

Testualità parodica e liminalità della donna in *The British Museum is Falling Down* di David Lodge

r.mullini@uniurb.it

1. IL ROMANZO E LA PARODIA

Il romanzo *The British Museum is Falling Down* fu pubblicato nel 1965 per i tipi di MacGibbon and Kee. Dopo varie vicende editoriali – che l'autore David Lodge racconta nella sua introduzione alla ristampa del 1981 con Secker & Warburg – vide due successive edizioni per la Panther Books nel 1967 e 1969 (oltre che per un editore americano, sempre negli anni '60) e, nel 1983, finalmente 'approdò' alla Penguin, che ripropose il testo con l'introduzione apparsa nel 1981, spostata, tuttavia, in sede di postfazione¹. Il romanzo è stato tradotto, come tutti quelli di Lodge, in molte lingue: la traduzione italiana apparve solo nel 1992 (Lodge 1992a).

La storia narrata concerne una giornata del protagonista, Adam Appleby (un giovane che vive di una borsa di studio e che, per scrivere la propria tesi di dottorato in Letteratura Inglese, passa gran parte del tempo dentro la British Library), tra la partenza da casa – dove lascia la moglie Barbara con tre figliolletti – e il suo rientro alla sera. Chiude il romanzo un "Epilogue" costituito, in

¹ Le citazioni saranno tratte dall'edizione Penguin 1983 (rimasta identica, ma con diversa copertina nelle molteplici ristampe del romanzo che, tuttavia, non recano indicazione dell'esatto anno di pubblicazione). Pertanto chiamerò sempre "postfazione" (Afterword) ciò che, invece, fu una introduzione per Secker& Warburg 1981. (Quanto segue fu presentato al convegno "Donne e segni. Le (trans)figure della differenza", organizzato dal Centro Internazionale di Semiotica della Università di Urbino "Carlo Bo" a luglio del 2001, i cui atti non sono mai stati pubblicati.)

gran parte, dal monologo interiore di Barbara. La tensione che lega tutti gli avvenimenti è data dal timore che Barbara sia incinta per la quarta volta nel giro di pochi anni, una paura che spingerà Adam a cercare vari modi di guadagnare denaro, e a lasciare spesso la Reading Room per telefonare alla moglie e accertarsi dell'inizio delle mestruazioni. La situazione, spesso grottesca, in cui si trovano i giovani sposi è ascritta allo loro osservanza dei dettami della Chiesa cattolica circa il controllo della fertilità secondo il cosiddetto "Metodo Naturale", o Metodo Sicuro, o Metodo Ritmico.

Nella dedica a Derek Todd e a Malcolm Bradbury, David Lodge dichiara che deve proprio a Bradbury il fatto che il romanzo sia scritto secondo il "comic mode". Al lettore, pertanto, viene da subito suggerita una chiave di lettura che dovrà essere sostenuta e verificata per tutto il testo, quella scrittura comica che, già presente e – ma in modo molto più sotterraneo e disuguale – nei sui primi due romanzi (*The Picturegoers* del 1960 e in *Ginger, You're Barmy* del 1962), d'ora in poi costituirà una delle cifre di riconoscimento dell'autore. Circa il tema di fondo su cui si regge il racconto, cioè proprio il contrasto tra la coscienza individuale sulla sessualità e la norma religiosa, lo stesso Lodge dichiara che il romanzo "is essentially conservative in its final import" dato che i conflitti sono "resolved without fundamentally disturbing the system which provoked them". Così il "comic mode" permette uno *happy ending* che non intacca il problema di base, ma, aggiunge l'autore storicizzando la sua opera, ciò si può spiegare con l'attesa che il mondo cattolico riponeva all'epoca di scrittura in "some change in their Church's teaching". Il finale positivo della vicenda (Barbara non aspetta il quarto figlio) è "of a very provisional, short-term kind", perché la "long-term solution to their sexual frustration" è attesa, appunto, dalle decisioni del Concilio Vaticano II (Lodge 1983:166, "Afterword").

