

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE DI MILANO  
Dottorato di Ricerca in Scienze Linguistiche e Letterarie  
Ciclo XXX  
S.S.D: L-LIN/10

*Loss and Gain* di John Henry Newman:  
paradigmi e testualizzazioni del romanzo autobiografico.

Tesi di Dottorato di:  
Francesca Caraceni  
Matr. N° 4411570

Anno Accademico 2016/2017



UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE DI MILANO

Dottorato di Ricerca in Scienze Linguistiche e Letterarie

Ciclo XXX

S.S.D: L-LIN/10

*Loss and Gain* di John Henry Newman:  
paradigmi e testualizzazioni del romanzo autobiografico.

Tesi di Dottorato di:

Francesca Caraceni

Matr. N° 4411570

Coordinatore: Chiar.mo Prof. Dante José Liano

Anno Accademico 2016/2017

I am but one of yourselves –a Presbyter; and therefore I conceal my name, lest I should take too much on myself by speaking in my own person. Yet speak I must, for the times are very evil.

*Tract I (1833)*

# INDICE

INTRODUZIONE.....	3
<b>CAPITOLO 1</b>	
Cronologia ragionata della vita e delle opere.....	10
<b>CAPITOLO 2</b>	
Contesto	
2.1. <i>Cultura vittoriana e religione</i> .....	28
2.2. <i>Caratteristiche del Movimento Trattariano</i> .....	36
2.3. <i>Il romanzo religioso vittoriano</i> .....	46
<b>CAPITOLO 3</b>	
Testi.....	53
3.1. <i>“Poetry”</i> : <i>artificio e Idea</i> .....	55
3.2. <i>“Literature”</i> : <i>oralità e Parola</i> .....	64
3.3. <i>Newman romantico? Dialogismo autobiografico e pratica apocalittica</i> .....	79
<b>CAPITOLO 4</b>	
Analisi del testo.....	87
4.1. <i>Struttura</i> .....	92
4.1.1. <i>Prima parte</i> .....	99
4.1.2. <i>Seconda parte</i> .....	104
4.1.3. <i>Terza parte</i> .....	109
4.2. <i>Contenuto</i> .....	117
4.2.1. <i>Materia autobiografica, eterodiegesi e paradigma del Vero</i> .....	122
4.2.2. <i>Economia, metodo economico e poetica della Parola</i> .....	136
4.2.3. <i>Motivi: dialogo, viaggio e metamorfosi</i> .....	155
4.2.4. <i>Personaggi e funzioni dialogiche: la conversione come superamento del segno</i> .....	182
<b>CAPITOLO 5</b>	
Eco newmaniane in Joyce.....	200
5.1. <i>Da “Drama and Life” (1901) a “Ulysses” (1922)</i> .....	205
5.2. <i>Da “Dubliners” (1914) a “Finnegans Wake” (1939)</i> .....	224
CONCLUSIONI.....	248
RINGRAZIAMENTI.....	254
BIBLIOGRAFIA.....	255

## INTRODUZIONE

“O weary Champion of the Cross, lie still”: così Christina Rossetti<sup>1</sup> apre un sonetto del 1890 intitolato *Cardinal Newman*, composto in occasione della dipartita del cardinale e dedicato alla memoria di uno dei più influenti pensatori, teologi e uomini di lettere dell’epoca. L’accurato canto di Rossetti sottolinea la potenza del pensiero newmaniano assimilando le azioni e gli scritti del cardinale all’impeto delle acque di marea, metaforizzandoli poi in un’alluvione che va a sconvolgere il tranquillo corso di un ruscelletto: “Thy tides were springtides, set against the neap/ Of calmer souls: thy flood rebuked their rill (7-8). La metafora acquatica impiegata da Rossetti sintetizza in modo efficace le qualità trasformatrici proprie della lunga parabola esistenziale di John Henry Newman (1801-1890), la quale lascia profondi solchi nel tessuto ideologico e storico di quello che gli studiosi hanno identificato come “very long nineteenth-century”<sup>2</sup>. Gran parte di questi solchi sono stati tracciati da Newman percorrendo una strada faticosa e mai lineare, che lo studioso oggi può seguire attingendo al voluminoso *corpus* delle opere e all’altrettanto ricco apparato critico e biografico andato formandosi negli anni a commento dei suoi scritti.

Assieme a John Keble e Hurrell Froude, Newman fondò le basi di quello che passa alla storia come *Oxford Movement*, un’esperienza intellettuale nata fra i *Colleges* dell’Università di Oxford che mirava a ricostruire le basi cattoliche della Chiesa Anglicana, in un contesto di generale inquietudine nei confronti dell’istituzione ecclesiastica e dei modi da questa adottati per declinare la professione di fede all’interno del tessuto sociale dell’epoca. Gli uomini del *Movement* concentrarono i propri sforzi teorici nella stesura e pubblicazione di numerosi *Tracts for the Times*, nei quali si affrontavano i temi ecclesiologici più

---

<sup>1</sup> (1830-1894), sorella di Dante Gabriel (1828-1882), fondatore e anima del movimento artistico Preraffaelita (Cfr. Capitolo 2 di questa tesi). L’epiteto “weary Champion of the Cross” può essere un riferimento intertestuale a un poema allegorico del reverendo John Stanley Tute, “written chiefly to exemplify the interior life of a Christian. To shew the struggles and temptations occurring from childhood to old age; and the aspirations after higher and holier things which make up the contemplative portion of it”. J. S. Tute, *The Champion of the Cross. An Allegory*, Londra, J. Masters, 1847, p. iii.

<sup>2</sup> Si deve a Margot Finn la ri-periodizzazione del Vittorianesimo come epoca che sviluppa e declina i concetti di “imperial Englishness” e “modernity” in un arco di tempo che va dal 1740 al 1914. Cfr. Margot Finn, “When Was the Nineteenth Century Where? Whither Victorian Studies?”, 19: *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, 2 (2006), [www.19.bbk.ac.uk](http://www.19.bbk.ac.uk) (ultimo accesso 19/01/2018).

disparati, col fine di attivare un dialogo riformatore in seno alla Chiesa d'Inghilterra. La pubblicazione dei *Tracts* fu di breve durata (1833-1845) ma foriera di importanti conseguenze per la società inglese e per l'esistenza di Newman, coincidendo la sua conversione al cattolicesimo con la cessazione delle pubblicazioni (1845).

La conversione di Newman fece enorme impressione sull'opinione pubblica, specie per il forte sentimento antiromano che circolava nelle fila dell'*establishment* inglese. Il motto "No Popery" costituiva un *refrain* udibile in molte delle produzioni culturali dell'epoca e in special modo nei romanzi a tema religioso, fra le cui pagine il cattolico si muove come personaggio intriso di caratteristiche negative proprie del *villain*: "a spy, a secret agent, suave, supercilious and satanically unscrupulous, laying his cunning plots for the submission of England to 'Jesuitocracy'"<sup>3</sup>. Falsità, propensione all'inganno, sete di potere, assenza di scrupoli erano tutti connotati che l'immaginazione protestante associava alla Chiesa di Roma: la conversione procurò a Newman accuse dello stesso segno che il futuro cardinale cercò di dissipare nei suoi scritti, impegnandosi ad arrivare a una fetta di pubblico il più vasta possibile mediante due romanzi e la celebre autobiografia spirituale *Apologia Pro Vita Sua* (1864). Le opere letterarie di Newman conobbero un dilagante successo, intrise com'erano di istanze culturali associate alla vita religiosa e di elementi autobiografici che andavano a soddisfare la curiosità del pubblico per la vicenda personale di uno degli uomini più in vista del regno di Vittoria. La peculiare intersecazione fra la determinante storico-culturale e quella autobiografica nella testualizzazione letteraria newmaniana è l'oggetto di studio qui proposto.

La ricerca prende il via da un iniziale progetto su biografia e romanzo in relazione alla cosiddetta "crisi religiosa" che caratterizza gli anni vittoriani. Nel considerare i vari aspetti della questione assieme al mio tutor Prof. Enrico Reggiani, si è constatato come non fosse opportuno inscrivere la figura di Newman in uno studio tematico e pluritextuale, metodologicamente orientato a una prospettiva storico-culturale: l'influenza del cardinale sulle lettere di derivazione anglofona appare caratterizzata da un'imponente, multilivellare pervasività che echeggia sia nelle pratiche artistiche dell'epoca, ossia nell'opera

---

<sup>3</sup> Margaret M. Maison, *The Victorian Vision: Studies in the Religious Novel*, New York, Sheed&Ward, 1962, p. 169.

della già citata Rossetti, nell'estetica della *Pre-Raphaelite Brotherhood*, nella poesia di Gerald Manley Hopkins, che in quelle novecentesche, come il sistema testuale joyciano. Se il ruolo determinante del pensiero newmaniano è riconosciuto e analizzato dalla critica nel dettaglio dei suoi aspetti teologico-religiosi, altrettanto non può dirsi dei suoi scritti più specificamente letterari<sup>4</sup>: il lavoro qui presentato sarà da intendersi pertanto come un dispositivo di avvicinamento a questi aspetti dell'opera di Newman. A tal fine si è deciso di concentrare lo studio sulla *close-reading* di uno dei due romanzi newmaniani, *Loss and Gain* (1848), la cui testualità sarà investigata mediante un selezionato apparato metodologico afferente *in primis* al macrotesto dell'autore e *in secundis* a più recenti formulazioni teoriche di taglio narratologico. Tale analisi costituisce il centro della tesi, che si articola in cinque capitoli.

I primi due, rispettivamente una cronologia ragionata della vita e delle opere e una ricognizione del contesto storico-culturale, seguono i momenti salienti della vita dell'autore inscrivendoli in una più ampia cornice epistemica. Sarà così fornito un quadro generale della vita politica, religiosa e culturale dell'epoca, all'interno del quale si ridetermineranno la portata e le conseguenze della cosiddetta "crisi religiosa" vittoriana, specie in relazione alle tendenze dette *secolarizzatrici*, come razionalismo e progresso scientifico, che innervano il dibattito culturale britannico. Si vedrà come tale "crisi" sia definibile, secondo recenti studi, come un allontanamento dall'istituzione ecclesiastica piuttosto che come una generale perdita della fede, motivata da un destrutturante stato di conflitto interno alla Chiesa anglicana. Prova e conferma della permeabilità del discorso culturale vittoriano alle istanze religiose è l'ingente quantità di romanzi a tema scritti e letti nel periodo: pertanto guarderemo nel dettaglio alle *religious novels*, per poi restringere il campo all'osservazione delle caratteristiche del *Tractarian Movement*, dell'esperienza di Newman in seno ad esso e delle conseguenze letterarie e culturali a esso ascrivibili.

---

<sup>4</sup> Una panoramica generale della pratica letteraria newmaniana può trovarsi in Lewis E. Gates, "Newman as a Prose-Writer", in Newman, *Apologia Pro Vita Sua*, cit., pp. 423-427; Jeremiah J. Hogan, "Newman and Literature", *Studies: an Irish Quarterly Review*, XLII, 166 (1953), pp. 169-178. Fra gli studi che considerano prosa e poesia newmaniana all'interno del contesto storico e culturale vittoriano, Joseph Ellis Baker, *The Novel and the Oxford Movement*, Princeton, Princeton University Press, 1932; Margaret Maison, cit.; Mark Knight and Emma Mason, *Nineteenth Century Religion and Literature: An Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2006; Maureen Moran, *Catholic Sensationalism and Victorian Literature*, Liverpool, University of Liverpool Press, 2007.

Poiché lo scopo di questa tesi è anche quello di isolare un “ciclo letterario” all’interno dell’opera di Newman, il lavoro di analisi testuale sul romanzo si avvarrà della sistematizzazione, nel terzo capitolo, dell’impianto teorico-letterario newmaniano, ricavabile da uno scritto giovanile (*Poetry*, 1829) e da due prolusioni tenute all’Università Cattolica di Dublino nel 1852 (*Literature ed English Catholic Literature*), entrambe contenute in *The Idea of a University* (1854). Si indagherà la relazione che Newman stabilisce con la tradizione (Aristotele, Shakespeare) per pervenire a una visione teorica che, mentre annulla la distanza fra scrittura secolare e religiosa in virtù delle qualità catartiche delle lettere, individua nel teatro la manifestazione letteraria primigenia, considerando da un lato l’ontologia della letteratura intrinseca all’oralità e, dall’altro, le opere come rispecchiamento del discorso interiore dell’autore, definito come coincidenza di *reason and speech* (*Logos*). Si procederà poi a una rideterminazione dell’influenza del Romanticismo su Newman, attestata in vari contributi critici; si vedrà come nella teoria newmaniana alcune istanze romantiche quali la messa a punto di uno stile conversazionale in poesia e la scrittura di sé siano riprese e approfondite, ma non risultino qualificare la teoria né la pratica letteraria di Newman: esse si danno, infatti, come organicamente incorporate nel sistema di pensiero dell’autore, fondato su una “filosofia della persona” che apre la via al dispiegamento del discorso autobiografico nelle opere. Tali fondamenti teorici saranno poi osservati e verificati in senso sincronico e diacronico rispettivamente nel quarto e quinto capitolo.

Il quarto in particolare ha come oggetto di studio *Loss and Gain* e ne costituisce un’analisi, condotta a livello prima strutturale e poi di contenuto. Si vedrà come il romanzo, trattando la conversione al cattolicesimo di un *alter-ego* dell’autore, Charles Reding, orienti la narrazione lungo un vettore paradigmatico che muove dall’idealità della composizione al Vero teologico-filosofico. Vale a dire che la conversione dell’eroe risulta sovrapponibile, a livello narratologico, al percorrimto di una strada intellettuale ed emotiva che porta dalla sintagmaticità dell’esperienza di vita alla paradigmaticità dell’esperienza del trascendente, testualizzata nel romanzo come approdo alla religione cattolica in seguito al dono divino della grazia. La narrativizzazione di tale paradigma passa, nel romanzo, per due strategie narrative principali che ci occuperemo di



analizzare nel dettaglio: la costruzione della vicenda come un *romanzo autobiografico* e la discorsività dialogica su cui regge la struttura diegetica. Entrambe le strategie, come si vedrà, risultano dall'applicazione di una metodologia compositiva che Newman definisce “metodo economico” e che fa derivare direttamente dal principio dottrinale dell'*Economia sacramentalis*, da lui esposto nell'*Apologia*. Tale principio, fondato su una *cauta dispensazione della verità*, si risconterà da un lato nella forma narrativa eterodiegetica e dall'altro nell'uso, a livello macrostrutturale, di tropi generalizzanti quali allegoria e allusioni. Proprio l'eterodiegesi, per la necessaria distanza prospettica che implica, consente all'autore di *oggettivare* nella narrazione la propria vicenda autobiografica, proiettando la frammentazione del sé autoriale alle prese col processo di conversione in una serie di figure attoriali che assolvono a vere e proprie *funzioni dialogiche*, nelle quali è esteriorizzata sia la controversia religiosa del tempo, sia il dialogo interiore autoriale. In questo senso, il dialogismo del romanzo è considerato sia in senso *polifonico*, sia come vero e proprio motivo cronotopico che, assieme a quello del viaggio e a quello della metamorfosi concorre a tipologizzare il testo come un *romanzo biografico di tipo platonico*, secondo la strumentazione bachtiniana. Si osserverà infine come la struttura paradigmatica di approdo al Vero si traduca in un'isotopia tematica portante che, narrativizzata nelle pieghe del dialogo e della polifonia, indica la conversione e l'esperienza del trascendente a essa associata come un *superamento del segno esteriore*, discorsivizzato in un orizzonte assiologico che fa capo alle opposizioni vero/falso, reale/ideale, cose/parole, sostanza/forma: vale a dire che il viaggio spirituale di Charles Reding, la sua *quest for Truth*, corrisponde a un percorso di discernimento emotivo e razionale che lo porterà alla contemplazione del Volto dopo essere passato e aver superato gli inganni del mondo<sup>5</sup>. Il tema dell'inaffidabilità del segno, in particolare, sarà messo in relazione di sincronicità macrotestuale con i nuclei teorico-letterari newmaniani pertinenti alla discorsività orale e alla concezione trascendente del linguaggio: questi, assieme alla metodologia economica di rappresentazione, trovano una notevole persistenza diacronica che passa per James Joyce arrivando a risuonare, come si vedrà, fino alla stretta contemporaneità.

---

<sup>5</sup> In tal senso la storia di Reding concorda perfettamente con le parole iscritte sul sarcofago di Newman, *Ex Umbris et Imagines ad Veritatem*.

Per tale ragione, e per ricollocare certi cardini della narrazione critica in merito all'estetica e alla pratica letteraria joyciana, il quinto e ultimo capitolo indagherà l'eredità della pratica letteraria di Newman e si concentrerà sull'influenza da questi esercitata sull'arte di James Joyce. Si vedrà come il pensiero di Newman, da Joyce considerato "il più grande scrittore di prosa in lingua inglese", innervi le costruzioni testuali dell'autore irlandese in modo molto profondo, echeggiando non solo in produzioni giovanili come *Stephen Hero* (1903-5) o il *Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), ma nell'intera opera. L'impronta newmaniana nell'opera di Joyce sarà quindi problematizzata e verificata in un saggio sull'arte drammatica, *Drama and Life* (1901), che dimostra una concezione fenomenologica dell'arte fondata sull'impianto platonico di Newman; in *Grace*, penultimo racconto di *Dubliners* (1914), che costituisce una vera e propria riscrittura parodica di *Loss and Gain*; nell'analisi di *Amleto* operata da Stephen Dedalus in *Ulysses* (1922), nella quale sono narrativizzati certi cardini della teoria e pratica letteraria joyciane di indubitabile derivazione newmaniana, come la concezione ieratica dell'artista e una più generale visione dell'arte come momento fenomenologico della religione; e in *Finnegans Wake* (1939), in particolare per quel che riguarda la musicalità del testo, ottenuta da Joyce mediante una metodologia che, attraverso la manipolazione linguistica e il rimodellamento plastico del segno, è ragionevolmente riconducibile alle formulazioni teoriche di Newman sull'ontologia orale della letteratura. Da tale *excursus* si ricaverà la conclusione che l'interesse di Joyce nei confronti di Newman sia determinabile come un *lifelong commitment* che ha fornito all'autore irlandese non solo spunti e ispirazione in età giovanile, ma veri e propri *strumenti metodologici* di teoria letteraria, assorbiti e applicati da Joyce alla composizione delle opere.

Tale prospettiva diacronica permette di collocare l'opera di Newman *as a man of letters* su uno scenario estetico ed epistemico molto ampio e dimostra, ci riserviamo di confermare in conclusione, come i risultati teorici e testuali ricavati dallo studio dei testi newmaniani esprimano acuta lungimiranza e fondatezza anche rispetto alle espressioni artistiche del Novecento e contemporanee. Allo stesso tempo, la lettura sincronica del macrotesto nelle sue connessioni intratestuali ed extratestuali, permette di riconoscere come il gesto letterario newmaniano, radicato nell'utilizzo del racconto dell'io attraverso una

compiuta poetica della Parola, risulti organicamente inserito nel più ampio sistema filosofico-teologico dell'autore, totalmente devoluto a farsi strumento di conoscenza e disvelamento del Vero.

## CAPITOLO 1

### *Cronologia ragionata della vita e delle opere*

[The English are] the people who have built an Empire with a Bible in one hand, a pistol on the other, and financial concessions in both pockets<sup>6</sup>.

If Newman had died at the age of sixty, to-day he would have been already forgotten, save by a few ecclesiastical historians; but he lived to write his *Apologia*, and to reach his immortality, neither as a thinker nor as a theologian, but as an artist who has embalmed the poignant history of an intensely human spirit in the magical spices of words<sup>7</sup>.

Questo il ritratto che Giles Lytton Strachey fa di Newman all'interno della biografia che in *Eminent Victorians* (1918) riporta le gesta del cardinale Manning<sup>8</sup>, nel quale si sottolinea come l'uomo di chiesa fosse anche un'artista della parola, capace di consegnare ai posteri una delle autobiografie spirituali più intense che siano mai state scritte. Negli spietati profili degli eminenti vittoriani concepiti da Strachey, la figura di Newman emerge come quella di un uomo di delicatissima sensibilità, dedito alla ricerca e al sostenimento della verità in una scena popolata da personaggi meschini e ipocriti, orientati unicamente al perseguimento dei propri interessi. La causticità con cui lo storico del gruppo di Bloomsbury guarda al proprio passato recente illumina le contraddizioni interiori incastonate nelle vite di quattro personaggi chiave vissuti in un periodo storico difficilmente sintetizzabile in agili aggettivazioni, rilevando come tutti e quattro fossero pervasi e guidati da motivazioni morali essenzialmente religiose, al centro di una scena sociale dominata da tendenze razionalistiche e secolarizzanti<sup>9</sup>.

Mentre rimandiamo al capitolo seguente una disamina più accurata della questione, presentiamo qui una cronologia ragionata che segua la vicenda sociopolitica inglese in parallelo con quella esistenziale di John Henry Newman, per avviare una definizione produttiva dei termini riguardanti la *religious*

---

<sup>6</sup> E. M. Forster, *Abinger Harvest*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1964, p. 11.

<sup>7</sup> Lytton Strachey, *Eminent Victorians*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 18.

<sup>8</sup> Cfr. nota 45.

<sup>9</sup> Oltre a quella di Manning, *Eminent Victorians* contiene la biografia di Florence Nightingale (1820-1910), fondatrice dell'assistenza infermieristica moderna, del Dr. Thomas Arnold (cfr. nota 22) e del generale Charles George Gordon (1833-1885), protagonista di numerose campagne militari nelle colonie inglesi e deceduto durante l'assedio di Khartoum.

*controversy* vittoriana. Si è già accennato a come Newman sia stato uno dei fondatori del Movimento di Oxford: occorre a questo punto sottolineare l'incisività della sua opera in seno al Movimento, da redattore dei *Tracts* e principale animatore del dibattito sollevato dall'apparizione dei brevi trattati ecclesiologici a stampa. Durante i dodici anni che vanno dall'apparizione del primo *Tract* alla conversione al cattolicesimo, la figura di Newman acquisirà notevole prominenza sulla sfera pubblica della vita inglese e, poiché quanto esperito da Newman durante gli anni trattariani è di capitale importanza per leggere con profitto la testualità di *Loss and Gain*, il criterio di redazione della cronologia che segue si fonderà su quest'assunto: che ripercorrere le tappe esistenziali del cardinale significa soffermarsi su momenti cruciali della storia politica inglese durante il regno di Vittoria se è vero, come nota Dean Church, che l'esperienza trattariana è inestricabilmente legata alla situazione politica di allora:

What is called the Oxford Movement or Tractarian Movement began without doubt, in a vigorous effort for the immediate defence of the Church against serious dangers, arising from the violent and threatening temper of the days of the Reform Bill<sup>10</sup>.

Di conseguenza, saranno lasciati fuori dalla scansione cronologica gli eventi riguardanti la politica economica ed estera del Regno, che ci riserviamo di trattare brevemente e in modo discorsivo di qui in avanti, col fine di fornire un abbozzo di contesto che sarà approfondito nei capitoli a seguire.

La fine dell'epoca vittoriana è fatta risalire convenzionalmente alla morte della regina cui il periodo storico e culturale deve il nome, nel gennaio del 1901. Il corpo terreno della Regina Vittoria aveva incarnato per più di sessant'anni l'apice storico del Secondo Impero Britannico, associato com'era all'idea di un'inscalfibile stabilità e prosperità economica, cosicché la dipartita della monarca amplificò la portata emotiva delle ansie connesse con l'inizio del nuovo secolo. Il *Times* del primo gennaio 1901 accoglieva l'avvento dei cento anni a venire ponendo una serie di domande, sintomo e testualizzazione delle angosce associate ai cambiamenti che la società avrebbe sperimentato di lì a poco:

---

<sup>10</sup> Richard William Church, *The Oxford Movement: Twelve Years 1833-1845*, London, Macmillan, 1891, p. 1.

What will be the changes the new century will witness? Will they be mainly for good or for evil to the race? [...] Will the last generation of the twentieth century differ very much from the first? Will they be healthier and longer-lived, wiser, better, and more intelligent, or will they remain substantially the same as the people we have known and the people whom history has portrayed to us<sup>11</sup>?

La realtà culturale del regno di Vittoria aveva già in parte formulato una risposta all'editorialista del *Times*. Nonostante il corpo della Reale si imponesse sull'immaginario collettivo come epitome di granitica stabilità familiare, economica, religiosa, la vita intellettuale durante il regno si agitava in una temperie di contraddizioni e spinte centrifughe, riflesso di una stabilità interna del tutto apparente, guadagnata grazie ai conflitti generati dall'indiscriminato sfruttamento coloniale e della manodopera in patria: "The critics of its present self were joined by critics of its earlier phases, so that the age sponsored numerous reactions against itself while it was still running its course"<sup>12</sup>.

La potenza economica imperiale si trovava a essere minacciata sullo scacchiere internazionale da due mercati emergenti, che guadagnarono vigore intorno agli anni settanta dell'ottocento. L'unificazione della Prussia (1870), la proclamazione di emancipazione di Lincoln (1862) e l'espansione a ovest dei territori americani alimentarono la crescita di ingenti mercati interni in questi due paesi, che andarono incontro a una seconda rivoluzione industriale. Il mercato inglese, i cui capitali restavano ancorati a processi di ammodernamento e investimento interno ormai obsoleti, trovò modo di fronteggiare le due potenze emergenti consolidando l'attenzione sui mercati esteri, che dopo Waterloo erano diventati il principale scenario di esportazione e importazione. Per contrastare Stati Uniti e Prussia ci si rivolse a esportazioni coloniali e a speculazioni finanziarie di alto livello grazie alle quali l'Inghilterra finì per riaffermarsi, intorno al 1880, come grande potenza economica. Grazie allo spostamento di capitali all'estero, i servizi finanziari furono tenuti saldamente nelle mani di cinque gruppi bancari per azioni: Barclays, Lloyds, Midland, London and Westminster, National Provincial, che finirono per influenzare in modo

---

<sup>11</sup> Christopher Clausen, "The Great Queen Died", *The American Scholar*, LXX, 1 (Winter 2001), pp. 41-49, pp. 41-42.

<sup>12</sup> Richard D. Atlick, *Victorian People and Ideas. A Companion for the Modern Reader of Victorian Literature*, New York, Norton, 1973, p. 299.

determinante i tassi di interesse stabiliti dalla Bank of England<sup>13</sup>. Inoltre, durante gli ultimi quarant'anni di regno di Vittoria l'Inghilterra fu coinvolta in guerre o campagne coloniali in modo continuativo in qualsiasi (o quasi) territorio facente parte l'Impero. Solo gli anni 1869 e 1883 non furono segnati da un qualche tipo di conflitto estero; nella maggior parte dei casi, si trattava di sanguinose repressioni da parte delle autorità britanniche ai danni delle popolazioni locali, che il colonnello Charles Calwell, nel suo trattato *Small Wars* (1896), definì “first and foremost campaigns against nature”<sup>14</sup>.

