta il salotto di Mrs Brookenham, quest'ultima può semplicemente affermare che si tratti di "the delight of our life [...] the ornament of our circle" per poi svelare la *ratio* del proprio (e altrui) atteggiamento nei suoi confronti: "It's the excitement, every day, of plucking the daisy over" (113).<sup>24</sup> A differenza dei romanzi di Laclos/Sade, quindi, l'oggetto da diseducare e da corrompere passa, almeno apparentemente, in secondo piano rispetto all'azione corruttrice in quanto pratica diffusa di esercizio quotidiano, perfino banale e banalizzato, del potere. L'interiorizzazione del gesto, la sua automatizzazione, hanno finalmente trasformato l'originario rapporto tra vittima e carnefice in quello hegeliano tra servo e padrone: gli agenti del supplizio sono figure funzionali al supplizio stesso, in quanto pratica di costruzione e autoidentificazione dei soggetti più che di instaurazione di un vincolo gerarchico tra soggetti già esistenti.

### **Gli immobili furori**

In che modo *The Awkward Age* svela il meccanismo del romanzo di formazione come espressione del potere repressivo delle istituzioni borghesi, a cominciare dalla famiglia, sulle giovani protagoniste?

Innanzitutto attraverso la liberazione di Nanda dall'obbligo sociale del matrimonio, a conferma dei mutamenti storici dell'epoca in cui il romanzo è scritto. Date queste premesse, però, c'è una questione che resta ambigua: a Nanda è riconosciuta una qualche forma di autonomia o si tratta semplicemente di un personaggio che di fatto subisce i mutamenti storici senza farsene direttamente interprete? In altri termini, il processo di formazione esiste ancora, ma è il contesto a essere diverso da quello delle eroine austeniane, o il romanzo nella sua interezza ha implicazioni più complesse, che scavalcano e in qualche modo neutralizzano l'idea stessa di soggetto come interprete attivo e consapevole del proprio ruolo nella società dell'epoca? Tessa Hadley non ha dubbi nel sostenere la prima ipotesi: "Nanda's liberation is not anything she ever wanted. It is an effect historically produced; she has grown up during a period of cultural transition,

figlia moderna ideale, alla cui possibilità di divenirne prototipo Nanda opporrebbe strenua resistenza (ivi, p. 216).

24 "[L]a delizia della nostra vita [...] l'ornamento del nostro circolo. [...] È il piacere di sfogliare, ogni giorno, la margherita" (479).

and her freedom is a manifestation of it".<sup>25</sup> Letto in questi termini, quindi, il romanzo sarebbe un'opera corale che ha lo scopo di rappresentare le trasformazioni della società dell'epoca, più che di valorizzare la figura della sua protagonista, rispecchiando paradossalmente una delle caratteristiche che Moretti attribuisce proprio al romanzo di formazione, e cioè essere "una forma narrativa particolarmente sensibile ai grandi mutamenti storici".<sup>26</sup>

Se, nel paradigma morettiano è la socializzazione il momento in cui si compie la parabola della Bildung del personaggio, *The Awkward Age* offre la dimostrazione quasi sociologica che il modo in cui dovrebbe realizzarsi la socializzazione di una giovane donna della borghesia vittoriana è nella sostanza rimasto identico a quello delle antiquate e autoritarie società pre-borghesi. Strumento di socializzazione per eccellenza, secondo il modello austeniano, è il matrimonio, ed è questa la sorte che dovrebbe toccare anche a Nanda. Per la vecchia aristocrazia il matrimonio era uno scambio nel senso più letterale e materiale del termine, che comportava la cessione di una cospicua dote ("I've got Aggie's little fortune in an old stocking, and I count it over every night", afferma la duchessa, [51]<sup>27</sup>). Per la nuova borghesia invece, a quanto dice Mrs Brookenham, è tutto diverso. Gli uomini come Vanderbank non cercherebbero nessun tipo di ritorno materiale dal matrimonio: "The sort of men I know anything about, at any rate, are not looking for mechanical dolls. They're looking for smart, safe, sensible English girls" (50).<sup>28</sup> Più che al consolidamento di un potere finanziario e di status, il matrimonio sembra ora finalizzato a far circolare e dare piena legittimazione sociale ai nuovi valori, utilitaristici e pragmatici, della classe sociale al potere. In entrambi i casi, tuttavia, il ruolo di merce di scambio è incarnato dalla giovane donna che viene data in sposa, in una transazione che avviene senza che la diretta interessata sia parte in causa.<sup>29</sup>

---

25 "La liberazione di Nanda non è qualcosa che lei abbia mai voluto. È un effetto storicamente prodotto, essendo lei cresciuta in un periodo di transizione culturale, di cui è esempio la sua libertà". Hadley, *Henry James and the Imagination*, cit., p. 78.

26 Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 286.

27 "Io ho messo il piccolo patrimonio di Aggie in una calza vecchia e lo conto ogni notte" (385).

28 "Il tipo di uomini che conosco io, comunque, non cerca delle bambole meccaniche. Cerca delle ragazze inglesi intelligenti, fidate, e di buon senso" (385).

29 Questo scambio a me pare abbia perso ogni tratto di arcaicità, a dispetto di

*The Awkward Age* svela l'equivalenza tra meccanismi di scambio che sopravvivono sostanzialmente identici in strutture di potere apparentemente assai diverse, e dimostra che il matrimonio non ha nessun valore di completamento della formazione della protagonista, ma è funzionale al consolidamento di un ordine repressivo di cui Nanda è semplicemente vittima. Mentre infatti, secondo gli schemi del *marriage plot*, il matrimonio finale dovrebbe essere il mezzo di socializzazione di Nanda, in *The Awkward Age* esso è dispiegato come funzionale ad altri scopi. Per sua madre è uno strumento di ascesa sociale ed economica per la propria famiglia e, in maniera meno scontata, di sua propria stabilizzazione nel ruolo di madre castrante e onnipervasiva, che aspira a sostituirsi simbolicamente alla figlia e ad appropriarsi della sua gioventù e potenzialità seduttiva. Per Mr Longdon, che pure si configura come l'interlocutore privilegiato di Nanda e l'unico che pare legato a lei da un affetto sincero, è l'opportunità di rivivere, attraverso Nanda, il suo vecchio amore per Lady Julia, la nonna di Nanda da lui amata in gioventù. Perfino Vanderbank, che pure ha accettato la proposta di Longdon (il quale intende sostenere economicamente la coppia in modo che il matrimonio possa avere luogo), nel surreale dialogo finale con Nanda si rivela parte integrante di un sistema immorale e privo di regole che privilegia il proprio "fun" rispetto a qualsiasi forma di "conscience" (288), che infatti dice di non possedere neppure. In tutte queste macchinazioni, Nanda è del tutto assente, ridotta com'è a semplice oggetto di scambio in senso materiale ma pure (e forse soprattutto) strumento funzionale alla realizzazione di proiezioni fantasmatiche che, di fatto, non la riguardano.