Nella postfazione, Lodge afferma che *The British Museum is Falling Down* "was the first of my novels that could be described as in any way experimental" (p. 169)², una sperimentazione che consiste nella modalità di scrittura, in gran parte sostenuta dalla parodia, dato che i dieci capitoli che compongono il romanzo sono costituiti a loro volta da dieci episodi "each episode echoing, through parody, pastiche and allusion, the work of an established modern novelist" (p. 167). La parodia, quindi, come lenimento della "anxiety of influence" di Lodge, allora giovane scrittore che impiega voci narrative altrui per divertire, e

² A novembre 1980 (è la data di queste riflessioni) Lodge evidentemente sta paragonando questo romanzo con quello uscito nello stesso anno (*How Far Can You Go?*) e, soprattutto, con *Changing Places* del 1975, testo in cui la sperimentazione è molto decisa e palese.

allo stesso tempo lusingare, il proprio lettore. Le parodie, tuttavia, non vennero colte dai primi recensori del romanzo, tanto che “some complained that it was a somewhat derivative novel without perceiving that this effect might be deliberate and systematic” (p. 171). Fu solo dopo la pubblicazione in America, dove la quarta di copertina accennava alla pratica parodica del testo, che le riscritture di Lodge “were duly noticed and generally approved” (p. 171).

In questa stessa postfazione, Lodge offre ai suoi lettori inglesi un elenco degli autori il cui stile egli ha imitato, ma li pone solo in ordine alfabetico senza indicarne la collocazione nel suo testo, lasciando pertanto al lettore il piacere della scoperta diretta dei singoli brani parodici, mentre la “Prefazione” all’edizione italiana del romanzo in modo molto esplicito rivela la sequenza delle parodie e gli autori di riferimento. Lodge, in un brano che evidentemente è stato scritto per il pubblico non inglese, motiva queste rivelazioni nell’ottica della difficoltà che lettori non inglesi possono incontrare nell’identificare testi non appartenenti alla propria cultura. Quindi, per una facilitazione interculturale, procede a elencare e a spiegare i propri usi parodici (Lodge 1992a:8, “Prefazione”).

Circa questi ultimi, è opportuno segnalare che Lodge, se nella postfazione non svela completamente le fonti dei suoi vari travestimenti, tuttavia non nasconde la sua fonte di ispirazione per l’ultimo capitolo del romanzo, l’Epilogo con il monologo interiore di Barbara³:

In what famous modern novel did the character of a wife, up to the penultimate

³ Occorre fare una considerazione a questo punto: l’elevatissima consapevolezza metanarrativa di David Lodge rende spesso difficile all’analista la disamina dei suoi romanzi. Si ha l’impressione che l’autore abbia già detto tutto, poiché il suo essere allo stesso tempo narratore e docente di letteratura, costruttore di storie e critico letterario (tra i primi, in Inghilterra, ad apprezzare la critica strutturalista continentale, e tra i pochi a leggere da subito Barthes, Genette e Bachtin, ad esempio), lo ha sempre reso estremamente lucido nelle scelte narrative (anche se Lodge si è ritirato dalla vita accademica nel 1987 per dedicarsi esclusivamente alla scrittura creativa, egli continua a pubblicare le sue riflessioni critiche: cfr. Lodge 1992b e 1996). Così con coscienza critica usa la parodia, modula la sua scrittura tra la presa diretta dei tempi presenti e il discorso riportato al passato, mescola svariate tessiture di genere (quelli che Bachtin – 1979:129 – denomina i “generi intercalari”), unendo l’autobiografia fittizia al diario, frammenti di giornale alla scrittura epistolare e allo script televisivo, sino, nel suo penultimo romanzo *Thinks...* (uscito a marzo del 2001), alla registrazione su nastro e alla scrittura al computer. (Ho trattato di questa particolarità della scrittura di Lodge in Mullini 2001:103-152.) Paradossalmente, tuttavia, è proprio la peculiarità della sua attività, dove lo sguardo critico informa sempre la scrittura, ad attrarre la speculazione, con la consapevolezza disarmante – del critico di turno – che però lo stesso Lodge da qualche parte sicuramente deve aver già discusso quegli aspetti della propria produzione su cui vorrebbe indagare l’analista.

chapter an object in her husband's thoughts and perceptions, become in the last chapter the subjective consciousness of the narrative, and give her own wry, down-to-earth, feminine perspective on him and their relationship? Where but in James Joyce's *Ulysses*, the novel which (I belatedly realized) had, in limiting the duration of the action to a single day, and in varying the style of the narrative from episode to episode, provided me with the basic model for *The British Museum is Falling Down*. (pp. 170-1)

“L'Epilogo è la parodia più ovvia”, dichiara la traduzione italiana⁴. In effetti anche il lettore non inglese non può, per poco che abbia letto, fare a meno di riconoscere l'episodio di Molly Bloom nell'ultimo capitolo del romanzo di Lodge. E non solo per la modalità narrativa impiegata, cioè il monologo interiore, ma anche per la funzione che tale monologo ha: quella, del resto già segnalata dall'autore, di portare la focalizzazione su un personaggio sinora marginale agli eventi narrati. Barbara, tuttavia, se non protagonista delle avventure della giornata di Adam Appleby, ne è comunque la causa prima, se così si può dire, e nell'Epilogo finalmente diviene protagonista, attraverso la messa a fuoco della sua marginalità paradossale.