L'instabilità politica dei territori imperiali non passò inosservata in madrepatria. Tuttavia, è stato notato che la vita politica inglese fosse in quegli anni molto più concentrata su faccende domestiche quali la denuncia delle condizioni dei lavoratori, la conseguente necessità di aggiustamenti al *welfare* o la risoluzione dell'annosa “questione cattolica”, piuttosto che sugli affari imperiali, come dimostra la gestione dell'assedio di Khartoum da parte del governo Gladstone, durante il quale perse la vita il generale Gordon (1885) – avvenimento che Stevenson definì “these dark days of public dishonour”<sup>15</sup>. Il passaggio al nuovo secolo e la morte della monarchia avvennero quindi in un momento di radicale cambiamento dell'equilibrio mondiale che di lì a poco avrebbe portato alla prima grande guerra.

Per queste ragioni essenzialmente storico-economiche, uno dei capisaldi della critica storicoletteraria sul Vittorianesimo è la caratterizzazione del periodo come epoca confliggente, animata da correnti di pensiero spesso opposte e in aperta controversia, riflesso della estrema complessità socioeconomica appena delineata. Su un piano più strettamente letterario, l'esigenza di educare e intrattenere un pubblico di lettori medioborghesi in rapida crescita si tradusse nella diffusione capillare del romanzo, forma testuale nella quale andarono a confluire le preoccupazioni, i dibattiti e le difficili realtà del presente storico, fra le quali la controversia religiosa spicca come uno degli aspetti fondanti delle agitazioni epistemiche riscontrabili nella *fiction* vittoriana.

Proponiamo quindi una cronologia della vita e delle opere di Newman, inscrivendola in questo ampio quadro di contesto: in calce a ciascun anno, in

---

<sup>13</sup> Cfr. Timothy Alborn, “Economics and Business”, in Francis O’Gorman (ed.), *The Cambridge Companion to Victorian Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 61-79.

<sup>14</sup> Colonel C. E. Calwell, *Small Wars*, London, Greenhill Books, 1990, p. 44.

<sup>15</sup> B. A. Booth e E. Mehew (eds.), *The Letters of Robert Louis Stevenson, vol V*, New Haven, Yale University Press, 1997, pp. 79-80.

carattere minore, saranno presentati i principali avvenimenti relativi al contesto politico, socio-culturale e letterario della Gran Bretagna vittoriana, mentre temi e notizie utili per la prosecuzione del discorso saranno sviluppati nell'apparato di note. La fonte principale cui abbiamo attinto è la corposa introduzione di Fortunato Morrone all'edizione italiana dell'*Apologia Pro Vita* sua per i tipi delle Edizioni Paoline, la settima edizione della *Norton Anthology of English Literature* e il sito Victorian Web.

1801 21 febbraio: John Henry Newman nasce a Londra da John e Jemina Fourdrinier, discendente di una importante famiglia di rifugiati ugonotti in Inghilterra.

Applicazione dell'*Act of Union* (1800) che, prevedendo l'unità legislativa di Gran Bretagna e Irlanda, dà vita al Regno Unito di Gran Bretagna e Irlanda<sup>16</sup>.

(1800) Prima edizione delle *Lyrical Ballads*.

1808 Entra ad Ealing<sup>17</sup>.

1816 Disastro finanziario del padre, banchiere per Ramsbottom, Newman and Company. Prima conversione di Newman all'Evangelismo calvinista<sup>18</sup>,

---

<sup>16</sup> Cfr. nota 27.

<sup>17</sup> Situata a St. Mary's Road, Londra W5, era ritenuta all'epoca una *private school* fra le migliori in Inghilterra, al pari di Eton e Harrow. Particolare enfasi era data allo studio dei classici. Ebbe la sua formazione lì anche Thomas Huxley (1825-1895), biologo evolucionista e nonno di Aldous (1894-1963). Qui Newman è allievo di Walter Myers (1790-1828), professore di letteratura latina e greca di fede *evangelical* che avrà su di lui una decisiva influenza.

<sup>18</sup> Imperniato sull'esigenza della conversione intesa come certezza della propria salvezza e su un isolato e personalissimo rapporto con Dio, l'*evangelicalism* è un movimento nato in seno al credo Protestante nel diciottesimo secolo e costituisce l'ossatura della cosiddetta *Low Church*, corrente dell'anglicanesimo che persegue una dottrina più vicina al Protestantesimo. La fede *evangelical* si fonda sulla visione del Vangelo come detentore della dottrina della salvezza attraverso la grazia e la fede nel sacrificio di Cristo. In Inghilterra la figura di riferimento per gli *evangelicals* fu John Wesley (1703-1791).



influenzata dalla lettura delle opere di Thomas Scott, Daniel Wilson, Joseph Milner<sup>19</sup>.

(1814) inizio dei lavori del Congresso di Vienna.

(1815) Battaglia di Waterloo: fine delle guerre napoleoniche.

Samuel Taylor Coleridge pubblica *Kubla Khan*.

1817 Entra al Trinity College di Oxford.

Sir Walter Scott pubblica anonimamente *Rob Roy*; Jane Austen dà alle stampe *Northanger Abbey* e *Persuasion*.

1822 È eletto *fellow*<sup>20</sup> dell'Oriel College.

1824 Morte del padre. È consacrato diacono.

Esce il primo numero del periodico fondato da Jeremy Bentham, *The Westminster Review*<sup>21</sup>.

1825 Riceve l'incarico di *vicar* (parroco) presso la parrocchia di St. Clement a Oxford. In questi anni prende parte alla *common room* degli intellettuali di Oriel, tra i quali Richard Whately e Edward Hawkins, appartenenti al

---

<sup>19</sup> Thomas Scott (1747-1821) fu curato di varie parrocchie e commentatore biblico. Fra le sue opere, *A Commentary on the Whole Bible* (1788) e *The Force of the Truth*, autobiografia spirituale che dà conto del suo passaggio dal razionalismo al calvinismo; Daniel Wilson (1778-1858) vescovo anglicano di Calcutta di tendenze *evangelical*; Joseph Milner (1744-1797) scrisse *The History of the Church of Christ* (1794-1809) in cinque volumi. Insieme a Scott, Wesley e Romaine è tra i fondatori del movimento *evangelical*. Grazie alla *History* di Milner, Newman si avvicina alle figure di Padri quali Ambrogio e Agostino, rimanendone affascinato, tanto da coltivare l'interesse verso la Chiesa delle origini per la sua intera esistenza.

<sup>20</sup> Chierico erudito membro stabile e residente di un *College*, ha il compito di seguire gli studenti nei loro piani di studio, oltre a insegnare e fare ricerca.

<sup>21</sup> Jeremy Bentham (1747-1832), filosofo liberale e teorico dell'utilitarismo, fondò il proprio sistema etico su un rigoroso empirismo come misura del principio di maggior felicità (*greatest happiness principle*) degli esseri senzienti, definito "utilità". Strenuo difensore della libertà individuale ed economica, si adoperò in vita in molte battaglie sociali e politiche, sostenendo la separazione di Stato e Chiesa, la libertà di espressione, il riconoscimento dei diritti delle donne, del divorzio e la depenalizzazione dell'omosessualità. Fra i suoi allievi, John Stuart Mill (1806-1873).

circolo dei noetici<sup>22</sup>. Attraverso questi entra in contatto con il liberalismo teologico e studia, rimanendone per sempre segnato, *The Analogy of Religion*<sup>23</sup>.

Inaugurazione della *Stockton and Darlington Railway*, prima linea ferroviaria al mondo funzionante con locomotive a vapore. Connetteva le città di Stockton-on-Tees e Darlington nel Nord-Est dell'Inghilterra.

1826 È nominato *tutor*<sup>24</sup> all'Oriel College. Conosce John Keble<sup>25</sup> e Richard Hurrell Froude<sup>26</sup>.

Fondazione della *University of London*.

1828 È nominato *vicar* di St. Mary's, la chiesa dell'Università.

---

<sup>22</sup> Storicamente riconosciuti come il gruppo di intellettuali che propose il concetto di liberalismo religioso (ripreso negli anni '50 e '60 del secolo dagli ideologi della *Broad Church*) come agente di cambiamento e rinnovamento all'interno della Chiesa d'Inghilterra. La base intellettuale da cui muovevano i noetici era di tipo razionalistico e il fine materiale cui tendevano era la creazione di una *national Church*, nella quale far convergere i vari credo e dottrine esistenti in seno alla Chiesa anglicana. Fu Renn Dickson Hampden (1793-1868) nel suo *Observations on Religious Dissent* (1832) a sintetizzare l'elaborazione decennale del pensiero noetico nell'idea che dogmi e opinioni teologiche si dessero come elaborazioni mentali umane sulle verità immutabili della Parola divina. Da ciò, la necessità di comprendere nella Chiesa anche le forme di Dissenso, sotto l'egida di un liberalismo religioso molto affine a quello politico. Illustre noetico di Oriel fu il Dr. Thomas Arnold, riformatore del sistema scolastico inglese e Professore di storia moderna a Oxford. Cfr. Richard Brent, "Note. The Oriel Noetics", in Michael G. Brock, Mark C. Curthoys (eds.), *The History of the University of Oxford: Nineteenth Century Oxford*, vol. 6-7, Oxford, Clarendon Press, 1997, pp. 72-76.

<sup>23</sup> *The Analogy of Religion, Natural and Revealed, to the Constitution and Course of Nature* (1736) del vescovo di Durham Joseph Butler (1692-1752): "Nella sua apologia della fede cristiana contro l'ottimismo dei deisti del tempo, egli utilizza l'analogia per stabilire un ponte tra [...] l'intelligenza finita dell'uomo e l'intelligenza infinita di Dio. Punto di partenza della sua riflessione è l'identità tra il Dio della Rivelazione e il Dio della natura, benché il Dio che si è mostrato in Gesù sia oltre la capacità della ragione di afferrarlo. Quest'opera accompagnerà Newman nella sua riflessione filosofica e teologica per tutta la vita". Cfr. Fortunato Morrone, *Introduzione a John Henry Newman, Apologia Pro Vita Sua*, Milano, Edizioni Paoline, 2015, p. 17.

<sup>24</sup> Docente responsabile di un gruppo di studenti cui offre assistenza intellettuale e morale, anche di carattere individuale.

<sup>25</sup> John Keble (1792-1866), *Professor of Poetry* a Oxford e uomo di Chiesa anglicana, fu autore di un testo poetico di fondamentale importanza per la lingua e la spiritualità inglese, *The Christian Year* (1827). La sua opera letteraria sarà guida e ispirazione per molti poeti del periodo, fra cui Christina Rossetti.

<sup>26</sup> Richard Hurrell Froude (1803-1836), fu uno dei più intimi amici di Newman e una delle voci più attive in seno al Movimento Trattariano. *Fellow* nel 1826 e poi *tutor* nel 1827 dell'Oriel College, fu ordinato ministro anglicano nel 1829.

Promulgazione del *Sacramental Test Act*, che abrogava il *Corporation Act* del 1661, in base al quale i pubblici ufficiali erano obbligati al sacramento della Comunione in seno al rito Anglicano. L'emanazione della legge sollevò la questione dell'emancipazione cattolica in Parlamento; nel giro di pochi mesi fu promulgato il *Catholic Relief Act* (1829), che garantiva rappresentanza politica ai cattolici<sup>27</sup>.

Thomas Carlyle pubblica *Signs of the Times*<sup>28</sup>.

1832 Parte con Froude per un viaggio in Italia; a Roma incontra per la prima volta monsignor Nicholas Wiseman, Rettore del Collegio Inglese<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup> La legge del 1829 fu l'ultima in fatto di emancipazione per la popolazione cattolica nel Regno Unito. Il processo iniziò nel 1778 con l'emanazione del primo *Relief Act*, che garantiva ai cattolici il diritto di proprietà, di eredità terriera e di arruolarsi nell'esercito, oltre all'accesso alle università e alle professioni giudiziarie e militari. Una volta adottato anche dal Parlamento Irlandese (1792-3), il provvedimento incluse nella base elettorale, allora sottoposta a suffragio ristretto di tipo censitario, i voti dei numerosi cattolici in Irlanda. Per timore che l'elettorato cattolico potesse allontanare politicamente il Parlamento Irlandese dal potere centrale di Londra ma col favore della gerarchia cattolica irlandese (che in questo modo lavorava a ottenere il diritto di rappresentanza), a Westminster fu promulgato l'*Act of Union* nel 1800. In esso si stabiliva la creazione del regno Unito di Gran Bretagna e Irlanda (*United Kingdom of Great Britain and Ireland*), ma i cattolici vi ottennero rappresentanza solo nel 1829. Cfr. "The Victorian Age", M. H. Abrams, Stephen Greenblatt (eds.), *The Norton Anthology of English Literature*, New York and London, Norton, 2000, pp. 1043-1066.

<sup>28</sup> Thomas Carlyle (1795-1881) fu filosofo e matematico scozzese il cui pensiero informa in modo determinante la cultura vittoriana. *Signs of the Times*, apparso in origine sull'*Edinburgh Review*, fonda la concezione del periodo vittoriano come età di crisi e transizione, commentando come segue la promulgazione dei *Relief Acts* in favore dei cattolici: "All men are aware that the present is a crisis of this sort; and why it has become so. The repeal of the Test Acts, and then of the Catholic disabilities, has struck many of their admirers with an indescribable astonishment. Those things seemed fixed and immovable; deep as the foundations of the world; and lo, in a moment they have vanished, and their place knows them no more!" (l'intero testo è consultabile su <http://www.victorianweb.org/authors/carlyle/signs1.html>, ultimo accesso 6/1/2018). *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History* (1841), integra l'eroe romantico nelle pieghe della storia, identificando quest'ultima come "the Biography of great men" (l'intero testo è consultabile su <https://www.gutenberg.org/files/1091/1091-h/1091-h.htm>, ultimo accesso 6/1/2018). Scrisse anche un romanzo filosofico, *Sartor Resartus* (1836), parodia dell'idealismo hegeliano dai toni sterniani.

<sup>29</sup> Nicholas Wiseman (1802-1865), cardinale irlandese. Erudito teologo e fondatore della *Dublin Review* (1836), che nel tempo diventerà il maggior organo di diffusione del pensiero cattolico in Inghilterra, ebbe un'influenza intellettuale decisiva sul processo di conversione di Newman. Nel 1840 Wiseman fa ritorno in Inghilterra per dirigere l'Oscott College di Birmingham, dove Newman presterà servizio in seguito alla conversione al cattolicesimo. Wiseman sarà nominato arcivescovo di Westminster e creato primo cardinale in seguito alla ristrutturazione della gerarchia cattolica in Inghilterra nel 1849-50, ponendosi come testa di ponte per il processo di cattolicizzazione dell'isola.

4 giugno: il Parlamento emana il *Great Reform Act*<sup>30</sup>.

7 agosto: William Howley, arcivescovo di Canterbury, subisce un attacco dalla folla durante la sua visita ufficiale a Canterbury per essersi opposto al *Reform Act*.

21 settembre: morte di Sir Walter Scott.

1833 Maggio: si ammala gravemente in Sicilia, riuscendo a tornare in Inghilterra in luglio. In settembre, Newman pubblica il primo *Tract for the Times*. Prende parte attiva al Movimento Trattariano.

14 luglio: John Keble predica *l'Assize Sermon*, poi pubblicato col titolo *National Apostasy*<sup>31</sup>. Nascita del Movimento Trattariano.

1836 Pubblicazione della *Lyra Apostolica*<sup>32</sup>.

Inaugurazione della stazione ferroviaria di Euston a Londra.

Charles Dickens pubblica *Oliver Twist* e *The Pickwick Papers*.

1838 Pubblicazione delle *Lectures on the Doctrine of Justification*<sup>33</sup>.

---

<sup>30</sup> La legge modificò in modo sostanziale il sistema elettorale britannico e, come l'*Act of Union* del 1800, arrivò in parlamento in seguito a una forte pressione da parte dell'opinione pubblica, sostenuta dai sindacati. La riforma prevedeva il ridimensionamento dei seggi per i cosiddetti *rotten boroughs*, circoscrizioni scarsamente popolate i cui rappresentanti erano eletti mediante un procedimento di sostanziale cooptazione da parte di influenti *patrons* appartenenti alla classe nobiliare. La redistribuzione demografica causata dalla rivoluzione industriale aveva sbilanciato la proporzione di rappresentanza in Parlamento, cosicché circoscrizioni contenenti poche decine di aventi diritto al voto si trovavano ad avere due seggi, al contrario di circoscrizioni più densamente popolate presenti soprattutto nel Nord dell'Inghilterra. Il *Reform Act* estese inoltre il suffragio a maschi adulti proprietari di immobili del valore di almeno dieci sterline.

<sup>31</sup> Il sermone fu pronunciato in occasione dell'apertura dei lavori estivi della corte di assise di Oxford, durante la cerimonia officiata da Newman a St. Mary's. In esso, Keble si scagliava contro la subalternità mostrata dalla Chiesa nei confronti dello Stato in seguito all'abrogazione del *Sacramental Test Act*, alla promulgazione del *Catholic Relief Act*, ma soprattutto contro il *Church Temporalities Bill* (1833), in forza del quale fu ridotto il numero e l'estensione dei vescovati anglicani in Irlanda. Il sermone di Keble fu un duro attacco al c.d. erastianesimo, ossia al controllo della vita ecclesiastica da parte del potere temporale –attacco nel quale si auspicava il ritorno a una pratica ecclesiastica fondata sull'indipendenza della Chiesa dallo Stato, motivata dalle origini Divine dell'istituzione.

<sup>32</sup> Collezione di poemi religiosi scritti e curati da Newman, Keble e Froude.

<sup>33</sup> “Il problema della giustificazione della fede può essere posto nei seguenti termini: ‘siamo salvati per la fede o per il battesimo, cioè, basta la fede del singolo credente o è necessaria la

La Principessa Vittoria del Kent è incoronata regina.

Presentazione della prima *People's Charter* al Parlamento<sup>34</sup>.

1841 Febbraio: Pubblicazione del *Tract 90*, nel quale Newman dà un'interpretazione cattolica dei Trentanove Articoli anglicani<sup>35</sup>. Fra il 5 e il 27 febbraio dello stesso mese, Newman scrive sette lettere al Times intitolate *The Tamworth Reading Room*, utilizzando lo pseudonimo "Catholicus", nelle quali ingaggia una battaglia intellettuale con l'allora primo ministro Sir. Robert Peel su conoscenza e religione<sup>36</sup>.

---

mediazione sacramentale della Chiesa?" (Cfr. Morrone, *Introduzione* a John Henry Newman, *Apologia*, cit., p. 75). Il problema è affrontato anche in *Loss and Gain*, cfr. Part I, capp. XVI e XVII.

<sup>34</sup> Ne seguirono altre due, nel 1842 e nel 1848: erano petizioni presentate al Parlamento, sottoscritte da associazioni di lavoratori nelle quali si chiedeva, fra le altre cose, l'istituzione del suffragio universale maschile. L'associazione più attiva fu la *London Working Men's Association*, che lanciò in questo modo il movimento cartista, una reazione organizzata al *Reform Act* del 1832 e al *Poor Law Amendment Act* del 1834 che, tagliando drasticamente i fondi per il sostentamento dei poveri, di fatto obbligavano i meno abbienti a essere impiegati nelle *workhouses*. Una denuncia delle condizioni di vita e lavoro esistenti nelle *workhouses* sarà testualizzata in *Oliver Twist* di Charles Dickens (1839).

<sup>35</sup> *Remarks on Certain Passages in the Thirty-Nine Articles*. Newman affermava l'identità ecclesiologica fra Chiesa cattolica e anglicana, negando il fondamento Protestante di quest'ultima in forza di un'analisi testuale condotta sui Trentanove Articoli anglicani: "Newman's [...] ninetieth Tract [...] attacked their [the Articles's] exalted status and the standard Protestant interpretation. He spoke derogatorily of the 'stammering lips of ambiguous formularies' which bound the Church 'in chains'. His primary aim was to prove that although the Articles were 'the offspring of an uncatholic age' they could still be subscribed in good faith 'by those who aim at being catholic in heart and doctrine'. This involved a sometimes tortuous argument about their 'literal and grammatical sense' but he insisted: 'the Protestant Confession was drawn up with the intention of including Catholics; and Catholics now will not be excluded'". Cfr. Andrew Atherstone, "Protestant Reactions. Oxford 1838-1846", in Stewart J. Brown, James Pereiro, Peter Nockles (eds.), *The Oxford Handbook of the Oxford Movement*, Oxford, Oxford University Press, 2017, pp. 170 *et passim*.

<sup>36</sup> Sir Robert Peel (1788-1850), influente membro dell'alta borghesia manifatturiera e politico conservatore, fu due volte primo ministro (1834-5; 1841-6). Circa nove mesi prima di ricoprire l'incarico per la seconda volta, Peel si adoperò attivamente per l'apertura della biblioteca di Tamworth nello Staffordshire. Il luogo era aperto a chiunque pagasse un'iscrizione annuale di quattro scellini, e offriva una vasta biblioteca di testi incentrati sulle scienze naturali. Dal patrimonio librario erano esclusi testi sulla "Controversial Divinity" poiché, nella concezione di Peel, l'osservazione sola delle meraviglie naturali avrebbe portato a un'elevazione morale e spirituale dei lettori: "in the formation of the Library, and in the selection of the subjects for public Lectures, everything calculated to excite religious animosities shall be excluded". Newman si scaglierà ferocemente contro l'operazione di Peel, definendola "d'ispirazione bentamita" e secolarizzante nelle intenzioni. Cfr. David Clinton, *The Case of the Tamworth Reading Room: Sir Robert Peel and Civil Disorder in Early Victorian England*, consultabile su <https://blogs.baylor.edu/19crs/files/2014/05/The-Case-of-the-Tamworth-Reading-Room-Sir-Robert-Peel-and-Civil-Disorder-in-Early-Victorian-England-1anxg4p.pdf>, ultimo accesso 11/01/2018.

Consacrazione cattolica della cattedrale di St. Chad a Birmingham.

Richard Sibthorp è il primo Trattariano a essere ricevuto nella Chiesa cattolica da Nicholas Wiseman a Oxford, St. Mary's College. Si riconvertirà all'anglicanesimo due anni dopo.

1842 Si trasferisce a Littlemore<sup>37</sup>.

La Regina Vittoria è la prima monarca a compiere un viaggio in treno, sulla *Great Western Railway* da Slough a Paddington.

1843 Dà le dimissioni da St. Mary's. Pubblicazione dei *Parochial Plain Sermons* in 8 voll.; *Two Essays on Biblical and on Ecclesiastical Miracles*; *Sermons on Subjects of the Day*; *Oxford University Sermons*.

Il 25 settembre pronuncia l'ultima predica da anglicano: *The Parting of Friends*. Per i seguenti due anni, non sentendosi più in grado di onorare i propri doveri da parroco anglicano, vivrà a Littlemore in stato laicale.

1845 3 ottobre: rassegna le dimissioni dall'Oriel College.

8 ottobre: fa richiesta di accoglienza nella Chiesa Cattolica a Padre Domenico Barberi.

9 ottobre: la richiesta è accolta.

---

<sup>37</sup> Villaggio poco distante da Oxford, del quale Newman sarà parroco e dove intendeva fondare una casa monastica nella quale vivere, pur onorando i propri impegni da *fellow* a Oriel e da vicario della chiesa di St. Mary a Oxford. Il ritiro a Littlemore, motivato dalle violente reazioni dell'*establishment* al *Tract 90*, segna uno spartiacque esistenziale nella vicenda biografica di Newman: qui egli inizierà la stesura dell'*Essay on the Development of the Christian Doctrine* ed elaborerà la propria conversione (Cfr. Ian Ker, *John Henry Newman: A Biography*, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 192 e seguenti).

Novembre: pubblica l'*Essay on the Development of the Christian Doctrine*<sup>38</sup>.

(1844) A Exeter e Londra si verificano i *Surplice Riots* contro la cattolicizzazione della Chiesa d'Inghilterra<sup>39</sup>.

Il Parlamento delibera, con l'assenso della corona, la costruzione di ulteriori 4,532 km di ferrovia.

Grande carestia in Irlanda.

*Andover Workhouse Scandal*<sup>40</sup>.

Friedrich Engels pubblica *The Condition of the Working Class in England*.

1846 Lascia Littlemore per Old Oscott (Maryvale) – Birmingham, fondando lì il primo oratorio su territorio anglofono, il *Birmingham Oratory*.

Settembre: nuovo viaggio in Italia.

Novembre: entra nel collegio *Propaganda Fide*.

Il Parlamento emana il *Religious Disabilities Act*, a rimuovere le ultime restrizioni nei confronti di cattolici e *Dissenters*<sup>41</sup> e a estendere gli stessi diritti garantiti a questi ultimi anche agli ebrei.

---

<sup>38</sup> “[...] Newman alla fine del 1844 mette mano a un’indagine teologica per verificare [...] in forza di quale logica interna al dinamismo della fede e della vita ecclesiale gli sviluppi operati da Roma fossero giustificabili teologicamente [...]. Bisognava [...] approfondire teologicamente se lo sviluppo della fede e della prassi ecclesiale (l’esercizio dell’autorità episcopale e papale, il culto della Vergine e dei santi, le tante devozioni popolari, eccetera) accaduto nella Chiesa romana era da ritenersi conforme alla Rivelazione cristiana o se non era una degenerazione della genuina confessione della fede apostolica. Si trattava, cioè, di verificare se il cristianesimo praticato dai cattolici romani fosse rimasto fedele alla Chiesa apostolica [...]”. Cfr. Morrone, *Introduzione* a John Henry Newman, *Apologia*, cit., pp. 25-26.

<sup>39</sup> Henry Phillipotts, vescovo di Exeter di simpatie trattariane, aveva ristabilito l’uso della cotta invece della divisa accademica da parte dei parroci durante le funzioni. Questa mossa fu giudicata cattolicizzante e i parroci che obbedirono al vescovo furono aggrediti dalla folla inferocita e costretti a riparare nelle chiese. Cfr. John Fenwick, *The Free Church of England: Introduction to an Anglican Tradition*, London and New York, T&T Clark International, 2004, pp. 42-43.

