

INTRODUZIONE

Ai vostri occhi io non sono né un uomo, né una donna, ma soltanto un autore. Ed è proprio questo il solo principio su cui dovete basare il vostro diritto di giudicarmi, nonché l'unico in base al quale io accetterò il vostro giudizio.

Charlotte Brontë, lettera a un critico

Letto, se devi ancora scoprire la voce straordinaria che si cela in *Jane Eyre* di Charlotte Brontë, allora preparati a godere di un piacere davvero speciale.

Questo romanzo, tra i più acclamati nella storia della letteratura mondiale – lo si definisca «inglese», «gotico», «romantico», «femminile» –, riserva sempre qualche sorpresa, a partire dalla voce autorevole, influente e inimitabile della sua eroina. «Per tutto il tragitto continuai a dimenarmi, *a resistere*» afferma Jane Eyre all'inizio del secondo capitolo: questo suo atteggiamento, la sua dichiarazione univoca e anticonformista di una ribellione tutta femminile fornisce la chiave di lettura dell'intero romanzo. Il fatto che una donna si ribellasse al proprio destino, sociale o spirituale, forse non era un'idea del tutto nuova nella letteratura inglese alla data della pubblicazione di *Jane Eyre*, nel 1847. Dopotutto, il lettore aveva già una certa familiarità con le risolte eroine di alcuni drammi shakespeariani

e con le eleganti protagoniste delle commedie di maniera alla Jane Austen. Jane Eyre però è una giovane donna indifesa, senza una posizione sociale, una famiglia, un'indipendenza economica. Non ha alcun potere, sia esso materiale o sociale. È «piccola e semplice», somiglia a una quacchera, non possiede un solo, minimo requisito – apparentemente necessario – che le dia quel poco di femminilità («non siete bella più di quanto non lo sia io» le dice schietto il signor Rochester). In qualità di voce della coscienza della protagonista di un romanzo ambizioso e dalla trama piuttosto intricata, Jane Eyre era un personaggio rischioso per la sua giovane creatrice: ma se Henry Fielding non avesse scommesso, perdendo ahimè, sulla virtuosa, povera e tutt'altro che straordinariamente affascinante eroina del suo romanzo *Amelia*, suscitando la delusione dei suoi lettori, chi mai avrebbe tanto acclamato *Joseph Andrews* e *Tom Jones*?*

Jane Eyre, che oggi, a posteriori, sembra la voce di una donna eccezionale, con un'educazione superiore ma priva di una posizione sociale ed economica, e dunque protagonista a pieno diritto della letteratura inglese dell'Ottocento, così come Huckleberry Finn di Twain ha il suo posto nella nostra letteratura, eccezionale lo era davvero, anche per i suoi tempi. La sua voce ci giunge all'orecchio con una semplicità solo apparente, tale da angosciarci, proprio per quella sua inquietante spontaneità.¹

Uno dei motivi che potrebbero spiegare il controllo che Jane Eyre sembra esercitare sulla propria esperienza e la sicurezza con la

* La protagonista di *Amelia* (1751), ultimo romanzo di Henry Fielding (1707-1754), è una giovane bellissima e virtuosa che insieme al marito Booth è costretta a continue umiliazioni da parte di una società corrotta e crudele. Il romanzo non ebbe un grande successo di pubblico, a differenza di *Joseph Andrews* (1741) e soprattutto di *Tom Jones* (1749), considerato sin dalla sua pubblicazione un capolavoro della letteratura inglese di tutti i tempi [N.d.R.].

quale riesce a valutarla è il fatto che, come anche il lettore scoprirà lasciandosi romanticamente trasportare dall'evolversi della trama complessa, ciò che conta è la *storia* prima ancora della sua *narrazione*. Jane Eyre, che diventa moglie e madre nel 1819, racconta gli eventi compresi tra il 1799 e il 1809 con una prosa perfettamente controllata che domina sulla propria esperienza proprio perché la narrazione avviene a posteriori: se si trattasse di un romanzo romantico e gotico basato esclusivamente sul semplice desiderio, il trionfo di Jane – alla fine moglie del signor Rochester e madre di suo figlio – rappresenterebbe proprio il coronamento di ogni desiderio. Forse sarebbe l'argomento ideale di fiabe e leggende e storie di fate. Oppure, almeno per una volta, almeno per *questa* volta, potrebbe invece essere realtà. Già, perché noi siamo portati a credere alla buona sorte di Jane Eyre semplicemente perché è la sua voce che ci induce a farlo. Proprio in quella sua voce, così diretta, così triste, che riesce a fatica a reprimere la rabbia, sta tutta la sorprendente modernità che serve a confermare l'introspezione critica del capolavoro, e rende tanto vicine tra loro l'epoca di Jane Eyre e la nostra.