1. UNA COPERTINA

L'edizione Panther del 1969, contrariamente a tutte le altre stampe economiche Penguin che si sono susseguite, mette in copertina una fotografia, non un disegno. Si tratta dell'immagine a colori del volto di una giovane donna sposata che occupa tutta la pagina (si deduce lo stato civile dalla vera all'anulare sinistro, ostesa dalla mano con cui la signora si copre gli occhi, lasciando scorgere l'occhio destro tra anulare e mignolo). La foto è fortemente allusiva, ma i dettagli della fotografia potrebbero portare il futuro lettore a farsi un'idea del romanzo e di una sua eventuale protagonista femminile abbastanza diversa da quanto risulterà poi alla lettura⁵.

⁴ Lodge 1992a:10, “Prefazione”. Questa frase non è presente nel testo inglese.

⁵ In questo e nel successivo paragrafo riutilizzo parzialmente brani da Mullini 2001:41-2, nonché l'immagine della copertina dell'edizione Panther del romanzo (riprodotta di seguito). Sono grata all'Editore per avermelo concesso.



Immagine di copertina di *The British Museum is Falling Down*, London, Panther, 1969.

Nel complesso l'emozione che traspare dal volto della donna del ritratto potrebbe essere ascritta a paura, o per lo meno a intensa esitazione (quando richiesi il volume in biblioteca e indagai sull'idea di romanzo che traspariva dalla copertina, la bibliotecaria mi disse che il contenuto doveva essere senz'altro un racconto dell'orrore, riconducibile al modello filmico di Dario Argento). Sulla punta di un dito della mano destra è appoggiata una compressa: anche questo è un elemento che collabora alla ambiguità generale della illustrazione, poiché il lettore potrà legittimamente chiedersi se si tratti di una pillola qualsiasi, di una droga o della *Pillola*, aprendo così una vasta gamma di ipotesi interpretative. La donna ritratta è forse cattolica (ha un rosario tra i capelli), ma non sicuramente, dato che il crocifisso le penzola davanti alla bocca semi-aperta a connotare sì quello che nel testo sarà il difficilmente superabile contrasto tra morale cattolica in ambito contraccettivo e sessualità, ma anche un forte erotismo che potrebbe far pensare a chissà quali perversioni feticistiche, oppure a rituali desacralizzanti assolutamente assenti nel romanzo. Poco probabili sono pure le unghie delle mani: laccate, curatissime, e molto lunghe, quelle di una donna che ha molto tempo per sé e non è costretta a sciuparsi le mani in cure domestiche. Una donna sofisticata che, seguendo l'isotopia della perversione sessuale e/o religiosa, potrebbe essere la protagonista di avventure particolari. Ma il lettore che andrà oltre la decifrazione della copertina, conoscerà una Barbara Appleby presa da tre figli infanti le cui esigenze, oltre a quelle del marito Adam, le occupano interamente la giornata.

L'immagine, quindi, decentra il protagonista maschile (escludendolo completamente), mentre induce nel lettore l'impressione (e l'apertura di orizzonti d'attesa corrispondenti) di una storia a venire altra rispetto a quella che effettivamente seguirà. Questa copertina (che David Lodge, in un messaggio inviandomi, chiama "sensationalist", dichiarando che mai fu sottoposta alla sua approvazione⁶) ha tuttavia il 'merito' di pareggiare i conti, per così dire, tra Adam e Barbara e di rinchiudere in una parentesi al femminile (il peritesto editoriale dato dalla copertina ed il testo autoriale costituito dall'Epilogo) tutta la vicenda.