<sup>40</sup> Nell’agosto 1845 si diffuse la notizia che i lavoratori della *workhouse* di Andover, Hampshire, erano arrivati, per fame, a mangiare midollo e cartilagini putride dalle ossa animali destinate al compostaggio. Lo scandalo fece luce sull’inefficienza del *Poor Law Amendment Act*.

<sup>41</sup> Appartenenti a confessioni religiose separate dalla c.d. *Established Church* anglicana.

*The Life of Jesus* del Dr. Friedrich Strauss è pubblicato in Inghilterra, nella traduzione di George Eliot.

1847 È ordinato sacerdote.

Christina Rossetti pubblica la sua prima raccolta, *Verses*.

1848 Pubblica *Loss and Gain*.

Nel continente scoppia la c.d. “Primavera dei popoli”, una serie di moti rivoluzionari volti a destituire le monarchie restaurate dal Congresso di Vienna in favore di governi liberali. Il Re di Francia è costretto a riparare in Inghilterra. Karl Marx e Friedrich Engels pubblicano il *Manifesto del Partito Comunista*.

1849 Pubblica *Discourses to Mixed Congregations*.

Prima mostra Preraffaelita a Londra, tra Hyde Park Corner e la Royal Academy. Pio IX emana la Bolla Papale *Universalis Ecclesia*, che ristabilisce la gerarchia cattolica in Galles e Inghilterra: Nicholas Wiseman è creato cardinale.

1850 *Lectures on Certain Difficulties Felt by Anglicans*, vol. I.

“Papal Aggression Controversy”<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> Il ristabilimento della gerarchia cattolica in Inghilterra fu annunciato a mezzo stampa tramite la traduzione/redazione della Bolla Papale *Universalis Ecclesia* da parte di Wiseman per il *Times*. L’operazione andò a scuotere l’epicentro della lunghissima controversia sulla suddivisione politica dei poteri fra Stato e Chiesa. Rimandiamo al capitolo 2 per una disamina della questione; qui basterà accennare che l’opinione pubblica vide nel gesto papale una vera e propria aggressione ai principi liberali cui si ispirava il governo di quegli anni; è interessante notare che l’aggressività percepita dal pubblico inglese risiedesse, come nota Walter Rall, nella forma linguistica della Bolla: “This ‘Papal Bull’ dismissed the established church in such phrases as ‘the Anglican schism of the sixteenth century’ and then declared ‘after having weighted the whole matter most scrupulously . . . we have resolved and do hereby decree the reestablishment in the kingdom of England, and according to the common laws of the church, of a hierarchy of bishops deriving their titles from their own sees, which we constitute by the present letter in the various apostolic districts.’ It concluded with a direct challenge: ‘We decree that this apostolic letter shall . . . always be valid and firm, and hold good to all intents and purposes, notwithstanding the rights of former sees in England. . . . We likewise decree that all which may be done to the contrary by anyone whoever he may be, knowing or ignorant, in the name of any authority whatever, shall be without force.’”. “*Universalis Ecclesiae*”, *The Times*, 21 ottobre



1851 È nominato “President of the Catholic University of Ireland”<sup>43</sup>.

Il Parlamento emana l’*Ecclesiastical Titles Act*<sup>44</sup>.

Conversione al cattolicesimo di Henry Edward Manning<sup>45</sup>.

1 maggio: inaugurazione della *Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations* nel Crystal Palace a Hyde Park, Londra<sup>46</sup>.

1852 Inizia il ciclo di conferenze che confluiranno in *The Idea of a University* (1858)<sup>47</sup>.

*Stockport Riots* fra protestanti e cattolici<sup>48</sup>.

Primo sinodo dell’Arcidiocesi di Westminster a St. Mary’s College, Oscott, Birmingham.

---

1850, cit. in Walter Rall, “The Papal Aggression of 1850: A Study in Victorian Anti-Catholicism”, *Church History*, XLIII, 2 (June 1974), pp. 242-256, p. 253.

<sup>43</sup> Oggi University College Dublin (UCD). Newman fu invitato a ricoprire l’incarico dall’allora arcivescovo di Dublino Paul Cullen, ma rassegnò le dimissioni solo quattro anni dopo per divergenze e incomprensioni in materia educativa con l’arcivescovo.

<sup>44</sup> La legge fu promulgata sull’onda della controversia di cui alla nota 29; dal momento che il *Catholic Relief Act* del 1829 prevedeva che i nomi delle sedi vescovili anglicane non potessero essere usati al di fuori della *Established Church*, e avendo la gerarchia cattolica stabilito il vescovato di Westminster sovrascrivendolo a quello anglicano, il provvedimento decretava l’uso del titolo di vescovato per qualsivoglia parte del territorio britannico da parte di qualsiasi persona giuridica al di fuori della Chiesa d’Inghilterra come reato, prescrivendo inoltre il passaggio alla Corona delle proprietà di qualsiasi persona giuridica che acquisisse tale titolo. La legge fu abrogata nel 1871, non avendo avuto necessità di applicazione.

<sup>45</sup> Henry Edward Manning (1808-1892), cardinale e amico di Newman dai tempi di Oxford, si convertì nel 1848 sulla scia del movimento trattariano e sarà scelto da Pio IX come successore del cardinale Wiseman a Westminster (1865). Giles Lytton Strachey (1880-1932), storico e membro del Bloomsbury Group, ne delinea un ritratto caustico della sua collezione di biografie *Eminent Victorians*, specie per quanto riguarda il ruolo non secondario interpretato da Manning nella messa in ombra di Newman in seno alla gerarchia cattolica.

<sup>46</sup> Prima esposizione universale della storia; nella periodizzazione del vittorianesimo, costituisce la conferma sociopolitica del potere inglese nel contesto internazionale, pochi anni dopo suggellato dalla proclamazione dell’Impero (1877).

<sup>47</sup> Il ciclo di prolusioni esponeva il progetto educativo di Newman, fondato sulla convinzione che una solida preparazione culturale non potesse prescindere dalla complementarietà fra le sfere professionale e cristiana. Per tale ragione, aprì le Facoltà di Filosofia, Lettere e Medicina, ammettendo nella dirigenza dell’istituzione anche un corpo laico. L’iniziativa che non piacque all’arcivescovo Cullen e Newman fu spinto a rassegnare le dimissioni dall’incarico.

<sup>48</sup> Colpo di coda della “Papal Aggression Controversy”. A Stockport, nei pressi di Manchester, si verificarono disordini fra cattolici irlandesi e inglesi protestanti che andarono avanti per giorni, portando all’uccisione di un uomo. Cfr. The Victorian Web, <http://www.victorianweb.org/history/riots/2.html>, ultimo accesso 12/01/2018.

1855 Pubblica *Callista, a Tale of the Third Century*<sup>49</sup>.

(1854) Riforma universitaria a Oxford. Sono ammessi studenti appartenenti ad altre professioni religiose oltre a quella anglicana; aboliti gli esami di religione e il Giuramento di supremazia<sup>50</sup>.

1858 Si dimette dall'incarico in Università Cattolica a Dublino.

1859 Diventa *editor* del *Rambler*: un suo articolo, *On Consulting the Faithful in Matters of Doctrine*, suscita ostilità e sospetti a Roma<sup>51</sup>.

Charles Darwin pubblica *The Origin of Species*.

1864 Gennaio: Charles Kingsley attacca Newman nella recensione di un libro storico per il *Macmillian's Magazine*. In risposta, lavorando notte e giorno e in uno stato di profonda prostrazione fisica nell'arco di tre mesi, Newman scrive e pubblica l'*Apologia Pro Vita Sua*<sup>52</sup>.

---

<sup>49</sup> Secondo romanzo di Newman, a tema storico. Ambientato nella provincia romana di Sicca Veneria in Africa nel III secolo, narra la storia della conversione al cattolicesimo e del martirio di una giovane donna greca, Callista.

<sup>50</sup> Il giuramento di supremazia (*Oath of Supremacy*) fu istituito da Enrico VIII ai tempi dello scisma anglicano e prevedeva che gli impiegati pubblici, i parlamentari e gli studenti universitari si impegnassero a giurare fedeltà al monarca come *Supreme Governor* della Chiesa d'Inghilterra.

<sup>51</sup> Nel testo Newman sottolineava la necessità, motivata da precise ragioni teologiche, dell'inclusione attiva dei fedeli nella vita della Chiesa, allora propensa a considerare il laico "come un eterno fanciullo nella fede, capace solo di 'obbedire' alle direttive che venivano dall'alto". Per Newman il laicato doveva porsi come una voce integrata all'interno dell'istituzione, forte di una solida formazione culturale che rafforzasse la testimonianza di fede nel tessuto sociale e politico, ma questa visione si scontrò con le rigidità della gerarchia. Scriveva mons. Talbot all'allora vescovo Manning: «Se i laici inglesi non verranno messi sotto controllo finiranno con l'essere i governanti della Chiesa in Inghilterra al posto dell'episcopato; essi stanno mettendo in pratica la dottrina insegnata dal dottor Newman nel suo articolo sul *Rambler*... quali sono le competenze del laicato? Andare a caccia, sparare, divertirsi... non hanno alcun diritto di impiccarsi di problemi ecclesiastici. (...) Il dott. Newman è l'uomo più pericoloso d'Inghilterra e vedrete che strumentalizzerà il laicato contro vostra Grazia». Da questo momento in poi, Newman vivrà un periodo di emarginazione e sofferenza, tanto da scrivere nei Diari, il 21 gennaio 1863: "Da quando sono cattolico, mi sembra che, personalmente, non abbia avuto che sconfitte". Cfr. Morrone, *Introduzione a Newman, Apologia*, cit., p. 72 e p. 42.

<sup>52</sup> Charles Kingsley (1819-1875) fu pastore anglicano, docente universitario, storico e scrittore. Fu *tutor* privato del futuro Edoardo VII e fautore del Socialismo Cristiano, una forma di socialismo religioso diffusasi soprattutto in Inghilterra nel diciannovesimo secolo. L'*Apologia* ristabilirà la figura di Newman agli occhi dell'opinione pubblica anglicana e cattolica.

- 1865 Pubblica *The Dream of Gerontius*, poema escatologico.
- 1868 Pubblica *Verses on Various Occasions*.
- (1867) Promulgazione del *Great Reform Act*, in base si estendeva il diritto di voto a tutti i proprietari di immobili maschi.
- 1870 Completa e pubblica *An Essay in Aid of a Grammar of Assent*.
- (1869) Matthew Arnold pubblica *Culture and Anarchy*<sup>53</sup>.
- Pio IX proclama il dogma dell'Infallibilità Papale<sup>54</sup>.
- 1871 Pubblicazione del secondo volume degli *Essays Critical and Historical*.
- Charles Darwin pubblica *The Descent of Man*.
- 1874 Pubblicazione dei *Sermons Preached on Various Occasions*.
- 1875 Risponde all'attacco di Gladstone, *The Vatican Decrees*, con *A Letter to the Duke of Norfolk*<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> Matthew Arnold (1822-1888), poeta, critico letterario ed educatore. Figlio di Thomas Arnold, fu *Professor of Poetry* a Oxford a partire dal 1857. *Culture and Anarchy* costituisce un caposaldo della cultura vittoriana, essendo in esso formulata una teoria della cultura che avrà molta influenza nei secoli successivi. L'obiettivo di Arnold era una sistematizzazione dell'esperienza culturale in relazione alle agitazioni sociali dell'epoca. L'estensione del diritto di voto poi sancita dal *Great Reform Act* di qualche anno prima fu il pretesto per la redazione dell'opera, nella quale si individua la cultura, intesa come "il meglio che sia stato pensato e detto al mondo", come principio di elevazione del singolo. Intesa in questi termini, la cultura è per Arnold una sintesi fra poesia e religione, lo strumento efficace per andare oltre quella tendenza che egli chiama "mechanical" facente capo all'utilitarismo.

<sup>54</sup> Approvato durante il Concilio Vaticano aperto nel giugno 1868, esso afferma l'infalibilità del pontefice quando si esprime *ex cathedra* in materia di dogmi e dottrina. Il dogma è rifiutato dai Protestanti, che riconoscono infalibilità nella Scrittura ma non nell'essere umano.

<sup>55</sup> William Ewart Gladstone (1809-1898) fu politico liberale, quattro volte primo ministro durante il regno di Vittoria. La *Lettera* di Newman è un'articolata confutazione degli argomenti di Gladstone, secondo i quali "no one can now become her [the Church of Rome's] convert without renouncing his moral and mental freedom". Cfr. *The Victorian Web*, [http://www.victorianweb.org/religion/Gladstone\\_Vatican.html](http://www.victorianweb.org/religion/Gladstone_Vatican.html), ultimo accesso 17/01/2018.

1877 È invitato a diventare il primo *fellow* onorario di Trinity College, Oxford.

La Regina Vittoria è proclamata Imperatrice delle Indie.

Emanazione dello *University of Oxford and Cambridge Act*, che limitava le restrizioni di impiego del personale di ricerca e docente nelle due università ai soli membri della Chiesa d'Inghilterra.

1879 È creato cardinale da Papa Leone XIII.

1890 11 agosto: muore all'oratorio di Edgbaston – Birmingham.

19 agosto: è sepolto a Rednal. Dopo la sua morte sono pubblicati, in due volumi a cura di Anne Mozley, *Letters and Correspondence of John Henry Newman During His Life in the English Church*.

Oscar Wilde pubblica *The Picture of Dorian Gray*.

1893 *Meditations and Devotions*, a cura di Neville William<sup>56</sup>.

1896 *My Campaign in Ireland*, a cura di Neville William.

1913 *Sermon Notes: 1849-1878*, a cura dei Padri dell'Oratorio di Birmingham.

1917 *Correspondence of John Henry Newman with John Keble and Others: 1839-1845*, a cura dei Padri dell'Oratorio di Birmingham.

---

<sup>56</sup> Segretario ed esecutore letterario di Newman.

- 1958 Apertura della procedura di beatificazione presso la diocesi di Birmingham.
- 1991 Giovanni Paolo II ne decreta l'eroicità delle virtù, assegnandogli il titolo di Venerabile.
- 2009 Benedetto XVI approva il documento che riconosce l'intercessione di Newman per la guarigione del diacono permanente Jack Sullivan nel 2001.
- 2010 19 settembre: cerimonia di beatificazione durante il viaggio apostolico in Inghilterra di Benedetto XVI presso l'oratorio di Rednal, dove sono sepolte le spoglie del cardinale. Esce il film biografico *The Unseen World* di Liana Marabini.

## CAPITOLO 2

### Contesto

#### 2.1. *Cultura vittoriana e religione*

The Sea of Faith  
Was once, too, at the full, and round earth's shore  
Lay like the folds of a bright girdle furled.  
But now I only hear  
Its melancholy, long, withdrawing roar,  
Retreating, to the breath  
Of the night-wind, down the vast edges drear  
And naked shingles of the world.

In questa ottava contenuta in *Dover Beach* (1867) Matthew Arnold fornisce una sintesi efficace del sentimento vittoriano riguardo la fede, metaforizzata in un mare una volta in piena e ora in ritirata, che risuona nella notte un lungo ruggito melanconico. Esiste, in questa porzione di testo, un livello di lettura storico-culturale nel quale è possibile far precipitare i complessi avvenimenti politico-ecclesiastici di cui al precedente capitolo: l'inclusione legislativa di cattolici e dissenzienti nella cosa pubblica turbò le menti dei vittoriani e rese vacillante la fede da questi riposta nella propria Chiesa. Eppure i provvedimenti governativi degli anni trenta dell'Ottocento non furono che la lunga ombra di una vicenda sociopolitica le cui radici vanno rintracciate nello Scisma del 1531 e nei rapporti travagliati fra Inghilterra e Irlanda a partire dall'annessione di quest'ultima al Regno Unito (1801).

Durante l'epoca vittoriana la controversia religiosa fu costantemente e pervicacemente perseguita da uomini di chiesa e membri del parlamento, costituendo un punto nodale del dibattito di politica interna: le varie declinazioni confessionali facenti capo alla Chiesa d'Inghilterra (*Broad Church*, *High Church*, *Low Church*<sup>57</sup>) e gli uomini a esse appartenenti divennero strumenti

---

<sup>57</sup> Per la definizione dei termini si faccia riferimento all'*Episcopal Dictionary of the Church* online; *High Church*: "The terms "high church" and "high churchman" began to appear in the late seventeenth century to describe those who opposed the Calvinist-Puritan wing of the Church of England. [...] This party stressed adherence to the doctrine, discipline, and worship of the Episcopal Church. They stressed the necessity of the historic episcopate as the primary guarantee of apostolic succession; the threefold order of ministry-bishops, priests, and deacons; the careful and faithful use of the Prayer Book; and the two dominical sacraments of Baptism and Eucharist. They emphasized the spiritual presence of Christ in the meal, and insisted that baptisms should

consapevoli di un agone sociale condotto spesso a mezzo stampa in seno a una nazione che si apprestava a diventare Impero, la cui urgenza amministrativa era quella di definire con nettezza quali fossero le sfere d'influenza e di potere pertinenti alle amministrazioni secolari e religiose.

La lotta più feroce fu combattuta dagli *high churchmen* come Newman nei confronti dell'erastianesimo, ossia la dottrina filosofica che sostiene la giusta ingerenza dello Stato negli affari della Chiesa: mentre ci riserviamo di approfondire l'argomento nel prossimo paragrafo, è bene qui mantenere il punto che il dibattito politico-religioso infiammò gli animi e i giornali inglesi per tutto il regno di Vittoria, tanto da generare nell'opinione pubblica un'identificazione fra partiti politici e religiosi, la cui eco riverberò diffusamente in varie modalità di testualizzazione della cultura, fra le quali i romanzi non fecero eccezione. Va rimarcato che la conseguenza sociale di tale agitazione fu un rinnovato interesse nei confronti della spiritualità e della trascendenza, che in vario modo è stata identificata come il "religious revival" dei primi quindici anni del Regno e i cui esiti, coerentemente con le estremizzazioni caratteristiche degli ultimi decenni del secolo, possono dirsi confluire nell'interesse popolare per spiritismo, mesmerismo, etc.

---

be done in the church and not in the home. Most high churchmen did not participate in ecumenical activities or organizations. High churchmen stressed the ministry and sacraments of the church as the primary means of grace." <https://www.episcopalchurch.org/library/glossary/high-church>; *Low Church*: "[...]. The term "low church" emerged in England in the early eighteenth century. [...] Low church teaching minimized the authority of the episcopate and tended to exalt royal supremacy. This loyalty to the throne [...] reflected a convenient anti-Roman Catholic political arrangement, since the Hanoverians were safely Protestant. The low church party stressed the importance of preaching as moral discourse and tended to assign sacraments to a subordinate place in church life. In this sense, they had a "low" doctrine of the church. In the nineteenth century the term was used in contrast to the high church position of the Oxford reformers. In this case, "low church" designated the evangelicals. [...] Thus in this period, low church teaching became associated with individualism, personal religious experience, dislike of ritual, conversion by the power of the Holy Spirit, a strong emphasis on the authority of scripture, and evangelistic preaching. The term "low church" continues to carry these connotations in the early twenty-first century." <https://www.episcopalchurch.org/library/glossary/low-church>; *Broad Church Movement*: "The term appeared in mid-nineteenth century theological discourse to describe an approach to the doctrine and worship of the Church of England which was more tolerant and liberal than the views of the existing low church and high church parties. Thomas Arnold, S. T. Coleridge, F. D. Maurice, A. P. Stanley, and Benjamin Jowett are associated with the early years of the broad church movement. Some of the features of the broad church attitude were a desire that the church should contribute to the welfare of the life of the English nation, as opposed to the individualism of the low church party and the ecclesiastical emphasis of the high churchmen; an openness to reason as a mediator of religious truth, as opposed to the exclusive reliance on scripture and tradition in the other parties, with particular interest in the new teaching of the German idealist philosophers; and a passion for rigorous morality and social justice. The broad church movement desired the Church of England to be comprehensive rather than exclusive." <https://www.episcopalchurch.org/library/glossary/broad-church-movement>.

È innegabile che la fede, intesa come pratica religiosa e interesse verso il mondo ulteriore fosse convogliata, come da costume protestante, sulla lettura della Bibbia e sulla lettura e ascolto della sermonistica, pur in un contesto epistemologico che si avviava a grandi passi verso la negazione nietzschiana di Dio, adiuvalo in questo cammino dagli impressionanti cambiamenti che i progressi scientifici e tecnologici imponevano sull'immaginario collettivo, specie per quanto riguarda la percezione spaziotemporale e il ruolo dell'uomo nel mondo<sup>58</sup>. La religione, la vita interiore e la percezione di una dimensione provvidenziale a riscatto di un'esistenza incerta condotta in un mondo in vertiginoso mutamento furono cruciali per la mente vittoriana, specie se si considera che oltre ad Arnold anche John Ruskin, altro pilastro del pensiero estetico dell'epoca, molto riconosceva alla Bibbia come testo di formazione: "molto più del libro sacro per eccellenza, molto più di una lettura di edificazione morale, la Bibbia appare [...] come l'evento originario, la matrice culturale e la verità della parola"<sup>59</sup>.

Appare chiaro perché la conversione di John Henry Newman alla Chiesa cattolica (1845) sia convenzionalmente considerata uno spartiacque nella periodizzazione del vittorianesimo: essa segna la fine del movimento trattariano di Oxford e l'allontanamento dall'*establishment* anglicano di uno dei personaggi intellettualmente più attivi e in vista dell'epoca. La scelta di Newman costituisce il momento apicale di un sommovimento epistemologico tanto evidente quanto marginalmente investigato dagli storici della cultura: quella lenta erosione ideologica riguardante la religione e la Chiesa che risulta perfettamente assonante, se non complementare, con la narrazione critica del vittorianesimo come epoca disarmonica e confliggente, caratterizzata da una tendenza inevitabile alla secolarizzazione della cultura<sup>60</sup>.

---

<sup>58</sup> Sulla sermonistica vittoriana cfr. Eric David Mackerness, *The Heeded Voice: Studies in the Literary Status of the Anglican Sermon 1830-1900*, Cambridge, Heffer, 1959 e Robert H. Ellison, *The Victorian Pulpit: Spoken and Written Sermons in Nineteenth Century Britain*, London, Associated Univeristy Presses, 1998; per l'influenza dell'avanzamento tecnologico nei trasporti sull'immaginario collettivo si veda il volume a cura di Mariaconcetta Costantini, Renzo D'Agnillo e Francesco Marroni, *La letteratura vittoriana e i mezzi di trasporto*, Roma, Aracne, 2006.

<sup>59</sup> Francesco Marroni, *Miti e mondi vittoriani. La cultura inglese dell'ottocento*, Roma, Carocci, 2004, p. 65.

<sup>60</sup> Cfr. Marroni, *Miti e mondi vittoriani*, cit., pp. 46 *et passim*; *Il Vittorianesimo*, a cura di Franco Marucci, Napoli, Liguori, 2004, pp. 1-14; Richard D. Atlick, cit., p. 190 e seguenti; Peter Gay, *Il secolo inquieto. La formazione della cultura borghese 1815-1914*, Roma, Carocci, 2002, pp. 170 e seguenti.



Per Franco Marucci la cultura vittoriana viaggia sull'asse sintagmatico del pensiero scientifico di matrice utilitaristica, ma tale tendenza risulta notevolmente controbilanciata da “paurose oscillazioni ‘semantiche’ e ‘simboliche’”<sup>61</sup>, traducibili in una spasmodica ricerca della verticalità e del trascendente che permea gran parte del discorso culturale. Tale posizione è confermata nello studio di Knight e Mason, i quali affermano che “the so-called secularization of religion [...] is best understood as a diminution of power and reach of the Established Church rather than the decline of Christian ideas and culture”<sup>62</sup>, notando come anche il discorso arnoldiano sulla cultura e le lettere sia imbevuto di suggestioni religiose, tanto da affermare che i saggi contenuti in *Culture and Anarchy* (1869) risultino indecifrabili se affrontati senza contezza delle varie espressioni religiose dell'epoca. Aggiungiamo, a sostegno di questa tesi e come puntello metodologico per l'analisi del romanzo qui proposta, che l'ordito testuale di *Loss and Gain* accoglie e sistematizza gran parte delle questioni riguardanti la controversia religiosa fin qui brevemente delineata, oltre a convogliare in modo sintetico la storia personale di Newman alle prese con i densi anni trattariani a Oxford: una disamina contestuale si rende necessaria per una più agevole lettura del romanzo.

Secondo David J. Delaura, il sistema cultorologico arnoldiano (e vittoriano, *lato sensu*) rende osservabile una paradossale curvatura verso una “progressive *religionizing* of the idea of culture”, in palese contrasto con le spinte razionalistiche e secolarizzanti offerte dal progresso scientifico. Lo studioso riconosce a Newman il merito di aver guidato Matthew Arnold e Walter Pater verso l'identificazione fra il potere moralmente edificante della cultura e la funzione sociale della religione storica<sup>63</sup>. In particolare, la dicotomia elaborata in “Hebraism and Hellenism”, nel tracciare l'alternanza storica fra la tendenza giudaico-cristiana alla spersonalizzazione del pensiero in favore dell'obbedienza alla volontà di Dio e quella ellenica, più incline alla messa in atto della lezione socratico-platonica sull'utilizzo del pensiero finalizzato alla conoscenza di se stessi, pare riflettere in modo puntuale i termini del dibattito religioso inglese, oscillante da sempre fra le visioni protestante e cattolica dell'istituzione ecclesiastica e fra le tendenze razionaliste e fideistiche sottostanti l'esperienza

---

<sup>61</sup> Marucci, *Il Vittorianesimo*, cit., p. 7.

<sup>62</sup> Mark Knight and Emma Mason, *Nineteenth Century Religion and Literature*, cit., p. 7.

<sup>63</sup> Cfr. *Ivi*.

religiosa moderna<sup>64</sup>. L'auspicio di Arnold era che nel presente si arrivasse a una sintesi fra 'Hebrew' ed 'Hellene', per realizzare il fine a un tempo secolare e religioso cui entrambi gli orientamenti gnoseologici tendevano: l'armonia e l'ordine universali, la salvezza e la libertà dell'umanità.

Tale distinzione fra metodi di perfezionamento davanti a Dio resterà alla base della riflessione arnoldiana fino a *Literature and Dogma* (1873), scritto nel quale si perverrà a una definizione di religione totalizzante l'esperienza umana sotto il segno della moralità:

Religion, if we follow the intention of human thought and human language in the use of the word, is ethics heightened, enkindled, lit up by feeling; the passage from morality is made, when to morality is applied emotion. And the true meaning of religion is thus not simply morality, but morality touched by emotion. [...] Conduct is the word for common life, morality is the word for philosophical disquisition, righteousness is the word of religion<sup>65</sup>.

