

## **«Nature to Advantage (Un)dressed»: interdiscorsività, parodia e trasposizione in Fanny di Erica Jong.**

*He saw a small Enclosure in that vast Field of exquisite Beauty,  
beyond Expression Fair, and as if it was set thick with Tuberoses,  
with a Gentle Declivity that terminated in a Bed of Silky Moss.*

*Anon., The History of Prince Mirabel's Infancy, Rise and Disgrace (1712)*

0. Prima di iniziare a parlare dell'argomento del mio intervento, ovvero della riscrittura del romanzo inglese del Settecento operata da Erica Jong in *Fanny*, ritengo opportuno definire quali aspetti della modalità letteraria della riscrittura abbia inteso privilegiare all'interno della mia analisi e, soprattutto, motivare la scelta di un testo che si differenzia da quelli «di genere alto» trattati in questo volume in quanto opera di una scrittrice di «massa», specializzata nella composizione di «best-sellers» internazionali<sup>1</sup>.

Per quanto riguarda gli aspetti teorici della riscrittura, mi è apparso particolarmente interessante considerare il testo riscritto in un'ottica pragmatica, come il risultato di un processo trasformativo di lettura-decodifica critica, il cui esito è quello di generare-codificare un testo secondo, a sua volta rivolto a un destinatario capace di apprezzarne ed esplicitarne l'appartenenza intertestuale — cogliendo criticamente le implicazioni autoriali e giustamente situando l'ipertesto all'interno del discorso culturale e del contesto socio-letterario di origine.

<b>relazione testuale</b>	IPOTESTO	∅	IPERTESTO
		lettore-autore	lettore
<b>relazione comunicativa</b>		decodifica- encodifica	∅ decodifica

Nel caso del testo della Jong, questo processo trifase di decodifica-encodifica-nuova decodifica è duplicato in quanto l'eroina eponima di *Fanny* è un'avida lettrice, a sua volta scrittrice di romanzi scandalosi *à la* Eliza Haywood. La trasposizione letteraria (sia questa una vera riscrittura, quanto un plagio oppure una semplice ripresa testuale) viene pertanto a diventare metaletterariamente parte del romanzo stesso della Jong, duplicando e complicando la «teoria della ricezione» veicolata dalla riscrittura e la sua dimensione pragmatica, e al tempo stesso aumentandone la funzione ideologica e trasfigurativa.

Contenutisticamente poi, mi è sembrato interessante capire come e quanto bene possa funzionare un romanzo comunemente considerato popolare (in termini marxisti, o in senso

latentemente dispregiativo «di massa») che riscrive un insieme di testi anteriori, recuperati a loro volta dai margini del canone letterario in quanto già considerati come «non-culturali» fin dalla loro uscita, ed in parte antecedenti nella loro diffusione a quello spartiacque cronologico, formale ed epistemico rappresentato dalla pubblicazione della *Pamela richardsoniana* nel 1740.

Dopo aver presentato tematicamente e formalmente il romanzo *Fanny* della Jong, soffermandomi per motivi di spazio esclusivamente sulle sue "soglie" (in termini genettiani, Genette, *Soglie*), peraltro già sufficienti a delineare la pratica della riscrittura e l'estetica perseguite dall'autrice americana, passerò quindi a definire l'intertesto settecentesco che viene riscritto, cercando di chiarire gli aspetti pragmatici impliciti ed espliciti alla riscrittura ed alla sua ricezione. Seguirà quindi una breve discussione di uno dei momenti topici della riscrittura «picaresca», ovvero l'arrivo di *Fanny en travesti* in una locanda di posta, con le conseguenti avventure erotiche, seguite da una sintetica disquisizione sulla natura del plagio letterario. Alcune considerazioni finali sulla ricontestualizzazione a cui ipotesto ed ipertesto (Genette, *Palinsesti*) vengono sottoposti da autrice e pubblico e sul rapporto interdiscorsivo da questi attivato dovrebbero infine suggerire se è culturalmente proponibile riscrivere il Settecento per il grande pubblico.

## 1. «Nature to Advantage (Un)dressed»: il testo.

*[T]he best of Virtues want the Assistance of the worst of Vices.*

*Bernard Mandeville, The Fable of the Bees (1714)*

*Punk and Poesie agree so pat,*

*You cannot well be this, and not be that.*

*Robert Gould, Satirical Epistle to the Female Author  
of a Poem called "Sylvia's Revenge" (1691)*

Fin dalla sua pubblicazione nel 1980, il romanzo *Fanny; Being The True History of The Adventures of Fanny Hackabout-Jones* è stato proposto sul mercato editoriale mondiale come la risposta al più celebre *Tom Jones* di Henry Fielding, lanciato dall'ammiccante domanda: «Che cosa sarebbe successo se Tom Jones fosse nato donna?». È pertanto opportuno introdurre un riassunto minimo del romanzo della Jong partendo proprio da una comparazione tra le sequenze globali dei due *novels*. La sequenza globale di *Tom Jones* è così esposta nelle parole di Mirella Billi:

Tom, trovatello, cresciuto in casa Allworthy, ne verrà scacciato e solo attraverso molte avventure (viaggio) riuscirà a vedere riconosciuta la propria identità, e a sposare la ragazza amata (*Struttura 6-7*).

In modo speculare, potremmo riassumere invece così l'ipertesto jonghiano, evidenziando quelle sovrapposizioni e quegli scarti da Fielding che ne rappresentano l'elaborazione del «possibile narrativo»: «Fanny, trovatella, cresciuta in casa di Lord e Lady Bellars, ne fuggirà dopo essere stata sedotta dal padre adottivo (nell'explicit scoperto poi essere il padre naturale), e solo attraverso molte avventure (viaggio per terra e per mare) riuscirà a vedere riconosciuta la propria identità e ad unirsi con l'uomo amato».