L'ultimo libro del romanzo, che proprio a Nanda è intitolato, rappresenta il compimento di una teleologia, che però non è quella che ci si aspetterebbe in un romanzo di formazione. Non c'è più la storia di una giovane donna che, suo malgrado e senza quasi rendersene conto, mette in atto quanto per lei – e su di lei – è stato accortamente e diligentemente predisposto dalla generazione adulta. Al contrario, la conclusione del romanzo porta a compimento un percorso di libe-

quanto ribadisce Susan Mizruchi (*The Science of Sacrifice: American Literature and Modern Social Theory*, Princeton University Press, Princeton 1998, p. 249), e sembra semmai anticipare – individuandone i limiti – le diverse scambiabilità teorizzate nel secondo Novecento, dai simulacri di Baudrillard alle fughe dei significanti della decostruzione derridiana.

razione o emancipazione femminile che, proprio negli anni in cui il romanzo viene pubblicato, cominciava a prendere corpo con l'affermazione del primo femminismo e della figura della *New Woman*, o quanto meno con la liquidazione definitiva della "old lady".<sup>30</sup> In un colpo solo, quindi, Nanda ribalta il duplice senso che "awkward age" possiede nel testo, che, come spesso è stato notato, si riferisce non solo all'età anagrafica della protagonista, ma, in senso lato, a una fase di transizione storica in cui, tra le altre cose, nuovi modelli di identità di genere cominciano a intaccare la mentalità borghese. Al tempo stesso, proprio perché è chiamata a incarnare il rifiuto del ruolo che ancora continuava a essere assegnato alle giovani donne (e cioè, di fatto, assecondare gli schemi e i progetti che altri avevano predisposto per lei), la figura di Nanda incarna l'impasse a cui il romanzo di formazione è giunto. La parabola di qualsiasi Bildung ormai non può compiersi all'interno dell'ordine borghese, proprio perché questo ordine ha perso ogni caratteristica di emancipazione e di liberazione e opera in totale continuità con ciò che lo ha preceduto. Ma allora qual è il senso della insubordinazione, reale o presunta, di Nanda? Se il progetto della Bildung è stato svelato come pura mistificazione, è possibile sostenere che il romanzo nella sua interezza immagini o addirittura auspichi un superamento dell'ideologia borghese e delle sue imposture?

Leggere *The Awkward Age* come semplice – per quanto articolata e assai convincente – mappatura di una trasformazione storico-sociale mi pare in ultima analisi riduttivo. Non c'è dubbio che il romanzo descriva in dettaglio quella "transition in English mores from an era when an essential value was invested in an ideal of innocent femininity to an era when all the apparatus of totem and taboo protecting that essential value was breaking down under the weight of its own sheer improbability".<sup>31</sup> Al tempo stesso però il personaggio di Nanda non è mai associato ad alcuna trasformazione, anzi, più volte viene definito come immobile e immutabile. Mitchett, in una conversazione con Mrs Brookenham, sostiene che "Nanda [...] to the end of all her time,

---

30 Elizabeth Owen, "The Awkward Age and the Contemporary English Scene", *Victorian Studies*, XI, 1 (1967), pp. 63-82, qui p. 70.

31 "[T]ransizione nelle abitudini inglesi da un'epoca in cui di investimento assoluto nell'ideale di femminilità innocente a un'epoca in cui l'intero apparato di totem e tabù, eretto a protezione di questo valore assoluto, stava crollando sotto il peso della sua totale inadeguatezza". Hadley, *Henry James and the Imagination of Pleasure*, cit., p. 69.

will simply remain exquisite, or genuine, or generous" (182),<sup>32</sup> in quella che pare un'allusione alla sua assoluta e passiva staticità, che dovrebbe consentire agli adulti di programmare il suo futuro. È la stessa Nanda ad affermare che nessuna crescita sia per lei possibile. Mentre a Vanderbank è infatti concesso "some dreadfully possible future", nulla di simile Nanda vede per sé stessa: "I shall never change – I shall be always just the same. The some old-mannered, modern, slangy hack [...] what I am I must remain. I haven't what's called a principle of growth" (132).<sup>33</sup> Lo stesso Vanderbank dovrà, più tardi, arrendersi al fatto che Nanda sappia già tutto (221), a conferma del fatto che non c'è più nulla che possa ancora acquisire o che possa trasformarla dalla sua condizione primitiva di "northern savage" (146),<sup>34</sup> come è icasticamente definita nel confronto con la più remissiva e "socializzabile" Aggie.

Invece che cambiare nel tempo e formarsi, la personalità di Nanda procede per accumulazione, come se fosse la sommatoria, raggiunta progressivamente, degli elementi del mondo che la circonda. Vanderbank stesso usa il termine "accumulation" proprio per indicare che non c'è nulla che a Nanda sia sconosciuto, "in London, in the world she lives in, in the air she breathes" – so that the longer *she's* in it the more she'll know" (221).<sup>35</sup> Questa modalità cumulativa rende Nanda un soggetto passivo ed esclusivamente ricettivo. Il fatto che conosca così tante cose, continuano Mitchett e Vanderbank, compromette la sua onorabilità, a differenza di quanto succederebbe se fosse sposata. Eppure proprio il fatto che, nonostante non sia sposata, conosca così tante cose e sia consapevole della propria condizione (e di quella delle donne della sua epoca, come suggerisce Adrian Poole, che la paragona a una Cassandra senza alcun senso dello humor<sup>36</sup>), la rende immune dal desiderio di essere redenta e socializzata, come si converrebbe all'eroina di qualsiasi romanzo di formazione.