La distinzione teminologica operata da Arnold mira pertanto a sostenere la pervasività dell'esperienza religiosa in ambito morale, intendendo in questo modo dare fondamento al proprio agnosticismo senza rinnegare la solida formazione religiosa ricevuta: è infatti rintracciabile negli scritti di Arnold un'organizzazione discorsiva fondata sulla retorica biblica –un costume di linguaggio e pensiero comune a molta della prosa saggistica vittoriana, che meriterebbe uno studio a sé. Quel che conta in questa sede è riconoscere che molto deve l'intellettuale alla sua formazione oxoniana e al contatto con le idee circolanti a Oxford ai tempi di suo padre, il Dr Thomas Arnold –debito affatto ignorato dalla critica, che ha spinto Delaura ad affermare che quando Arnold arriverà a considerare la letteratura “a mode of religious thought”<sup>66</sup>, sarà grazie alla lezione imparata da Newman:

Arnold confronts Newman directly as the supreme nineteenth-century expositor of the mystery inherent in religious truths who conceived of the universe of supernatural truth and reality as a realm on the edges of man's ordinary consciousness the shadowy outlines of which were

---

<sup>64</sup> In ambito Protestante, il dibattito teologico in merito a razionalismo e fideismo può essere fatto risalire allo scontro dottrinale fra Erasmo e Lutero (1524-5), che esposero tesi diametralmente opposte rispettivamente in *De libero arbitrio* e *De servo arbitrio*. Cfr. Gian Luca Potestà, Giovanni Vian, *Storia del cristianesimo*, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 345.

<sup>65</sup> Matthew Arnold, *Literature and Dogma; an essay towards a better apprehension of the Bible*, London, Smith, Elder and Co., 1873, pp. 20-1.

<sup>66</sup> Mark Knight and Emma Mason, *Nineteenth Century Religion and Literature*, cit., p. 7.

fragmentarily revealed to him by Scripture. In Arnold, for all the Biblical quality of his religiously tinged moralism, one feels that the mystery has been torn away, or more accurately, gently brushed aside by a disenchanted Time-Spirit [...] identified with man's widening "literary experience"<sup>67</sup>.

Nella rielaborazione arnoldiana del pensiero di Newman, gli aspetti misterici e sovranaturali connaturati alla verità religiosa sono assimilati all'esperienza estetica che l'uomo ricava dall'incontro con le lettere, a conferma del fatto che la religione "was not just another aspect of the nineteenth century: it found its way into every area of life, from family to politics, sport to work, church architecture to philanthropy"<sup>68</sup>.

Questa declinazione letteraria e culturale del pensiero religioso è un caposaldo della teoria della letteratura ricavabile dagli scritti di Newman e sarà affrontata nel Capitolo 3; basta per ora rimarcare che la compenetrazione fra lettere, cultura e religione, se da un lato conferma una pertinace continuità degli ideali romantici in epoca vittoriana, dall'altro aiuta anche a rintracciare e confermare l'ipotesi che la religiosità, intesa come insieme di pratiche spirituali applicate alla vita, si dia non tanto come traccia sotterranea o eco scarsamente udibile all'interno del dibattito culturale nel diciannovesimo secolo, ma come fondamento principale e problematico della critica e letteratura vittoriane. A conferma della permanenza del pensiero religioso nella cultura va rimarcata l'ingente quantità di romanzi a tema pubblicati durante il regno di Vittoria, filone letterario che sarà investigato al paragrafo 2.3 e al quale sono ampiamente ascrivibili i romanzi di John Henry Newman.

Per completare il quadro generale di contesto, occorre a questo punto mappare sinteticamente le vicende culturali riguardanti il rapporto fra scienza e religione e il dibattito ecclesiologico interno all'istituzione anglicana. È ben noto che la pubblicazione di *The Origin of Species* (1859) costituisca il giro di boa della rivoluzione epistemica vittoriana ed è certo che, nel quadro delle spinte ideologiche confliggenti e centrifughe che animano il dibattito culturale dell'epoca, il discorso darwiniano ebbe una lunga eco, specie in relazione a quello religioso:

la cosa che più mise in agitazione le menti dei vittoriani fu l'idea di vivere in un mondo in cui, in ogni istante, la regola principale non era

---

<sup>67</sup> David J. Delaura, *Hebrew and Hellene in Victorian England*, cit. pp. 108-9.

<sup>68</sup> Mark Knight and Emma Mason, *Nineteenth Century Religion and Literature*, cit., p. 9.

l'ordine ma il caos: la lotta per la sopravvivenza non era forse esattamente il contrario di quell'armonia che i vittoriani avevano assunto come obiettivo primario della loro vita? Armonia della società, armonia della natura, armonia del corpo e dell'anima, armonia con Dio<sup>69</sup>.

E se è vero che in questo paradigma la teoria evoluzionistica ha funzionato come grimaldello per accelerare il processo di secolarizzazione e allontanamento dalla fede, è altrettanto vero che ben prima di Darwin agì in questo senso in Inghilterra, nella traduzione di George Eliot (1846), *The Life of Jesus* di Friedrich Strauss (1835-6), opera che “distingueva nettamente la figura storica di Gesù dall'elaborazione «mitica» di Cristo presentata nel Nuovo Testamento”<sup>70</sup>:

Più che di una biografia si trattava, secondo la felice definizione di uno storico tedesco, di un terremoto. Significativamente Strauss aveva intitolato la sua opera vita di Gesù, non di Cristo. Secondo la sua lettura gli autori del Nuovo Testamento erano stati uomini del loro tempo, con [...] la tendenza a sostituire i miti ai fatti. Quindi, dato il loro dispetto per la sobria verità [...] il Cristo venerato dai bravi cristiani [...] era il prodotto della nostalgia collettiva, niente più<sup>71</sup>.

Il libro di Strauss, sul terreno culturale britannico del diciannovesimo secolo, provocò più di un terremoto, tanto da spingere A. M. Fairbairn ad affermare: “This century has been rich in books that create epochs, but no one was more directly destructive, than the *Leben Jesu*. The only one that can be compared with it in importance and revolutionary force is the *Origin of Species*”<sup>72</sup>. La traduzione di Eliot non fu la prima a circolare in Gran Bretagna: il libro era già apparso tradotto dal francese ad opera di Henry Hetherington (1792-1849), un radicale che scontò diversi anni di prigione lottando per la libertà di stampa, non nuovo al carcere in quanto già arrestato per blasfemia. Così, la prima risposta britannica alla *Vita di Gesù* arrivò un anno prima della traduzione eliotiana, nella forma di una collezione di articoli e violenti attacchi in risposta a Strauss. *Voices of the Church, in Reply to Dr. D. F. Strauss, Author of “Das Leben Jesu” Comprising Essays in Defence of Christianity, by Divines*

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>70</sup> Potestà, Vian, *Storia del cristianesimo*, cit., p. 435.

<sup>71</sup> Gay, *Il secolo inquieto*, cit., p. 174.

<sup>72</sup> A. M. Fairbairn, “David Friedrich Strauss: a Chapter in the History of Modern Religious Thought”, *Contemporary Review*, XXVII (1876), pp. 950-977, p. 951, cit. in Timothy Larsen, *Contested Christianity. The Political and Social Context of Victorian Theology*, Waco (TX), Baylor University Press, 2004, p. 43.

of *Various Communion*s (1845), comprendeva anche due saggi firmati dal curatore, J. R. Beard, ministro della chiesa Unitariana il quale aveva fatto della lotta ai radicali e agli attacchi alla fede cristiana una ragione di vita intellettuale<sup>73</sup>. La reazione che seguì lo scossone provocato dal diffondersi del cosiddetto criticismo biblico tedesco fu un deciso rafforzamento dei principi religiosi in ambito morale, che Altholz definisce “religious revival”, sebbene lo studioso iscriva questo fenomeno nell’angusto recinto della classe media, popolato com’era da intellettuali e maestri di pensiero la cui fede così “rivitalizzata” andò ad assottigliarsi e scomparire nel giro di pochi anni:

That is the second thing to remember about the Victorian religious revival: that it did not last. It was not merely that the churches lost [...] the growing working classes of their increasingly urbanized society [...]. But the striking thing about the decline of the Victorian religious revival is that it took place, in the latter decades of the century, within that very middle class whose virtues it sanctified. Most importantly, [...] the intellectual and professional classes had their faith eroded in a distinctive and decisive manner<sup>74</sup>.

Il terremoto provocato dalla traduzione del testo di Strauss poté contare su varie scosse di assestamento identificabili, per citarne solo alcune, con l’emergere del pensiero nietzschiano da una parte, con le spinte del mai sopito razionalismo francese (apparve, nel 1863, la *Vie de Jésus* di Renan), e con la pubblicazione, in patria e per di più ad opera di sei uomini di chiesa, del volume *Essays and Reviews* nel 1860, nel quale si portavano avanti posizioni di critica biblica affini a quelle di Strauss. A questa serie di attacchi va sicuramente affiancata la decostruzione dell’immagine antropocentrica del mondo causata dall’avanzamento della ricerca scientifica: *Man’s Place in Nature* di Huxley e *The Antiquity of Man* di Lyell (1863) assieme a *The Descent of Man* (1871) contribuirono a dare il colpo di grazia a un edificio già vistosamente traballante.

Negare l’influenza del progresso scientifico e del criticismo biblico sul discorso religioso vittoriano sarebbe un’eresia. Tuttavia, in Altholz è rintracciabile un’interessante suggestione: che la cosiddetta “perdita della fede” dell’uomo vittoriano fosse il pallido riflesso di una radicata crisi istituzionale in seno alla Chiesa d’Inghilterra. I duri colpi della scienza caddero su una cesura

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, pp. 44 *et passim*.

<sup>74</sup> Josef L. Altholz, *The Mind and Art of Victorian England*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1976, pp. 58-59.

interna già auto evidente: troppo a lungo la Chiesa anglicana aveva funzionato da terra di approdo per i figli secondogeniti della vecchia *gentry*, i quali onoravano la propria missione ecclesiastica attuando in realtà uno sforzo politico di preservazione degli interessi nobiliari. Lo scarso impegno spirituale dimostrato dalla Chiesa mal si conciliava con l'ideale cristiano di umiltà, vicinanza ai poveri e moderazione reclamato dalle ampie e sempre crescenti masse proletarie, le quali trovarono conforto in pratiche religiose satellitari rispetto alla Chiesa anglicana, come ad esempio l'evangelismo e il metodismo wesleyano<sup>75</sup>.

Alla luce di questa disamina si rende necessaria, prima di procedere oltre, una rideterminazione del concetto di "secolarizzazione della religione" come "allontanamento dall'istituzione" piuttosto che "perdita della fede": la ricerca della verticalità e della trascendenza individuata da Marucci appare confermata dall'assimilazione fra cultura e religione nel sistema intellettuale del tempo, dandosi come un valido meccanismo compensatorio rispetto alla prominenza degli ideali di progresso scientifico testualizzati in Bentham, Darwin, Huxley; allo stesso tempo, risulta logicamente conseguente alla crisi istituzionale anglicana. Al centro di questa crisi, nel saldo intreccio politico riguardante i rapporti fra Chiesa e Stato, sta la genesi del Movimento Trattariano di Oxford.

## **2.2. Caratteristiche del Movimento Trattariano**

Il 14 luglio del 1833 John Keble, *Professor of Poetry* a Oxford, pronunciava nella chiesa di St. Mary's l'*Assize Sermon* in occasione dell'apertura dell'anno giudiziario. Il titolo del sermone era *National Apostasy*: il suo fine era di rendere presente, agli occhi degli uomini di legge, le gravi condizioni nelle quali versava la Chiesa d'Inghilterra e il suo popolo di fedeli:

What are the symptoms, by which one may judge most fairly, whether or no a nation, as such, is becoming alienated from God and Christ? [...] The case is at least possible, of a nation, having for centuries acknowledged, as an essential part of its theory of government, that, as a Christian nation, she is also a part of Christ's Church, and bound, in all her legislation and

---

<sup>75</sup> Per una panoramica esaustiva sulla storia e le caratteristiche delle confessioni religiose in Inghilterra si rimanda a John Wolffe, *God and Greater Britain: Religion and National Life in Britain and Ireland, 1843-1945*, New York, Routledge, 1994, pp. 20 *et passim*.

policy, by the fundamental rules of that Church –the case is, I say, conceivable, of a government and people, so constituted, deliberately throwing off the restraint, which in many respects such a principle would impose on them, nay, disavowing the principle itself; and that, on the plea, that other states, as flourishing or more so in regard of wealth and dominion, do well enough without it. Is not this desiring, like the Jews, to have an earthly king over them, when the Lord their God is their King? Is it not saying in other words, ‘We will be as the heathen, the families of the countries,’ the aliens to the Church of our Redeemer<sup>76</sup>?

Per Keble l’istituzione era sull’orlo dell’apostasia, minacciata dal potere su di essa esercitato dallo Stato il quale, per consolidare i propri domini economici e coloniali, arrivava a sancire la superiorità del potere terreno su quello ultraterreno, legiferando per controllarlo e imbrigliarlo. L’ultimo atto governativo letto in questo senso dagli uomini di chiesa come Keble era stato il *Church Temporalities Bill* (1833), a luglio di quello stesso anno in discussione in Parlamento, che prevedeva la riduzione delle sedi vescovili anglicane in Irlanda.

In realtà lo Stato stava lavorando a un ridimensionamento della Chiesa anglicana d’Irlanda già a partire dall’*Act of Union* (1801), le conseguenze del quale furono poi sancite dal *Catholic Relief Act* del 1829: l’allargamento della base elettorale ai cattolici d’Irlanda non poteva essere ignorata troppo a lungo e s’impondeva, a livello governativo, il riconoscimento di maggiori diritti alla nuova popolazione votante. In patria il *Reform Bill* del 1832, con l’abolizione dei *rotten boroughs*, aveva di fatto circoscritto notevolmente la sfera d’influenza ecclesiastica nella direzione dei voti per il Parlamento, se si considera che i *patrons* di campagna a capo dei suddetti *boroughs* erano spesso appartenenti al ceto nobile, bacino sociale a cui storicamente la Chiesa inglese attingeva per la nomina di vicari e vescovi.

Tali movimenti sovrastrutturali andavano a lavorare ai fianchi di un’istituzione che già a partire dall’ultimo ventennio del Settecento si dibatteva in una temperie di contrasto fra un clero di taglio nobile sempre più votato alla mondanità e al materialismo e un popolo di fedeli da questo socialmente sempre più distante. Una causa di questa distanza ideologica va sicuramente ricercata nella formazione della prima classe operaia in seguito alla rivoluzione industriale della macchina a vapore: operai e contadini trovarono conforto in

---

<sup>76</sup> John Keble, *National Apostasy*, dal testo integrale reperibile su <http://anglicanhistory.org/keble/keble1.html> (ultimo accesso 15/02/2018).

declinazioni di fede quali l'evangelismo e il metodismo, che si rivelarono molto attivi a livello parrocchiale. L'enfasi che questo tipo di culti riservava alla conversione individuale e alla salvezza per mezzo della sola fede finì per allontanare ancora di più grandi fette di popolazione dalla Chiesa, cosicché si arrivò negli anni trenta dell'Ottocento alla percezione di un generale sentimento di ansia riguardante il destino dell'istituzione:

The situation was not clear-cut, but many sincere and earnest English churchmen believed that devotion was, at best, lukewarm. Others saw the problem not so much in terms of indifference, but more specifically as a threat to the future of the Church as an institution<sup>77</sup>.

La situazione fu naturalmente passata al vaglio da ecclesiastici, teologi e intellettuali anglicani che, come da tradizione, risiedevano per la maggior parte nell'università di Oxford. Un primo gruppo di pensatori ad affrontare la questione furono i noetici dell'Oriel College, fra i quali il Dr Thomas Arnold fu il più convinto promotore di un cambiamento di tono nell'atteggiamento della Chiesa verso i culti satellitari, auspicando in *Principles of Church Reform* (1833) che l'anglicanesimo potesse porsi come un grande ombrello culturale che accogliesse sotto di sé ogni organizzazione cristiana allora esistente in Inghilterra tranne, chiaramente, i cattolici. Alle periodiche discussioni sulla riforma portate avanti dai noetici, altrimenti detti *Broad Churchmen*, partecipavano assiduamente anche Newman, Hurrell Froude e Keble, ma i tre finirono per rigettare le posizioni liberaliste di Arnold giudicandole inefficaci ed elaborando un percorso più radicale, che abbandonasse la visione razionalistica e moderata della *Broad Church* puntando sul recupero dell'ortodossia anglicana. Il sermone di Keble fu identificato da Newman come la scintilla che diede vita al movimento trattariano, forma esteriore ultima di meditazioni e discussioni portate avanti da Froude, Newman e Keble negli anni precedenti e così descritte nell'*Apologia*:

I felt affection for my own Church, but not tenderness; I felt dismay at her prospects, anger and scorn at her do-nothing perplexity. I thought that if Liberalism once got a footing within her, it was sure of the victory in the event. I saw that Reformation principles were powerless to rescue her. As to leaving her, the thought never crossed my imagination;

---

<sup>77</sup> Michael Chandler, *An Introduction to the Oxford Movement*, London, Society for Promoting Christian Knowledge, 2003, p. 2.



still I ever kept before me that there was something greater than the Established Church, and that that was the Church Catholic and Apostolic, set up from the beginning, of which she was but the local presence and organ. She was nothing, unless she was this. She must be dealt with strongly, or she would be lost. There was need of a second Reformation<sup>78</sup>.

La sopravvivenza della Chiesa era un'urgenza pressante per Newman, che era rientrato il 9 luglio di quell'anno da un viaggio in Italia intrapreso con Froude e suo padre –viaggio durante il quale visitarono Roma e conobbero Nicholas Wiseman, allora Rettore dei Collegio Inglese. Durante la lunga chiacchierata che ebbero in occasione dell'incontro, Newman declinò l'invito di Wiseman a tornare per una seconda visita dicendo, “with great gravity, ‘We have a work to do in England’”<sup>79</sup>: si prefigurava così l'esperienza trattariana nei termini di una riforma alternativa alle posizioni *Whig* dei noetici.

La base di azione fattuale per l'innescò del Movimento si trovò in occasione di una conferenza organizzata due settimane dopo l'*Assize Sermon* a Hadleigh nel Suffolk alla quale partecipò Hurrell Froude. Durante i lavori della conferenza i quattro convenuti pervennero alla risoluzione di far circolare dei brevi trattati di argomento ecclesiologico, col fine di ribadire le origini Divine della Chiesa Anglicana e le implicazioni dottrinali da ciò derivanti, ossia il rigetto totale dell'erastianesimo e della posizione liberale arnoldiana<sup>80</sup>. Si cercava in tal modo di favorire un ritorno all'ortodossia ri-testualizzando le radici cattoliche dell'anglicanesimo a partire dalla Patristica e dalla Chiesa delle origini, definite da Chandler come “no more than the historical heritage of the Church of England, but [...] a neglected heritage”<sup>81</sup>: le armi per la difesa della Chiesa che i trattariani avrebbero opposto alla politica sarebbero state di tipo dottrinale e teologico.

In capo a tre mesi dall'*Assize Sermon* furono pubblicati almeno 17 *Tracts* rigorosamente anonimi per volontà degli autori, ma il velo dell'anonimato andò

---

<sup>78</sup> John Henry Newman, *Apologia Pro Vita Sua*, cit., pp. 37-8.

<sup>79</sup> *Letters and Diaries of John Henry Newman*, cit. in Ian Ker, *John Henry Newman: a Biography*, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 69.

<sup>80</sup> “[...] we all concurred as to the [...] expediency of circulating tracts or publications on ecclesiastical subjects”. William Palmer, *A Narrative of Events Connected with the Publication of the Tracts for the Times*, London, Rivingtons, 1883, p. 102. Oltre a Froude e William Palmer (1811-1879, teologo che si convertirà al cattolicesimo dieci anni dopo Newman), ad Hadleigh parteciparono Hugh Rose (1795-1838), rettore di Hadleigh, e Arthur Philip Perceval (1799-1853) dell'Oriel College, che contribuirà ai *Tracts* sposando la causa di Newman, Keble e Froude.

<sup>81</sup> Chandler, *An Introduction to the Oxford Movement*, cit., p. 25.

assottigliandosi di paripasso con la diffusione dei *pamphlets* i quali, già a partire dell'anno successivo, iniziarono a essere associati a Oxford e a certi personaggi gravitanti attorno al College di Oriel. I primi tre furono opera di Newman, che prese su di sé le responsabilità organizzative in merito a pubblicazione e diffusione degli opuscoli:

[...] the majority of the Tracts, the earliest and most important, were the work of Newman. It was his power of speech and writing, combined with his enthusiasm, practical energy, and attractive personality, which could alone supply necessary impetus to the start<sup>82</sup>.

Nel gennaio del 1834 E. B. Pusey<sup>83</sup> entrò ufficialmente nel Movimento pubblicando il proprio contributo (*Tract 18*) sul tema del digiuno e ottenendo da Newman il permesso di far comparire il proprio nome in calce allo scritto. Alla fine dello stesso anno si arrivò alla pubblicazione del primo volume contenente oltre settanta *Tracts*, diciotto dei quali scritti da Newman, sette da Keble e sei da Pusey, mentre un buon numero era costituito da ristampe di testi teologici di epoche precedenti, la maggior parte dei quali riprendeva il lavoro dei *Caroline Divines*<sup>84</sup>. I *Tracts* ebbero notevole successo fra il pubblico di ecclesiastici e accademici al quale si rivolgevano, e non solo: il fatto che raffinate pubblicazioni accademiche circolassero in forma di brevi opuscoli economicamente accessibili intrigava e incuriosiva i lettori, molti dei quali divennero attivi seguaci del Movimento:

They were clear, brief, stern appeals to conscience and reason, sparing of words, utterly without rhetoric, intense in purpose. They were like the short, sharp, rapid utterances of men in pain and danger and pressing emergency<sup>85</sup>.

---

<sup>82</sup> Henry Parry Liddon, *The Life of E. B. Pusey, D. D., Vol. I*, London, Longmans Green, 1893-7, pp. 271-2.

<sup>83</sup> Edward Bouverie Pusey (1800-1882), teologo e docente di Ebraico a Oxford, completò la propria formazione in Germania in un'ottica di salvaguardia dell'ortodossia, pubblicando nel 1827 *An Historical Enquiry into the Probable Causes of the Rationalist Character lately predominant in the Theology of Germany*. Ottenne il canonicato di Christ Church a Oxford, e fu attivo sostenitore e promotore delle idee espresse nei *Tracts of the Times* negli anni che vanno dal 1834 al 1843, tanto che Christ Church fu individuata come "leading Church of the Movement". Cfr. Knight e Mason, *Nineteenth Century Religion and Literature*, cit., pp. 93 e seguenti.

<sup>84</sup> Teologi e uomini di Chiesa vissuti durante i regni di Carlo I e II (1625-1651) fautori della cosiddetta *Via Media*, una visione della Chiesa d'Inghilterra ben salda nella dottrina protestante e allo stesso tempo fondata sulla tradizione Patristica della chiesa delle origini. Tale concetto sarà ripreso da Newman nel *Tract 38*.

<sup>85</sup> Church, *The Oxford Movement*, cit., p. 110.

Fra tutti, spicca come convinto sostenitore dei *newmanites* il futuro Primo Ministro William Ewart Gladstone (1809-1898), ai tempi dell'*Assize Sermon* e dei primi *Tracts* studente presso il Christ Church College di Oxford: negli anni a venire Gladstone continuerà a offrire sostegno politico fattivo nei confronti del Movimento. L'appello ideologico alla teologia del diciassettesimo secolo e alla patristica aprì le danze della controversia, intonata sul motivo dell'equivalenza fra antichità cristiana e papismo, un *refrain* già conosciuto sin dai tempi dei *Divines*.

Gli attacchi ai *Tracts* provennero soprattutto da parte dei liberali noetici e degli *Evangelical* tramite il giornale *The Record*, sul quale apparvero contributi che traducevano in termini facilmente digeribili dal pubblico meno aduso a dissertazioni teologiche le stesse posizioni espresse dal Dr. Arnold a Pusey in una lettera inviatagli in seguito alla pubblicazione del *Tract* sul digiuno:

By the form in which your Tract appears I fear you are lending your cooperation to a party second to none in the tendency of their principle to overthrow the truth of the Gospel. [...] your own tract is perfectly free from their intolerance as well as from their folly [...] which has always appeared to me to belong to the Antiquarianism of Christianity –not to its profitable history. [...] the admiration of Christian Antiquity seems to me the natural parent of Puritanism, which calls all that is ancient Popery<sup>86</sup>.

Fu così che i termini 'trattariano' e 'papista' divennero sinonimi, se non equivalenti, nell'immaginazione e nella mente dei fedeli. Per correre ai ripari ed evitare ulteriori strumentalizzazioni del sentimento popolare da parte dei suoi pari, Newman decise di pubblicare i *Tracts 38* e *41*, costruiti come un dialogo in cui 'Clericus' si difendeva dalle accuse di papismo da parte di 'Laicus' e nei quali si riprendevano i *Caroline Divines* e la loro concezione di anglicanesimo come *Via Media*. Newman antepose anche una prefazione al primo volume dei *Collected Tracts* nella quale sottolineava con forza l'incolmabile distanza fra le posizioni espresse nei *Tracts* e la Chiesa di Roma. Tuttavia le simpatie di alcuni trattariani nei confronti della Chiesa cattolica andarono a costituire negli anni una vera e propria corrente interna al Movimento. Nelle parole di Newman, si

---

<sup>86</sup> Liddon, *Life of Pusey*, cit., p. 282.

trattava di uomini “who knew nothing about the *Via Media*, but had heard much of Rome”<sup>87</sup>:

A new school of thought was rising, as usual in doctrinal inquiries, and was sweeping the original party of the Movement aside, and was taking its place. [...] This new party rapidly formed and increased, in and out of Oxford [...]. These men cut into the original Movement at an angle, fella cross its line of thought, and then set about turning that line in its own direction<sup>88</sup>.