Un'altra particolarità della copertina Panther sta nel suo attrarre l'attenzione sulla fisicità: non solo essa mostra un volto – in sé, per tradizione stilnovista e neoplatonica, la parte meno 'fisica' del corpo umano – palesandone le emozioni, ma con la pillola in primo piano di fronte alla bocca aperta, richiama, come ho indicato prima, un'isotopia sessuale che coinvolge ben altre parti del corpo. Se poi non si volesse seguire l'ipotesi sessuale, la pillola che sta per

⁶ Messaggio e-mail del 12 marzo 2001. A questo Lodge aggiunge: "I hated it".

essere ingoiata suggerirebbe – in ogni caso – un percorso fisico che approda nelle viscere, un viaggio ‘intestino’ che presuppone la totalità del corpo, ancora una volta. Che la si legga nell’uno o nell’altro modo, la figura della copertina, al di là della donna bionda (vittima angelicata o perversa protagonista), implica il “basso corporeo” (secondo Bachtin), quel “basso” che proprio determina la partenza della storia e che la conclude. Perché se l’angoscia di Adam all’inizio del romanzo deriva dal ritardo delle mestruazioni della moglie, la risoluzione “comica” finale verrà proprio dalla loro comparsa.

2. ASSENZA/PRESENZA DEL CORPO FEMMINILE

Si potrebbe quasi definire *The British Museum is Falling Down* come un romanzo sul corpo femminile. O, per lo meno, un romanzo in cui la polarità femminile e quella maschile si collocano su due chiare discriminanti di genere: la donna, il corpo, la casa, la vita reale da un lato; l’uomo, la mente, la biblioteca, l’accademia e la letteratura dall’altro. Non a caso Adam, in un esilarante episodio verso la fine del romanzo, ‘rinuncia’ alla propria sessualità maschile, culturalmente definita, asserendo – per non cedere alle provocazioni della ninfetta di turno e per non peccare di adulterio – di essere omosessuale. E, ancora, la frase “Literature is mostly about having sex, and not much about having children. Life is the other way round.” (cap. 4, p. 56) che indica la divaricazione tra arte e vita, è divenuta un vero e proprio aforisma a segnalare sì le forti pulsioni del protagonista, ma anche le altrettanto forti rinunce dettate in lui (e, da questo punto di vista, anche nella moglie) dalla morale cattolica sul controllo delle nascite.

David Lodge premette al capitolo, come farà per tutti gli altri ad eccezione dell’Epilogo, un esergo davvero rivelatore: “There were moments of happiness in the British Museum reading-room, but the body called him back”. Al di là dell’omaggio a Graham Greene da cui è tratta, per il lettore l’epigrafe rappresenta soprattutto un avvertimento, una traccia di quanto si troverà nel capitolo stesso: da un lato il mondo della cultura, i testi, la biblioteca, dall’altro il corpo. Il breve co-testo dell’epigrafe sembra indicare che si tratta di corpo maschile; tuttavia, la scelta di Greene di usare “the body” anziché “his body” può lasciare aperta l’ipotesi che l’autore non abbia voluto sessualizzare il polo che si contrappone al British Museum, ma abbia voluto semplicemente sottolineare la dicotomia tra mondo culturale e mondo fisico-biologico. In ogni caso, è il corpo che il lettore incontra dopo aver lasciato la

soglia dell'epigrafe, già alla fine del secondo paragrafo del cap. 1, al termine del lungo flash asindetico in discorso indiretto libero con cui Adam ripercorre la sua vita e che serve al lettore per conoscere il personaggio, il corpo maschile e quello femminile che, per sineddoche, si impongono nei pensieri del protagonista:

Adam was simultaneously reminded that he was twenty-five years of age, [...] that he was a postgraduate student [...], that he was married with three very young children [...], that his name was ridiculous, that his leg hurt, that his scooter had failed to start [...], that his leg hurt, [...] that he had forgotten to reserve any books at the British Museum for this morning's reading, that his leg hurt, that his wife's period was three days overdue, and that his leg hurt. (pp. 7-8)

È l'accenno alle mestruazioni della moglie che si fa carico di introdurre il corpo femminile e l'isotopia sessuale che reggerà tutto il romanzo, una sessualità ossessionata dal "surging sea of fertility" (p. 8) e dal totale fallimento dei metodi "sicuri" consigliati dai medici cattolici. Il desiderio sessuale della coppia, sublimato durante il fidanzamento, è passato all'atto dopo il matrimonio, col risultato che, nonostante grafici, temperatura basale e "periodi sicuri", ne sono nati tre figli in poco più di tre anni. Il corpo femminile viene, in queste prime pagine, visto *sub specie* riproduttiva: spesso il testo parla di ovulazione, di complicati e grottescamente buffi calcoli sulla temperatura della donna, di ansie dovute all'astinenza forzata, il tutto sfociante

into a curious pattern: three weeks of patient graph-plotting, followed by a few nights of frantic love-making, which rapidly petered out in exhaustion and renewed suspense. This behaviour was known as Rhythm, and was in accordance with the Natural Law. (pp. 9-10)

Il corpo femminile sembra, quindi, medicalizzato e sacralizzato, oggetto di interventi medici perché 'luogo' sacro, privato della sua naturalità in nome di istanze religiose lungo un percorso narrativo sempre marcato di ironia⁷.