Dalla comparazione delle sequenze globali appaiono evidenti le invarianti testuali adottate dalla Jong e le successive, significative, variazioni introdotte. Sebbene entrambi i protagonisti siano trovatelli (preannunciando già il comune modello del *romance*), Tom viene scacciato da Paradise Hall a causa di un errore di giudizio di Allworthy, mentre Fanny decide di fuggire alla volta di Londra dopo aver scoperto che il padre adottivo Bellars l'ha sedotta come semplice diversivo erotico da raccontare all'amante. Mentre per Tom il riconoscimento dell'identità fugherà la minaccia dell'incesto, al contrario la legittimazione di Fanny come figlia naturale di Bellars ne trasformerà la seduzione incipitaria in irreparabile incesto. Infine, al matrimonio conclusivo tra Tom e Sophia si contrappone l'unione finale tra Fanny e Lancelot, un fuorilegge-diventato-pirata dalle oscillanti preferenze sessuali che la volenterosa eroina instraderà alle «gioie dell'eterosessualità», ma con il quale si rifiuterà tuttavia di sposarsi per non dividere l'eredità conseguita.

### INVARIANTI

- trovatelli
- viaggio
- agnizione
- matrimonio conclusivo

### VARIANTI

- fugge perché sedotta (**genere**)
- incesto (**sessualità**)
- unione conclusiva  
preferisce non sposarsi  
**(consapevolezza sociale  
legata al sesso)**
- amato è un bisessuale  
«convertito» (**genere**)

Appare pertanto evidente come le varianti tematiche introdotte in *Fanny* siano dovute principalmente alla sessualità ed al genere degli attori, preannunciando già a livello di *fabula* le caratteristiche femminili ed erotiche della riscrittura jonghiana.

Le vicende di Fanny sono organizzabili formalmente in due macrosequenze che vedono le avventure londinesi (che coprono i capp. IX-XVII del primo libro, l'intero libro secondo ed i capp. I-VI del terzo) seguite dai viaggi transoceanici dell'eroina (capp. VI-XIV). Nella prima macrosequenza, Fanny, fuggita a Londra nella speranza di fare fortuna come scrittrice, viene arruolata nel bordello di Madame Coxtart; nella seconda l'eroina si imbarca alla volta dell'America all'inseguimento di Belinda, la figlia avuta da Bellars, che è stata rapita dalla nutrice. Ancora una volta la focalizzazione è sulla femminilità di Fanny, sedotta, reificata come corpo messo in vendita e successivamente ridotta in modo semplificativo nell'eroica funzione materna; figlia e madre quindi, ma anche prostituta e angelo salvifico, secondo la tradizionale scissione dell'economia libidica femminile e nel rispetto di quella dicotomia mostro-angelo su cui si fonda gran parte dell'immaginario occidentale.

Mentre a livello formale Jong sceglie di conformarsi al modello fieldinghiano (picaresco) —per cui all'azione principale sono interpolate delle digressioni che si rivelano profetiche e funzionali, in quanto preannunciano quanto seguirà— è a livello topologico e cronologico che appaiono più evidenti le innovazioni della Jong. Poiché in *Fanny* viene a decadere la virtù della protagonista —valore incrollabile nella morale settecentesca— di conseguenza gli attentati sessuali orditi ai suoi danni perderanno la loro importanza strutturante. La minaccia principale sarà non tanto la perdita della VERGINITÀ —inconveniente tecnico di cui Fanny si sbarazza con una facilità che ricorda quella vantata dalla sua omonima Fanny Hill o dall'accorta Shamela Andrews— quanto piuttosto la perdita dell'indipendenza e della LIBERTÀ —libertà di agire, di spostarsi nello spazio, ma anche di rappresentarsi e di trovare una propria voce, autentica e femminile, nel suo percorso di educazione artistica. Di conseguenza la divisione topologica sarà tra i LUOGHI DELLA LIBERTÀ (il mare dei pirati, la strada dei fuorilegge, Merriman Park) e i LUOGHI DELLA PRIGIONIA (il bordello, la nave degli schiavisti in cui è costretta ad imbarcarsi, Lymeworth).

Fanny sceglie di avventurarsi dallo spazio rassicurante del DENTRO (connotato tuttavia come domesticità ormai priva di protezione per la donna) verso il brutale e spietato mondo del FUORI (il mondo di Hobbes e di Mandeville, il filosofo morale spesso invocato dalla protagonista), coniugando la passività dell'eroina sentimentale (quale ad esempio la fieldinghiana Amelia Booth) al coraggio e all'imprudenza del picaro. Inoltre la focalizzazione su Fanny eroina scarsamente virtuosa —vagabonda, fuorilegge, prostituta e pirata— protagonista di rocamboleschi episodi *en homme* (come Charlotte Charke o la Mary Hamilton fieldinghiana) consente alla Jong di introdurre quelle avventure scabrose o particolarmente pericolose che la retorica del genere romanzesco settecentesco le avrebbe altrimenti negato.

Da un punto di vista cronologico va altresì rilevato come la ferrea scansione temporale che accompagna gli episodi della *epic of the road* (espediente che ancora una volta rimanda a *Tom Jones*) permane solo fino all'arrivo a Londra e all'inizio della vita da prostituta. La scoperta della gravidanza (con l'attesa del flusso mestruale assente), il periodo antecedente al

parto, il puerpèrio ed infine i primi mesi di vita della figlia diventano per la protagonista la nuova misura dello scorrere del tempo. Al TEMPO CRONOLOGICO del romanzo borghese viene pertanto a sostituirsi il TEMPO BIOLOGICO della riscrittura femminile, tempo che intenzionalmente segue i cicli del corpo della donna e le sue età, in una contestazione parodica della realtà dei dati, rimpiazzati dal flusso della vita del profondo.