La pubblicazione dei volumi della *Library of the Fathers* (1838-1881), un’antologia di traduzioni dal latino di testi selezionati dalla patristica curata da Pusey con la collaborazione di Newman, Keble e altri, assieme alla pubblicazione dei diari e della corrispondenza privata di Hurrell Froude, venuto prematuramente a mancare nel 1836, furono due eventi editoriali che gettarono benzina sul fuoco, alimentando le accuse di papismo nei confronti dei trattariani. I *Remains* di Froude in particolare scioccarono l’opinione pubblica per alcuni passaggi interpretabili in chiave quasi indubitabilmente romana: egli rivelava una visione romantica della Chiesa medievale e contemporaneamente criticava la Riforma<sup>89</sup>, mentre concepiva un operato pastorale della Chiesa che arrivasse nelle grandi città attraverso “colleges of unmarried priests”<sup>90</sup>, scrivendo a un amico “You will be shocked at my avowal, that I am every day becoming less and less loyal son to the Reformation”<sup>91</sup>. L’opinione di Newman in merito era che i *Remains* fossero strumentalizzati dall’opinione pubblica, che pure si dimostrava più indulgente nei confronti dei *Tracts*, i quali solo cinque anni prima erano stati giudicati “insulting” e “injudicious”: “the Tracts are in certain high quarters taken up as perfection *now*, and the *Remains* are made the scapegoat [...] the *tone* of the Tracts is now *perfect* –but the *Remains* all that is unpleasant”<sup>92</sup>.

Apparve in questo clima istituzionalmente sfavorevole alla causa trattariana, il 25 gennaio del 1841, il *Tract 90*. In esso Newman commentava i trentanove Articoli del credo anglicano in chiave cattolico-universale, secondo

---

<sup>87</sup> Newman, *Apologia*, cit., p. 132.

<sup>88</sup> *Ibid.*, pp. 132-3.

<sup>89</sup> Chandler, *An Introduction to the Oxford Movement*, cit., p. 46.

<sup>90</sup> John Henry Newman and John Keble (eds.), *The Remains of the late Reverend Richard Hurrell Froude*, London, Rivington, 1838, p. 322.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 336.

<sup>92</sup> Cfr Ker, *John Henry Newman*, cit., p. 171.

il senso strettamente etimologico e non romano del termine. La disposizione d'animo con la quale Newman aveva redatto il suo *pamphlet* era "to keep people either from Rome or schism or from an uncomfortable conscience"; il *Tract* era inoltre "necessary for my own peace so much as this, that I felt people did not know me"<sup>93</sup> ma, nonostante le intenzioni dell'autore, il *Tract* fu messo al centro di una controversia ferocissima, che coinvolse vescovi e alte cariche universitarie e che valse a Newman accuse di papismo e disonestà. Nelle parole dell'allora arcivescovo di Canterbury, A. C. Tait:

[Newman's] jesuitry [was derived] not from dishonesty, but from a natural defect, a strange bent of genius that loves tortuous paths, perhaps partly because it requires an exercise of ingenuity to get along in them<sup>94</sup>.

Alle accuse seguì presto una condanna formale, preceduta dalla dissociazione e censura da parte dell'Università di Oxford dai e sui *Tracts* e dalla richiesta da parte del vescovo di Oxford, Bagot, di far cessare immantinente le pubblicazioni. Newman cercò di difendersi dalle accuse rimarcando la propria posizione in una lettera aperta indirizzata al Reverendo Jelf, tutor di Christ Church:

Newman claimed that he sought to deepen the 'religious mind of our Church. And, as a result, there was a need to address the Thirty-Nine Articles. His desire for liberty of interpretation was compounded by the circumstances of the time. He believed that there was a genuine development of interest in the Church's doctrine and life. It had been fuelled, in part, by 'great names in our literature' and he listed Sir Walter Scott, William Wordsworth and Coleridge. He did not want this upsurge to benefit the Roman Catholic Church [...]. Newman clearly believed that the Church of England had an opportunity and a responsibility [...]. There was a need to recover Anglicanism's catholic heritage if only 'to keep members of our Church from straggling in the direction of Rome'<sup>95</sup>.

Quel che accadde nei mesi a seguire fu un febbrile scambio di lettere fra Newman e il vescovo tramite la mediazione di Pusey –scambio che tuttavia non sortì alcun effetto in favore dei trattariani, ma anzi pose Newman in una situazione gravissima: le iniziali richieste di soppressione del *Tract* e di cessazione della pubblicazione dei *Tracts in toto* da parte del vescovo non furono

---

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>94</sup> R. T. Davidson and W. Benham, *Life of Archibald Campbell Tait, Archbishop of Canterbury*, London, Macmillan, 1891, p. 86.

<sup>95</sup> Chandler, *An Introduction to the Oxford Movement*, cit. p. 59.

accolte grazie alle abilità mediatrici di Pusey, ma il *Tract 90* (e dunque la persona di Newman) fu condannato in una serie nutrita di *Episcopal Charges*<sup>96</sup> da parte di un numero significativo di vescovi.

A Newman non restava che ritirarsi dalla scena pubblica: si trasferì definitivamente nella piccola parrocchia di Littlemore l'anno seguente, pur mantenendo i propri impegni a St. Mary's e a Oriel –impegni che tuttavia deciderà di revocare nel 1843 per dedicarsi alla stesura dell'*Essay on the Development of Christian Doctrine* e a una vita quasi monastica. Nel 1839 scriverà a Keble di essersi definitivamente convinto della situazione scismatica della Chiesa d'Inghilterra, e di soffrire gli ammonimenti dei vescovi come rivelatori della propria mancanza di fede nei confronti della Chiesa inglese:

I am very far more sure that England is in schism, than that the Roman additions to the Primitive Creed may not be developments, arising out of a keen and vivid realising of the Divine Depositum of faith. [...] You will now understand what gives edge to the Bishops' charges [...]. They distress me in two ways: 1. as being in some sense protests and witnesses to my conscience against my secret unfaithfulness to the English Church; and 2. next, as being average samples of her teaching and tokens how very far she is from even aspiring to Catholicity<sup>97</sup>.

Da questo momento in poi e fino alla conversione, Newman lascerà le redini del Movimento a Pusey, pur partecipando a iniziative editoriali quali la *Library of Anglo-Catholic Theology* (1841), nella quale si sistematizzavano le opere dei teologi del diciassettesimo secolo d'ispirazione del Movimento.

Sotto la guida di Pusey, quel che restava del Movimento abbandonò la stesura dei *Tracts* per farsi promotore della fondazione di ordini religiosi dapprima femminili e poi maschili e della creazione della *English Church Union*, associazione di matrice anglocattolica. La direzione dottrinale del Movimento si fondò sul Ritualismo, una pratica già osservabile *in nuce* negli anni newmaniani<sup>98</sup> che affidava la dimostrazione della dottrina sacramentale all'elaborazione del cerimoniale ecclesiastico, passando per il recupero dei paramenti sacri, il riposizionamento dell'altare e del celebrante a est, l'uso di

---

<sup>96</sup> Si tratta di note formali di natura ammonitoria indirizzate dai vescovi al clero in materia dottrinale e disciplinare.

<sup>97</sup> Cfr. Ker, *John Henry Newman*, cit., p. 274.

<sup>98</sup> Scriveva Newman a Manning già nel 1839: "give us more services, more vestments and decorations in worship". Cit. in James Bentley, *Ritualism and Politics in Victorian Britain: The Attempt to Legislate Belief*, Oxford, Oxford University Press, 1978, p. 26.

ceri a scopo adornativo, l'uso di pane e vino mischiato ad acqua per la celebrazione dell'eucaristia e di incenso durante il rito. Oltre all'eucaristia, i 'puseytes' ripresero a officiare anche la confessione, pratica che disturbava enormemente le coscienze dei vittoriani i quali arrivarono a definire il rito "filthy interrogations". Il governo Disraeli, supportato da una Corona di orientamento più protestante che cattolico e niente affatto simpatetica nei confronti delle pratiche ritualistiche e del Movimento di Oxford, arrivò a emanare una legge che vietava suddette pratiche, il *Public Worship Regulation Act* (1874) che, di fatto, si dimostrò inefficace<sup>99</sup>.

Il Movimento di Oxford incise sulla cultura inglese in modo profondo e duraturo. È probabile che lo stile in prosa dei *Tracts* abbia avuto un ruolo non secondario nella formazione del gusto di scrittori e lettori dell'epoca, ma non è argomento esauribile in questa sede. Si è già visto come le meditazioni di Newman su religione, lettere e cultura siano di fondamento al pensiero arnoldiano, pilastro della culturologia dell'epoca: più in generale, si può affermare che nella fiera opposizione degli uomini di Oxford alle tendenze liberali e secolarizzanti risiedesse l'asse portante di quella spinta paradigmatica verso la verticalità e il trascendente individuata da molti recenti contributi critici. È anche plausibile che il recupero dell'ortodossia e il ritualismo trattariani, testimoniando una forte fascinazione nei confronti dei culti primitivi e della patristica, abbiano avuto un certo peso nella formazione di quella tendenza estetica denominata "medieval revival" in arte e architettura di cui John Ruskin fu principale sistematizzatore e testimone a partire dagli anni cinquanta dell'Ottocento, assieme a Walter Pater e alla *Pre-Raphaelite Brotherhood*:

Their appeal to the early Church and to the sixteenth century Anglican divines encouraged others to look to the medieval period and the confidence with which the Church then conducted its liturgy. This linked, in secular life, with Romantic notions about the Middle Ages<sup>100</sup>.

---

<sup>99</sup> Cfr. Chandler, *An Introduction to the Oxford Movement*, cit., pp. 107 *et passim*.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 108. Nota inoltre Chandler alla pagina seguente l'influsso oxoniano sulla fondazione della *Ecclesiological Society* di Cambridge da parte di John Mason Neale: "At first its members were interested in [...] assessing the architectural merits of church buildings, Soon, though, they were making pronouncements about acceptable forms of design, and did much to promote 'Victorian gothic' as an architectural ideal".

Quel che è certo e che andremo a indagare nel prossimo paragrafo, è che l'estetica trattariana, se di estetica si può parlare, fu profondamente influente sulle lettere in prosa e poesia.

### **2.3. Il romanzo religioso vittoriano**

Se è vero che le battaglie teologiche combattute a Oxford costituiscono una porzione importante e sostanziale del dibattito teologico vittoriano, è altrettanto vero che la vita religiosa inglese nell'ottocento contava al suo interno una molteplicità di voci tutte egualmente udibili sul piano della produzione culturale. Anche gli *Evangelicals* e i *Nonconformists*<sup>101</sup> concorsero, assieme ai partiti della *High Church* trattariana e della *Broad Church* noetica, alla costruzione del discorso religioso letterariamente inteso: “Any survey of the Anglican novels of this period must take into account this state of division and warfare within the Church of England, for the majority of religious stories of the time not only reflect these passionate controversies but are actually inspired by them [...]”, cosicché “Fiction became the pulpit, the confessional and the battlefield for countless Victorians, and the novel was used by them more than any other form of art to portray the religious movements of their time [...]”<sup>102</sup>. La parcellizzazione culturale storicamente definitasi nei secoli dopo lo Scisma anglicano fece sì che l'agitazione sentita in seno alle varie declinazioni

---

<sup>101</sup> *Evangelical*: “During the intra-Protestant controversies in Germany and Switzerland in the sixteenth and seventeenth centuries, Lutherans were called evangelical and Calvinists were called reformed. The Evangelical Church is the official name of the church formed in Germany by the union of Lutherans and Calvinists. In England a movement in the eighteenth century formed under the leadership of John and Charles Wesley and George Whitfield was called indiscriminately ‘methodist’ or ‘evangelical.’ English evangelical teaching was characterized by emphasis on atoning sanctification and marked by ‘enthusiasm.’ Evangelicals who remained within the Church of England formed an evangelical or low church party, often at odds with the Laudian, catholic, or high church party”. Cfr. <https://www.episcopalchurch.org/library/glossary/evangelical>; *Dissenter*: “In a technical sense, the term refers to English Protestants who do not conform to the discipline, doctrines, or practices of the established Church of England. [...] In common usage the term ‘Nonconformist’ describes all Protestants in England who dissent from Anglicanism-Baptists, Congregationalists, Presbyterians, Methodists, and Unitarians, as well as such independent groups as Quakers, Plymouth Brethren, and the Salvation Army”, <https://www.episcopalchurch.org/library/glossary/nonconformists> (ultimo accesso 22/02/2018). Sinonimo civile e non religioso del termine è *Dissenters*, termine che abbraccia qualunque gruppo di credenti che abbia rifiutato il culto anglicano, siano essi Protestanti (Quaccheri, Puritani) o Cattolici romani.

<sup>102</sup> Maison, *The Victorian Vision*, cit., pp. 14 e 5.



appartenenti alla coscienza religiosa collettiva s'incanalasse in soluzioni letterarie che si prestassero a illustrarla e, secondo il costume del romanzo vittoriano, *risolverla* nelle questioni morali, individuali e sociali che essa sollevava, come notava nel 1869 Lady Georgiana Fullerton:

the analysis of character and revelations of a hidden life, [...] are often contained in the novels of the present day. Whatever treats of inward conflicts, secret perplexities, and the various trials of individual minds and hearts, necessarily commands attention at a moment when anything that can throw light on the difficulties which so many are experiencing may tend, even remotely, to their solution<sup>103</sup>.

Il romanzo religioso ebbe il suo momento di massima diffusione durante il regno di Vittoria, conoscendo un favore di pubblico che portò George Eliot, nel 1839, a riferirsi al genere come a una massa di “hateful [...] monsters that we do not know how to class”<sup>104</sup>. Ma per il pubblico queste storie assonavano alla perfezione con uno smarrimento interiore condiviso trasversalmente da ogni classe sociale, ponendosi come racconti esemplari delle “many skirmishes, truces, victories and defeats in those battles of belief waged in many ‘individual minds and hearts’ in the Victorian Age”<sup>105</sup>, e modellandosi in forme variegata che comprendevano “‘theological romances’, ‘Oxford Movement tales’, novels of religious propaganda designed to disseminate a variety of forms of Christian belief, and assorted spiritual biographies in fiction, including converts’ confessions of all kind”<sup>106</sup>.

Per Maison furono gli *Evangelicals* a mettere a punto il genere all’inizio del secolo per soddisfare le esigenze evangelizzanti del proprio credo, ma è con il Movimento di Oxford che il romanzo religioso si diffonderà in modo capillare: “[...] this storm that rent the ark of the Establishment [...] was responsible for a perfect *furor scribendi*; its lightings fired the imaginations of countless Victorians”<sup>107</sup>. Per i Trattariani, scrivere era un importante imperativo morale poiché attraverso le lettere intendevano educare il pubblico ai principi della Chiesa, laddove la dottrina pura dei *Tracts of the Times* faticava a raggiungere gli strati della popolazione meno istruiti: “Since so many of the tractarian

---

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 3.

doctrines were highly controversial and liable to the the wildest misunderstandings, education in Church principles was regarded as an urgent duty”<sup>108</sup>.

Furono le penne dei Rev. William Gresley e Francis Edward Paget a scrivere la maggior parte dei romanzi trattariani, la prima ondata dei quali (fra gli altri, di Gresley sono *Portrait of an English Churchman*, 1838 e *Charles Lever*, 1841; di Paget va segnalato *Luke Sharp*, 1845) si concentrava sulla descrizione delle vite esemplari di uomini e donne che, dopo aver abbandonato la retta via sedotti dai richiami del Dissenso, del Liberalismo o del Socialismo, tornavano in seno alla Chiesa con rinnovata fede. Per rinforzare l'*exemplum* della vicenda biografica dell'eroe, gli intrecci della *early tractarian fiction* risultano costellati di sermoni e digressioni nelle quali gli autori, *propria persona*, si lanciavano in spiegazioni della dottrina sacramentale come in invettive feroci contro il nemico del momento, fosse questo identificato con gli *Evangelicals*, i Cattolici romani o i Liberali. Intorno al 1845 e in seguito alla conversione di Newman, gli sforzi dei romanzieri trattariani si concentrarono sulla propaganda del ritualismo da un lato, con un filone di testi di argomento architettonico tra i quali spicca *The Church Restorers* (1844) di F. A. Paley, segretario dell'allora *Cambridge Camden Society* (cfr. nota 103), e dell'ortodossia anglicana dall'altro: questo secondo filone comprende *From Oxford to Rome* (1847) di Elizabeth Harris, romanzo che spingerà Newman a scrivere *Loss and Gain*.

In realtà ogni espressione di credo all'interno della Chiesa d'Inghilterra usò il romanzo come mezzo di diffusione. Newman stesso in *Loss and Gain* delinea in un bozzetto farsesco quest'abbondanza testuale e propagandistica allorché il protagonista Charles Reding, una volta presa la decisione di convertirsi, si ritira in una stanza d'albergo a Londra ma non ha possibilità di raccogliersi in meditazione, poiché disturbato senza soluzione di continuità dalla visita di personaggi bislacchi e bizzarri, tutti egualmente intenzionati a convertirlo al proprio credo. La voce cattolica all'interno di questo filone narrativo risulta minoritaria ma di notevole importanza, estrinsecandosi in un genere cui *Loss and Gain* tassonomicamente appartiene, quello della *conversion novel*, cui fanno riferimento, fra gli altri, i lavori di A. H. Edgar (*John Bull and*

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 26.

*the Papists*, 1846), Lady Georgiana Fullerton (*Mrs. Gerald's Niece*, 1869), Lady Gertrude Douglas (*Linked Lives*, 1876).

L' *Oxford Movement* rivelò una notevole influenza soprattutto in poesia, come dimostra il debito verso il pensiero e i versi di Keble e Newman contratto da Walter Pater, Christina Rossetti e Gerald Manley Hopkins<sup>109</sup>: *The Christian Year* (1827) di Keble è considerato “the most popular volume of verse in the nineteenth century”<sup>110</sup>, mentre la collettanea di versi *Lyra Apostolica* (1836) rivelò al pubblico, tre anni dopo il primo *Tract*, che gli uomini di Oxford erano anche poeti di finissima sensibilità: “tractarian poetry was (after Shakespeare's) the most successful ever written in English”<sup>111</sup>. La presa trattariana sulle modalità di espressione poetica e artistica in generale non si esaurì con il progressivo spegnimento del Movimento in seguito alla conversione di Newman, tutt'altro; per Delaura l'estetismo di fine secolo non è che una traduzione in termini secolari dell'ortodossia dogmatica che caratterizzava il Movimento, tale che “the substance of Dogmatic Christianity was transformed, within one or two generations, into the fabric of aestheticism [...]. Newman's conservative humanism was exploited in the aesthetic humanism of Pater”<sup>112</sup>. Lo studioso definisce l'influenza newmaniana sulle lettere di fine secolo “the miracle of Newman”, grazie al quale “late Victorian literary life might well have been less ‘religious’ than it was, and [...] without him it is impossible otherwise to account for the precise religious tone suffusing much of the work of the period”<sup>113</sup>. In particolare, per Delaura la teoria pateriana della *impassioned contemplation* è ricalcata sul concetto di *inwardness* newmaniano<sup>114</sup>, mentre l'*inscape/instress* hopkinsiani sono leggibili, per Knight e Mason, come

---

<sup>109</sup> Si rimanda qui a Knight e Mason, *Nineteenth Century Religion and Literature*, cit., pp. 88-100, Mariaconcetta Costantini, *Poesia e sovversione: Christina Rossetti e Gerald Manley Hopkins*, Pescara, Campus, 2000; Jude W. Nixon, “‘Steadily Contemplating the Object of Faith’: Newman, the *Apologia* and Romantic Aesthetics”, *Nineteenth-Century Prose*, XVIII, 2 (1991), pp. 159-200.

<sup>110</sup> Michael Wheeler, *Heaven, Hell and the Victorians*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 60.

<sup>111</sup> S. Prickett, “Tractarian Poetry”, in R. Cronin, A. Chapman, and A. H. Harrison (eds.), *A Companion to Victorian Poetry*, Oxford, Blackwell, 2002, pp. 279-90, p. 279.

<sup>112</sup> Delaura, *Hebrew and Hellene*, cit., p. xi.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. xiv.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. xi: “the ‘inwardness’ that Newman insists on as man's essential spiritual quality is secularized as part of Arnold's criticism and culture and emerges finally as Pater's ‘impassioned contemplation’ –that detached observation of ‘the individual in his isolation,’ the ‘solitary prisoner’ whose dream of a world consists of certain traditional states of mind apart, ultimately, from real objects”.

un'applicazione formale del concetto di trasferimento eucaristico di Dio nelle cose del mondo fisico derivata dall'*Analogy of Religion* del Vescovo Joseph Butler –concetto sul quale i trattariani e Newman specialmente molto insistevano:

Newman described it [Bishop Butler's] as the 'doctrine that material phenomena are both the types and the instruments of real things unseen', the 'Mysteries of the faith' that are reserved within physical objects. Hopkins, however, considered Butlerian analogy slightly myopic, unable to capture the intrinsic vision within the natural world: material phenomena are not so much types as tiny jigsaws made up of molecular sense data. Hopkins called this 'inscape', a word that denoted the energy of natural objects which for him, almost buzz with vitality only to be kept going by 'instress', that which stops the buzz from fizzling out<sup>115</sup>.

Rimandiamo al capitolo seguente un approfondimento di quanto brevemente accennato finora, tenendo fermo il punto, per ora, che l'insistenza trattariana sul recupero delle radici cattoliche della Chiesa d'Inghilterra configurava istanze molto fraintendibili da chi non fosse avvezzo a questioni di ortodossia dottrinale e, allo stesso tempo, si prestava a strumentalizzazioni da parte degli avversari politici e religiosi del Movimento. Definire qualcuno *papist* equivaleva all'epoca a un'accusa di alto tradimento dato che, come osserva Gay, "l'odio più sfrenato in epoca vittoriana è stato quello che divideva cattolici e protestanti"<sup>116</sup>. Per quanto quest'affermazione racchiuda una descrizione parziale di quel che accadeva in seno all'istituzione anglicana, è di certo una verità dalla quale non si può prescindere per il prosieguo del discorso. Agli occhi della Chiesa inglese, la Chiesa di Roma e i suoi seguaci costituivano una seria minaccia per lo stato, specialmente a causa delle simpatie filocattoliche registrate in Scozia e Irlanda: tra il 1800 e il 1880 la popolazione affiliata al cattolicesimo crebbe di una percentuale interessante: dall'1,2 al 4,06. Un dato così significativo va inquadrato nell'ingente flusso migratorio dall'Irlanda che raggiunse il suo apice intorno al 1840, in seguito all'*Act of Union*. Le conversioni a Roma di intellettuali illustrissimi quali Manning o Newman, se costituiscono il riscontro di tale tendenza demografica, contribuirono anche a rafforzare la controversia cattolica in ambito culturale in modo decisivo, dando voce a istanze fino ad allora rimaste silenti: "since the Reformation almost no English-language

---

<sup>115</sup> Cfr. Knight, Mason, *Nineteenth Century Religion and Literature*, cit., p. 109.

<sup>116</sup> Gay, *Il secolo inquieto*, cit., p. 180.

writers of any influence had tried to advance the cause of the Catholic Church”<sup>117</sup>. Allo stesso tempo, chi sceglieva di convertirsi al cattolicesimo si trovava a subire un pesante stigma sociale:

The conversion of members of the establishment, such as [...] Lord Ripon, a former liberal member of Cabinet and Grand Master of the English Freemasons, sharply focused public attention on the changes of leadership by those whose secret conceptions suddenly seemed contrary to public interest [...]. The convert to Rome is not simply a deluded member of a minority of faith, but an *unpatriotic presence to be expelled*. [...] Henry Manning felt himself a pariah, like a “dead man out of mind”. John Henry Newman extrapolated from his own experience to suggest some of the weapons turned against the convert: “he gets no more invitations; he is not a welcome guest; he at length finds himself in Coventry; and where his presence once was found, now it is replaced by malicious and monstrous tales about him, distorted shadows of himself, freely circulated and readily believed”<sup>118</sup>.

Il timore più sentito dai vittoriani erano le ingerenze papiste sugli affari nazionali: cattolicesimo e minaccia politica costituivano un’equivalenza profondamente radicata nella mente e nella cultura inglese, che associava “Protestantism and civil freedom, [...] Popery and arbitrary power” almeno a partire dalla fine del sedicesimo secolo<sup>119</sup>. Tuttavia, nota Moran, il tono sensazionalistico affidato alle raffigurazioni anticattoliche espletava una duplice funzione: da un lato serviva da contraltare all’affermazione dell’identità protestante e, dall’altro, analogamente alla letteratura sensazionalistica del tempo, rendeva fruibile un discorso di sovversione, un’alternativa affascinante alle norme culturali in patria<sup>120</sup>. Tali inquietudini e diffidenze andarono a modellarsi in pratiche discorsive e figurative nelle quali il personaggio del cattolico, stravagante ed eccessivo, si dava circondato da un’aura di paranoia e sensazionalismo: “Emotive diction, melodramatic and morbid stories, and extravagant images of horror were employed [...] in a shared paranoia about the role of Catholicism in British culture”<sup>121</sup>. In particolare, il gotico letterario tardosettecentesco e del primo ottocento si popolò, in epoca vittoriana, di spietati

---

<sup>117</sup> Patrick Allitt, *Catholic Converts: British and American Intellectuals Turn to Rome*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1997, p. 1.

<sup>118</sup> Moran, *Catholic Sensationalism*, cit., p. 184. Enfasi mia.

<sup>119</sup> Thomas Babington Macaulay, *The History of England: From the Accession of James II*, London, J. M. Dent, 1906, I, p. 359.

<sup>120</sup> Cfr. Moran, *Catholic Sensationalism*, cit., pp. 2 *et passim*.

<sup>121</sup> Moran, *Catholic Sensationalism*, cit., p. 6.

monaci e prelati senza scrupoli che assunsero il ruolo di veri e propri *villains*, ma fu soprattutto ai gesuiti che i vittoriani affidarono il ruolo di turbatori della quiete pubblica protestante:

From the best selling literature of the day we see that the jesuit loomed large in Protestant imagination as a villain of the blackest dye, a spy, a secret agent, suave, supercilious and satanically unscrupulous, laying his cunning plots for the submission of England to 'Jesuitocracy'<sup>122</sup>.

*Loss and Gain*, esemplare *conversion novel*, vide la luce in questo clima di sospetto per dissipare ombre e calunnie dalla persona del suo autore e portare avanti istanze culturali che decostruissero il discorso sensazionalistico attorno al culto cattolico romano, utilizzando gli strumenti del romanzo di propaganda messo a punto dai trattariani. Più precisamente, *Loss and Gain* fu pubblicato a definizione del “rapporto tra identità personal-istituzionale e *personae* scrittorial-autoriali”<sup>123</sup>: riprenderemo questo punto nel quarto capitolo, dopo aver condotto una disamina delle istanze letterarie ricavabili da alcuni scritti newmaniani di ambito teorico-letterario che fondano in modo decisivo la costruzione della testualità del romanzo.

---

<sup>122</sup> Margaret M. Maison, *The Victorian Vision: Studies in the Religious Novel*, New York, Sheed & Ward, 1962, p. 169.