Tutto il primo capitolo, che si svolge in casa Appleby, comporta la presenza di Barbara, prima a letto mentre – prona – sta misurandosi la temperatura ("Unable to decide on the relative accuracy of the oral and rectal methods

⁷ La voce del narratore non manca mai di sottolineare tale ironia che si mostra da subito nel testo: alla prima manifestazione della disposizione di Adam alla reverie, egli immagina di comporre la voce "Catholicism, Roman" per una futura *Enciclopedia Marziana* in cui il sistema di controllo delle nascite considerato 'naturale' dalla teologia cattolica del XX secolo viene presentato in tutta la sua contraddittorietà (p. 12).

[...] Barbara had decided to employ both”, p. 10), successivamente presa dalle necessità mattutine dei figli, poi sbrigativa nei confronti del marito in cerca di un paio di mutande pulite a cui, in mancanza d’altro disponibile, suggerisce di indossare un paio delle sue, infine allineata coi pargoli per il bacio di saluto al marito che esce per cominciare la giornata alla British Library⁸.

In questo capitolo, quindi, Barbara e il suo corpo sono al centro delle vicende, oggetto di commento del protagonista, voce e presenza fisica determinante della narrazione. A partire dal capitolo successivo, però, Barbara ‘scompare’, di lei, come del Gatto del Cheshire, rimane solo un alone (non un sorriso): in Adam resta la preoccupazione circa la temuta quarta gravidanza, così che la centralità biologica del corpo di Barbara presente nel primo capitolo, si trasforma in una centralità del pensiero, mentre perde progressivamente fisicità. Dopo la p. 21 (fine del cap. 1), Barbara ricompare solo a p. 42 (cap. 3), ma – e sarà così sino all’Epilogo con una eccezione che indicherò in seguito – solo come voce, non più come corpo. Infatti, a p. 42 troviamo la prima delle molte telefonate che Adam fa alla moglie per accertarsi dell’inizio delle mestruazioni. Si tratta ancora, quindi, di qualcosa che riguarda il corpo femminile (corpo da amare e da temere contemporaneamente), ma esso non c’è più fisicamente, esso è evocato in absentia, consultato a distanza nei suoi segni che possono significare, per il protagonista maschile, euforia o disforia, capacità di concentrazione sul lavoro, o totale abulia e incapacità di svolgere ciò per cui ogni giorno si reca al British.

Barbara resta, per gran parte del romanzo, una presenza liminale, all’altra parte di Londra, udibile a richiesta di Adam, all’altro capo del telefono, una voce che pure testimonia di un corpo e dello stato di quel corpo, ma una voce che – in quanto corpo – è assente dalle vicende di nove capitoli del romanzo su dieci (con esclusione dell’Epilogo, ovviamente). La voce di un corpo, tuttavia, che condiziona (con quella che ho chiamato paradossale marginalità) molte avventure di quegli stessi capitoli. In questo modo Barbara resta a casa dove si svolge la vita quotidiana, mentre Adam si muove nel, o attorno al, British Museum (luogo dei libri e della letteratura), opera a livello della sua corporeità come madre nei confronti dei figli e come moglie che – alle telefonate del marito – gli comunica i mutamenti che in quel corpo riscontra, quando invece il marito lavora con la mente dentro la biblioteca. E la sua voce, allora, si sosti-

⁸ Tutti si dispongono “in alphabetical order”, perché i nomi dei figli, dopo quelli dei genitori che iniziano rispettivamente per A e B, cominciano per C, D, ed E, così che il narratore si concede la possibilità di riportare un commento ironico degli amici degli Appleby sulla loro prolificità, attribuita alla volontà di “working through the whole alphabet” (p. 20).