## 2. «Bill of Fare to the Feast»: il paratesto

*I thought once of making a little Fortune by my person.*

*I now intend to make a great one by my Virtue.*

*Henry Fielding, An Apology for the Life of Mrs. Shamela Andrews (1741)*

*The impetuous transports of my passion are now settled  
and mellowed into endearing fondness and tranquillity of love,  
rooted by that intimate connexion and interchange of hearts,  
which nought but virtuous wedlock can produce.*

*Tobias Smollett, Roderick Random (1748)*

Fedele alla costruzione formale del romanzo settecentesco, di cui è attenta a presentare anche una rigorosa ricostruzione filologica (che risulta tuttavia talvolta involuta, scadendo suo malgrado nel ridicolo), Jong circonda il testo del romanzo con una fitta serie di «soglie» di dialogo con il lettore: nell'ordine vi sono un'introduzione (senza titolo), il titolo completo ed il sottotitolo del romanzo, l'elenco delle *dramatis personae*, un indice a sommario (in cui sono riportati per esteso i titoli dei singoli capitoli), un primo capitolo introduttivo, un epilogo e una postfazione autoriale.

Partiamo proprio dal titolo, vera concentrazione isotopica, programmazione iniziale del libro e sua definizione strutturale (nelle parole di Kristeva), il quale recita *Fanny, Being The True History of the Adventures of Fanny Hackabout-Jones*, seguito da un'enumerazione delle diverse sequenze che rimanda direttamente al modello di Defoe, ed in particolare alla narrazione delle avventure di Moll Flanders (personaggio a sua volta ispirato alle vicende di una fantomatica Molly *Hackabout*): «Comprendente la Vita a Lymeworth, l' iniziazione alla Stregoneria, i viaggi con i Banditi Gaudenti, il soggiorno in un bordello, il trionfo nell'Alta Società londinese, l'esperienza con i mercanti di schiavi, la vita da corsara, il Disvelamento finale del suo Destino, et cetera». Fin dal titolo il romanzo vede pertanto uniti una vera *history* narrata in prima persona al *romance*, secondo un processo di ricostruzione autodiegetica della verità narrativa.

Alla ricchezza connotativa del prenome «Fanny» (il quale indica sia le pudenda femminili —ovvero il «monte di Venere», la «Fanny Hill» appunto, come nel titolo di uno

dei romanzi a cui Jong si rifà più apertamente— sia un termine dispregiativo per un omosessuale —preannunciando così le reiterate trasformazioni di genere subite dalla protagonista e dal suo innamorato nel corso del romanzo) si accompagna la ricchezza semantica del cognome fittizio «Hackabout-Jones», vero incrocio di modelli letterari e di modalità scritturali. Fanny si fa strada nel mondo («she hacks her way»), affronta viaggi pericolosi («hacks») in compagnia del cavallo Lustre («to hack», andare a cavallo). Inoltre Fanny vuole diventare una scrittrice di romanzi popolari, una «hack-writer» appunto, termine che nel vocabolario settecentesco era fortemente sessualizzato, come derivato di «hackney» o «hackney coach», cavallo o carrozza pubblica, da nolo, con un chiaro riferimento alla prostituzione (come nel dizionario di Samuel Johnson, in cui «hack» è un'abbreviazione per «author-whore», Rogers *passim* et 176). Fanny è «hack-writer» e prostituta, secondo una esplicitazione ed un depotenziamento ironico della tradizionale associazione scrittrice-meretrice che ha accompagnato la nascita e la diffusione del romanzo borghese. Infine il romanzo *Fanny* «hacks about» ovvero taglia, emenda e corregge—in breve riscrive— un'intera tradizione letteraria, non ultima la stessa vicenda biografica dell'eroina, «falsata» nelle pagine di John Cleland, che è introdotto nel romanzo come tremebondo cliente della protagonista nel bordello di Mrs. Coxtart e che è passato poi a narrare secondo la logica del «falso perverso» (Almansi e Fink) le vicende biografiche della giovane<sup>2</sup>. Non ultimo, rimane da segnalare l'aggettivo «hackneyed», riferito ad un soggetto divenuto ormai banale, consueto, reso stereotipo, in un riferimento obliquo al processo di riattivazione, commento e trasformazione operato dal procedimento della riscrittura (Billi *Il testo riflesso* e Rose 103-125). Il secondo cognome «Jones» suggerisce infine una fantomatica parentela romanzesca con il personaggio di Fielding, espediente già sfruttato dall'autore settecentesco nel caso della coppia Pamela-Joseph Andrews.

Sarebbe interessante analizzare in dettaglio il primo capitolo del romanzo, che si sofferma sul processo autodiegetico del memoriale di Fanny, sulla sua invocazione alla «Stark, naked Truth!!» che rinvia da un lato alla verosimiglianza propria della *history*, ma che al tempo stesso preannuncia i lùbrici passatempi della disinibita fanciulla (non mi sembra infatti casuale che l'espressione appaia anche nell'epistola introduttiva alla *Fanny Hill* di Cleland), e soprattutto alla *ragione* del racconto, costruito come testamento materno per la figlia Belinda, e quindi vero *conduct-book* alternativo che ancora una volta va a capovolgere un'intera tradizione letteraria —di cui viene al tempo stesso sottolineata la precipuità femminile— che così è stata riassunta da una studiosa:

Questo modello [di femminilità inizio secolo] viene proposto non solo nei giornali come *The Tatler* e *The Spectator*, ma nei *conduct books*, veri e propri prontuari della perfetta «femminilità», diffusissimi e di influenza determinante, in cui la figura femminile è presentata come flebile, delicata, sensibile fino alla sofferenza, e totalmente passiva e subordinata. Alla donna sensuale della Restaurazione viene contrapposta la dolce, tenera, emotiva, vibratile creatura, il cui compito è quello di ottemperare ai doveri propri «della Verginità, del matrimonio e della Vedovanza» (Billi *Concetto di Sensibility*).