<sup>123</sup> Enrico Reggiani, “Losses and Gains. Economie della letteratura negli autori cattolici vittoriani: metodi e prospettive per una ricerca”, *RSV – Rivista Studi Vittoriani*, VIII, 2 (Luglio 2003), pp. 59-78, p. 59.

## CAPITOLO 3

### Testi

Scopo di questo capitolo è la sistematizzazione della teoria letteraria di Newman ricavabile da alcuni scritti sul tema, per verificarla in *Loss and Gain* e aggiungere così un tassello a un filone degli studi newmaniani poco frequentato dalla critica<sup>124</sup>: la sua pratica *letteraria*. La pervasività dell'insegnamento del Cardinale nell'ambito della cultura europea è infatti confermata in varie branche di studi che vanno dalla pedagogia alla teologia più pura; tuttavia, e sebbene la produzione poetica e romanzesca di Newman occupi una certa rilevanza anche quantitativa nel macrotesto, questa non ha incontrato un sistematico interesse, a parte qualche validissimo studio<sup>125</sup>. Eppure, come si vedrà, la teoria e la pratica letteraria, ben lungi dal darsi come epifenomeni nel pensiero complessivo dell'autore, testualizzano motivi e temi cruciali all'interno dell'intero sistema teologico-filosofico di Newman, illuminandolo e aggiungendo a questo risorse e punti di decodifica. Proprio perché la pratica letteraria è accompagnata dall'autore da un solido apparato teorico, e proprio perché i principi che Newman sviluppa nei suoi scritti sono rigorosamente applicati alla scrittura poetica e in prosa, ci apprestiamo a ripercorrerne le tappe salienti, col fine di marcare una tappa metodologica utile nel prosieguo del lavoro. Si vedrà come il suo pensiero dimostri un'impressionante lungimiranza riguardo l'estetica e le modalità espressive dell'arte, sviluppandosi in un costante dialogo con la tradizione –in particolare con quella classica greca e latina e con Shakespeare, per definire poesia e letteratura in relazione allo scopo di entrambe nel consesso umano.

Si tratta di meditazioni decennali che, coprendo un arco di tempo che va dal 1829 al 1858, si snodano lungo il *continuum* della struttura gnoseologica

---

<sup>124</sup> *Poetry, with Reference to Aristotle's Poetics*, in *Essays, Critical and Historical*, New York, Longmans, 1901, pp. 1-29; *Literature. A Lecture read in the School of Philosophy and Letters, November, 1858*, in *The Idea of a University Defined and Illustrated*, London, Basil Montagu Pickering, 1873, pp. 268-294.

<sup>125</sup> Cfr., fra gli altri, Lewis E. Gates, "Newman as Prose Writer", in Newman, *Apologia Pro Vita Sua*, cit., pp. 423-427; Jeremiah Hogan, "Newman and Literature", cit.; Jude V. Nixon, *Gerald Manley Hopkins and His Contemporaries: Liddon, Newman, Darwin, and Pater*, New York, Garland Publishing, 1994; Alvan Ryan, "Newman's Conception of Literature", in John Hicks et al. (eds.), *Critical Studies in Arnold, Emerson, and Newman*, Iowa City, University of Iowa Press, 1942, pp. 123-72; Thomas Vargish, *Newman: the Contemplation of Mind*, Oxford, Clarendon Press, 1970.

newmaniana, risultando in essa perfettamente integrate. Una prima ricognizione riguarderà lo studio sulla poesia del 1829, il quale può ben dirsi costituire la pietra angolare sulla quale l'autore costruirà la propria visione e pratica letteraria. In esso, Newman perviene a una definizione di poesia orientata da un denso scambio intertestuale con Artistotele, arrivando a concepire il termine secondo un senso ampissimo che, fondandosi sul sistema platonico, comprende sia la composizione linguistica nella sua materialità segnica (artificio), sia quell'aspetto immateriale legato al sentire e alla percezione che Newman chiama "the gift itself" (Idea).

La poesia come Idea trascendente e aspetto immateriale della composizione sarà ripresa in *Literature* (1858) e in quella sede ulteriormente connotata attraverso una rigorosa indagine metafisica del pensiero e del linguaggio, volta a dimostrare come scrittura secolare e religiosa condividano il medesimo fine, ossia quello di toccare l'interiorità dell'uomo per favorirne la levatura morale. La figura dell'artista, nell'economia di questa struttura platonica, è quella di un intelletto che, in diretta comunicazione con l'Idea, plasma il linguaggio e la materia in forme linguistiche, plastiche o sonore che restituiscano all'umanità un riflesso storicizzato dei percorsi della Provvidenza e della Parola divina. E poiché nell'intelletto umano si rifrange il *Logos* come coincidenza *individualizzata* di ragione (*reason*) e discorso orale (*speech*), Newman fa conseguire a questa fenomenologia dell'arte la considerazione che l'arte sia un "personal work" e che lo *stile* dell'autore rispecchi a sua volta, e contemporaneamente, il sé individuale, ossia la persona, e l'immanenza divina nella persona.

Da *Poetry* a *Literature*, il canone shakespeariano è un *fil rouge*, un'ancora testuale alla quale Newman ricorre spesso e volentieri: ci si occuperà quindi di capire in che modo Shakespeare sia usato da Newman e a quali esiti teorici quest'uso porti. In particolare, si vedrà come il Cardinale assegni al Bardo e ai grandi classici il merito di aver *universalizzato* nel proprio "personal work" la particolarità dell'esperienza umana, attraverso la creazione di vicende e personaggi che, sgrossati dei particolari riferibili alla vita quotidiana, assurgono a modelli moralmente edificanti a beneficio del progresso dell'umanità. Le conseguenze teoriche di questo scavo portano a un deciso accento sulla letteratura come esercizio di scrittura di sé e sull'oralità come



veicolo principale per favorire la catarsi interiore. L'estetica newmaniana, come si vedrà, è infatti legata a doppio filo sia alla visione dell'arte come fenomenologia divina, sia al rintracciamento dell'ontologia letteraria nell'oralità e non nella scrittura; tale postura proviene all'autore da premesse neotestamentarie, ribadite e rintracciabili anche in *Loss and Gain* (cfr. par. 4.2.4): “La fede dunque *viene* dall'udire, e l'udire *viene* dalla parola di Dio” (Rm, 10, 17).

Curiosamente, la critica ha ignorato questo dato strutturale, ascrivendo la teoria e pratica letterarie di Newman a una sostanziale derivatività dall'estetica romantica. Non c'è dubbio alcuno che l'autore abbia assorbito, da lettore e soprattutto durante gli anni di formazione, certe istanze romantiche e tuttavia, alla luce della disamina di seguito condotta, la sua iscrizione in una precisa corrente estetica e letteraria appare poco problematizzante e non comprensiva della totalità del suo pensiero. L'ultima parte dell'indagine sarà pertanto devoluta a una ridefinizione della persistenza romantica nelle lettere newmaniane, in modo da isolare il grado di distanza esistente fra i romantici e Newman; in particolare si vedrà come, se certe istanze sulla trascendenza del linguaggio, sulla scrittura di sé e sull'oralità in scrittura sono plausibilmente riferibili all'estetica romantica, esse sono da Newman inquadrare in un sistema teologico-filosofico organico, in base al quale detti dispositivi estetici assolvono al fine religioso della *rivelazione* del divino.

### **3.1. “Poetry”: *artificio e Idea.***

Risale al 1829 una delle prime, giovanili riflessioni sulla questione letteraria: *Poetry, with Reference to Aristotle's Poetics*, è un breve scritto in cui Newman espone alcune meditazioni sulla tragedia greca e sulla poesia, nelle quali il sistema aristotelico è ripreso e messo in discussione. Il saggio costituisce l'ossatura del sistema di pensiero newmaniano sullo scopo e sulla funzione della letteratura: molto di quanto affermato in *Poetry* sarà poi approfondito dal cardinale nei suoi scritti successivi.

Per Newman l'assunto di base della teoria aristotelica sulla tragedia, ossia che il componimento teatrale debba costruirsi su un intreccio complesso per essere di valore ed effetto, è innegabilmente confutato dai risultati ottenuti

dai grandi tragediografi i quali, raramente attenendosi a saldi principi teorici per imbastire i propri componimenti, hanno spesso consegnato alle scene drammi i cui personaggi o temi principali non risultano affatto ancillari rispetto alla prominenza dell'azione. Proprio nello scavo psicologico dei personaggi, nell'universalità dei temi trattati e nell'immediatezza dei testi recitati a raggiungere il cuore dello spettatore, sta la *poeticità* del dramma. L'intento di Newman pare perciò quello di isolare i nuclei poetici nel teatro, affermando che quel che passa in scena e resta sono le voci dei personaggi, le istanze interiori di cui si fanno portatori, piuttosto che un complicato intreccio:

Gods, heroes, kings, and dames, enter and retire: they may have a good reason for appearing, they may have a very poor one; whatever it is, still we have no right to ask for it; the question is impertinent. Let us listen to their harmonious and majestic language, to the voices of sorrow, joy, compassion, or religious emotion -to the animated odes of the chorus. Why interrupt so transcendent a display of poetical genius by inquiries degrading it to the level of every day events [...] <sup>126</sup>?

Si noti come l'argomentazione del cardinale si affidi a un lessico che sottolinea in modo marcato l'elemento uditivo, dunque vocale e sonoro del testo ("let us listen [...] to the voices [...] to the animated odes") –un abito linguistico che ricorre, come vedremo, e che spesso sarà applicato in riferimento all'opera di Shakespeare. Non manca, in *Poetry*, la fondazione di un altro pilastro del pensiero letterario newmaniano, ossia l'affermazione della sostanziale somiglianza ontologica fra linguaggio e musica:

The very spirit of beauty breathes in every part of the composition. We may liken the Greek drama to the music of the Italian school; in which the wonder is, how so much richness of invention in detail can be accomodated to a style so simple and uniform. Each is the development of grace, fancy, pathos, and taste, in the respective means of representation and sound <sup>127</sup>.

La confutazione della teoria aristotelica sulla preminenza dell'azione rispetto ad altri elementi testuali è condotta, riprendendo Aristotele, nell'affermazione che dare risalto alla costruzione dell'intreccio distolga la mente dalla "spontanea

---

<sup>126</sup> *Poetry*, cit., p. 4.

<sup>127</sup> *Ivi*.

esibizione” di sentimenti e immaginazione, ossia dal veicolare la “materia poetica”:

[Aristotle's] rules [...] require a fable not merely natural and unaffected, as a vehicle for poetical matter, but one laboured and complicated, as the sole legitimate channel of tragic effect; and this tend to withdraw the mind of the poet from the spontaneous exhibition of pathos or imagination to a minute diligence in the formation of the plot<sup>128</sup>.

La definizione della “materia poetica” è rintracciabile, per Newman, proprio nella *Poetica* di Aristotele e coincide con la rappresentazione dell’Idea in parola. Sta proprio qui la differenza fra poesia e biografia o storiografia, *viz.*, nel fatto che, se le ultime si danno come rappresentazione di persone o fatti e dunque trovano materiale primario nella realtà fisica, la poesia al contrario appartiene a un regno percettivo ulteriore. Quel che distingue il poetico dal non poetico è il procedimento di *generalizzazione* condotto *a partire* dal mondo fenomenico, il quale conduce a sua volta, in modo simile a quanto accade in pittura, alla creazione mentale di immagini trasferite poi su pagina. Ne consegue che la materia prima della rappresentazione in poesia sia la *fiction*, mentre quella della storiografia o della biografia sia la *fedeltà*:

Poetry, according to Aristotle, is a representation of the ideal. Biography and history represent individual characters and actual facts; poetry, on the contrary, generalizing from the phenomenon of nature and life, supplies us with pictures drawn, not after an existing pattern, but after a creation of the mind. Fidelity is the primary merit of biography and history; the essence of poetry is fiction<sup>129</sup>.

Lo scarso (se nullo) legame con le dinamiche narrative del riportare fedelmente fatti e persone implica che, pur stando nella materia, la poesia la plasmi in modo da rendere evidente la totalità dell’oggetto contemplato, nelle proporzioni e nelle connessioni di causa effetto che lo innervano:

[...] it bounds and finishes off the confused luxuriance of real nature; while [...] it brings into sight the connexion of cause and effect, completes the dependance of the parts one on another, and harmonizes the proportions of the whole<sup>130</sup>.

---

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>130</sup> *Ivi.*

In tal senso, la contemplazione poetica somiglia alla derivazione di formule matematiche astratte applicate allo studio della fisica, “before they are modified by the contingencies of atmosphere and friction”<sup>131</sup>; ne consegue che l’idealità della materia poetica appartenga a un mondo superiore, ricreato in parola dall’immaginazione del poeta. La catarsi, per Newman, risiede nella consolazione (“solace”) che lo spirito del lettore o dello spettatore riceve e prova a cospetto della rappresentazione, sia essa semplicemente testuale o recitata:

[...] while it recreates the imagination by the superhuman loveliness of his views, it provides a solace for the mind broken by the disappointments and sufferings of actual life; and becomes, moreover, the utterance of inward emotions of a *right moral feeling*, seeking a purity and a truth which this world will not give<sup>132</sup>.

L’opinione di Newman appare a questo punto in netto contrasto con la dottrina aristotelica sul piano dell’estetica: se per Aristotele il piacere che lo spettatore ricava dall’assistere a un dramma è di natura essenzialmente intellettuale, si dà cioè nel riconoscimento della similarità fra eventi rappresentati ed eventi reali e perciò pertiene al *nous*, per Newman si tratta di un piacere più simile a quello ricavabile dall’ascolto della musica, un’esperienza sensoriale che agisce a livello profondo, che tocca corde invisibili e agisce grazie alla trasmissione, da parte del poeta, del *giusto sentire (phronesis)*. In definitiva, Newman aggiunge alle nozioni aristoteliche la dottrina dell’intrinseca *moralità estetica* della poesia: tale postura teorica deriva da una convinzione di stampo antropologico, da Newman mai abbandonata, ossia che la razionalità non abbia in alcun modo preminenza sul sentire dell’uomo, il quale “is not a reasoning animal; he is a seeing, feeling, contemplating, acting animal”<sup>133</sup>.

Perciò, concepire la tragedia insistendo sulla composizione del *plot* risulta nella negazione dell’uomo naturale in favore di una visione antropologica improntata all’artificialità, simile a quella esperita nell’estetica neoclassica: “the most perfect plot is not the most poetical”<sup>134</sup> e, poco più avanti: “Aristotle treats

---

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>132</sup> *Ivi.* Enfasi mia.

<sup>133</sup> John Henry Newman, “Tamworth Reading Room”, in *Discussions and Arguments on Various Subjects*, London, Longmans and Green, 1911, p. 293.

<sup>134</sup> *Ivi.*

dramatic composition more as an exhibition of ingenious workmanship, than as a free and unfettered effusion of genius. The inferior poem may, on his principle, be the better tragedy”<sup>135</sup>.

Eppure è lo stesso Aristotele a indicare Euripide come il miglior drammaturgo, nonostante la scarsa consistenza d'intreccio delle sue tragedie; come a dire che la qualità della composizione sia ricavabile *soprattutto* dalla capacità di raggiungere e raccontare quelle passioni che le forme esteriori del dramma (linguaggio, messa in scena, attori) servono solo a rendere *fisicamente* presenti. La composizione della trama, per Newman, non è un elemento valutabile secondo parametri di eccellenza: è quanto di *naturale* si ricavi dall'immaginazione e dal sentimento del poeta che, facendosi *parola*, conferisce al componimento qualità poetiche. La bellezza, l'impalpabile verità del mondo ulteriore è veicolata, in ultima istanza, dalla natura ontologica della parola, e non dal procedimento artistico della composizione:

Still there is too much stress laid by the philosopher upon the artificial part; which, after all, leads to negative, more than to positive excellence; and should rather be the natural and, so to say, unintentional result of the poet's feelings and imagination, than be separated from the mass the direct of his care<sup>136</sup>.

Perhaps it is hardly fair to judge of Aristotle's sentiments by the fragment of his work which has come down to us. Yet as his natural taste led him to delight in the explication of systems [...] we may be allowed to suspect him of entertaining too cold and formal conceptions of the nature of poetical composition, as if its beauties were less subtle and delicate than they really are. A word has power to convey a world of information to the imagination, and to act as a spell upon the feelings; there is no need of sustained fiction, -often no room for it. The sudden inspiration, surely, of the blind Oedipus [...] by which he is enabled, "without a guide," to lead the way to his place of death, in our judgment, produces more poetical effect than all the skilful intricacy of the plot of the Tyrannus<sup>137</sup>.

Ne consegue che la mente del poeta è piena di forme eterne di bellezza e perfezione: "these are its material of thought, its instrument and medium of observation, -these colour each object [...]"<sup>138</sup>. Dal mondo fisico essa seleziona fenomeni comuni per esprimerle e, in assenza di un linguaggio che riproduca le idee in modo efficace, il poeta fa ricorso a quello figurato, mentre utilizza metro

---

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 10.

e verso unicamente come *manifestazioni esteriori* della musica e dell'armonia interiori:

Figure is its necessary medium of communication with man; in the feebleness of ordinary words to express its ideas, and in the absence of terms of abstract perfection, the adoption of metaphorical language is the only poor means allowed it for imparting to others its intense feelings. A metrical garb has, in all languages, been appropriate to poetry –it is but the outward development of the music and harmony within. The verse, far from being a restraint on the true poet, is the suitable index of his sense [...] <sup>139</sup>.

A questo punto Newman procede a una tassonomizzazione delle testualità poetiche, dividendole in

1. *descriptive poetry*, quella di Empedocle o Oppiano di Anazarbo, che si occupa della descrizione rispettivamente della fisica o della storia animale, la quale ha il merito di provvedere una rappresentazione della natura completa delle istanze morali che le appartengono;

2. *narrative poetry*, quella riscontrabile nei *Tales Founded on Facts* della prima metà dell'Ottocento, sorta di biografie in versi di personaggi caratterizzati da particolare levatura morale e religiosa nelle quali, nota Newman, gli autori procedono per condensazione e generalizzazione in modo non dissimile dai procedimenti attuati dai grandi tragediografi greci:

The author finds in the circumstances of the case many particulars too trivial for public notice, or irrelevant to the main story, or partaking perhaps too much of the peculiarity of individual minds: these he omits. He finds connected events separated from each other by time or place, or a course of action distributed along a multitude of agents; he limits the scene or duration of the tale, and dispenses with his host of characters by condensing the mass of incident and action in the history of a few. He compresses long controversies into a concise argument, and exhibits characters by dialogue, and (if such be his object) brings prominently forward the course of Divine Providence by a fit disposition of his materials. Thus he selects, combines, refines, colours, -in fact, poetizes. His facts are no longer actual, but ideal; a tale founded on facts is a tale generalized from facts <sup>140</sup>.

Fatti e personaggi sono caratterizzati dai procedimenti testuali del poeta, il quale opera per selezione, omettendo particolari irrilevanti e colorandoli

---

<sup>139</sup> *Ivi.*

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 13.

secondo la propria disposizione d'animo; nel dialogo, nella creazione di un idioletto che rappresenti il personaggio, sta il principale mezzo di caratterizzazione: attraverso questi atti combinatori, si mette in atto il procedimento poetico applicato alla narrativa. E tale procedimento sarà utilizzato da Newman, in modo rigoroso, anche nel romanzo oggetto di questo studio.

3. Quanto alla caratterizzazione dei personaggi, essa è trattata da Newman come un aspetto a parte e complementare alla poesia narrativa, della quale è una sorta di rispecchiamento:

[...] character is made poetical by a like process. The writer draws indeed from experience; but unnatural peculiarities are laid aside, and harsh contrasts reconciled. [If] the fidelity of the imitation is often [poetry's] greatest merit, [then] in such cases the pleasure is not poetical, but consists in mere recognition. All novels and tales which introduce real characters, are in the same degree unpoetical. Portrait painting, to be poetical, should furnish an abstract representation of the individual [...]. The artist should [...] depict the general spirit of his subject –as if he were copying from memory, not from a few particular sittings. The learned artist contrives so to temper his composition, as to sink all offensive peculiarities and hardnesses of individuality, without diminishing the striking effect of the likeness, or acquainting the casual spectator with the secret of his art<sup>141</sup>.

Al maggior grado di realismo corrisponde la minor poeticità, come si legge nella similitudine fra il tratteggiamento dei personaggi in narrativa e l'arte del ritratto: i procedimenti di costruzione formale del testo si danno, pertanto, come realtà fenomenica ultima, strumentale alla comunicazione umana. Come i tropi *condensano* a livello microstrutturale, ossia linguistico, la bellezza dell'Idea, così essi sono applicabili anche a livello macrostrutturale, ossia discorsivo; ad esempio nella costruzione dei personaggi, arte nella quale Shakespeare eccelle ed è portato a supremo esempio. Per quanto a volte gli corra d'obbligo discendere in materia prosaica per ragioni essenzialmente drammaturgiche, il Bardo, riconosce Newman, ha la capacità di rendere poetici i propri personaggi assemblandoli in modo simile al linguaggio utilizzato nella composizione: essi risultano *ideali* eppure estremamente verosimili poiché smussati e limati in certe caratteristiche grossolane che limiterebbero il piacere estetico dello spettatore al semplice *riconoscimento* ("recognition"). Newman

---

<sup>141</sup> *Ivi*.

sottolinea che l'effetto da ricercare è quello della somiglianza ("likeness"), che l'artista dovrebbe saper ottenere omettendo particolari offensivi o irrilevanti, per concentrarsi sullo spirito generale ("general spirit") del soggetto. Si lascia così che la poeticità risieda nei personaggi, non nelle circostanze, le quali dovrebbero parlare da sé sole ("speak for themselves").

Eppure questa modalità di rappresentazione, pur omettendo taluni particolari, non può e non deve limitare il tratteggiamento dell'individualità, poiché l'idealità della composizione sta proprio nell'insegnamento ricavabile dalle diverse esperienze umane, incarnate anche in figure negative e odiose. L'esemplificazione, in questo caso, riprende molti personaggi shakespeariani:

It is not necessary for the ideality of a composition to avoid those minuter shades of difference between man and man, which give to poetry its plausibility and life [...]. Nor does [our doctrine] exclude the introduction of imperfect or odious characters. The original conception of a weak or guilty mind may have its intrinsic beauty; and much more so, when it is connected with a tale which finally adjusts whatever is reprehensible in the personages themselves. Richard and Iago are subservient to the plot. [...] Lady Macbeth, on the contrary, is the conception of one deeply learned in the poetical art. She is polluted with the most heinous crimes, and meets the fate she deserves. Yet there is nothing in the picture to offend the taste, and much to feed the imagination. Romeo and Juliet are too good for the termination to which the plot leads [...].<sup>142</sup>

L'arte di Shakespeare offre molti personaggi ideali: Amleto, Otello e Macbeth sono portatori di istanze caratteriali che, a contatto con determinate circostanze d'intreccio, si fanno esempio e "curva morale", poiché la materia prima di cui il poeta si serve è innanzitutto la metafisica, o *filosofia della mente*. Lo scavo psicologico dei personaggi in poesia corrisponde allo scopo della filosofia naturale per il mondo fenomenico:

The *philosophy of mind* may equally be made subservient to poetry, as the philosophy of nature. It is a common fault to mistake a mere knowledge of the heart for poetical talent. Our greatest masters have known better; -they have subjected metaphysics to their art. In Hamlet, Macbeth, Richard, and Othello, the philosophy of mind is but the material of the poet. These personages are ideal; they are effects of the contact of a given internal character with given outward circumstances, the results of

---

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 16.



combined conditions determining (so to say) a moral curve of original and inimitable properties.<sup>143</sup>

La moralità, si è detto, è parte integrante dell'esperienza estetica legata alla composizione e alla fruizione della poesia: anche la rappresentazione di personaggi abietti è funzionale a veicolare le istanze morali che, per Newman, sono iscritte nella mente poetica:

[...] we do not mean to imply that a poet must necessarily display virtuous and religious feeling; we are not speaking of the actual material of poetry, but of its sources. A right moral state of heart is the formal and scientific condition of a poetical mind<sup>144</sup>.

Allo stesso modo, la mente poetica non risiede necessariamente in uomini le cui opere siano virtuose o religiose. Newman porta l'esempio di Robert Burns la cui opera, pur inscrivendosi in una vita tormentata ("inconsistent"), conferma la dottrina newmaniana testimoniando "the beauty which exists in his compositions to the remains of a virtuous and diviner nature within him"<sup>145</sup>. In questo senso, cioè nella sua moralità estetica, la poesia secolare assolve scopi religiosi non dissimili dai testi della religione rivelata, i quali pure dimostrano un alto grado di poeticità.

Se dunque la fonte d'ispirazione per testi secolari e religiosi è comune, se essa corrisponde a quel che nel sistema platonico-aristotelico corrisponde all'Idea e nel mondo cristiano assume sfumature divine; se, cioè, il regno del poetico stabilmente risiede nell'indicibile e nell'infinito, ne consegue che la definizione newmaniana di poesia corrisponda a quell'aspetto immateriale, quel "right moral state of heart" che i testi trasmettono al cuore degli uomini, riscontrabile in qualsiasi tipologia testuale che mostri un alto grado di poeticità.

---

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 18. Questo e altri punti paiono "risuonare" distintamente nell'Eliot teorico. Cfr. ad esempio il seguente passaggio da *Possibilità di un teatro di poesia*: "La letteratura che ha valore permanente è sempre presentazione di qualcosa: presentazione di pensieri o presentazione di sentimenti che si realizza nel racconto di certi avvenimenti nella vicenda umana oppure si concreta in oggetti del mondo esterno. [...] L'Agamennone e il Macbeth sono a loro volta delle esposizioni, ma di eventi. Sono anch'esse opere della mente 'intelligente' [...]. Ci sono opere d'arte più recenti che hanno in comune con quelle di Eschilo e Shakespeare e Aristotele la stessa qualità intellettuale: l'*Education sentimentale* è una di queste. Confrontatela con *Vanity Fair* e vedrete che la fatica della mente intelligente che l'ha composta consiste soprattutto nel purificare, nell'eliminare molte cose che Thackeray invece lasciò; nell'evitare le pause meditative personali". T. S. Eliot, *Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e la critica*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 85-86.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>145</sup> *Ivi.*

Ne consegue anche che il sistema teorico newmaniano non distingue i generi di teatro, prosa e poesia, i quali si danno come sviluppi formali dell' Idea per mano dell'autore, che li plasma nella composizione.