---

32 "Nanda [...] rimarrà, fino al termine dei suoi giorni, semplicemente squisita, o genuina, o generosa" (585).

33 "[U]n futuro spaventosamente possibile"; "Io non cambierò mai, sarò sempre la stessa. La stessa moderna schiava dai modi sorpassati [...] quello che sono, devo rimanere. Non ho quel che si dice un principio di crescita" (508).

34 "[S]elvaggia nordica" (529).

35 "Tutto, assolutamente tutto, a Londra, nel mondo in cui vive, è nell'aria che respira, cosicché quanto più *lei starà* in quell'aria, tanto più saprà" (644).

36 Adrian Poole, "Nanda's Smile: Teaching James and the Sense of Humor", *The Henry James Review*, 25 (2004), pp. 4-18, qui p. 14.

Nel momento in cui la complessa personalità di Nanda viene gradualmente delineata, si chiarisce il motivo centrale per cui il suo personaggio è chiamato a mettere radicalmente in discussione i principi di crescita e socializzazione del Bildungsroman. Nanda non oppone una socializzazione a un'altra, non incarna una Bildung diversa e alternativa a quella che sola poteva essere concessa alle donne nell'Ottocento, sulla scia del modello austeniano. Non perché ciò che le capita nel romanzo non rifletta la fase di transizione che caratterizzava identità e ruoli di genere alla fine dell'Ottocento, ma perché mi pare che la sua volontà diretta abbia un ruolo tutto sommato secondario e non decisivo, e la strategia rivoluzionaria adottata nella costruzione del suo personaggio sia il suo graduale azzeramento, il progressivo svuotarsi di ogni caratterizzazione individuale così da mettere in discussione il principio di sovranità del soggetto su se stesso che anima l'ideologia del romanzo di formazione e ne determina il meccanismo narrativo.<sup>37</sup>

In altri termini, l'operazione di *The Awkward Age* non è tanto finalizzata a ipotizzare l'esistenza di una volontà individuale in grado di sottrarsi alla formazione in quanto teleologia imposta, quanto a individuare una genesi del soggetto radicalmente diversa da quella che, all'interno della società borghese occidentale, legittima il progetto di formazione rendendolo addirittura necessario al consolidamento della propria ideologia. In questo senso, Nanda funziona più, come suggerisce Sarah Bliston, come un "cultural probe [...] an unsettling observer of the era in which she lives" (215) che come un'eroina che alla fine della vicenda raggiunge il suo riscatto.<sup>38</sup> Non sappiamo mai

---

37 Nel 1967 Elizabeth Owen descriveva la povera Nanda, semplice alter-ego di sua madre, come una creatura priva di spirito, incapace perfino di cogliere qualsiasi gioco di parole e incapace di comportarsi nella buona società. La sua attitudine monodirezionale, continua Owen, le consentirebbe sì di essere, di volta in volta, toccante, penetrante o perfino sconcertante, ma allo stesso tempo del tutto inadatta a interagire in maniera opportuna in qualsiasi contesto sociale ("*The Awkward Age*", cit., p. 78). Per quanto impietosa, questa analisi mi pare illumini involontariamente la natura 'monadica' di Nanda (e, poi, degli altri personaggi del romanzo), di cui dirò in seguito.

38 "Scandaglio della cultura [...] osservatrice disturbante dell'epoca in cui vive". Vale la pena notare che, in questo, Nanda incarna e riproduce modelli di crescita che si ritrovano anche in altri romanzi americani. La sua caratterizzazione in questi termini supera il paradigma morettiano che individua nel legame con la natura l'unico dispositivo narrativo significativo nella narrativa prodotta negli Stati Uniti.

con certezza, infatti, ciò che Nanda “ever wanted”, a differenza di quanto suggerisce Hadley, perché il romanzo mette in discussione i presupposti teoretici sui quali qualsiasi forma di autodeterminazione individuale si basa più che attribuire a Nanda il ruolo di eroina ribelle o insubordinata, che solo con una certa forzatura può esserle ascritto.

### ***The awkward time***

Uno dei tratti più significativi del romanzo è la creazione di un flusso temporale discontinuo, frammentato e circolare, assai diverso da quel percorso lineare e orientato verso il futuro che costituisce il presupposto strutturale del romanzo di formazione come processo di graduale integrazione del soggetto nella società borghese. Oltre che raccontare e mettere in scena le trasformazioni che interessavano la vita privata e le dinamiche di genere alla fine dell'Ottocento, *The Awkward Age* sottolinea la capacità dei personaggi di costruire una propria, autonoma linea temporale, in cui la presunta oggettività del tempo lascia spazio a una percezione psicologica soggettiva.

Non è quindi solo la temporalità storica a essere messa in discussione, attraverso l'ipotesi di una continuità tra Ancien régime e società borghese in termini di gestione e utilizzo del potere, invece della frattura radicale che ci si aspetterebbe. Il rifiuto di qualsiasi altro ordine temporale è uno dei temi ricorrenti del romanzo e al tempo stesso uno dei suoi punti di aporetica irrisoluzione. Non c'è alcuna equivalenza automatica tra crescita biologica, maturazione intellettuale e morale, e finale riconoscimento all'interno della società. C'è sì, come ricorda Pamela Thurschwell, una sorta di ossessione per l'età dei personaggi,<sup>39</sup> e tuttavia l'età stessa diventa a tratti un dettaglio influente e perfino arbitrario e tutt'altro che identificativo: Mrs Brookenham rivendica per sé stessa una giovinezza che anagraficamente non le appartiene; Nanda stringe un rapporto di amicizia con Mrs Grendon, una donna sposata di oltre dieci anni più grande di lei; della stessa Nanda viene data, in distinti passi del romanzo, un'età di volta in volta diversa.<sup>40</sup> Nanda e suo fratello Harold sono definiti “eternally young” (44) dalla duchessa, e, in quanto tali, paragonati

---

39 Pamela Thurschwell, “Bringing Nanda forward, or acting your age in *The Awkward Age*”, *Critical Quarterly*, LVIII, 2 (2016), pp. 72-90, qui pp. 75-76.