Mi preme invece qui rilevare che prologo *e* epilogo sono ambientati nello stesso luogo —l'avita dimora dei Bellars— in cui la vicenda ha origine e termine, secondo un ciclo geografico e un percorso esistenziale *circolari*. Mentre il percorso dell'eroe *à la* Tom Jones (sommariamente assimilabile alla figura del picaro, ma che in questa non si esaurisce) è lineare e rimanda quindi a un *processo che è progresso in avanti*, la *bildung* di Fanny si richiude su se stessa, finisce dove inizia, seguendo una traiettoria *circolare*. La figura del cerchio, elemento geometrico dalle connotazioni primordiali e magiche, appare ripetutamente nel romanzo quale simbolo femminile per eccellenza: l'arcana *sororitas* delle streghe di Wycca si riunisce al plenilunio vicino a un magico cerchio di pietre, muovendosi ritmicamente in una danza circolare, la giarrettiere fatata indossata da Fanny è un cerchio rosso (colore ricorrente ed ipercodificato<sup>3</sup>), e rotondo è anche il ventre materno. «The Symbol of the Woman is a Circle», spiega alla figlia Fanny la sapiente Isobel, strega e guaritrice (326).

Se la struttura circolare del racconto sembrerebbe quindi riscrivere ancora una volta al femminile la tradizione letteraria, mi sembra tuttavia necessario puntualizzare fin da adesso come questo percorso esistenziale —per quanto vissuto da un'eroina disinibita, assertiva, ovvero «liberata», secondo una terminologia usata un ventennio fa, all'epoca appunto della composizione del romanzo— sia in realtà *inesistente*. Alla superficiale spregiudicatezza verbale e comportamentale dell'eroina sussume in realtà un processo *a ritroso*, in cui Fanny si spoglia letteralmente dell'indipendenza morale e di azione acquisite, omologandosi (seppur a suo modo) ai dettami del sociale. In quest'ottica la dimensione epidittica e didascalica del testo-testamento per la figlia assume una funzione ideologica reazionaria, che rimanda all'uso che fa la Jong della pornografia<sup>4</sup>.

### 3. Tra influenza e confluenza: l'intertesto (settecentesco).

*I care not (reply'd the other)*

*I have set my Heart on an hours Diversion with him;  
and will not be Baulk'd, if the repose of the World,  
much less, that of Jealous, silly Wife, Depended on it.*

*Eliza Haywood, Love in Excess (1719)*

*When banish'd reason re-assum'd her place,  
The conscious wretch bewail'd her soul's disgrace;  
Fled from the world and pass'd her joyless years  
In decent solitude and pious tears*

*Anon., The Heroines: or, Modern Memoirs (1750)*

Procediamo dunque a delinearne brevemente l'intertesto settecentesco riscritto da Jong, intertesto in parte già emerso dalla precedente discussione. Parlando del testo parodico (testo che non solo riscrive e riattiva, ma anche commenta e contesta il/i suo/i modello/i culturale/i), Mirella Billi definisce lo scambio ed il dialogo tra testi con queste parole:

In effetti, il testo parodico, presenta un doppio contenuto: quello esplicito, che deriva dal detto dell'enunciato, e quello implicito, cioè l'opera, l'autore, il genere e il tipo di discorso parodiato [...] il metalinguaggio parodico [è] fattore di evoluzione letteraria, perché prendendo in oggetto un altro discorso lo commenta e lo trasforma, contestando e cambiando così anche la tradizione (*Il testo riflesso* 19 e Segre 15-28).

Attraverso la riscrittura, Jong procede a riattivare un intero sistema culturale, riprendendo, mescolando, parodiando, ma anche semplicemente riproponendo un complesso di codici e di testi appartenenti alla prima metà del secolo XVIII. È sicuramente il *romance* il modello letterario che l'autrice riconnota più frequentemente; modello che raccoglie entro di sé una serie di generi letterari secondari, di grande successo popolare all'inizio del Settecento, e che a loro volta vennero successivamente ri-adattati e ri-proposti dai grandi romanzieri di metà secolo<sup>5</sup>. L'ibridismo formale e tematico che caratterizza il romanzo inglese alle sue origini viene pertanto concentrato in un unico testo che unisce autobiografia e romanzo pornografico, memoriale scandaloso e avventura di pirati, generi letterari che a loro volta avevano rielaborato antichissimi modelli letterari quali quelli della Commedia Nuova e testi classici come le *Metamorfosi* di Ovidio e la *Aethiopica* di Eliodoro (Frye e Richetti)<sup>6</sup>.

Non mi sembra altresì trascurabile il fatto che Jong scelga di riscrivere un periodo della letteratura inglese da sempre ai margini del canone, le cui figure di maggior spicco erano proprio autrici dalla dubbia fama (ma dal consolidato successo) che scrivevano quanto con termine moderno definiremo *formula fiction*. *Fanny* esce sul mercato editoriale proprio negli anni in cui il canone letterario iniziava a venire messo profondamente in discussione e — a sua volta — a venire riscritto anche per tramite del contributo critico femminista. Non sorprenda dunque rilevare che il romanzo della Jong è stato pubblicato a solo un anno di distanza da *The Madwoman in the Attic*, il fondamentale studio di Gilbert e Gubar in cui si tenta di restituire una voce a numerose autrici anglo-americane del Sette-Ottocento. La ricerca di Fanny-la-scrittrice per «Great Women on whom to model [her] perilous history» (4), ed il suo desiderio di trovare una scrittura femminile — legata al corpo, alla maternità ed alle esperienze fisiche, biologiche ed emotive della donna — sembra pertanto riprendere le posizioni ideologiche assunte proprio negli anni '80 da numerose critiche femministe al di qua ed al di là dell'oceano<sup>7</sup>.

Sequenza dopo sequenza, Fanny indossa diverse maschere letterarie, che la coprono e ne celano il volto proprio come quegli elaborati *visors* con cui la giovane riesce a tenere sempre desta la curiosità erotica dei suoi amanti<sup>8</sup>. In lei la forza destabilizzante del pirata e del fuorilegge si coniuga alla trasgressione morale della prostituta. Se Jong attualizza le



potenzialità dell'incesto familiare— spesso presente nelle *chroniques scandaleuses* di Manley e Haywood, ma solitamente evitato *in extremis* e comunque sempre seguito dalla punizione degli amanti colpevoli<sup>9</sup>— e lo trasforma addirittura in motore narrativo dell'intera opera, allo stesso modo essa si inserisce nelle ellissi testuali dei suoi ipotesti. Ove le *scandalous memorialists* alludono, celano, sottendono dietro a una complicata rete di metafore che sollecitano il piacere della lettura, ma mai lo soddisfano, Jong sceglie invece di caricare l'oltraggio linguistico del romanzo pornografico, catalogando zone erogene, organi genitali e atti erotici in rabelaisiani elenchi —infiniti, magniloquenti e barocchi— che sembrano parodiare la meticolosità realistica del romanzo di Defoe.