Charlotte Brontë scrisse *Jane Eyre* all'età di trentun anni, dietro pseudonimo, da «vittima», per così dire, di dieci anni di servitù come governante. «Currer Bell» era un autore sconosciuto e non era chiaro se fosse uomo o donna: tuttavia il romanzo fu accettato quasi subito dopo essere stato consegnato alla casa editrice di Smith, Elder & Co. Venne pubblicato sette settimane più tardi e riscosse immediatamente un grande successo. Come era accaduto per Lord Byron, eroe romantico prediletto da Charlotte Brontë, la nuova autrice «si svegliò una mattina e all'improvviso si ritrovò celebre». *Jane Eyre* andò letteralmente a ruba, e questo dovrebbe spingerci a riconsiderare

la nostra abitudine di valutare con sufficienza i gusti e le aspettative dell'ampio pubblico di lettrici dell'Ottocento. Sì, perché *Jane Eyre*, anche se affine al romanzo gotico del secolo diciottesimo, anche se a tratti un po' melodrammatico (come ad esempio nel capitolo in cui Rochester si traveste da zingara, un episodio decisamente forzato), è comunque un'opera di un'intelligenza ostinatamente eccentrica. La sua forza sta proprio nei momenti di introspezione analitica, almeno quanto nella convenzionalità delle scene drammatiche.

Jane fa emergere così tante sfumature della sua ribellione da indurre diversi critici, tra cui anche alcuni compassionevoli lettori, a pensare che il romanzo fosse troppo «volgare». Eppure Jane non commiserò affatto la propria condizione di orfana, non più di quanto commiserò quella di altri bambini. Nell'episodio in cui affronta la signora Reed, la sua voce è «brutale»: «Sono felice che non mi siete parente. Non vi chiamerò mai più zia finché vivrò. Non verrò mai a trovarvi quando sarò grande e, se mai qualcuno mi chiederà se mi piacevate e come mi trattavate, dirò che il solo pensare a voi mi fa star male...». Durante il suo soggiorno a Lowood, molte delle sue compagne di classe si ammalano e muoiono, ma Jane non esprime alcuna falsa pietà mentre osserva «il cielo terso di maggio». Non è la freddezza, né la volgarità a suscitare i pensieri della piccola Jane, ma un goffo realismo: «feci uno sforzo per richiamare alla mente quanto mi era stato insegnato a proposito del paradiso e dell'inferno, e per la prima volta la mia anima inorridì sconcertata e, guardando davanti e dietro a sé, da ogni lato, percepì intorno un abisso misterioso e un solo punto fermo: il presente. Tutto il resto era una nuvola informe, una vuota profondità, e rabbrivii al pensiero di barcollare e cadere dentro quel caos». In un'epoca nella quale le donne erano viste soltanto come corpi il cui unico scopo era quello di procreare

rifuggendo, al tempo stesso, dalla carnalità di quello stesso corpo, Jane rifiuta l'offerta d'amore del martire St. John Rivers perché troppo spirituale. Di certo questo suo comportamento suggerisce una strana «volgarità» che è decisamente in contrasto con gli ideali vittoriani.

Come *Villette*, anche *Jane Eyre* è la storia di un desiderio, ma diversamente da *Villette*, che è più complesso, e forse esteticamente più rifinito, *Jane Eyre* racconta di un desiderio appagato. La giovane Jane Eyre che prende il posto dell'esotica Bertha (l'ereditiera creola che un avventato Rochester aveva sposato in gioventù), considerati i termini logici del romanzo, non rappresenta certo una questione di ambiguità morale, perché nel suo stato di squilibrio mentale e di malattia, Bertha non è più una donna, un essere umano, ma puro, irrefrenabile desiderio, e come tale non merita la pietà di Jane (e del lettore). La sua risata è «demoniaca», il suo aspetto «orribile». Jane prova disgusto, perché l'altra è davvero *altra*, non ha neppure l'intelligenza né quella sorta di senso morale che persino il mostro tragico del dottor Frankenstein sembra astutamente possedere. Quando Jane vede per la prima volta la moglie legale di Rochester, il lettore rimane scioccato almeno quanto lei –

Nell'ombra profonda, dall'altro lato della stanza, una sagoma correva avanti e indietro. A prima vista nessuno avrebbe saputo dire che cosa fosse, se una bestia o un essere umano. Strisciava per terra, su mani e piedi, e ringhiava come uno strano animale selvatico, ma indossava dei vestiti e aveva lunghi capelli neri, sciolti come una criniera, che le nascondevano il viso.