40 Ivi, p. 76.



alla madre, a conferma del fatto che il rifiuto dell'ingiunzione sociale di diventare maturi e quindi socializzabili sia una caratteristica di più di un personaggio della storia. Non solo: nell'ordine borghese essere adulti significa essere finalmente riconosciuti come compiutamente umani, come ricorda più avanti Harold – che a proposito della scarsa stima di cui gode da parte di suo padre, sottolinea: “One would suppose, to hear him, not only that I’m a small objectionable child, but that I’m scarcely even human” (103).<sup>41</sup> Questo implica che lo stato di perenne infantilità a cui Nanda e suo fratello sono confinati pregiudica addirittura la loro natura umana, il loro essere parte del patto che istituisce un vincolo tra individui già socializzati, relegandoli di fatto a una condizione di subalternità ontologica.

È però proprio in questa subalternità che il romanzo rende visibile una falla nel sistema e una possibile linea di fuga rispetto alla continuità sostanziale che, in termini di esercizio del potere repressivo, sussiste tra passato e presente. L'idea che la crescita come autonoma affermazione del soggetto sia un tratto distintivo della moderna civiltà borghese, in contrapposizione ai sistemi educativi del passato, è liquidata come illusoria, espressione di un'idea di progresso della storia e della civiltà che nasconde la semplice iterazione degli eventi, sia pure con differenze di volta in volta più o meno vistose. Crescita e maturazione non sono che strategie di autolegittimazione dell'ordine borghese e di tacita imposizione delle sue regole e della sua sostanziale immoralità. Al contrario, il romanzo mette a nudo la natura entropica della temporalità umana. Al mito del progresso come meccanismo intrinsecamente teleologico, lineare e linearmente orientato verso il futuro che, in quanto tale, dà corpo pure al progetto della Bildung (e del Bildungsroman) come replica, su scala individuale, della continuità del tempo universale, si sostituisce un'idea di tempo circolare e caotico, e per questo motivo privo di qualsiasi finalizzazione e di qualsiasi principio oggettivo e veritativo.<sup>42</sup> Alla continuità storica data dalla ripetizione

---

41 “Ad ascoltarlo, si penserebbe non solo ch'io sia un detestabile bambinetto, ma che quasi non sia un essere umano” (463).

42 Proprio perché mi pare che l'elemento dominante del romanzo sia quello della circolarità privata di ogni principio veritativo (come accennerò in seguito), trovo piuttosto problematica la pur raffinata e complessa lettura offerta da Mizruchi, che scorge nel testo una serie di riti di passaggio intergenerazionali per il compimento dei quali è necessario un sacrificio. Si tratta di una lettura che, tra le altre cose, mi pare sottovaluti il ruolo dell'ironia che invece caratterizza il testo. Questa ironia è

sotto mentite spoglie di analoghe forme di potere, spacciata per progresso, *The Awkward Age* oppone l'insubordinazione della temporalità a ogni teleologia imposta, tanto storica quanto individuale.

Questa nuova concezione della temporalità, nel romanzo, non ha nessuna base soggettiva. Non c'è, in altri termini, uno o più personaggi a farsene esplicitamente o simbolicamente carico, ma è il romanzo stesso a presentarla tanto nella sua architettura complessiva quanto nella sua minuta articolazione narrativa e dialogica. Sarah Wadsworth sostiene che nel romanzo si dispieghi il progressivo sgretolamento delle forme oggettive di temporalità (quella data dalle ore della giornata, dal calendario e dalla cronologia degli eventi) a favore di un'idea soggettiva di tempo, a cui James sarebbe pervenuto anche grazie agli studi di psicologia dell'epoca.<sup>43</sup> Credo che la posta in gioco del romanzo sia perfino più alta e non si limiti alla contrapposizione tra percezione soggettiva e oggettiva della temporalità. Più che ipotizzare un rifiuto individuale del futuro da parte dei soggetti direttamente interessati a una Bildung a loro imposta, infatti, il romanzo mette in discussione l'assetto e la natura convenzionale della temporalità come dati costitutivi della formazione del soggetto e della sua collocazione in un orizzonte storico (e poi sociale) dato.

Sono innanzitutto l'andamento della storia e, più in generale, l'architettura del romanzo a rigettare qualsiasi parabola lineare del tempo. Il ritmo della narrazione procede, è stato notato, in maniera "peristaltica", attraverso un movimento continuo di contrazione e dilatazione delle scene intorno a un centro assente.<sup>44</sup> La struttura

funzionale a identificare il registro privilegiato della borghesia al potere, frivolo e perfino sarcastico e sprezzante proprio perché privo di ogni senso di sacro e di religiosità. Il sacrificio, quindi, non può avere diritto di cittadinanza in una società votata all'utilitarismo, che ha al contrario introiettato e reso invisibili i meccanismi della punizione e dell'espiazione in quella che mi pare, come accennavo prima, una geniale anticipazione dell'idea biopolitica di potere. Se nelle dense pagine di *The Science of Sacrifice* viene fatta una netta distinzione tra chi compie i sacrifici e chi li subisce, in *The Awkward Age* non è mai fino in fondo chiaro l'oggetto e il fine ultimo di ciascun sacrificio. La circolarità entropica è, date queste premesse, il solo possibile succedaneo dell'iniziazione di cui parla Mizruchi.

43 Sarah Wadsworth, "'One crowded hour of glorious life': Growing Up and Growing Old in *The Awkward Age*", *Studies in American Fiction*, XLVI, 2 (2019), pp. 265-88, in particolare pp. 174-75.