Mentre Jong presenta e sollecita una puntuale decodifica del contesto narrato —visto nella sua composita diacronia di codici, forme e stili— al tempo stesso in *Fanny* essa invita a una lettura interassiale, che percepisce e sintetizza presente e passato. Il testo si proietta in avanti nel tempo, verso la contestazione della temporalità del romanzo realistico e la decostruzione del personaggio che furono operate da Virginia Woolf in *Orlando*, e più oltre, fino alle *historiographic metafiction*s postmoderne, in cui la vita si coniuga all'arte (Hutcheon, Boldrini e Billi *Il testo riflesso*).

La sollecitazione intertestuale rivela inoltre la sua funzione ideologica dall'interrelazione con due ulteriori generi letterari: la letteratura educativa e, solo in apparenza in modo paradossale, anche il romanzo sentimentale. Manuale di condotta rivolto alla figlia adolescente oltre che apologia *pro vita sua*, in ultima analisi *Fanny* celebra il matrimonio sentimentale della sua protagonista, le gioie della maternità e un ritorno nel seno della società che lo accomuna a testi tra loro diversissimi quali *Fanny Hill* e *Pamela* (Miller). Esempio particolarmente tortuoso, ma non per questo meno efficace, di «VARTUE rewarded», il romanzo si conclude infatti con il conseguimento di una cospicua eredità, il perdono del re e l'unione (sessuale) felice dell'eroe e dell'eroina, secondo una consolidata formula narrativa che si riproduce fin dentro alle pagine del romanzo rosa moderno.

#### 4. «Of Divisions in Authors» ovvero, la locanda degli amori incrociati.

*Our travellers had happened to take up their residence  
at a house of exceeding good repute [...].*

*Not that I would intimate that such strict chastity  
as was preserved in the temple of Vesta  
can possibly be maintained at a public inn.*

*Henry Fielding, Tom Jones (1749)*

Arrivati ai capitoli centrali di *Tom Jones*, proprio all'incrocio dei sentieri narrativi del romanzo e dei percorsi peripatetici dei suoi protagonisti, Fielding sospende accortamente la

narrazione principale per interpolare una fondamentale digressione ambientata nella taverna del villaggio di Upton (IX, iii e segg.). Qui Tom, rimasto solo con la grata Mrs. Waters (da lui appena salvata dalle grinfie di Northerton), finisce per rimanere vittima delle grazie dell'avvenente signora, ben decisa a dimostrare la sua riconoscenza al suo affascinante salvatore. Dopo un pasto abbondante che è servito a rinfrancare il giovane, la palpitante Mrs. Waters si getta alla conquista di Tom, prima con ammiccamenti e sguardi allusivi, quindi più esplicitamente scoprendosi il generoso scollo. A Tom non rimane che arrendersi al suo destino, che il lettore fieldingiano è invitato a «dis-velare» con uno atto di (disinibita) immaginazione: «Here the Graces think proper to end their description, and here we think proper to end the chapter» (*Tom Jones*, IX, v).

In *Fanny* Erica Jong si inserisce nell'ellissi narrativa fieldingiana e ne propone una puntuale rielaborazione, che tuttavia si distanzia dal suo modello in quanto esplicitazione di ciò che veniva sottinteso nel più ammiccante «tickletext» settecentesco<sup>10</sup>. Dopo una fuga precipitosa dal luogo in cui ha assistito non vista al massacro delle streghe di Wycca, Fanny —ancora vestita con gli abiti del fratellastro— giunge alla locanda della «Campana Sorda» («Dumb Bell» nell'originale) in cerca di riposo e, come scopriremo immediatamente, di consolazione (I, xiv). Appartatasi in una camera per rinfrancarsi dalle fatiche del viaggio e per meditare in solitudine sull'eccidio delle consorelle di Wycca, Fanny viene sedotta dalle procaci grazie della volenterosa cameriera Polly la quale, scambiata la giovane per un meditabondo viaggiatore, si offre generosamente di distrarla dalle sue preoccupazioni. L'incontro erotico è reso ancora più acceso dall'arrivo dell'altro occupante della camera, Ned Tunewell, un aiutante poeta il quale si unisce con passione ai passatempi delle due giovani. In questo modo, dopo aver stuzzicato l'immaginazione dei lettori con gli abbracci infervorati scambiati da due donne (di cui una, si noti, travestita da uomo), Jong si affretta a ricodificare questo trasgressivo amplesso iniziale in un infuocato accoppiamento a tre, che dà ancora una volta modo a Fanny di esibirsi in un dirompente resoconto:

What innumerable Kisses were given and taken, I cannot say. We three seem'd i'  
faith to become a great Mythological Beast with twelve Limbs, three Mouths, six  
Eyes, and three darting Tongues. (99)

L'importanza di questa digressione è evidente a più di un livello. Inserendosi all'interno del viaggio dell'eroina alla volta di Londra, essa è connessa strettamente al tema principale della fuga. A livello di intreccio, Jong sceglie inoltre di alternare l'episodio tragico di Stonehenge con uno comico di seduzione, secondo un procedimento perfezionato da Fielding (*Billi Strutture narrative* 36) al quale la scrittrice ricorrerà ripetutamente nel corso della narrazione.