– perché questa moglie segreta non è nemmeno più una donna. È «una sagoma», «uno strano animale», una «iena vestita [che] si alza

in piedi sulle proprie gambe». Rochester si rivolge poi beffardo a Jane, alla «giovane ragazza che se ne sta così seria e silenziosa, qui, sulla bocca dell'inferno, e osserva impassibile le mosse di un demone». (Rochester confessa di aver sposato Bertha, la figlia di un proprietario di piantagioni nelle Indie occidentali, in un momento di follia giovanile, per poi scoprire, quando ormai era troppo tardi, che i loro caratteri erano agli antipodi: la «mente misera» di lei era «banale, ristretta, e totalmente incapace di farsi condurre ad alcun tipo di miglioramento»; era una donna di facili costumi, «i suoi vizi cominciarono velocemente a manifestarsi tutti»; e per giunta malata, «i suoi eccessi avevano infatti sviluppato prematuramente i germi della follia»). Il fatto che Bertha Mason soffrisse di paresi generale atipica, in conseguenza di un'infezione da sifilide, non viene neanche menzionato, visto che, a voler essere realistici, anche Rochester potrebbe aver avuto la sifilide e se sposasse Jane Eyre la trasmetterebbe anche a lei.)

Il desiderio di Jane Eyre e quello di Bertha Mason non si sovrappongono né si somigliano, perché l'uno è sempre caratterizzato da scrupolosità intellettuale e da un fortissimo senso di integrità, mentre l'altro è – lo è sempre stato – puramente animalesco. Jane va contro la natura dei suoi stessi desideri più profondi, rinuncia all'appagamento dei suoi sentimenti per servire un ideale che include, come «Curren Bell» osserva attentamente nella prefazione alla prima edizione del romanzo, «il dogma di Cristo che salverà il mondo». L'esilio volontario di Jane, il suo «sacrificio», da prendersi davvero alla lettera, visto che per poco non morirà di fame dopo essere fuggita da Thornfield, la identificano come una sorta di Cristo: è incompresa, coraggiosa, sola, (quasi) disposta a morire per quello in cui crede. Tuttavia la ripetizione di «padrone» e «il mio padrone» nel corso del romanzo

suggerisce che Jane riconosca infine quale sia il suo posto nella gerarchia della civiltà umana; così facendo, rivela dunque la propria volontaria sottomissione che in fin dei conti non è troppo diversa da quella di Emily Dickinson, la cui insistenza su un «Padrone» che sia la forza della sua vita emotiva implica una convinzione quasi ossessiva. Quanta apparente passività, eppure quanta sottile aggressività! Jane Eyre è l'eroina ideale, ed è anche la narratrice ideale della sua stessa storia.

È interessante osservare che le sorelle Brontë – Charlotte, Emily e Anne – cominciarono a scrivere da piccole, costruendosi una lunga serie di miti personali che rispondevano alle esigenze di una vita senza madre, isolata e dunque intensamente «privata», domestica, nella canonica di Haworth, nella brughiera dello Yorkshire. Nel 1826, quando Charlotte aveva dieci anni, il padre Patrick Brontë regalò a suo fratello Branwell una scatola contenente dodici soldatini di legno. Questi parvero risvegliare un fervore di creatività nei bambini, che da quel momento si misero a inventare storie in cui i soldatini avevano il ruolo principale. Con il passare del tempo composero recite, pantomime, giochi e racconti a puntate che vennero trascritti con una calligrafia corsiva e minuta che imitava la stampa. Erano affascinati e influenzati dai racconti del padre e da una vasta gamma di letture di ogni genere – tra i contemporanei, le opere di Scott, Byron e Hoffman, e le storie soprannaturali di James Hogg, che venivano pubblicate a puntate sul *Blackwood's Magazine*. Dall'elaborata fantasia dei piccoli Brontë scaturirono due sodalizi di lunga durata, il primo tra Emily e Anne (la cosiddetta saga di Gondal), il secondo tra Charlotte e Branwell (il ciclo di Angria): Emily continuò a vivere con la sua immaginazione a Gondal fino

all'età di ventisette anni, mentre Charlotte scrisse la sua ultima storia quando aveva ventitré anni. *Cime tempestose* di Emily Brontë fornisce una voce chiara e adulta alle ossessioni incestuose d'infanzia della sua autrice più di qualsiasi romanzo di Charlotte Brontë, ma il personaggio del signor Rochester, romantico e pericoloso, ricorda senz'altro un universo infantile e favoloso, antitesi poetica di tutto ciò che era monotono, tetro, circoscritto al mondo della canonica di Haworth. È così che Jane descrive il primo incontro con l'uomo dei suoi sogni:

C'era ancora un po' di luce del giorno, e la luna stava diventando più luminosa. Riuscii a vederlo distintamente. Era avvolto in un cappotto da viaggio con il collo di pelliccia e le fibbie di metallo. Non potevo scorgere bene i dettagli, ma riuscii a distinguere alcuni tratti generali, come l'altezza media e l'ampiezza notevole del torace. Aveva la pelle del viso scura, i lineamenti duri e la fronte aggrottata; gli occhi e le sopracciglia indicavano che era furioso e contrariato. Non era molto giovane, ma non aveva neanche raggiunto la maturità [...].

Rochester somiglia per molti aspetti all'Heathcliff di Emily, all'eroe tragico byroniano, eppure è anche molto diverso da Heathcliff – che condanna se stesso a morire di fame nel suo disperato, folle legame con il passato – perché verso la fine del romanzo, dopo essere diventato cieco, Rochester in fin dei conti si rappacifica con se stesso e diventa un uomo docile. Il *villain* del romanzo gotico è stato domato, e si è riscattato attraverso il più classico amore coniugale. Per quanto possa sembrare insolito ai lettori, della nostra epoca così come di quella di Charlotte Brontë, *Jane Eyre* si conclude con un'osservazione sulle gioie del matrimonio:

[...] io sono la vita di mio marito, e lui è la mia. Mai è esistita una donna così vicina al proprio compagno quanto lo sono io, carne della sua carne. Non sono mai stanca della compagnia del mio Edward né lui della mia, come se avessimo un solo cuore che batte nei nostri petti. Per questo, siamo sempre insieme. [...] Parliamo tutto il giorno, e parlarci l'un l'altro è come pensare ad alta voce.

L'orfana Jane non deve più «resistere»: arrivati a questo punto, non deve più nemmeno essere Jane. L'energia entusiasmante del romanzo si è consumata, come il fuoco apocalittico di Thornfield, che ha consumato la peccatrice Bertha.

Molta della potenza di *Jane Eyre* deriva da una dialettica che l'autrice quasi inavvertitamente adotta su diversi piani strutturali. Da un punto di vista molto generale, ad esempio, *Jane Eyre* è un romanzo di formazione – una formazione davvero notevole – che avviene per spazi: Jane Eyre, orfana e presumibilmente indifesa, e per giunta una bambina, scopre la forza della propria personalità affrontando le sfide che le si presentano davanti in ambienti diversi: la casa dei Reed, dove è disprezzata; la scuola di Lowood, dove trova un modello nella signorina Temple e una sorella spirituale in Helen Burns; Thornfield, dove indulge con piacevole naturalezza, in certa misura, a una sorta di dominio sessuale; Whitcross, dove acquisisce una parvenza di famiglia; e infine Ferndean, il rifugio di Rochester, una tenuta padronale «piuttosto antica... completamente immersa nella foresta» dove alla fine si sposterà.

Nello stesso modo in cui tutti questi luoghi, descritti con estrema

accuratezza, sono molto diversi l'uno dall'altro, anche Jane è diversa in base al posto in cui si trova, e si ha la sensazione che sia quasi un'anima in continua evoluzione. Da bambina, nella casa dei Reed, Jane critica la signora Reed e nel farlo prova un senso di precoce trionfo: «Non avevo ancora concluso la mia replica che la mia anima cominciò a gonfiarsi e a esultare, con uno stranissimo senso di libertà e di trionfo che non avevo mai provato prima». Per Charlotte Brontë la personalità umana non è solida e statica, ma è piuttosto qualcosa di duttile, di fluido, di *vivo*, che reagisce con immediatezza (e spesso con coraggio) a tutto ciò che la circonda. *Jane Eyre* non è un «ritratto di signora», ma la storia di una giovane donna che rappresenta un'eroica *tabula rasa*, predisposta al pari di qualsiasi uomo all'irrequietezza e all'insoddisfazione quando la vita non le fornisce un motivo per cui lottare. A Thornfield, Jane si annoia prima dell'arrivo del padrone, e desidera un potere di visione che le permetta di oltrepassare i limiti della sua vita da rinchiusa, per quanto in un luogo arcadico. Simile alla governante senza nome in *Giro di vite* di Henry James, Jane vaga in giro per la casa, sola e inquieta, «protetta dal silenzio e dalla solitudine» e in cerca di avventura, o meglio, di romanticismo.²