In quanto procedimento meramente formale, dunque, la composizione non è sinonimo di poeticità, sebbene il termine "poesia" ambivalentemente denoti sia la messa in forma che l' Idea stessa: "a talent for composition [...] is no essential part of poetry, though indispensabile to its exhibition. Hence it would seem that attention to the language, for its own sake, evidences not the true poet, but the mere artist [...]"<sup>146</sup>. Quel che distingue l'artista, artigiano della parola, dal poeta nella messa su pagina è, per Newman, l'originalità o stile, il quale segna nello scritto la personalità dell'autore in modo così deciso da renderlo riconoscibile fra molti:

Though Virgil is celebrated as a master of composition, yet his style is so identified with his conceptions, as their outward development, as to preclude the impossibility of our viewing the one apart from the other. [...] The style of Homer's poems is perfect in their particular departments. It is free, manly, simple, perspicuous, energetic, and varied. It is the style of one who rhapsodized without deference to hearer or judge, in an age prior to the temptations which more or less prevailed over succeeding writers –before theatre had degraded poetry into an exhibition, and criticism narrowed it into an art<sup>147</sup>.

La conclusione del saggio non lascia spazio a fraintendimenti: la poesia trascende, per la sua natura ulteriore, gli stretti confini imposti dalla tipologia testuale; essa trascende il testo stesso. La composizione non ha valore nell'artificialità, né d'intreccio né di verso, ma nel grado di poeticità ricavabile a partire dallo stile impresso ai versi o alla prosa dal poeta. Nella stilistica risiede pertanto l'impronta immateriale udibile nei prodotti del pensiero umano quando si pone in stretta relazione con la trascendenza.

### **3.2. "Literature": oralità e Parola.**

Si è scelto di soffermarci a lungo su questo primo scritto poiché il secondo saggio in oggetto ne costituisce un riverbero articolato e approfondito:

---

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 26. Cfr anche Platone, *Leggi*, 701 a: "A un'aristocrazia musicale si sostituisce un'incresciosa teatrocrasia".

*Literature*, una delle molte prolusioni tenute da Newman nel ruolo di Rettore dell'Università Cattolica di Dublino, sembra riprendere *Poetry* a partire dalle battute finali, occupandosi principalmente di stilistica e indagando ulteriormente gli aspetti morali connessi allo studio e alla pratica letteraria.

Innanzitutto, Newman cerca di chiarire “what we are to understand by letters or literature, in what literature consists, and how it stands relatively to science”<sup>148</sup>, intraprendendo un confronto testuale con il *Sermone XLII*, “Search the Scriptures” di Sterne, esplicitando in modo più chiaro di quanto già fatto in *Poetry* l’idea che fra scrittura secolare e religiosa non esistano differenze stilistiche o strutturali. Newman contesta a Sterne la considerazione che la letteratura secolare sia sinonimo di “fine writing [...] studied and artificial writing”, ritenendo tale considerazione restrittiva e svalutante: “There are excellent persons who seem to adopt this last account of literature as their own idea of it. They depreciate it, as if it were the result of a mere art or trick of words”<sup>149</sup>. Newman confuta le tesi sterniane su un preciso punto, ossia che la differenza fra scrittura religiosa e secolare stia nella traducibilità: che la scrittura umana sia un esercizio di composizione e abbellimento è per Sterne dimostrato dal fatto che i classici siano difficilmente traducibili. Le Scritture, al contrario, poiché testimoniano la Parola divina, risultano in uno stile più piano e facilmente restituibile in altre lingue:

The natural conclusion from hence is, that in the classical authors, the expression, the sweetness of the numbers, occasioned by a musical placing of words, constitute a great part of their beauties; whereas, in the sacred writings, they consist more in the greatness of the things themselves than in the words and expressions. [...] Look but into the Bible, and we see them shine through the most simple and literal translations<sup>150</sup>.

Per Newman questo passaggio, sebbene “eloquently written”, contiene un misto di falsità e verità che procede a confutare punto per punto:

Far it be from me to deny the unapproachable grandeur and simplicity of the Holy Scripture; but I shall maintain that the classics are, as human compositions, simple and majestic and natural, too. I grant that Scripture is concerned with things, but I will not grant that classical

---

<sup>148</sup> Newman, *Literature*, cit., p. 268.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>150</sup> Cfr. Laurence Sterne, *Works of Laurence Sterne. With a Life of the Author Written by Himself*, Vol. VI, London, Samuel Richards and Co., 1823, pp. 232-3.

literature is simply concerned with words. [...] I grant that human literature cannot easily be translated out of the particular language to which it belongs; but it is not at all the rule that Scripture can easily be translated either [...] <sup>151</sup>.

L'inganno sterniano sta per Newman nella suddivisione fra lettere sacre e secolari in unità discrete, appartenenti rispettivamente alla cosa in sé e all'artificio della parola. La traducibilità come misura della sacralità di un testo non è argomento sostenibile, poiché essa appartiene ai classici come alle Scritture: è nella stretta compenetrazione fra parole e cose, fra parola e cosa in sé che la letteratura, sia essa di origine umana o divina, ha ragion d'essere e svela il proprio procedimento. Tale procedimento, per Newman, è rintracciabile andando a indagare l'ontologia letteraria nei suoi aspetti metafisici: la strumentazione platonico-aristotelica è pertanto impiegata col fine di investigare gli aspetti che trascendono la lettera, il segno, inteso come manifestazione fisica di un processo interiore essenzialmente contemplativo e personale che, se da un lato rispecchia la poesia, dall'altro distingue la letteratura dalla scienza, campo d'indagine che appartiene all'oggettività e alle leggi del mondo fisico:

literature expresses, not objective truth [...], but subjective; not things, but thoughts [...]. Science, then, has to do with things, literature with thoughts; science is universal, literature is personal; science uses words merely as symbols, but literature uses language in its full compass, as including phraseology, idiom, style, composition, rhythm, eloquence [...]. Literature is the personal use or exercise of language [...] <sup>152</sup>.

La letteratura, “uso personale del linguaggio”, è un campo in cui precipita l'individualità, la persona e, dunque, la soggettività nel suo farsi pensiero che il linguaggio denotativo della scienza (“words as symbols”) non rispecchia. La ricchezza linguistica delle composizioni letterarie testimonia la ricchezza di pensiero, il quale si dimostra e si dispiega nello *stile* impiegato dall'autore:

That this is so is further proved from the fact that one author uses [language] so differently from another. Language itself in its very origination would seem to be traceable to individuals [...]. We are often able, in fact, to trace particular phrases or idioms to individuals <sup>153</sup>.

---

<sup>151</sup> Newman, *Literature*, cit., p. 272.

<sup>152</sup> *Ibid.*, pp. 274, 275

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 275.

Ma non è possibile cogliere l'essenza stilistica di una composizione, per Newman, se non si riconosce l'*oralità ontologica* del fatto letterario, la quale conduce a una sofisticata riflessione sull'interdipendenza fra pensiero e linguaggio e sugli effetti della parola sul fruitore: "Now I insist on this, because it shows that speech, and therefore literature, which is its permanent record, is essentially a personal work"<sup>154</sup>. Si noti come fra *speech* (discorso orale) e *literature* Newman abbia posto un nesso di consequenzialità, a sottolineare che la lingua viva, parlata, sia la materia prima della letteratura e che quest'ultima ne costituisca una "registrazione perenne". Il nesso fra discorsività orale e letteratura come "personal work" è esemplificato dalla considerazione che, come in natura non esistono due persone aventi la stessa voce e parlanti allo stesso modo, così non esistono due individui che producano uno scritto utilizzando il medesimo stile. Tale esempio è sostenuto da una considerazione di tipo semantico che punta a illustrare come la prerogativa umana rispetto al mondo animale si identifichi nel *Logos*, parola greca che sintetizza l'inscindibilità fra ragione e discorso, fra pensiero e linguaggio orale (*speech*):

Call to mind, gentlemen, the meaning of the Greek word which expresses the special prerogative of man over the feeble intelligence of the inferior animals. It is called "logos". What does "logos" mean? It stands both for *reason* and *speech*, and it is difficult to say which it means more properly. It means both at once: why? [...] because they are in a true sense one<sup>155</sup>.

Alla base di questo pensiero sulla coincidenza fra discorso orale e letteratura, e sulla letteratura come lavoro individuale sta la definizione di poesia come messa in forma dell'atto contemplativo dell'Idea esposta in *Poetry* e, di riflesso, una meditazione di stampo wordsworthiano sulla natura della mente e sull'esercizio che il poeta chiama "turning the mind upon itself"<sup>156</sup>. Tale esercizio, se descrive il processo creativo sotteso alla composizione artistica, è per Newman lo stesso che si compie nell'atto di fede, durante il quale la mente è capace di agire da tramite fra la dimensione terrestre e quella divina, poiché dotata della capacità di dare nome alle cose. A dimostrazione di ciò, Newman attiva un paragone con

---

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 273.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 276.

<sup>156</sup> *The Prelude*, 1850, 3, 116. Si fa qui riferimento a Jude V. Nixon, "Steadily Contemplating the Object of Faith", cit., pp. 185-6.

il procedimento artistico alla base di pittura e scultura, per poi portare a esempio alcuni versi di Teseo dal *Midsummer's Night Dream* (V.i.12-17), in cui si descrive come l'occhio del poeta, muovendosi fra terra e cielo, sia capace di guidare la penna in una resa propriamente "corporea" del "nulla aereo" da lui colto tramite la scrittura e la nominalizzazione:

Take the instance of the painter or the sculptor; he has a conception in his mind which he wishes to represent in the medium of his art; -the Madonna and Child, or Innocence, or Fortitude, or some historical character or event. Do you mean to say he does not study his subject? Does he not make sketches? Does he not even call them "studies"? Does he not call his workroom a *studio*? Is he not ever designing, rejecting, adopting, correcting, perfecting? Are not the first attempts of Michael Angelo and Raffaello [sic!] extant, in the case of some of their most celebrated compositions? Will any one say that the Apollo Belvidere is not a conception patiently elaborated into its proper perfection? These departments of taste are, according to the received notion of the word, the very province of genius, and yet we call them *arts*; they are the "Fine Arts". Why not that be true of literary composition which is true of painting, sculpture, architecture, and music? Why may not language be wrought as well as colours? [...] Why should not skill in diction be simply subservient and instrumental to the great prototypal ideas which are the contemplation of a Plato or a Virgil? Our greatest poet tells us:

The poet's eye, in fine frenzy rolling [sic!],  
Doth glance from heaven to Earth, from Earth to heaven.  
And as imagination bodies forth  
The forms of things unknown, the poet's pen  
Turns them to shapes and gives to airy nothing  
A local habitation and a name.<sup>157</sup>

Riconoscendo qualità ieratiche al poeta immerso nella contemplazione delle grandi idee prototipiche, Newman esemplifica un concetto già espresso in *Poetry*<sup>158</sup>, ossia l'assimilabilità fra arti plastiche e lettere e la considerazione che, attingendo la poesia a una fonte trascendente e moralmente edificante, essa possa dirsi *religiosa*.

Asserita la natura metafisica del processo creativo, assimilato lo stesso all'atto contemplativo di fede, quel che resta a Newman è di capire *come* questo fenomeno metafisico si esprima nello stile e nei contenuti impiegati dagli autori: conformemente a quanto espresso sulla natura "personale" del lavoro letterario, la risposta implica che alle lettere sia connaturata l'autobiografia. Si legge in *Catholic Literature*: "By Literature I understand thought, conveyed under the

---

<sup>157</sup> Newman, *Literature*, cit., p. 283.

<sup>158</sup> Cfr. *Poetry*, cit., pp. 20-22.

forms of some particular language”<sup>159</sup>, idea che in *Literature* è esposta come segue:

Thought and speech are inseparable from each other. Matter and expression are parts of one: style is a thinking out into language. This is what I have been laying down, and this is Literature; not the things, not the verbal symbols of things; not, on the other hand, mere words, but thoughts expressed in language”<sup>160</sup>.

Scrittura e *forma mentis* dell’autore sono elementi perfettamente sovrapponibili; va da sé che nello stile l’autore plasmi non solo i pensieri, ma l’intero sé in tutto il suo precipitato storico e personale:

And, since the thoughts and reasonings of an author have, as I have said, a personal character, no wonder that his style is not only the image of his subject, but of his mind [...]. In like manner, the elocution of a great intellect is great. His language expresses, not only his great thoughts, but his great self<sup>161</sup>.

Esiste comunque un aspetto immateriale connaturato al fatto letterario e complementare a quest’aspetto religioso in senso lato: è la voce, ossia la possibilità di declamare versi o prosa per raggiungere vaste fette di pubblico in modo simultaneo. Newman insiste molto su questo, considerando la letteratura un’arte non diversa dalla musica. Si osservi, a mo’ di esempio, l’insistenza sulle metafore uditive nel seguente passaggio:

Even were the subject-matter without meaning, though in truth the style cannot really be abstracted from the sense, still the style would, on that supposition, remain as perfect and original a work as Euclid’s elements or a symphony of Beethoven. And, *like music, it has seized upon the public mind*; and *the literature of England* is no longer a mere letter printed in books, and shut up in libraries, but *it is a living voice* [...] which daily thrills upon our ears and syllables our thoughts [...]”<sup>162</sup>.

La riflessione sul mezzo vocale (abbinato o meno alla musica) non era estranea allo stesso Shakespeare. Basti pensare ad Ariel, messaggero e mediatore fra terra e cielo, ossia fra Prospero e le entità che gli concedono poteri magici: personaggio del tutto averbale che acconsente di *parlare* unicamente col proprio

---

<sup>159</sup> Newman, *Catholic Literature in the English Tongue*, in *The Idea of a University*, cit., p. 308.

<sup>160</sup> Newman, *Literature*, cit., p. 276.

<sup>161</sup> *Ibid.*, pp. 279-280.

<sup>162</sup> Newman, *Catholic Literature in the English Tongue*, cit., p. 313. Enfasi mia.

padrone, è spesso visto dalla critica come compiuta allegoria della musica (che proprio in quegli anni andava ammettendo il recitativo nelle prime embrionali manifestazioni operistiche), e come entità che agisce da coscienza per Prospero una volta compiuta la vendetta del mago sui nemici<sup>163</sup>. Oppure, tornando al *Midsummer's Night Dream*, ci si può riferire al celebre “sweet thunder”<sup>164</sup> di Ippolita, nel quale la critica non ha mancato di rilevare la descrizione di un *soundscape* che intende mettere in discussione l’universalità dell’ordine musicale, poiché riconosce nei suoni naturali un’esperienza acustica che il codice musicale meramente si pone a imitare e riprodurre<sup>165</sup>. In modo simile, il linguaggio umano riesce a evocare per mezzo di ossimori stranianti nelle parole di Ippolita l’esperienza da lei provata, risultando però un codice altrettanto limitato.

Simili inneschi testuali sono stati colti e fatti propri da Newman per concepire la propria teoria linguistico-letteraria, la quale dà prova di lungimiranza e fondatezza, se si considera che recenti studi sull’interdipendenza fra suono, linguaggio e musica paiono confermarla senza tema di smentita: “the distinctiveness of human beings as a species -in particular their capacity for [...] wide-ranging thought –is to a great extent an outgrowth of the distinctiveness of the way they use sound [...] the roots of music in sound are the roots of speech as well”<sup>166</sup>.

Quanto alla considerazione di una sostanziale identità fra letteratura e arti plastiche, essa va fatta risalire al sistema platonico di *Poetry*, come si è visto. Per Newman, a prescindere dai diversi materiali e forme utilizzati, le arti condividono il medesimo procedimento d’ispirazione e concepimento

---

<sup>163</sup> “Shakespeare uses Ariel as a means of reflecting on the nature and moral implications of his own dramatic art. As a living embodiment of music, ariel exists along a continuum between heaven and earth. [...] But in order to serve his master’s purpose, Ariel must descend from his original, rarified condition”. Joshua Cohen, “The Music of the Tempest”, *Raritan: a Quarterly Review*, XXXIII, 1 (Summer 2013), pp. 70-82, pp. 76-77.

<sup>164</sup> “I was with Hercules and Cadmus once, /When in a wood of Crete they bay’d the bear /With hounds of Sparta: never did I hear /Such gallant chiding: for, besides the groves, /The skies, the fountains, every region near /Seem’d all one mutual cry: I never heard /So musical a discord, such sweet thunder”. *Midsummer's Night Dream*, IV.i.110-16.

<sup>165</sup> Cfr. Joseph M. Ortiz, *Broken Harmony: Shakespeare and the Politics of Music*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 2011, p. 14: “By calling the loud peals of hunting dogs “musical, Hyppolita inverts the idea of music as a universal order, and reminds us, as Ovid does, that the experience of music is fundamentally an acoustic event, depending on the materiality of physical sound”.

<sup>166</sup> David L. Burrows, *Sound, Speech, and Music*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1990, p. 4.



dell'opera: esso sta nella contemplazione mentale dell'Idea la quale, etimologicamente intesa, si risolve in una *visione*<sup>167</sup>; l'arte, pertanto, è il concepimento e la trasmissione di immagini al pubblico. Già nel 1840, pochi anni dopo *Poetry* e una decina di anni prima delle prolusioni dublinesi, Newman affermava: “No analysis is subtle and delicate enough to represent adequately the state of mind under which we believe, or the subjects of belief, as they are presented to our thoughts”; di conseguenza, quel che è dato all'uomo è abbandonare il proprio sentire a procedimenti di sintesi: “painting what the mind sees and feels”<sup>168</sup>. Tale considerazione trova un riscontro culturalmente storicizzato nella ripresa del culto iconico da parte dei Trattariani e nel ritualismo come sistema di esposizione simbolica della fede:

The particular dogma could be discussed and outlined in pulpit and print, but for a still largely illiterate society, the symbolic and the visual representation of these ideas [ritualism] was fundamental<sup>169</sup>.

Newman si spinge oltre arrivando a sostenere che la letteratura, poiché si risolve nella condivisione di una visione/Idea fra autore e pubblico, possa avere le stesse modalità di composizione e decifrazione di un dipinto o di una scultura. Come il pittore ha a disposizione forme e colori, così lo scrittore trova nei tropi il proprio materiale, cosicché forme di condensazione linguistica quali la metafora e l'allegoria sono gli strumenti adatti al trasferimento simbolico di realtà ulteriori.

La concezione della letteratura come mito<sup>170</sup> e voce di una nazione, è ripresa in *Literature* in modo estremamente analitico. In questa prolusione Newman utilizza Shakespeare come esemplificazione massima della propria teoria, sfruttando, per mezzo della propria voce, i versi del Bardo per colpire le coscienze del proprio uditorio, dimostrando così in modo fattuale la validità del proprio ragionamento. Oltre al brano tratto dal *Midsummer's Night Dream*,

---

<sup>167</sup> La radice indoeuropea \*fid, è alla base di quella greca \*id del verbo *oraō* e del verbo *video* latino: vedere, guardare.

<sup>168</sup> John Henry Newman, “Implicit and Explicit Reason”, in *Fifteen Sermons Preached Before the University of Oxford Between A.D. 1826 and 1843*, London, Rivingtons, 1888, pp. 251-277, p. 267.

<sup>169</sup> Knight e Mason, *Nineteenth Century Religion and Literature*, cit., p. 106.

<sup>170</sup> Cfr. Online Etymology Dictionary: “1830, from French *mythe* (1818) and directly from Modern Latin *mythus*, from Greek *mythos* “speech, thought, story, myth, anything delivered by word of mouth,” of unknown origin. <https://www.etymonline.com/word/myth> (Ultimo accesso 6/3/2018).

Newman reciterà altri due passaggi da *Amleto* e *Macbeth*, utilizzandoli come strumento retorico e performativo per illustrare le origini della letteratura come nell'oralità. Il futuro cardinale eviterà di commentare il brano, utilizzando la recitazione a voce alta come prova della validità della propria teoria: tale "metodo drammatico" si dà come un caposaldo della pratica oratoria newmaniana, come nota Lewis E. Gates:

The method that he chose in order to win his readers was admirably conceived. He would put himself vitally and almost dramatically before them; he would bring them within the actual sound of his voice and the glance of his eye<sup>171</sup>.

A questo punto occorre sottolineare, a mo' di appunto da riprendere nell'ultimo capitolo, una connessione quasi autoevidente fra le riflessioni di Newman sulla soggettività della letteratura, il suo fondamento nell'oralità e nel suono e l'estetica dello *stream of consciousness* modernista ("style is thinking out into language"; "thoughts expressed in language"): le riflessioni e la pratica letteraria di Newman sembrano fondare in modo decisivo la rivoluzione stilistica del romanzo nel secolo successivo, pur parlando ai contemporanei. Nel porre un deciso accento sull'individualità e sull'oralità, Newman intende enucleare le debolezze delle lettere del suo tempo:

Our writers write so well that there is little to choose between them. What they lack is that individuality, that earnestness, most personal yet most unconscious of self which is the greatest charm of an author. The very form of the compositions of the day suggest to us their many deficiency. They are anonymous. So was it not in the literature of those nations which we consider the special standard of classical writing [...]. The Epic was sung by the voice of the living, present poet. The drama, in its very idea, is poetry in persons [...]. Pindar is all through his odes a speaker. Plato, Xenophon, and Cicero, throw their philosophical dissertations in the form of a dialogue. Orators and preachers are by their very profession known persons, and the personal is laid down by the Philosopher of antiquity as the source of their greatest persuasiveness<sup>172</sup>.

La *buona scrittura* del tempo si traduce nella perdita del sé autoriale in una miriade di testi ben composti, ma anonimi: la denuncia di Newman va verso la tendenza a una *standardizzazione della scrittura* la quale, di fatto annullando

---

<sup>171</sup> Lewis E. Gates, "Newman as Prose Writer", in John Henry Newman, *Apologia*, cit., pp. 423-7, p. 424.

<sup>172</sup> Newman, *Catholic Literature*, cit., p. 329.

il peso culturale dell'autorialità, mette in pericolo l'identità epistemologica, individuale e nazionale, che si costruisce attraverso la narrazione letteraria. L'implicazione sottesa a questo passaggio e sostenuta dalle esemplificazioni portate dalla cultura classica, è che gli autori abbiano perso la capacità di far *udire* la propria voce nella scrittura. Per Newman, il difetto contemporaneo è da ascrivere a mancanze formali, rintracciabili a livello micro e macrostrutturale: da un lato, come si è visto, nella standardizzata tecnica di composizione degli scritti e, dall'altro, nel disuso di forme letterarie come il dialogo filosofico e l'apologia le quali, presupponendo l'utilizzo di uno stile improntato all'oralità e dunque all'estrema soggettività, risultano il miglior strumento empatico di persuasione del pubblico.

Va da sé che l'autore, per formazione e abito di vita aduso e improntato alla sermonistica, abbia applicato scrupolosamente tali principii nell'interezza dei propri scritti; uno studio letterario del *corpus* newmaniano non può pertanto prescindere dalla delimitazione di un nodo teorico fondante la pratica scrittoria di Newman, ossia la ricerca di una parola scritta che coniugasse nel modo più equilibrato possibile le istanze dell'oralità nella scrittura le quali, come si legge nella *Grammar of Assent*, puntano alla mediazione fra logica e istinto, fra delimitazioni strutturali e libero fluire della spontaneità: "Our inquiries *spontaneously* fall into scientific sequence, and we think in logic, as we *talk in prose*, without aiming at doing so. However sure we are of the accuracy of our *instinctive* conclusions, we as *instinctively* put them into words, as far as we can"<sup>173</sup>.

Nel "talk in prose", inteso come manifestazione della sintesi fra pensiero, oralità e scrittura, ossia nello *stile*, risiede dunque la specificità della letteratura la quale, circondata com'è da definizioni provenienti da un paesaggio semantico afferente al suono e alla voce, si dà come strumento del *sentire*, non del vedere, nonostante la preponderanza cognitiva della lettura endofasica in un'era essenzialmente tipografica:

Here, [...] I observe, gentlemen, that literature, from the derivation of the word, implies writing, not speaking; this, however, arises from the circumstance of the copiousness, variety, and public circulation of the matters of which it consists [...]. What is spoken cannot outrun the range

---

<sup>173</sup> John Henry Newman, *An Essay in Aid of a Grammar of Assent*, London, Burns, Oates & Co, 1874, p. 286. Enfasi mia.

of the speaker's voice, and perishes in the uttering [...]; still, properly speaking, the terms by which we denote this characteristic gift of man belong to *its exhibition by means of the voice*, not of hand-writing. It addresses itself, in its primary idea, to the ear, not to the eye [...].<sup>174</sup>

Già altrove Newman aveva rivolto parole apertamente ostili verso la proliferazione incontrollata dei testi a stampa, indicando il fenomeno come una delle più “sciocche e perniciose illusioni” ai danni della popolazione, esposta a una miriade di informazioni e scritti a buon mercato ma di fatto esclusa da una guida ragionata a una buona conoscenza:

What the steam engine does with matter, the printing press is to do with mind; it is to act mechanically, and the population is to be passively, almost unconsciously enlightened, by the mere multiplication and dissemination of volumes. Whether it be the school boy, or the school girl, or the youth at college, or the mechanic in the town, or the politician in the senate, all have been the victims in one way or other of this most preposterous and pernicious of delusions<sup>175</sup>.

Non sorprende che queste considerazioni abbiano portato Newman a guardare proprio a Shakespeare come al massimo depositario e divulgatore di una esatta e moralmente retta conoscenza, proprio perché autore di testi pensati e scritti per la voce degli interpreti e la collettività, e non per la fruizione solitaria: è del resto acclarato che l'epoca elisabettiana fosse scarsamente alfabetizzata, specie in senso tipografico, e che almeno fino al 1616, anno della pubblicazione dei *Works* di Ben Jonson, non fosse mai esistita la volontà di proporre testi drammatici a stampa a un pubblico di lettori (a meno che non si trattasse di attori)<sup>176</sup>:

Evidentemente la lettura non comportava allora quell'immersione in un mondo altro [...]. Il XVII secolo non leggeva nel modo che dice Proust, e la presenza del contesto esterno era sentita come tutt'altro che disturbante. Il piacere del testo, insomma, non risiedeva ancora per intero nelle capacità evocative del discorso. Detto altrimenti: anche se era passato tanto tempo dall'introduzione della stampa a caratteri mobili, questa non era stata ancora del tutto interiorizzata<sup>177</sup>.

---

<sup>174</sup> Newman, *Literature*, cit., p. 273. Enfasi mia.

<sup>175</sup> Newman, *Knowledge Viewed in Relation to Learning*, in *The Idea of a University*, cit., p. 143.

<sup>176</sup> Cfr. Roberta Mullini, Romana Zacchi, *Introduzione allo studio del teatro inglese*, Napoli, Liguori, 2003, pp. 138 *et passim*.

<sup>177</sup> Rosamaria Loretelli, *L'invenzione del romanzo. Dall'oralità alla lettura silenziosa*, Bari, Laterza, 2010, p. 48.