Per quanto riguarda invece la rielaborazione dei modelli narrativi, *Fanny* si rivela ancora una volta una erudita rifunzionalizzazione di molteplici influenze letterarie ed extra-letterarie, che ripropongono —spesso secondo la modalità parodica— una ricca serie di

contesti, discorsi e modelli culturali, alcuni dei quali del tutto espliciti (quali le trasformazioni vestimentarie della shakespeariana Rosalind ed i conseguenti scambi e giochi sessuali impliciti al *cross-dressing* teatrale), mentre altri (come nel caso del ritratto di Charlotte Charke mascherata con i vestiti del padre, Gonda) apprezzabili solo dal lettore ideale. D'altra parte l'appartenenza della digressione narrativa della «Campana Sorda» alla dimensione transtestuale è segnalata dall'ammiccante insegna dell'osteria, il cui nome segnala come l'episodio altro non sia che una rielaborazione (affatto originale data la sua natura esplicitamente erotica) di un momento topico della *epic of the road*, ovvero una «eco testuale» della dimensione picaresca, che riscrive e al tempo stesso contesta i suoi predecessori. In quest'ottica l'incontro con il poetastro Tunewell, il quale ha plagiato un componimento di Edmund Waller allo scopo di conquistare l'avvenente Polly, ha lo scopo di ricordare al lettore la natura eminentemente intertestuale del *re-writing*, modalità scritturale che attiva relazioni di dialogicità e riconnotazione con la tradizione (contesto narrato), palesando allo stesso tempo l'(auto)referenzialità della letteratura e svelando un gioioso «piacere dell'influenza».

A livello del discorso infine l'incidente nella locanda della «Campana Sorda» appare ancora una volta centrale e funzionale. Qualora volessimo applicare ad esso la classica tassonomia sklovskijana sulla triplice natura delle parentesi narrative (che potremmo riassuntivamente descrivere come interpolazione-ritardamento-variazione dell'azione principale, Sklovskij, *Formalisti e Teoria*) noteremmo che nel caso della riscrittura erotica jonghiana la digressione assolve anche ad una quarta funzione, di ampliamento e messa in atto delle potenzialità lubriche delle avventure della protagonista, in cui rimane preminente la posizione dell'occhio (interno o esterno al testo) che osserva l'atto sessuale, compiaciuto. Questo *pattern* narrativo si ripete con regolarità in occasione delle molteplici digressioni di cui è protagonista Fanny, dal combattimento erotico in cui Lancelot conquista il pirata Horatio («Before my very Eyes *I see* Lancelot grind his Hips against Horatio's Hips, and Horatio at first resist and then succumb» 149), alle degradanti esibizioni a cui l'eroina e la sua fedele cameriera sono sottoposte dal perverso capitano Whitehead («Bring on the Brandy and let me *watch* the *Show*» 392), fino la seduzione esplicitaria inscenata dall'affascinante pirata Anne Bonny («Now Anne Bonny begins a slow and sensuous Dance before our six astonish'd Eyes» 460). Ogni volta il lettore viene invitato a immaginarsi mentalmente la scena narrata, come se stesse assistendo a un eccitante *peep show* che si colora di tutte le sfumature dell'esibizione, dall'occhiata appena interessata fino alla vera perversione scopofilica. Lo stesso memoriale di Fanny ci viene presentato nella prefazione come lettura *indiscreta* per antonomasia, a cui ci è concesso dare una sbirciatina approfittando di un'assenza momentanea dell'eroina: «This enables us *to peek* at what Fanny has been writing. We do so with only enough guilt to make it *more piquant*...» (vi).

Testo di seduzione ed esplicitazione della barthesiana seduzione del testo (Ballaster e Barthes 86-7), *Fanny* si rivela ancora una volta rassicurante e reiterata ratifica di tutti i miti

della cultura patriarcale. Esempio perfetto di letteratura di largo consumo, il romanzo della Jong sembra rafforzare un modello di femminilità e mascolinità (superficialmente trasgressivo, ma essenzialmente reazionario) che viene popolarizzato sulle pagine patinate di *Playboy*, tra le lenzuola di James Bond (si pensi al trionfo dell'eterosessualità più smaccata celebrato su Pussy Galore in *Goldfinger* di Ian Fleming) e sugli scaffali delle edicole, nella letteratura *pulp* per soli uomini (Keller). Se da un lato la gerarchia di potere dello sguardo (del maschio o del suo portavoce ideologico) non viene mai contestata, dall'altro in *Fanny* l'esperienza omoerotica (sia femminile che maschile) è a sua volta ridotta a pura titillazione sensuale, parentesi di *intreccio* omosessuale nella *fabula* strettamente eterosessuale dell'eroina, con cui si colora di sgargianti toni *shocking* la più inoffensiva letteratura rosa<sup>11</sup>. Ed è proprio con alcune brevissime considerazioni sul processo di ricezione e sulla tipologia di fruizione della riscrittura jonghiana che chiuderemo questa discussione.

## 5. La ricezione ed il suo contesto: riscrivere il Settecento per il grande pubblico.

*Miserable is the fate of writers;  
if they are agreeable, they are offensive; and if dull, they starve.*

*Lady Mary Wortley Montague (c. 1709)*

*Writing is a calling, not a trade.*

*Erica Jong, «Femme Fatale», Mirabella (August 1999)*

Ho iniziato queste considerazioni sottolineando l'importanza che la ricezione assume nel caso della riscrittura, modalità trasformativa che appartiene alla più vasta categoria dell'intertestualità. Le teorie pragmatiche del testo ed il «reader-response criticism» ci hanno allertato al ruolo attivo assegnato al lettore-decodificatore, che deve riuscire a collegare dinamicamente contesto narrato e contesto narrante, producendo a sua volta significato testuale (Iser, *Der implizierte* e *L'atto della lettura*). Appare a questo punto pertinente domandarsi quanto e come sia possibile questa complessa operazione di decodifica da parte dei lettori «di massa» ai quali si rivolge la Jong, autrice di libri dalle tirature milionarie (si pensi ai tredici milioni di copie della sola opera del debutto *Fear of Flying*, un successo editoriale del resto mai più ripetuto dalla scrittrice) e che oculatamente contribuisce a mantenere viva la propria fama (per rendersene conto è sufficiente scorrere le pagine dell'agiografico sito web a lei dedicato<sup>12</sup>).