44 Adrian Harding, "Awkward Realism: Objects of Coercion in *What Maisie*

dell'opera è però pure circolare, come ricorda Wadsworth:<sup>45</sup> il primo e il decimo libro del romanzo sono intitolati rispettivamente "Lady Julia" e "Nanda", nonna e nipote che, inizialmente nella prospettiva di Longdon e, presto, anche in quella degli altri personaggi, diventano due figure analoghe e quasi sovrapponibili perché l'una rinvia all'altra, producendo così una circolarità che è pure, allo stesso tempo, un cortocircuito temporale tra il primo "marriage plot" presentato nel romanzo, tragicamente fallito, e la sua conclusione ambivalente e compensatoria, in cui invece trionferebbe un "courtship plot" tutto sommato marginale.<sup>46</sup> In Nanda Longdon rivede Lady Julia, da lui amata in gioventù. La conversazione tra lui e Vanderbank alla fine del primo libro postula l'intercambiabilità tra presente e passato: mentre Nanda è una sorta di replica di sua nonna, Vanderbank vive grazie a Longdon, confermando la propria totale estraneità al mondo presente. La sovrapposizione di personaggi di età diverse e appartenenti a epoche diverse è la prima, vistosa ipoteca su qualsiasi teoria e progetto di formazione. Come la stessa Nanda riconosce, ad accomunarla a sua nonna è, tra le altre cose, l'assenza di un principio di autodeterminazione. L'idea stessa di soggetto autonomo e in grado di autodeterminarsi è, poco per volta, disintegrata, sostituita da un'idea quasi postmoderna di individuo come effetto secondario dell'interazione tra processi di soggettivazione diversi: "If we're both partly the result of other people, *her* other people were so different" (141).<sup>47</sup> Viene quindi svelato che la maturazione è un processo affidato ad altri, e se Mrs Brookenham è chiamata a occuparsi dell'ignara Nanda, Vanderbank si affida motu proprio a Longdon ("There is something, I really believe – meant for ever so much better ones. Those are just the sort I like to be supposed to have a real affinity with. Help me to them, Mr Longdon; help me to them, and I don't

*Knew & The Awkward Age*", *E-rea*, V, 1 (2007), § 4 (<http://journals.openedition.org/erea/195>); Michael Trask, "Getting into It with James: Substitution and Erotic Reversal in *The Awkward Age*", *American Literature*, LXIX, 1 (1997), pp. 105-38, qui p. 106.

45 Un'analisi dettagliata (e, per ragioni di spazio, non riassumibile qui) del ruolo e della funzione scenico-drammatica di ciascuno dei dieci libri di cui è composto il romanzo in relazione al personaggio a cui è intitolato è stata svolta da Eben Bass ("Dramatic Scene and *The Awkward Age*", *PMLA*, LXXIX, 1 [1964], pp. 148-57).

46 Wadsworth, "One crowded hour", cit., p. 283.

47 "Se entrambe siamo il risultato degli altri, i *suoi* altri erano così diversi" (522).

know what I won't do for you", [36]).<sup>48</sup> Allo stesso tempo, tuttavia, ciclicità e sovrapponibilità non implicano assoluta coincidenza e quindi identità. In *The Awkward Age* non si dà, in altri termini, ripetizione che non passi anche per una o più piccole differenze (le peristalsi di cui parla Harding?), come viene fuori ancora una volta dallo scambio tra Vandberbank e Longdon: "The situation's reproduced", afferma il primo. Ma prontamente il secondo ribatte: "Ah, partly – not altogether. The things that are unlike – well, are so *very* unlike" (36).<sup>49</sup> Longdon arriva addirittura a paragonarsi a Rip Van Winkle (136): perfettamente consapevole di appartenere a un'altra epoca e di essere "old-fashioned and narrow and dull", avendo vissuto "for years in a hole" e non potendo più essere identificato come "a man of the world" (37),<sup>50</sup> programma per sé stesso una vita per procura, attraverso la generazione più giovane. Per questo motivo offre il suo aiuto a Vanderbank e a Nanda, in modo che possano essere superati gli ostacoli economici che impediscono il loro matrimonio. Il sostegno economico che Longdon può offrire a Vanderbank, oggetto di una densa conversazione nel capitolo X, è ancor più enfatizzato nel capitolo XIX, nel colloquio tra Longdon e la duchessa. Quello che dovrebbe essere un gesto di liberalità viene traslato in pura ridefinizione dei piani della temporalità, "a sacrifice to Lady Julia's memory", dice la duchessa, dal momento che "your [di Longdon] sentiment for the living is the charming fruit of your sentiment for the dead" (153).<sup>51</sup> In entrambe le conversazioni torna il motivo della realizzazione del sé attraverso terzi, quel "mettere un po' di vento" nelle vele altrui che, se in *The Portrait of a Lady* era di fatto l'unica forma di amore che Ralph era in grado offrire a Isabel, qui, oltre a essere un dono assai meno munifico e più materiale (non la libertà assoluta, ma semplicemente una dote finalizzata al matrimonio, come annota

---

48 "C'è qualcosa, lo credo davvero, che è destinato a maggiori altezze. Sono proprio queste altezze quelle a cui mi piace si creda che io appartenga veramente. Aiutatemi a raggiungerle, signor Longdon; aiutatemi, e non so che cosa non farò per voi" (363).

49 "– La situazione si riproduce. – Ah, in parte, non del tutto. Le cose che sono diverse... ebbene, sono *così* diverse" (363).

50 "Sono un uomo all'antica, di idee ristrette, e poco intelligente. Sono rimasto per anni segregato. Non sono un uomo di mondo" (364).

51 "[U]n sacrificio alla memoria di Lady Julia"; "il vostro sentimento per i vivi è il frutto delizioso del vostro sentimento per i morti" (540).