Le donne devono essere tranquille e pacate, dice Jane, ma noi sappiamo che le donne provano esattamente le stesse sensazioni degli uomini, e come loro hanno bisogno di esercitare le proprie facoltà per non rischiare di diventare troppo pigre. Al terzo piano di Thornfield, Jane vaga su e giù per i corridoi, un movimento molto simile ai passi incessanti della prigioniera Bertha:

[...] e allora liberavo la mia fantasia e immaginavo le visioni più splendide dinanzi a me, che erano tante. Lasciavo che il mio cuore venisse trasportato dall'esaltazione che, pur turbandolo all'eccesso, lo

riempiva di vita e, meglio ancora, affinava il mio orecchio interiore ad ascoltare storie senza fine, create dalla mia stessa immaginazione, narrate all'infinito e alimentate dalla vita, dal fuoco, dai sentimenti che avrei voluto e che non potevo avere nell'esistenza che conducevo.

Jane è Charlotte Brontë, e ci sta parlando della ipnotizzante esperienza psicologica di *scrivere* Jane Eyre. (Lo scrisse in cinque mesi.)

Man mano che racconta la propria storia, Jane introduce un episodio allo scopo di suscitare delle considerazioni convenzionali da parte del lettore (a cui parla tranquillamente, come se fosse un amico) e poi, nel giro di un paragrafo o due, con grande abilità, mostra di dividerlo oppure di confutarlo. Si potrebbe dire che la dialettica della narrazione costituisca uno degli ingranaggi stessi della trama, separato dalle azioni di Jane. Viene introdotta una sorta di tesi, ma nel caso in cui dovessimo rimanervi troppo legati, il narratore, che ha sempre tutta la materia narrata sotto controllo, ci fa ricredere. Insieme a Jane impariamo che ciò che *sembra* di rado è: anche quando Rochester si traveste da zingara veggente, ingannando i suoi ospiti in modo piuttosto improbabile, Jane è abbastanza acuta da sospettare «un travestimento».

Il romanzo si apre con una brusca affermazione: «Sembrava proprio che quel giorno non si potesse uscire a passeggio». I cespugli sono senza foglie, il cielo invernale è nuvoloso, la pioggia è penetrante: Eliza, John, Georgiana e l'odiata orfanella Jane si ritrovano tutti intrappolati in casa. Eppure, se anche il lettore fosse tentato di rivoltarsi automaticamente contro questa privazione, Jane dichiara immediatamente: «Io ne ero contenta. Non mi erano mai piaciute le lunghe camminate». Esclusa dalle celebrazioni natalizie in casa Reed, Jane descrive i festeggiamenti e lo scambio di regali a cui non

partecipa, poi dice: «A dir la verità, non avevo il minimo desiderio di stare in compagnia». In base a quanto sappiamo di Charlotte, e del dolore che ha provato, ancora bambina, per la morte delle due sorelle maggiori a scuola, la dialettica del capitolo non è ancora più sorprendente. L'epidemia di tifo all'orfanotrofio di Lowood viene messa a confronto con una primavera insolitamente idilliaca, e mentre la malattia, la morte, la tristezza, gli odori d'ospedale e le «esalazioni della morte» imperversano, Jane, immune dal contagio, racconta con molta schiettezza i suoi passatempi nel bel mezzo dell'emergenza. Quarantacinque allieve su ottanta si sono ammalate: alcune tornano a casa, dove moriranno (così come era accaduto alle sorelle di Charlotte, rientrate dalla scuola di Cowan Bridge), alcune muoiono già a scuola, come Helen Burns, e vengono seppellite «velocemente e senza sfarzi», ma la piccola Jane, che non somiglia affatto alle eroine bambine delle opere di George Eliot o di Charles Dickens, reagisce d'istinto al sole luminoso di maggio e al ritorno alla «vita maestosa» della natura. Per la prima volta nella sua vita, Jane si diverte a godere della libertà correndo per i boschi e mangiando tutto quello che vuole. Con una delicatezza decisamente poco vittoriana e tuttavia con una naturalezza gradita al lettore, Jane osserva che le scodelle, a colazione, sono «più piene», perché le ragazze malate non hanno appetito. Persino la morte di Helen Burns viene trattata in modo molto semplice, e le domande insistenti di Jane riguardo alle convinzioni religiose di Helen non risolvono i suoi dubbi: «Continuai a farle domande, ma ora solo nei pensieri: 'Dov'è quel mondo? Esiste davvero?'».