tuisce alla presenza, lei che, come le altre donne dei frequentatori maschi della British Library,

waited outside [...] From their dingy flats in Islington and cramped semis in Bexleyheath, they looked out from the windows at the life of the world [...] And they resented the warm womb of the Museum which made them poor and lonely, which swallowed up their men every day and sapped them of their vital spirits and made them silent and abstracted mates when they were at home. And the women sighed for the day when their men would be expelled from the womb for the last time, and they looked at their children whimpering at their feet [...] and vowed that these children would never be scholars. (cap. 3, p. 45)

Nel brano citato David Lodge introduce, nel narrare un altro dei frequenti 'sogni' di Adam, una delle sue procedure parodiche, imitando la scrittura e il lessico di D.H. Lawrence che gli serve per delineare il contrasto tra gli 'accademici' e le loro donne, tra la vita e l'irrealtà del mondo della biblioteca che gli uomini non desiderano abbandonare, un luogo divenuto ormai per loro una madre de-sessualizzante e castrante. "They did not want to leave the warm womb, where they fed upon electric light and inhaled the musty odour of yellowing pages" (p. 45) racconta il narratore con sottolineatura dell'artificialità di questa 'vita' e dell'atmosfera di decomposizione e di morte in cui si svolge. Ma le donne "aspettano fuori", all'esterno di questo utero artificiale che, forse, farà crescere la mente, il pensiero astratto degli uomini, ma non nutre il corpo, anzi gli offre solo surrogati in una esistenza pre-natale fittizia, in cui i maschi della specie non abbandonano nemmeno la loro posizione fetale (i loro corpi sono, infatti "curled"). Le donne invece, e Barbara con loro, vivono "outside" e guardano "at the life of the world", alla realtà, alla vita.

A dimostrare l'impossibilità di un incontro tra il fuori e il dentro, tra la vita e la morte-in-vita, a un certo punto del romanzo, dopo l'ennesimo – e tra i più comici – episodio picaresco della giornata di Adam (un falso allarme-incendio, provocato proprio da Adam, ha fatto giungere i pompieri al British), egli esce finalmente dal museo e vede la moglie che, coi tre figli, ne sta salendo la gradinata. In effetti è vero: Barbara, preoccupata dell'allarme, è sul luogo (e il lettore ne avrà conferma nell'Epilogo), in quella che è la sua unica intrusione nello spazio maschile del Museo:

The atmosphere blurred the figures [è un giorno molto nebbioso], but he could not mistake Barbara's baggy red coat, or Dominic's slack-limbed refusal to proceed, or the tilt of Clare's head, lifted to her mother in interrogation. As in a dream he watched Barbara, encumbered by the weight of Edward in her arms, stoop to plead with Dominic for cooperation. (cap. 6, p. 96)

Solo che Adam, preso dalle sue allucinazioni, non crede reale ciò che vede e si convince che è tutto un sogno – “And it was a dream, of course”, si dice, ancora in discorso indiretto libero – confortato dalla sua certezza che “Scholarship and domesticity were opposed worlds, whose common frontier was marked by the Museum railings”, e che il contrario sarebbe un “reversal of the natural order” (p. 96). Le sfere d’azione sono separate, i due mondi sono da parti opposte di qua e di là dall’imponente cancellata che circonda il British e che lo isola da contaminazioni, segnandone i confini. Per questo Barbara, il suo corpo e quello dei figli vengono privati di fisicità, di tangibilità: sono ombre, senza consistenza, sono aria in un sogno e non possono intaccare *il sancta sanctorum* della mente, dell’uomo, della cultura.

3. L’EPILOGO

Ma, alla fine, l’Epilogo! Il capitolo 10 termina col ritorno a casa di Adam, il quale ha ormai deciso che, qualunque siano le novità che sentirà, “he was going to do more than talk to his wife. He was going to make love to her”, giungendo anzi a desiderare che la quarta gravidanza sia iniziata e che, quindi, le mestruazioni non siano comparse. Questo pensiero di Adam, di cui il narratore non si sofferma a indagare le motivazioni, potrebbe essere imputabile alla certezza che, con Barbara incinta, la coppia potrà godere di un certo periodo di tregua dall’ansia e della possibilità di vivere rapporti sessuali liberi dal calendario frenetico delle temperature e delle ovulazioni. Il desiderio sessuale risulta, così, assai maggiore delle preoccupazioni che una quarta gravidanza porterebbe alla fragilissima economia della famiglia Appleby, quasi a riprova che il British Museum e il suo mondo artefatto non hanno (nonostante tutto) evirato il giovane Adam.