Maria Giulia Fabi<sup>52</sup>), diventa funzionale all'appropriazione surrettizia di una temporalità altra, che scompagina qualsiasi reificazione del tempo come progressivo e, sul piano esperienziale, formativo.<sup>53</sup>

A opporsi a ogni possibilità di Bildung, poi, c'è la figura di Mrs Brookenham, che più volte insiste sul tema della ciclicità temporale, a partire, ovviamente, dalla circolarità ininterrotta tra nonna/madre/nipote di cui parla nel capitolo VI, e che è l'esatta negazione di ogni crescita. In questo caso l'assenza di qualsiasi traiettoria temporale si connette direttamente al ruolo materno percepito non in termini di autorità sulla figlia, ma di potenziale concorrenza. Ha ragione Pamela Thurschwell quando dice che *The Awkward Age* è una "a late-Victorian version of the British reality TV show 'Hotter than my daughter'".<sup>54</sup> Il fatto che Mrs Brookenham sia lei stessa interessata a Vanderbank, e per questo provi a dirottare sua figlia verso altri spasimanti (come Mitchett), è oltretutto rivelato apertamente dalla duchessa: "'She favours Mr Mitchett because she wants 'old Van' herself'" (153).<sup>55</sup> C'è una motivazione pragmatica per la quale Mrs Brookenham tesse continuamente trame sulla vita della propria figlia, ed è il ritorno economico che potrebbe derivare dal matrimonio di quest'ultima (193), ma c'è evidentemente anche qualcosa di più. Il controllo su Nanda pare quasi finalizzato a interrompere l'inesorabile passare del tempo, riconfigurare la linea della temporalità biologica (e sociale) in un grande gioco che può essere diretto e perfino ricominciato quando si vuole. E c'è infine la possibilità per la stessa Mrs Brookenham di diventare espressione di una modernità che è invece – paradossalmente – rifiutata da Nanda, che infatti agli occhi di tutti

---

52 Maria Giulia Fabi, "The Reluctant Patriarch: A Study of *The Portrait of a Lady*, *The Bostonians*, and *The Awkward Age*", *The Henry James Review*, 13 (1992), pp. 1-18, qui p. 13.

53 È stato suggerito che il nome stesso di Longdon contenga un riferimento a una vita non vissuta ("long done"), che cerca di riscattarsi facendo in modo che un uomo più giovane eviti di commettere lo stesso errore. Questo tropo ricorrerebbe in altri romanzi di James di poco successivi a *The Awkward Age*, quali *The Sacred Fount* e *The Ambassadors* (Julian B. Kaye, "The Awkward Age, *The Sacred Fount*, and *The Ambassadors*: Another Figure in the Carpet", *Nineteenth-Century Fiction*, XVII, 4 (1963), pp. 339-51, qui p. 341).

54 "La versione tardo-vittoriana del reality show britannico 'Hotter than My Daughter'". Thurschwell, "Bringing Nanda forward", cit., p. 76.

55 "Favorisce il signor Mitchett, perché il 'vecchio Van' lo vuole lei" (541).

è la semplice replica di sua nonna. Il legame privilegiato che, alla fine del romanzo, Nanda stabilisce con Mr Longdon è per quest'ultimo una sorta di appropriazione dilazionata di una versione posticcia di Lady Julia,<sup>56</sup> e tuttavia è da Nanda preferito perfino al vincolo matrimoniale con un uomo della sua età e generazione. Il chiasmo temporale tra madre e figlia è addirittura esplicitato dalle due parti in causa: da una parte Mrs Brookenham ammette "I want her life to be as much as possible like my own" (112),<sup>57</sup> dall'altra Nanda conferma il rigetto o la preclusione di qualsiasi possibilità di cambiamento, rifiutando la crescita come parte della propria esperienza umana ("I haven't what's called a principle of growth"). Nell'alterazione delle coordinate temporali e dell'idea stessa di temporalità lineare e progressiva non c'è, tuttavia, la sola volontà di dissipare l'ottimismo borghese e il suo progetto di formazione dell'individuo. Infrangere la scansione ordinata della temporalità fa infatti parte, a mio avviso, di un più ampio progetto, quello di mettere in discussione i principi veritativi della realtà di cui il soggetto borghese ottocentesco ha bisogno per concettualizzare e legittimare la propria formazione.

### Epistemologia della chiacchiera

Romanzo caratterizzato da una perversità polimorfa,<sup>58</sup> *The Awkward Age* compie simultaneamente più operazioni, e assai sottili. Oltre a rigettare il modello del Bildungsroman e le sue coordinate teoretiche, la narrazione nella sua interezza finisce con l'essere totalmente improduttiva sul piano dell'epistemologia. Non solo, in altre parole, Nanda abbraccia la propria (e della sua generazione) *awkwardness* e rifiuta l'età adulta, ma alla fine della lunga ed estenuante parabola della sua vicenda non ha appreso nient'altro che, in fondo, non conoscesse già, e anzi, proprio perché la sua funzione è ridotta a strumento di indagine del mondo, il suo personaggio si svuota progressivamente di ogni caratterizzazione attiva e quindi di ogni volontà, non solo in termini di affermazione individuale, ma perfino in più astratti termini morali o epistemici.

In questa prospettiva è essenziale considerare la forma della nar-

---

56 Fabi, "The Reluctant Patriarch", cit., p. 10.

57 "[V]oglio che la sua vita sia il più possibile simile alla mia" (477).

58 Kurnick, "Horrible Impossible", cit., p. 215.

razione, che come ricorda l'autore stesso nella Prefazione, è consustanziale rispetto al contenuto.<sup>59</sup> Il tentativo dichiarato di James – e associato al suo amore (mai ricambiato) per il teatro – di costruire una narrazione che richiami il più possibile un'opera drammatica, come è stato più volte ribadito, infrange i codici formali e perfino stilistici del romanzo ottocentesco e produce, come lo stesso autore ha rivendicato, una vera e propria ibridazione formale (14). Non ci sono dubbi, ovviamente, sulla connotazione fortemente teatrale del romanzo. Ciascun capitolo può equivalere, di fatto, a un atto drammatico in cui vengono indicate entrate e uscite di scena dei personaggi. L'abbondanza di dialoghi fa poi pensare alla conversazione come attività sociale privilegiata di quella borghesia né reazionaria né rivoluzionaria, per dirla con Moretti, protagonista del Bildungsroman europeo.<sup>60</sup> Infine nella struttura dialogica, nella pervasività di un chiacchiericcio inessenziale e ininterrotto, il romanzo, oltre a ricalcare alcuni stilemi austeniani, sembra riprendere appieno l'orchestrazione di una commedia borghese. Vengono infatti in mente scene dei wildiani *The Importance of Being Earnest* o *Lady Windermere's Fan* (tra l'altro quest'ultima opera si apre proprio con l'ingresso nella maggiore età della protagonista), e, non diversamente da esse, lo stile dialogico del romanzo riflette la natura inoperosa della classe sociale portata in scena, che, a conferma della propria crisi negli ultimi anni dell'Ottocento,<sup>61</sup> proprio nella conversazione raffinata e tuttavia frivola e carica di doppi sensi e omissioni trova il suo codice espressivo più congeniale.