Jane Eyre è un romanzo particolare anche perché dichiara apertamente le passioni e i desideri della sua protagonista. A differenza di Lucy Snowe, con la quale sembra avere delle affinità, Jane non

ha bisogno di impegnarsi per saziare la sua «fame»: a Lowood è in cerca smaniosa di passioni, e quando abbandona Thornfield, in quel vivido incubo che si protrae per tutto il capitolo ventottesimo, rischia persino di morire di fame.³ Nella scena finale del capitolo, Jane da principio reagisce come una qualsiasi altra eroina da romanzo, vagheggiando un wordsworthiano conforto nella brughiera:

In quel momento non avevo legami con nessun essere umano, non una speranza o un'attrattiva a richiamarmi tra la gente, nessuno che mi avesse vista avrebbe avuto un pensiero gentile o una parola cortese nei miei confronti. Non avevo parenti se non la madre universale, la Natura: avrei cercato rifugio in lei per riposarmi.

Emarginata com'è dalla società umana, Jane sa di essere amata dalla Natura, alla quale si aggrappa con l'ingenuo «affetto di una figlia»:

Per quella notte sarei stata sua ospite, così come ne ero figlia: mia madre mi avrebbe dato rifugio senza dover pagare alcun prezzo. Mi era rimasto un pezzo di pane [...]. La fame ancora non mi divorava del tutto, e fui soddisfatta di quel pasto da eremita.

Mentre continua a fantasticare, Jane pensa a Dio, a un Lui posto accanto a Lei, la Natura: «Dio è ovunque, si sa, ma di sicuro percepiamo meglio la sua presenza laddove le sue opere si manifestano grandiose ai nostri occhi, come succede di notte, quando nel cielo limpido le sue creazioni seguono il loro silenzioso corso. È lì che possiamo leggere con chiarezza la sua immensità».

Il risveglio la mattina dopo porta con sé un'amara rivelazione, perché Jane comincia a sentire i morsi della fame e a soffrire l'umi-

liazione e il terrore quasi fisico della mancanza di cibo. La devozione pian piano svanisce, così come ogni retorica romantica. Charlotte Brontë rende questo doloroso intermezzo con una precisione tale da non lasciare alcun dubbio riguardo al fatto che stesse raccontando un'esperienza di prima mano, come suggeriva la sua biografia, la scrittrice Elizabeth Gaskell. Nella letteratura inglese scene tanto struggenti sono davvero poche, così come gli episodi in cui Jane riesce a controllare il proprio orgoglio, rifiutandosi di elemosinare il cibo e accettando invece una crosta di pane destinata ai maiali. («Non incolpai nessuna delle persone che mi respinsero. Sentivo che era proprio ciò che dovevo aspettarmi.») La fame è diventata ormai qualcosa di assolutamente «vero» per Jane, più delle banali osservazioni relative alla Natura o a Dio.⁴

La trama di *Jane Eyre* si fa a mano a mano sempre più studiata e melodrammatica – dopotutto si tratta di un esempio tardo-romantico e pre-vittoriano di quel «prodotto» romanzesco di cui parlava Henry James a proposito di Dickens (e non senza disprezzo) – e per quanto concerne la «storia», le tensioni della dialettica interna a volte mancano di sottigliezza. Non c'è alcuna aura di mistero o di esotismo intorno all'ospite di Rochester che arriva dalle Indie occidentali, Richard Mason: agli occhi acuti di Jane, Mason appare giallastro e timoroso, il viso ha qualcosa di sgradevole – «I lineamenti erano regolari, ma troppo rilassati, aveva gli occhi grandi, ben tagliati, ma lo sguardo era senza vita...». Più avanti, quando viene condotta alla presenza di Bertha Mason e presentata in modo quasi beffardo alla moglie di Rochester, Jane prova una naturale repulsione: non sente alcuna affinità con *questa* creatura. E sebbene Jane accusi Rochester di crudeltà nel suo disprezzare ed esibire la moglie pazza, sostenendo che la donna non è responsabile della propria condizione, Jane non

riesce a identificarsi con lei e sembra pronta – fin troppo volentieri – a perdonare a Rochester quel suo comportamento bizzarro e non certo da gentiluomo. Il fatto che Rochester volesse sposare Jane in modo sleale e, nel senso più profondo del termine, «deflorarla», importa forse più al lettore che alla stessa Jane. Ma la legittima signora Rochester, insieme a tutta Thornfield Hall – simboli di un passato corrotto – andranno presto distrutti in un incendio purificatore.⁵