“Perhaps she ought to wake Adam up and tell him it had started, Barbara thought as she came out of the bathroom. The passage was quite dark but, schooled by many night-time alarms and excursions, she negotiated it with confidence” (p. 153): questo l’inizio dell’Epilogo, con una parola significativa – “perhaps” – che sarà anche l’ultima del romanzo, e con una strategia discorsiva che sembra prefigurare gli sviluppi successivi, poiché, anche se qui troviamo ancora il *verbum* dicendi introduttivo del pensiero di Barbara, questo ha già i modi verbali del pensiero in diretta, presago del monologo interiore che giungerà tra poco. Il testo, così, passa dalla focalizzazione sul protagonista maschile a quella sulla protagonista femminile. La voce del narratore an-

cora si fa tramite della presentazione delle azioni della donna, ma per poco, poiché sempre più le marche del discorso diretto libero si mescolano al nartrato in terza persona, finché esse prevalgono e allora (da p. 156) salta anche gran parte della punteggiatura e il pensiero di Barbara ci viene trasmesso esclusivamente tramite il discorso diretto libero, e l'enunciato si fa enunciazione.

La parodia joyciana aiuta David Lodge a costruire una testualità che si adatta ottimamente alla situazione: essa, cioè, non risulta per nulla sovrapposta alla tessitura del resto del romanzo, dato che il lettore già si è accorto, anche se non a livello totalmente consapevole, della forte carica mimetica di altre parti del romanzo⁹. Anzi, questo – che Lodge in seguito chiamerà un “rather cheeky *hommage* to Molly Bloom’s monologue” (1992b:102) scelto a sottolineare la propria continua pratica intertestuale – è un ulteriore esempio della deliberata scelta polifonica dell’autore¹⁰, mirante a immettere nel proprio romanzo più voci, alcune palesi (quelle dei personaggi e del narratore), altre sotterranee (quelle degli autori parodiati). Nel caso dell’Epilogo, l’inserito joyciano ha una chiara funzione nell’organizzazione narrativa del testo: come l’autore indica (ancora una volta indagando sulla propria scrittura), a questo punto occorre ristabilire l’equilibrio spezzato dalla partenza da casa di Adam alla fine del cap. 1. La focalizzazione su Barbara nell’Epilogo e, soprattutto, il monologo interiore permettono di recuperare tale equilibrio e di riportare la donna al centro del romanzo, la donna intera: non più solo la sua voce al telefono o l’idea ossessiva che Adam ha di lei (o, meglio, del ritardo nel suo ciclo mestruale), ma Barbara corpo e mente, sessualità viva e pensiero che, attraverso la memoria, richiude la narrazione iniziata da quel flash personale di Adam nel primo capitolo, completando per il lettore la storia della loro unione là accennata, nonché, allo stesso tempo, chiudendo il romanzo. Oltretutto, quell’uso insistito di “perhaps” (che consapevolmente Lodge contrappone all’affermazione “yes” di Molly Bloom) sembra segnare la differenza tra la scrittura modernista e quella post-modernista, tra le certezze dell’eroina di Joyce e le perplessità di Barbara che affiorano con “the mingled notes of optimism and resignation” (“Afterword”, p. 171).

Quella donna che, come le altre della parodia lawrenciana, “waited outside”, ora gode del privilegio di essere centrale e vista dall’interno, senza schermi,

⁹ Quando lessi *The British Museum is Falling Down* per la prima volta, credo attorno alla data di uscita di *Small World* (1984), non riconobbi certo tutti i brani parodici, ma mi divertii molto nel ‘sentire’ l’influsso di Kafka nel III capitolo, di Greene nel VI e di Hemingway nel VII, nonché quello di Joyce nell’Epilogo.

¹⁰ Lodge definisce questo romanzo come “the first of my novels to be written ‘polyphonically’ (in Mikhail Bakhtin’s terminology)” (1996:129).

nell'illusione della presa diretta fornita dal monologo interiore. Affiora così la sua consapevolezza corporea ed erotico-sessuale, in un'ibrida mescolanza di pensieri sul suo essere madre e moglie e ricordi del proprio passato. Il narratore pare sottolineare la coscienza del corpo che Barbara possiede, quando dichiara che ella si muove nella casa al buio, cercando e trovando "the things she wanted, taking pleasure in this testing of her sense of touch" (p. 155), una frase che sembra quasi una parodia interna dell'affannoso e brancolante muoversi di Adam nella cupola della British Library dopo il falso allarme-incendio nel cap. 6.