È tuttavia lecito chiedersi se il teatro sia l'unico motivo di ispirazione del testo sul piano formale. In *The Awkward Age* non c'è linearità

---

59 “[I]t helps us ever so happily to see the grave distinction between substance and form in a really wrought work of art signally break down. I hold it impossible to say, before *The Awkward Age*, where one of these elements ends and the other begins: I have been unable at least myself, on re-examination, to mark any such joint or seam, to see the two *discharged* offices as separate” (15); “[C]i aiuta felicemente a vedere come in un'opera d'arte realmente lavorata venga meno la grave distinzione tra contenuto e forma. Mi è impossibile dire, davanti a *L'età ingrata*, dove finisca uno di questi elementi e dove cominci l'altro: sono stato incapace, riesaminando l'opera, di notare qualsivoglia giuntura o sutura siffatta, di vedere i due compiti *eseguiti* come cose separate” (333).

60 Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., pp. 84-85.

61 Williams, “Sounding the Fin de Siècle”, cit., pp. 261 e 267.

d'azione, ma continua interruzione temporale, frazionamento infinito di ogni gesto e di ogni frase in modo tale che, come appare sin dalle prime righe, è la speculazione a prevalere sull'azione, che è pressoché inesistente. Se di teatro si tratta avremmo a che fare con un teatro di lettura e non di rappresentazione, come lo stesso James suggerisce nella Prefazione (9), o al massimo, come sostiene Philip Horne, di performance potenziale e ipotetica (più performatività o "recitabilità" che performance vera e propria),<sup>62</sup> data l'abbondanza di digressioni astratte che non possono essere neppure accostate alla forma drammatica.<sup>63</sup> Dal punto di vista stilistico quindi, all'armonica orchestrazione narrativa e alla parabola diegetica sovrapponibile agli eventi reali, tipica del romanzo ottocentesco, *The Awkward Age* sembra preferire altre formule. Abbondano infatti dialoghi serrati o interazioni a distanza tra un numero ridotto di personaggi, o ancora lunghe riflessioni di carattere puramente speculativo. Ancora più notevole, però, è il fatto che a ciascun protagonista, come in un monologo o in un romanzo epistolare, venga consentito di parlare di sé e per sé e raccontare la propria verità esclusiva, in una sorta di autocoscienza del sé che solo in un secondo momento si rapporta agli altri personaggi.

Se sul piano formale queste scelte richiamano anche altre forme letterarie (il romanzo epistolare e in forma di dialogo, l'autobiografia, il trattato filosofico, e così via), questa ibridazione formale mi pare produttiva pure di uno snodo concettuale significativo. Il testo, come ricorda Tzvetan Todorov, riduce al minimo quella componente unificante e in qualche modo veritativa che, in un romanzo tradizionale, è data dalla voce del narratore: "It is not that the characters lack sincerity, nor that they do not try to formulate opinions about anything or anyone. They do these things; and yet we cannot trust their words, for we have been surreptitiously deprived of the standard of truth".<sup>64</sup> Poca differenza fa l'eventuale esistenza di un "cen-

---

62 Philip Horne, "Mildly Theatrical': Attending (to) *The Awkward Age*", *The Henry James Review*, XLI, 3 (2020), pp. 271-79, qui p. 274.

63 Kurnick, "Horrible Impossible", cit., p. 113. Buona parte della produzione di James degli anni Novanta risente, a quanto sostiene Teahan, del "metodo scenico", insieme, tra le altre opere, a *The Other House* e *The Tragic Muse* (*The Rhetorical Logic*, cit., p. 143).

64 "Non è che i personaggi manchino di sincerità, o che non provino a formulare le loro opinioni su questo o quel tema. Lo fanno, e però non possiamo fidarci delle loro parole, perché siamo stati privati, senza neppure avvedercene, dello standard



tro di coscienza”, individuabile per esempio nel personaggio di Vanderbank, o di una condizione esistenziale o esperienziale condivisa che accomuna diversi personaggi (come per esempio la perdita),<sup>65</sup> perché ciò che viene meno è una pietra di paragone esterna al testo e che possa essere assunta come oggettiva e veritativa rispetto a esso. Secondo Todorov alla base di questa scelta narrativa c’è la volontà di fare di *The Awkward Age* un romanzo sulla parola o, come è diffusamente argomentato nel suo saggio, sugli atti di parola: “One may thus answer the question [...]: What is *The Awkward Age* about? It is about what it is to talk, and to talk about something”.<sup>66</sup> Provo a suggerire che ci sia qualcosa di più e di meno: c’è la volontà di togliere, per così dire, la parola alla parola stessa, o, in termini più ampi, di immaginare un mondo possibile in cui il valore veritativo degli atti di parola non possa essere commensurato rispetto ad alcuna conoscenza o cognizione oggettiva e unanimemente condivisa.<sup>67</sup> Non si può stabilire se quanto viene detto dai personaggi del romanzo sia vero o falso perché non c’è uno standard esterno, più o meno identificabile, che possa essere assunto come modello di verità rispetto alla quale misurare il livello di verità o di menzogna di quanto viene detto da ciascun personaggio.