Per molti lettori la lunga sezione di *Jane Eyre* relativa a Whitcross, con il reverendo St. John Rivers e le sorelle, che consiste in effetti di un centinaio di pagine, non è altro che una maldestra digressione nel romanzo, e ci ricorda che la casa editrice di Smith, Elder & Co. aveva rifiutato il primo romanzo di Charlotte Brontë, *Il professore*, perché troppo «breve» (ma se Currer Bell avesse scritto per loro un romanzo completo in tre volumi, allora sarebbero stati «molto interessati»). E tuttavia quella sezione accuratamente annotata risulta necessaria alla simmetria del romanzo. La strategia autoriale di Charlotte Brontë consiste proprio nell'equilibrare un genere di tentazione con il suo opposto: se Rochester è tutto passione romantica quando chiede a Jane di sottomettersi all'eccesso delle emozioni, St. John Rivers è tutto ambizione cristiana, quando le chiede invece di abbracciare un ascetismo spirituale di cui Jane sa di non essere capace. (Non è dunque *Jane Eyre* un romanzo di idee magistralmente orchestrato, simile in temperamento ai romanzi di George Eliot piuttosto che a quelli di Emily Brontë?) La famiglia miracolosamente ritrovata di Diana, Mary e lo stesso Rivers colpisce il lettore, perché si tratta della proiezione in positivo della casa dei Reed, dove Jane era disprezzata da Eliza, Georgiana e da un John Reed grandiosamente detestabile.

Secondo lo schema simmetrico del romanzo, il personaggio di Rochester deve dunque subire dei cambiamenti, e tuttavia sarebbe

forse sbagliato interpretare la sua cecità come una sorta di castrazione, come vuole il perenne *lichè* della critica brontiana. Il Rochester cieco e storpio non è certo meno virile di prima, ma è significativo che Jane, con tutta la sua inesperienza, non indietreggi né di fronte alla passione del suo padrone per lei, né di fronte alla propria. Il punto non è la «timidezza» sessuale di Jane, ma il suo astuto rendersi conto che, se fosse diventata l'amante di Rochester, avrebbe perso il suo rispetto. Erano questi i principi delle consuetudini vittoriane, e Jane Eyre avrebbe dovuto essere una giovane sin troppo ingenua – come l'illusiva Hetty di George Eliot – per pensarla diversamente. E Jane non è affatto ingenua.

«Caro lettore... l'ho sposato» dichiara Jane apertamente nel capitolo finale del romanzo, implicando chiaramente che è *lei* ad aver sposato *lui* – non il contrario. Quale miglior trionfo per l'orfana, l'istitutrice, la piccola e semplice vergine «quacchera»? Il romanzo si chiude con un curioso assolo di St. John Rivers, che si trova in India «per il bene degli uomini» e che anticipa, con la brama di un martire, la conquista della sua «incorruttibile corona». È il linguaggio macabro ed esultante di St. John che completa la storia, anche se in modo ironico: «Amen! Vieni! Vieni, Signore Gesù Cristo!». Ma coloro che hanno ottenuto l'amore non hanno alcun bisogno di questo Signore Gesù Cristo.

Joyce Carol Oates

NOTE

¹ Si veda la prosa instancabilmente retorica, lenta e fitta di *Frankenstein* di Mary Shelley, pubblicato nel 1818, o la narrazione pia ed esangue di Esther Summerson in *Casa desolata* (1853) di Charles Dickens. E poi, la malinconia e la risoluta consapevolezza di sé di Lucy Snowe, la protagonista di *Villette* (1853) di Charlotte Brontë: «Se la vita fosse una guerra, saremmo destinati a combatterla da soli. Mi chiedo quindi in che modo avrei potuto rompere le file dei miei “quartieri d’inverno” – andarmene da un accampamento dove non c’era cibo. Forse, per far sì che un cambiamento di questo genere potesse avvenire, dovevo combattere un’altra battaglia e vincerla: avevo in mente di farlo, e poiché ero troppo povera per perdere, Dio mi avrebbe destinata alla vittoria. Ma quale strada mi si apriva davanti? – che cosa c’era in serbo per me?».