Pagnini puntualizza che nel caso del «romanzo di massa i lettori ovviamente variano grandemente per maturità percettiva e sono in possesso di molteplici sistemi culturali» (57). Data la sua impressionante vastità, il pubblico della Jong è pertanto attraversato da innumerevoli variabili di genere, classe, razza, cultura. È plausibile che questo tipo di lettore (ovvero di lettore-tipo) riconosca che l'episodio di Fanny denudata nella carrozza di posta è un rovesciamento parodico dell'analogo episodio di cui rimane vittima il Joseph Andrews di Fielding (I, xii)? E, ancora più significativamente, è indispensabile che se ne renda conto perché l'avventura lo diverta?

Come è del resto vero per la modalità parodica, anche nel caso della riscrittura sembrerebbe dunque più corretto parlare di un vasto pubblico di lettori che condivide i «codici di una larga fascia socio-culturale», al cui interno si delineano «zone differenziate, che hanno una maggiore o minore convergenza nella percezione di certi elementi» (Billi *Il testo riflesso* 65). In *Fanny* appaiono dunque tre diversi livelli di ricezione-decodificazione: Belinda, il referente esplicito dell'opera, per cui il memoriale è stato composto e a cui il narratore autodiegetico Fanny fa continui appelli (analessi esterne); il lettore medio, ovvero il lettore di massa —che legge il testo *progressivamente*, lasciandosi avvincere dall'intreccio— categoria che copre gran parte degli acquirenti delle opere della Jong; ed infine il lettore ideale o specialistico —versato nel Settecento e pertanto consapevole della vastità strutturale di *Fanny* — il quale attraverso una lettura ermeneutica riconosce e risponde alle varie sollecitazioni testuali (Jencks e Riffaterre, *Syllepsis e Produzione del testo*).

EMITTENZA		RICEZIONE		
		tipologia di fruizione		
AUTORE	NARRATORE AUTODIEGETICO	REFERENTE ESPLICITO (interno)	LETORE MEDIO (esterno)	LETORE IDEALE (esterno)
Erica Jong	Fanny Hackabout- Jones	Belinda	lettore di massa  <b>lettura progressiva</b>	lettore specialistico  <b>lettura ermeneutica</b>

Abbiamo precedentemente riconosciuto come tematicamente *Fanny* rappresenti una variazione del genere romanzesco sentimentale —certamente più scollacciata del suo modello, ma a questo comunque assimilabile— e come esso riscriva —anche nel corso del testo stesso per tramite del personaggio Fanny-autrice di romanzi— un preciso genere romanzesco cosiddetto «scandaloso», il cui vasto pubblico maschile *oltre che* femminile (come le più recenti indagini critiche hanno dimostrato, Warner) ne decretò lo strepitoso

successo all'inizio del '700. Seppure in modo qualitativamente divergente, lettura progressiva e lettura specialistica individueranno pertanto le stesse strutture narrative, gli stessi codici e le stesse ricorrenze tematiche negli ipotesti settecenteschi riscritti e nell'ipertesto contemporaneo. Entrambe le categorie di lettori parteciperanno vicariamente alle vicende erotiche della protagonista che molto sapientemente Jong trasforma in eccitanti esibizioni ad uso di un lettore-*voyeur* a cui si permette di spiare non visto gli amori della protagonista (Barthes) —posizione del resto già garantita negli originali settecenteschi (basti pensare a Richardson) e rassicurante reiterazione di una struttura gerarchica alla cui sommità sta l'occhio-maschile-che-guarda. Non sorprenderà dunque scoprire che la vicenda biografica di Fanny ha inizio nel 1724 con la sua seduzione e le avventure erotiche londinesi, ed ha termine con la composizione del memoriale per la figlia intorno al 1749, l'*annus mirabilis* della pubblicazione di *Fanny Hill* e *Tom Jones*. *Fanny* collega pertanto il libertinismo Tory d'inizio secolo con l'affermarsi della *Sentimental Love Religion* degli anni '40 e '50 (Fiedler e Stone) e rispecchia diacronicamente le importanti variazioni epistemiche che intercorsero tra questi due momenti.

Abbiamo visto che il testo popolare soddisfa quanto definiamo i piaceri basilari della lettura: identificazione, proiezione, partecipazione, persino condivisione di una stessa ideologia. Il desiderio del lettore viene evocato e mantenuto alto pagina dopo pagina, attraverso una galleria di incontri erotici di ogni genere (sia letterario, sia sessuale) che viene tuttavia bruscamente interrotta dalla maternità prima e definitivamente dall'unione con l'affascinante pirata Lancelot. Come l'iniziale lettura delle *scandalous memorialists* aveva trasformato Fanny in un soggetto desiderante, che consapevolmente ricerca soddisfazione e espressione —fisica e psicologica—, così il finale celebratorio del romanzo ridimensionerà l'appetito per il piacere della giovane —addomesticata tra le lussuose mura paterne e relegata ormai esclusivamente nella sua funzione di madre— in breve ne *riscriverà* il desiderio, trasformandola da fanciulla *desiderante* in una madre *desiderabile*, a cui è stata tolta per sempre la penna.

Francesca Saggini

---

<sup>1</sup> *The True History of the Adventures of Fanny Hackabout-Jones* rappresenta un'anomalia anche tra i rari tentativi di riscrittura di testi del Settecento compiuti in ambito post-moderno, quali *The Sot-Weed Factor* di John Barth (1960) e più recentemente *Foe* di J. M. Coetzee (1986). Solo i numerosi esperimenti di riscrittura del macrotesto austeniano ultimati da Emma Tennant negli ultimi anni sembrerebbero indirizzarsi a quello stesso pubblico «di massa» al quale appare rivolgersi Erica Jong.