È da Barbara che il lettore apprende che il desiderio di Adam alla fine del cap. 10 ha trovato realizzazione ("I like it when we make love spontaneously", p. 155). La libera associazione risalta in modo evidente quando la preghiera dell'Ave Maria trapassa nel pensiero della scansata gravidanza: "Hail Mary, full of grace, the Lord is with thee, blessed art thou amongst women and blessed is the fruit of thy womb perhaps I should tell Adam now" (p. 156). E, ancora, quando, finalmente infilatasi nel letto, Barbara ripercorre una frase dettata dal marito: "what was it he said, a novel where life kept taking the shape of literature, did you ever hear anything so cracked, life is life and books are books and if he was a woman he wouldn't need to be told that" (p. 157). Ecco: "if he was a woman", Adam avrebbe le idee chiare, saprebbe qual è la discriminante tra finzione e realtà, scoprirebbe dov'è la vita. Ma la sua cultura di genere gli impedisce di percepire con chiarezza.

Nel suo monologo, Barbara esamina la sua vita sessuale regolata dai termometri e dai grafici e quello che già nel primo capitolo appariva come corpo di donna medicalizzato dalle pratiche anticoncezionali del "Metodo naturale", diviene qui consapevolezza personale al femminile, ribellione dell'io profondo che rifiuta tali pratiche come innaturali ("I don't suppose the temperature charts any use then either it's like lactation that's how lactation ovulation basal temperature you get to sound like a doctor after a while", p. 159).

Stilisticamente la parodia-omaggio a James Joyce è senz'altro più evidente nell'ultima pagina dell'Epilogo, dove la parola-chiave "perhaps" ricorre più volte, a chiara imitazione dello "yes" di Molly, e dove la mente pensante si affanna nel riportare il discorso diretto, intercalato da continui verbi di dire (I said; he said), tanto che spesso – nella lettura – non è immediata l'attribuzione dell'avverbio dubitativo al discorso maschile o a quello femminile, come risulta dalle ultime righe che chiudono il romanzo:

[...] perhaps we will be happy I said of course we will he said we'll have a nanny to look after the children perhaps we will I said by the way how many children are we going to have as many as you like he said it'll be wonderful you'll see perhaps it will I said perhaps it will be wonderful perhaps even though it won't

be like you think perhaps that won't matter perhaps. (p. 161)

Tuttavia, il “forse” diviene la cifra interpretativa di questa identità femminile, propensa sì a condividere l'entusiasmo del marito, ma molto più terra-a-terra e vicino alla realtà, tanto da porsi qualche dubbio sui sogni alla “e vissero tutti felici e contenti” affermati da lui. “Perhaps”, allora, diviene il significante della vita vs la letteratura, della donna vs l'uomo, del realismo vs l'illusione.

Con l'Epilogo a *The British Museum is Falling Down* David Lodge, come ho affermato in precedenza, sposta l'attenzione del lettore sulla donna facendone il centro di pensiero, una donna che per tutto il romanzo, invece, è stata esclusa dalle vicende diurne del marito. Da personaggio tangenziale agli eventi, Barbara Appleby nella notte conquista il centro scena (giorno e notte, luce e buio divengono quindi un'altra coppia dell'opposizione binaria tra femminile e maschile), e allora la sua identità di genere, che ha agito come forza centripeta per tutto il romanzo nonostante la liminalità del personaggio, può esprimersi senza intermediari, nella forma più diretta che l'arte della narrativa ha escogitato, cioè il monologo interiore. Per eliminare gli schermi, Lodge si è servito di Joyce, ovvero il testo parodico ha esaltato e paradossalmente annullato la liminalità.

BIBLIOGRAFIA

- Bachtin, M. (1979) “La pluridiscorsività nel romanzo”, in *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, pp. 108-140.
- Lodge, David (1969) *The British Museum is Falling Down*, London, Panther.
- Lodge, David (1983) *The British Museum is Falling Down*, Harmondsworth, Penguin
- Lodge, David (1992a) *È crollato il British Museum*, trad. di Mary Buckwell e Rosetta Palazzi, Milano, Bompiani.
- Lodge, David (1992b) *The Art of Fiction*, Harmondsworth, Penguin.
- Lodge, David (1996) *The Practice of Writing*, London, Secker & Warburg.
- Lodge, David (2001) *Thinks...*, London, Secker & Warburg.
- Mullini, R. (2001) *Il demone della forma. Intorno ai romanzi di David Lodge*, Imola, La Mandragora.