² In Henry James, l’istitutrice immagina «il castello di una storia romantica [...] un luogo che, per il divertimento dei giovani, farebbe impallidire qualsiasi racconto o fiaba. Non era infatti un semplice racconto su cui ho sognato a occhi aperti dozzine di volte?». Poco prima di conoscere il sinistro Peter Quint, l’istitutrice pensa: “sarebbe incantevole come una favola se all’improvviso incontrassi qualcuno. Una persona che mi venisse incontro appena svoltato il sentiero, mi sorrisse e mi accettasse per quella che sono”. Nello stesso modo in cui l’immaginazione romantica di Jane Eyre evoca il suo «padrone», Fairfax Rochester, l’istitutrice di James, desiderando il suo «padrone», va incontro alla catastrofe.

³ Elizabeth Gaskell descrive in dettaglio la dieta misera – composta per lo più di patate – con cui i figli dei Brontë venivano nutriti a casa e nel tristemente famoso istituto scolastico di Cowan Bridge, preso poi a modello per Lowood. Anche da adulta sembra che Charlotte Brontë osservasse dei periodi di digiuno e fosse talmente malnutrita quando infine si ammalò da dover costantemente elemosinare il cibo. «Uno scricciolo sarebbe morto di fame se avesse vissuto di

ciò di cui si nutriva lei» raccontava un conoscente. Si veda E. Gaskell, *Vita di Charlotte Brontë*, La Tartaruga, Milano 2006.

⁴ Viene in mente una Lucy Snowe «magra, allampanata e con gli occhi infossati» che reagisce con sorprendente violenza quando viene paragonata a un ritratto che alla maniera di Renoir raffigura una donna voluttuosa, probabilmente Cleopatra. La stessa Charlotte Brontë è talmente esasperata da questo «enorme sproloquio» al punto che, per alcuni paragrafi, la prosa meticolosamente pacata di *Villette* riacquista un vigore dettato da una passione genuina: «Avevo calcolato che questa signora [...] sarebbe senza dubbio ingrassata di un paio di chili. Sul serio, era davvero ben nutrita: mangiava molta carne, senza parlare del pane, delle verdure, delle bevande – doveva aver davvero consumato tanto cibo per arrivare a quella mole, a quell'altezza, a quell'abbondanza di muscoli e di carne [...]. Non aveva nient'altro da fare che passare il tempo sdraiata sul divano. Avrebbe potuto perlomeno indossare vestiti modesti, un abito lungo che la coprisse in maniera decorosa [...]». Lucy Snowe è una Jane Eyre adulta e più amareggiata che rifugge ogni riferimento alla carne.

⁵ Il poema in prosa romanzata *Il grande mare dei Sargassi* (1966) di Jean Rhys offre una prospettiva modernista e un resoconto molto diverso dell'amore fatale tra l'ereditiera delle Indie occidentali e il marito inglese Rochester. Il romanzo di Rhys è il racconto in prima persona della vera signora Rochester, a cui Jane Eyre di fatto soffia il posto. Si tratta di una riscrittura del grande classico vittoriano, che attraverso un linguaggio ellittico e molto compresso evoca l'esperienza autentica della pazzia, o più precisamente, dell'essere condotti alla pazzia, rappresentando dunque un anti-romanzo realizzato in modo davvero brillante, un'immagine allo specchio dell'Inghilterra di Charlotte Brontë. Laddove *Jane Eyre* è un trionfante *romance* dell'Ottocento, *Il grande mare dei Sargassi* è una tragedia del ventesimo secolo che incarna l'appropriazione, la colonizzazione, lo sfruttamento e la distruzione di un idilliaco mondo tropicale da parte di una sensibilità assolutamente estranea, quella inglese. Quando la protagonista del romanzo di Rhys alla fine riesce a scorgere per un solo istante la giovane rivale inglese che prenderà il suo posto e diventerà la moglie di Rochester, la vede come un «fantasma», con i capelli fluttuanti: «Era circondata da un'aura dorata, ma la riconobbi subito». Sono emblemi di due mondi opposti e che si escludono a vicenda, come una donna divisa in due: l'una è una «selvaggia» per l'altra, che a sua volta è addirittura un «fantasma».