<sup>2</sup> Come nel caso di numerose biografie fittizie e di romanzi storici di autori modernisti e post-moderni (cito a caso: Virginia Woolf, Peter Ackroyd, A. S. Byatt, Ian Pears), in *Fanny* i personaggi romanzeschi si mescolano a personaggi storici quali Pope, Swift e Hogarth, tutti sedotti dalle grazie della giovane protagonista, che ne va a rivelare e ne scorona le diverse perversioni sessuali. L'incontro con Hogarth arricchisce inoltre la parodia jonghiana di numerose aperture extra-letterarie dedicate ai quadri del famoso pittore (paragonabili agli *engravings* che impreziosivano le edizioni settecentesche), assimilate e «narrativizzate» all'interno del testo. A questo proposito si pensi alla tela hogarthiana *Strolling Actresses Dressing in a Barn* (1737, direttamente

---

menzionata nel testo), al ritratto di Sir Francis Dashwood nelle vesti di un frate, adorante una Venere (1755, a cui Jong si ispira per l'episodio dello Hell-Fire Club, in II, ix) e soprattutto alla sequenza pittorica *The Harlot's Progress* (c. 1730), la cui apparizione è così commentata da Fanny: «There, I saw the Use to which he had put all his Sketches of me! E'en the Name of his Trollop (which many assum'd was inspir'd by Francis Hackabout, the notorious hang'd Highwayman, or Katherine Hackabout, his hapless whoring sister), was in fact, inspir'd by my Tale to him (whilst posing nude) of my Travels with the Merry Men and Lancelot's naming me in accordance with my Fortunes» (226).

<sup>3</sup> Numerosi sono i rimandi simbolici tra il colore rosso e la femminilità presenti nella letteratura femminile contemporanea, si pensi in particolare alla plurisignificazione cromatica della "bloody chamber" carteriana (*The Bloody Chamber* e Billi, *Il testo riflesso*)

<sup>4</sup> Per un'interessante discussione della pornografia e delle sue contrapposte funzioni ideologiche, reazionaria o rivoluzionaria (discussione che si sofferma tra l'altro anche su *Fanny Hill*, individuato come testo pornografico reazionario), rimando al classico studio di Carter, *The Sadeian Woman. An Exercise in Cultural History*. L'analisi di Angela Carter, pubblicata l'anno prima dell'apparizione di *Fanny*, risulta a mio parere uno di quei testi fondamentali che vanno a comporre il discorso culturale in cui va situata la riscrittura di Jong (e necessariamente anche la sua decodifica), testi sui quali tornerò più avanti nel corso della mia discussione.

<sup>5</sup> La riscrittura di Jong appartiene dunque al novero di ipertesti che trasformano e riattivano non tanto un singolo testo, quanto una serie di opere diverse, ovvero di «universi testuali» plurimi, come accennato in *Rose (40 e segg)*.

<sup>6</sup> L'influenza della *rogue literature* è evidente in Lancelot, personaggio che riassume in sé modelli folklorici quali il popolare Robin Hood e molteplici modelli letterari, dal Singleton defoeiano al Wild di Fielding, ai successivi anti-eroi smollettiani.

<sup>7</sup> Scrive Fanny: «The Bearing of a babe puts a Woman thro' as many Metamorphoses of Mood as the pale Moon hath Phases; and in each of these Phases I wrote —tho' to say the truth, I ne'er wrote of Womanhood or bearing Babes ... for if Mr. Pope found it not correct, and if Mr. Addison found it not correct, how should it be Literature at all? ... At that time of my Life, I ne'er question'd the Justness of such Judgement. ... Yet now I ask: what could be more curious and strange than the Cycle of Child-bearing, the Phases of Pregnancy?» (301-2)

<sup>8</sup> Ancora una volta il riferimento è a un testo settecentesco, *Fantomina* di Eliza Haywood (1725), di cui è stata recentemente curata una ristampa presentata con queste parole: «Eliza Haywood's *Fantomina* constructs an elaborate masquerade to enjoy in various disguises the sexual favours of Beauplasir, and in so doing she exercises social and sexual privilege peculiar to her class but not to her sex. [...] For *Fantomina*, Beauplasir is a sex object she manipulates for pleasure.» (Backscheider e Richetti, *vii*, volume che ripropone il romanzo di Haywood alle pp. 227-50). La filiazione diretta del *disguise* adottato da Fanny con Bellars dai giochi vestimentari a cui *Fantomina* sottopone Beauplasir è esplicitata nell'episodio dello Hell-Fire Club (247-93). In questa occasione Fanny diventa soggetto di quello «sguardo che scruta» che fino ad allora era stato prerogativa dei protagonisti maschili della vicenda. Questo capovolgimento della gerarchia di potere attivata dall'atto del guardare viene descritto secondo i termini di una vera vendetta, come una dimostrazione di forza che finisce tuttavia solo per replicare, invertendola, l'ideologia dello sguardo maschile: «And always I shall be maskt from thee —until I say thou mayst unmask me, which, I warn you, I may ne'er say. [...] And if thou seekst to force me, or seekst to unmask me whilst I sleep, I swear I shall ne'er see thee again» (292-3)

<sup>9</sup> Si veda ad esempio il richiamo al romanzo di Eliza Haywood *Idalia, Or the Unfortunare Mistress* (1723), storia di una giovane sottoposta a innumerevoli episodi di violenza e seduzione, che Fanny legge mentre aspetta di dare alla luce la figlia Belinda (312). Si pensi inoltre alla parodia dell'agnizione e alla conseguente risoluzione della possibilità di incesto tra Joseph e Fanny contenute nel libro IV, cap. xiii del fieldingiano *Joseph Andrews*.

<sup>10</sup> Tickletext è il nome del celebre parroco di *Shamela* che si immagina con particolare partecipazione le avventure del personaggio richardsoniano: «Oh! I feel an emotion even while I am relating this: Methinks I see *Pamela* at this instant, with all the Pride of Ornament cast off» (Fielding, *Joseph Andrews and Shamela* 322).

<sup>11</sup> Si pensi a questo proposito a quanto affermato da Ann Snitow: «How different is the pornography for women, in which sex is bathed with romance, diffused, always implied rather than enacted at all» (257).

<sup>12</sup> [www.ericajong.com](http://www.ericajong.com). Si possono inoltre consultare le pagine web messe a disposizione dalla casa editrice Bompiani, tra cui quella dedicata a *Fanny* a <http://www.rcs.it/libri/jong/suolibri/libri/fanny.htm>