Questa assenza è strutturale e funzionale al meccanismo epistemologico del romanzo, i cui dieci libri possono essere visti come dieci mondi separati, all’interno di ciascuno dei quali, come in una monade da cui non si può scorgere l’esterno, ogni personaggio pone la pro-

di verità” (Tzvetan Todorov, “The Verbal Age”, *Critical Inquiry*, IV, 2 (1977), pp. 351-71, qui p. 368). In maniera perfino più efficace, Adrian Poole afferma che il romanzo è una “creatura” ben più solitaria di *What Maisie Knew* (a cui viene spesso accostato) proprio perché manca di un narratore come quello che invece parla “per” Maisie prima che questa cominci a parlare per sé stessa. In *The Awkward Age*, al contrario, non c’è nessun narratore-guida (“quasi-parental, tutorial help”) (“Nanda’s Smile”, cit., p. 10).

65 Sono entrambe ipotesi proposte da Miller (*Literature as Conduct*, cit., pp. 118 e 124 rispettivamente).

66 “[A]lla domanda: di cosa tratta *The Awkward Age*? si potrebbe così rispondere: tratta di cosa sia parlare, e parlare di qualcosa”. Todorov, “The Verbal Age”, cit., p. 371.

67 Ho provato altrove a confrontare la narrativa jamesiana con le teorie dei mondi possibili, rileggendo in questi termini gli atti di nominazione (Fiorenzo Iuliano, “Making and Unmaking (Im)possible Worlds: Language Games, Naming and Necessities in ‘The Real Thing’”, *The Henry James Review*, XL, 2, 2019).

pria verità sul (proprio) mondo. L'assenza di un principio veritativo esterno fa sì che il romanzo si e ci interroghi sul senso e la natura degli universali. Non è importante, quindi, individuare eventuali modalità di compensazione di questa assenza, come ipotizza Sheila Teahan, che legge nell'economia strutturale del testo un "systematic displacement that counters its claims to dramatic economy", di cui sarebbe agente (e) unificante proprio Nanda in quanto "ironic outsider who alone in the novel possesses the capacity for 'expos[ing] everything and criticiz[ing]'"'.<sup>68</sup> Mi pare più significativo ipotizzare, al contrario, che quelli linguistico-discorsivi non siano i soli paradigmi che *The Awkward Age* tramuta in aporie, rendendo così impossibile attribuire un qualsivoglia valore gnoseologico a quanto è enunciato nel testo perché nel frattempo sono venuti meno i termini di paragone assoluti ai quali la narrazione e i suoi elementi costitutivi possano essere rapportati.

Se la forma dialogico-drammatica di *The Awkward Age* riesce a mettere in atto quest'operazione di rigetto dei principi di significazione e referenzialità del linguaggio, il fatto che esso sia, per così dire, dentro e fuori il Bildungsroman gli consente di rigettare o mettere in discussione il concetto di tempo come presupposto metafisico o come trascendentale kantiano che ci consente di registrare la realtà e di incasellarla in un sistema di conoscenza che ci preesiste. Nell'universo del romanzo non c'è spazio, sul piano cognitivo prima ancora che epistemico, per una temporalità oggettiva a cui rapportare il senso del tempo nella narrazione – e quindi il significato di una eventuale crescita e maturazione dei personaggi. Costruendo dal (e forse sul) nulla la propria temporalità, il romanzo mette in scena un tempo entropico e sincopato che segue uno schema di contrazione e dilatazione all'interno del quale si collocano i suoi soggetti.<sup>69</sup> La messa in discussione del Bildungsroman come forma letteraria è, in questo senso, funzionale alla problematizzazione del valore universale e veritativo della temporalità, ordinariamente ipotizzata e con-

---

68 "[S]littamento costante che inficia la sua pretesa identità di opera drammatica"; "outsider ironica che sola nel romanzo ha la capacità di esporre ogni cosa e criticarla". Teahan, *The Rhetorical Logic*, cit., pp. 154-55.

69 Trask, "Getting into It", cit., pp. 105-06. Tralascio il riferimento all'analisi come oggetto della riflessione di Trask, del tutto pretestuoso perché mi pare che l'idea di una temporalità che procede per contrazione e dilatazione sia perfettamente autosufficiente anche senza essere metafora di qualcos'altro.

venzionalmente accettata solo se e in quanto lineare e progressiva. In *The Awkward Age*, al contrario, Nanda non cresce e non impara – non può crescere e non può imparare oltre. E come lei pure il romanzo nella sua interezza: non “cresce” (cioè: non ha una parabola narrativa definita e orientata verso la conclusione che ci si aspetta in un romanzo di formazione) e non produce conoscenza, proprio perché personaggi e parole non possono che confrontarsi tra loro, spesso a posteriori, in assenza di un principio ultimo e veritativo. Nel suo colloquio finale con Longdon – tragico ma illuminante al tempo stesso – una pensosa e sibillina Nanda ci fa capire che ciascun individuo (e personaggio) è, di fatto, un mondo con la propria verità e la propria temporalità:

“We’re many of us, we’re most of us – as you long ago saw and showed you felt – extraordinary now. We can’t help it. It isn’t really our fault. There’s so much else that’s extraordinary that if we’re in it all so much we must naturally be.” It was all obviously clearer to her than ever yet, and her sense of it found renewed expression; so that she might have been, as she wound up, a very much older person than her friend. “Everything’s different from what it used to be.” (310)<sup>70</sup>

Fiorenzo Iuliano insegna Letteratura angloamericana all’Università di Cagliari. Si è occupato di letteratura americana contemporanea e di letteratura modernista, di teoria critica e di studi culturali (rapporti tra letteratura e musica e *graphic novel*). È condirettore di *Ácoma*.

---

70 “Molti di noi, la maggior parte di noi, come tanto tempo fa vedeste e mostraste di avvertire, sono straordinari ora. Non possiamo farci niente. In realtà non è colpa nostra. Ci sono tanto altre cose straordinarie, che, se noi ci troviamo tanto fra esse, dobbiamo naturalmente esserlo anche noi.’ Le era evidentemente più chiaro di quanto non lo fosse mai stato, e il senso di ciò trovò rinnovata espressione, cosicché ella avrebbe potuto essere, mentre concludeva, una persona molto più anziana del suo amico. ‘È tutto diverso da com’era prima’” (781-82).