Il passaggio che Newman prende da *Amleto* (I.i.77-83) per dimostrare come le manifestazioni più alte del genio letterario siano costituite dallo stile, si situa proprio in questo cuneo concettuale, poiché particolarmente carico dal punto di vista metalinguistico e metateatrale:

‘Tis not alone my inky cloak, good mother,  
Nor customary suits of solemn black,  
Nor windy suspiration of forced breath,  
No, nor the fruitful river in the eye,  
Nor the dejected haviour in the visage,  
Together with all forms, modes and shows of grief,  
That can denote me truly.

Le parole di Amleto, se recitate fuori contesto come fece Newman, mostrano la potenza della voce dell’autore intenta in una riflessione sul mezzo attraverso il personaggio: non un “cappotto d’inchostro”, non il “nero solenne”, non le performance attoriali dal “fiato impostato”, nulla di tutto questo può descriverlo realmente. Amleto è il mezzo attraverso cui Shakespeare, e Newman di conseguenza, mettono in discussione l’affidabilità del segno, come nota acutamente Keir Elam commentando il passo:

La sfiducia di Amleto nei confronti della parola trova la sua espressione più diretta e più drammatica già alla sua prima comparsa, nei confronti della scelta lessicale della madre [...]. L’inaffidabilità della parola diventa così, oltre che un ostacolo conoscitivo, anche una trappola etica. Il segno -segno linguistico, ma anche visivo o corporeo [...] diventa simulacro [...]. Ciò che Amleto mette esplicitamente in questione è lo stesso potere del segno di esprimere: nell’inglese Shakespeariano *denote* [...].<sup>178</sup>

La sfiducia amletica nel segno è utilizzata da Newman per rimarcare il proprio argomento sull’origine orale della letteratura e sull’importanza di veicolare, con la voce e null’altro, strumenti estetici ed emotivi che sappiano confortare il cuore degli uomini: “you see how in that paper Newman almost *consecrates* Literature”<sup>179</sup>. Così, ancora una volta, Newman lascia cadere ogni barriera concettuale esistente fra scrittura religiosa e secolare: egli aggiunge alla concezione aristotelica della tragedia come strumento di catarsi interiore la

---

<sup>178</sup> Cfr. William Shakespeare, *Amleto*, a cura di Keir Elam, Milano, BUR Teatro Rizzoli, 2006, pp. 21-22.

<sup>179</sup> Jeremiah J. Hogan, “Newman and Literature”, cit., p. 176.

riflessione sull'interdipendenza fra pensiero e linguaggio nella mente contemplativa dell'autore, da cui procede lo stile personale e individuale. Inizia a delinearsi quale sia l'entelechia della letteratura per Newman: ancora una volta è Shakespeare a fornirgli la perfetta esemplificazione della propria idea:

Canst thou not minister to a mind diseased,  
Pluck from the memory a rooted sorrow,  
Raze out the written troubles of the brain,  
And, with some sweet oblivious antidote,  
Cleanser the foul bosom of that perilous stuff,  
Which weighs upon the heart?<sup>180</sup>

La parola, liberata dalla mediazione codificata del segno per mezzo della voce, è capace di raggiungere il pubblico come strumento necessario a “cogliere dalla memoria un dispiacere radicato/ abbattere i tormenti scritti nella mente (written troubles)”: sta qui, nel raggiungimento del cuore e della coscienza degli uomini, il fine edificante della parola, secolare o religiosa che sia. In questo senso, proprio nel contesto di una cultura altamente tipografizzata, è vitale che gli autori riescano a infondere negli scritti la propria voce, modellando lo stile sulla forma delle contemplazioni del proprio intelletto. In ultima istanza, è la parola *detta*, nella sua immediatezza e funzione primigenia di mito e Parola, a costituire l'ossatura dell'esperienza letteraria:

When words are in demand to express a long course of thought, when they have to be conveyed to the ends of the earth, or perpetuated for the benefits of posterity, they must be written down, that is, reduced to the shape of literature; still, properly speaking, the terms, by which we denote this characteristic gift of man, belong to its exhibition by means of the voice, not of handwriting. We call it the power of speech, we call it language, that is, the use of the tongue; and even when we write, we still keep in mind what was its original instrument, for we use freely such terms in our books as “saying”, “talking”, “calling”; we use the term “phraseology” or “diction” as if we were still addressing ourselves to the ear.<sup>181</sup>

Chiaramente la posizione di Newman proviene da premesse di tipo dottrinale, neo-testamentario, che considerano la Parola come parte della rivelazione incarnata di Dio fra gli uomini<sup>182</sup>: per lui, la parola letteraria

---

<sup>180</sup> *Macbeth*, V.iii.41-47.

<sup>181</sup> Newman, *Literature*, cit., p. 273.

<sup>182</sup> “E il Verbo si fece carne e venne ad abitare in mezzo a noi”. Giovanni, 1:14.

costituisce l'ultimo passaggio di un processo di codifica del pensiero attraverso la storia, il riflesso storicizzato dell'uomo naturale nelle sue istanze morali. In quanto tale, la letteratura ha in sé aspetti ineludibilmente autobiografici e religiosi, i quali concorrono a tracciare la storia dell'uomo in senso universale, a prescindere dalle particolarità ricavabili dal linguaggio o dalla forma di una data opera:

Literature stands related to Man as Science stands to Nature; it is his history. Man is composed of body and soul; [...] he is formed for society, and society multiplies and diversifies in endless combinations his personal characteristics, moral and intellectual. All this constitutes his life; of all this Literature is the expression, so that Literature is to man in some sort what autobiography is to the individual; it is his Life and Remains. Moreover, he is this sentient [...] being, quite independent from any extraordinary aid from [...] any religious belief; and, *as such*, [...] does Literature represent him; it is the Life and Remains of the *natural* man [...]. I do not mean to say that it is impossible in its very notion that Literature should be tintured by a religious spirit; Hebrew Literature [...] has a character imprinted on it which is above nature [...]; and I say that, in matter of fact, as Science is the reflection of Nature, so is Literature also [...], of nature moral and social. Circumstances [...] seem to make little or no difference in the character of Literature, as such; on the whole, all Literatures are one; they are the voices of the natural man<sup>183</sup>.

Una volta sistematizzati gli aspetti trascendenti del linguaggio e una volta affidata alla letteratura la funzione di deposito scritto della civilizzazione, di archivio storico della voce umana in contatto con la dimensione divina, a Newman resta da definire la cruciale importanza che lo studio delle lettere ha sull'edificazione morale e spirituale dell'uomo, nel contesto di una cultura che andava *funzionalizzando* la letteratura e la scrittura per scopi utilitaristici, contribuendo a scolpire nella coscienza collettiva un atteggiamento svalutante e materialistico nei confronti delle lettere le cui conseguenze sono purtroppo concretamente palpabili fino alla stretta contemporaneità. Riferendosi ai “great authors” come “spokesmen and prophets”, Newman conclude il suo discorso arrivando a un'assimilazione totale fra dimensione sacra e secolare nelle lettere:

If then the power of speech is a gift as great as any that can be named,—if the origin of language is by many philosophers even considered to be nothing short of divine,—if by means of words the secrets of the heart are brought to light, pain of soul is relieved, hidden grief is

---

<sup>183</sup> John Henry Newman, *Discourse IX. Duties of the Church Towards Knowledge*, in *The Idea of a University*, cit., p. 227.

carried off, sympathy conveyed, counsel imparted, experience recorded, and wisdom perpetuated,—if by great authors the many are drawn up into unity, national character is fixed, a people speaks, the past and the future, the East and the West are brought into communication with each other,—if such men are, in a word, the spokesmen and prophets of the human family,—it will not answer to make light of Literature or to neglect its study; rather we may be sure that, in proportion as we master it in whatever language, and imbibe its spirit, we shall ourselves become in our own measure the ministers of like benefits to others, be they many or few, be they in the obscurer or the more distinguished walks of life,—who are united to us by social ties, and are within the sphere of our personal influence<sup>184</sup>.

La letteratura, “voce dell’uomo naturale”, appartiene non alla penna ma al discorso orale (“speech”) il quale, dice Newman utilizzando una metafora musicale, è delle lettere “strumento originario”. Nelle origini divine del linguaggio risiede pertanto il potere dell’uso sapiente delle lettere: la scrittura riduce in forma tipografica la complessità sonora e prosodica del linguaggio orale a beneficio della posterità, essendo la lettera strumentale e non connaturata all’ontologia letteraria. Lo studio dei grandi autori, mediatori e testimoni di verità ulteriori nel mondo fisico, è strettamente necessario all’edificazione morale dell’uomo: la lettura e l’interiorizzazione dei testi letterari costruisce ponti fra le coscienze dell’uomo, rendendo possibile la conoscenza reciproca e la pratica di un mondo in cui ognuno possa agire da “minister of [...] benefits to others”. I messaggi ricavabili dai grandi testi letterari, orientati alla conoscenza di sé stessi e quindi alla levatura dell’interiorità umana, sono in questo senso universali e, pertanto, cattolici ed ecumenici: “they have a catholic and ecumenical character, that what they express is common to the whole race of man, and they alone are able to express it”<sup>185</sup>.

Tale è il merito di Shakespeare, “most illustrious amongst English writers”<sup>186</sup>, e “our greatest poet”<sup>187</sup>, ossia quello di aver contribuito, col proprio esercizio personale, alla costruzione della lingua nazionale: “He expresses what all feel but cannot say; and his sayings pass into proverbs among his people, and his phrases become household words and idioms of their daily speech, which is tessellated with the rich fragments of his language [...]”<sup>188</sup>. Come nei canti dei

---

<sup>184</sup> Newman, *Literature*, cit., p. 292.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 293.

<sup>186</sup> Newman, *Catholic Literature*, cit., p. 319.

<sup>187</sup> Newman, *Literature*, cit., p. 283.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 293.



Bardi e nella tragedia greca, per Newman in poesia si *drammatizza* la parola orale tramite quella scritta. La drammaturgia, al pari della messa in versi lirica o epica, si dà come risultato della contemplazione dell' Idea da parte dell'autore il quale, in questo senso, funge da canale di comunicazione fra dimensione divina e dimensione terrestre.

### ***3.3. Newman romantico? Dialogismo autobiografico e pratica apocalittica.***

Si rende doverosa a questo punto una ricognizione di quel filone critico che vede Newman come letterato la cui pratica e teoria è fatta risalire principalmente all'estetica romantica; ed è doveroso poiché, se è indubbiamente vero che la formazione della scuola letteraria trattariana molto deve alla generazione delle *Lyrical Ballads*, è altrettanto vero che la permanenza del romanticismo nelle testualizzazioni newmaniane si dà più come un riverbero, come un'interiorizzazione di determinate istanze negli anni di formazione, che come discorsività sostanziale. Con l'auspicio di affrontare l'argomento in uno studio più approfondito, ci limiteremo qui a mettere in luce alcuni aspetti della poetica newmaniana che risultano essere in stretta assonanza con quella romantica, ossia la colloquialità del linguaggio letterario e la scrittura di sé; nel farlo, si avrà cura di sottolineare come e in cosa Newman prenda le distanze dai romantici. L'ipotesi ermeneutica qui proposta è che, perfettamente integrata in un sistema filosofico organico e originale, la teoria letteraria concepita da Newman si dia come altrettanto organica e originale, non derivativa da un'estetica e una pratica che certamente la influenza, ma non la informa in modo decisivo.

La persistenza del romanticismo nelle lettere trattariane e in Newman è stata documentata e sistematizzata secondo diverse sfumature critiche. Per Nixon, "His literary fondness and model is Romantic; [...] his views on literature, religion, and reason remain essentially Romantic", cosicché Newman "should be included among the last Romantics"<sup>189</sup>, opinione che conferma quella di Hogan secondo il quale "We must not forget that Newman was a *romantic*"<sup>190</sup>.

---

<sup>189</sup> Nixon, "Steadily Contemplating the Object of Faith", cit., pp. 161 e 196.

<sup>190</sup> Hogan, "Newman and Literature", cit. p. 178.

Eppure la critica non appare concorde nello stabilire le modalità di declinazione del romanticismo riscontrabili nell'autore; per Alvan Ryan si tratta di un'influenza affievolitasi nel tempo, basata sulla ricerca di un tipo di poesia "emozionale e immaginativa": "it is clear that Newman was on the side of the Romantic writers in his search for a warmer, deeper view of man [...] yet Newman did not rest long within the camp of Romanticism", condividendo comunque "with Wordsworth, Coleridge, and Shelley [...] his search for a more emotional and a more imaginative conception of poetry"<sup>191</sup>. Altri, come Thomas Vargish, trovano che certi elementi di "psicologia romantica" siano stati tradotti nell'ortodossia cristiana da parte dei trattariani, così che il rapporto fra Wordsworth e Newman "deserve our extended attention because they illustrate most clearly the degree to which Newman assimilated for Christian orthodoxy a vision of the mind's powers characteristic of Romanticism"<sup>192</sup>. Eppure lo scrutinio cui Coleridge e Wordsworth sottoponevano la mente, il lavoro di autocoscienza e messa in parola del sentire, fonda le istanze newmaniane in modo parziale poiché queste sono rivolte, coerentemente con la ricerca teologica della *Via Media*, a una sintesi fra istanze razionalistiche e sentimentalismo romantico, traccia della quale può trovarsi in questa valutazione che Newman fa della poesia di Keble: "a method of relieving the overburdened mind; it is a channel through which emotion finds expression, and that a safe, *regulated* expression"<sup>193</sup>. Se la citazione può sembrare wordsworthiana nel tono, va rimarcato e ricordato che la ragione regolatrice riconosciuta da Newman non agisce, come in Wordsworth, in lassi di tempo differiti dal fluire delle emozioni; essa è piuttosto connaturata al sentire, è facoltà umana filosoficamente attiva che,

Agendo secondo uno spirito di unità, attraverso il paragonare, l'adattare, il connettere, il sistemare, il classificare, il fare sintesi, [...] riconosce l'intero in ogni parte. Essa declina la ragione secondo un'accezione più ampia di quella intesa dai razionalisti, considerato che gli esseri umani ragionano anche senza affidarsi al ragionamento formale, come nelle cose concrete della vita morale e religiosa; cosicché la mente

---

<sup>191</sup> Alvan Ryan, "Newman's Conception of Literature", in John Hicks et al. (eds.), *Critical Studies in Arnold, Emerson, and Newman*, Iowa City, University of Iowa Press, 1942, pp. 123-72, p. 136 e p. 133.

<sup>192</sup> Thomas Vargish, *Newman: the Contemplation of Mind*, Oxford, Clarendon Press, 1970, p. 100.

<sup>193</sup> John Henry Newman, "John Keble", in *Essays Critical and Historical*, vol. 2, New York, Longmans, 1919, p. 442. Enfasi mia.

filosoficamente formata coniuga in sé il ragionare per astrazioni delle scienze con il ragionare della prassi e della fede<sup>194</sup>.

L'uomo filosoficamente attivo porta alla coscienza i modi di ragionare della mente su *ogni cosa* riguardi la propria esistenza, dal momento che egli “non può proporsi di fare di più che riferire le proprie idee, poiché i fenomeni ai quali si richiama e i principi che assume sono all'interno del suo cuore”<sup>195</sup>. Deriva da questo un sistema filosofico *individuale*, che vede nella *persona* la misura di conoscenza, mentre riconosce nell'intelletto e nella logica gli strumenti dell'analisi fenomenologica derivante da questa conoscenza, sia esteriore che interiore:

In questo senso, la filosofia è una funzione della personalità, che si va definendo nell'interiorità della persona, nella sintesi di “ragione implicita”, l'accumularsi sotterraneo e inconscio dei moventi e delle decisioni e delle azioni, e di “ragione esplicita”, la riflessione consapevole su di essi. [...] Essa, dunque, è intrinsecamente una “*filosofia della persona*”: assumere l'io (*self*) come centro, principio e fine della riflessione è il fondamento per costruire una fenomenologia dell'esperienza personale, che si apre alla metafisica e alla teologia<sup>196</sup>.

Riconoscere l'Universale nella storia personale attraverso il connubio di ragione esplicita e ragione implicita è dunque un esercizio filosofico che assurge a sistema, il quale si rispecchia fedelmente nella visione della letteratura come parola individuale di grandi intelletti capaci, attraverso l'osservazione di sé e del mondo, di parlare al cuore degli uomini, rivelando a essi la natura divina della realtà (*Cor ad cor loquitur*):

Ma l'altro che l'[...] esistenza rivela dentro di me è, per Newman, anche l'Altro della cui voce sento l'eco, di cui sono traccia e che mi trascende: “myself and my Creator”. Raccontare questa rivelazione, narrarne lo sviluppo, descriverne i percorsi anche tortuosi, interpretarne i segni, è stato l'impegno che egli ha perseguito per tutta la vita [...]<sup>197</sup>.

Il dialogo del cuore, motto cardinalizio di Newman, ha il suo riverbero letterario nella ricerca di uno stile di scrittura altrove definito “talk in prose”,

---

<sup>194</sup> Michele Marchetto, *John Henry Newman. Identità, alterità, persona*, Roma, Carocci, 2016, p. 13.

<sup>195</sup> John Henry Newman, *The Philosophical Notebook of John Henry Newman*, cit. in *Ibid.*, p. 14.

<sup>196</sup> Marchetto, *John Henry Newman*, cit., p. 14. Enfasi mia.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 20.

corroborato dalla postura teorica rintracciata nei paragrafi precedenti sull'ontologia della letteratura fondata nell'oralità. Se è possibile udire qui delle eco che rimandano alle considerazioni linguistiche contenute nella *Preface* delle *Lyrical Ballads* sulla necessità, in poesia, di uno stile conversazionale che ricalchi il "language really used by men" e che renda il poeta "a man speaking to men", va sottolineato che tali eco, pur udibili, sono iscritte in un disegno d'indagine molto più ampio, che coniuga scrittura autobiografica e rivelazione divina: la visione personalistica della *philosophy of mind* applicata alla letteratura perseguita da Newman può ben dirsi una rifondazione della poetica romantica come pratica di *dire il sé* e del sentire; tuttavia essa va molto oltre la razionalizzazione linguistico-estetica delle emozioni di taglio romantico, situandosi in un terreno di ricerca metodologico che comprende il letterario come uno dei tanti aspetti della ricerca e della conoscenza del Divino.

Fra il Wordsworth del *Prelude*, il Coleridge della *Biographia Literaria* e la ricerca filosofico-letteraria newmaniana è comunque ben visibile il *trait d'union* dell'autobiografia come pratica ermeneutica: riprenderemo la questione nel prossimo capitolo concentrandoci principalmente su *Loss and Gain*, esaurendo qui l'argomento in relazione al romanticismo con una suggestione meritevole di essere ripresa e indagata a fondo, ossia che per le sue qualità personalistiche la ricerca filosofico-letteraria newmaniana infonda nella pratica autobiografica caratteri apocalittici.

È noto che gli anni di formazione Newman li abbia trascorsi per la gran parte assorto in letture di ogni tipo, delle quali la poesia romantica costituisce una buona parte. Pare quindi ragionevole affermare che nel seguente passaggio sia rintracciabile un riferimento alla poetica inglese d'inizio ottocento, per lo meno nel gesto di rigetto nei confronti del razionalismo settecentesco col quale Newman pone la poesia agli antipodi della scienza, poiché ferma nella resa di oggetti metafisici; allo stesso modo è possibile riscontrare una certa eco blakeiana nel riferimento alla mente del fanciullo come depositaria del massimo grado di poesia possibile:

Poetry does not address to reason, but to imagination and affections; it leads to admiration, enthusiasm, devotion, love. The vague, the uncertain, the irregular, the sudden, are among its attributes or sources. Hence it is that a child's mind is so full of poetry, because he knows so

little, and an old man of the world is so devoid of poetry, because his experience of facts is so wide<sup>198</sup>.

Ed è significativo che Newman abbia citato i grandi romantici inglesi nella *Letter to Jelf*, corollario ed *excusatio* pubblicata in seguito alle controversie generate dal *Tract 90*, come testimoni del “great progress of the religious mind of our Church”:

In truth there is at this moment a great progress of the religious mind of our Church to something deeper and truer than satisfied the last century. I always have contended, and will contend, that it is not satisfactorily accounted for by any particular movements of individuals on a particular spot. The poets and philosophers of the age have borne witness to it for many years. Those great names in our literature, Sir Walter Scott, Mr. Wordsworth, Mr. Coleridge, though in different ways and with essential differences one from another, and perhaps from any Church system, still all bear witness to it<sup>199</sup>.

Il “progresso mentale” verso qualcosa di “più profondo e vero” rispetto alle proposizioni teistiche settecentesche si riferisce, con ogni probabilità, alle modalità ermeneutiche della *common tradition* che fa capo a Coleridge:

Uno dei suoi caratteri distintivi è la concezione del *nostro* mondo come reale, concreto, particolare, e delle parole che lo dicono non come mera corrispondenza alle cose, bensì come “forze viventi mediante le quali si azionano, si combinano e si rendono umane le cose più importanti per gli uomini” [...]<sup>200</sup>.

Nella considerazione di Newman sull’origine divina del linguaggio e della composizione letteraria come rispecchiamento materiale e simbolico della storia è assolutamente ragionevole udire un’eco del trascendentalismo linguistico di Coleridge, riconoscendo che entrambi gli autori arrivano ad assimilare l’espressione simbolica dell’immaginazione poetica a quella religiosa<sup>201</sup>. Tuttavia, sarebbe impreciso individuare unicamente nei romantici la fonte di

---

<sup>198</sup> John Henry Newman, *The Mission of the Benedictine Order*, London, John Long, 1858, p. 41.

<sup>199</sup> John Henry Newman, *A Letter Addressed to the Rev. R. W. Jelf, D. D., Canon of Christ Church*, Oxford, John Henry Parker, 1841, pp. 25-6.

<sup>200</sup> Marchetto, *John Henry Newman*, cit., pp. 81-2. Marchetto cita da Samuel Taylor Coleridge, *Sussidi per la riflessione (1825)*, in *Opere in prosa*, a cura di F. Cicero, Milano, Bompiani, pp. 1361-721, p. 1377.

<sup>201</sup> Cfr. D. G. James, *The Romantic Comedy*, London and New York, Oxford University Press, 1948, pp. 155 *et passim*.

metodo utilizzata da Newman che, come si è visto, è saldamente ancorata alla tradizione della retorica classica. Va inoltre rimarcato che gran parte del sistema filosofico newmaniano si edifica sul concetto di analogia così come elaborato in *The Analogy of Religion* dal Rev. Butler:

Analogy connotes a belief in the correspondence between the natural and the supernatural, or moral world, so that religion and God are ‘revealed’ within what is observable around us. Newman described it as the “doctrine that material phenomena are both the types and the instruments of real things unseen”, the “Mysteries of the faith” that are reserved within physical objects<sup>202</sup>.

La lettera costituisce per Newman uno dei tanti oggetti fisici e simbolici a testimonianza della presenza divina nel mondo: tale presenza la mente umana risulta capace di *scrivere*la mediante la coincidenza fra *speech* and *thought* che definisce lo stile di ogni autore; di conseguenza la letteratura, servendosi del mezzo che Dio ha messo a disposizione degli uomini per differenziarsi dal mondo animale, costituisce l’analogia umana alla Parola divina. Sta qui, se possibile, un altro superamento dell’estetica romantica da parte di Newman poiché, per quanto Coleridge guardasse a Butler come a uno dei “three greatest, nay, only three *great* Metaphisicians which this Country *has* produced”<sup>203</sup>, sarebbe riduttivo e forse fuorviante puntare su Butler come una delle *auctoritas* alla base del panteismo romantico, mentre è certo e confermato dalle parole di Newman che la lettura dell’*Analogia* in giovane età abbia formato il sistema newmaniano almeno su due punti di estrema importanza:

It was at about this date, I suppose, that I read Bishop Butler’s Analogy; [...] if I may attempt to determine what I most gained from it, it lay in two points, [...]; they are the *underlying principles of a great portion of my teaching*. First, the very idea of an *analogy between the separate works of God leads to the conclusion that the system which is of less importance is economically or sacramentally connected with the more momentous system*, and of this conclusion the theory, to which I was inclined as a boy, viz. the unreality of material phenomena, is an ultimate resolution. At this time I did not make the distinction between matter itself and its phenomena, which is so necessary and so obvious in discussing the subject. Secondly, Butler’s doctrine that probability is the guide of life, led me [...] to the question of the logical cogency of faith, on which I have

---

<sup>202</sup> Knight e Mason, *Nineteenth Century Religion and Literature*, cit., p. 109. Gli autori citano Newman da G. B. Tennyson, *Victorian Devotional Poetry: the Tractarian Mode*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1981, pp. 52 e 143.

<sup>203</sup> James Boswell, *Life of Johnson*, George Birkbeck Hill, rev. L. F. Powell (eds.), VI vols., Oxford, Oxford University Press, 1934, II, p. 54.

written so much. Thus to Butler I trace those two principles of my teaching [...]<sup>204</sup>.

Il primo punto è quello su cui conviene per ora soffermarsi e riguarda l'analogia esistente fra le opere divine, connesse fra loro secondo il principio regolatore dell'*economia sacramentale*: vale a dire che la grandezza divina si rende percepibile nell'osservazione del mondo fisico e naturale, nel quale essa si rivela all'uomo secondo modalità improntate a "great reserve and caution"<sup>205</sup>. Newman e i trattariani applicheranno lo stesso principio alla poesia, inscrivendo nei loro componimenti la comunicazione di verità e conoscenze religiose secondo il "principle of reserve":

The idea of encoding religious knowledge in poetry was called "reserve" by the tractarians, a central aspect of their doctrine indicating that God's scriptural laws should remain hidden to all but the faithful. Devotional writing and biblical exegesis alike were thus meant to present religious truth using metaphor, figure, and allegory in a manner only the initiated believer could understand<sup>206</sup>.

La riproduzione della spontaneità dei sentimenti e l'associazione di questi alla contemplazione del mondo naturale di marca romantica assumono, nella pratica trattariana, i caratteri della rivelazione della fede personale secondo il principio dell'economia sacramentale, avvicinando la poetica di Keble e Newman più ai canti dei mistici che a quelli dei romantici inglesi. La caratterizzazione della letteratura come atto contemplativo dell'Idea implica, a ragione etimologicamente fondata, che l'artista modelli nella parola le proprie visioni. Sta dunque nella trasmissione di immagini divine, nella visionarietà connaturata all'ispirazione, il carattere simbolico della scrittura, *viz.*, la capacità di parlare, come la musica e le arti figurative, con immediatezza al cuore degli uomini, oltrepassando la barriera cognitiva del segno:

poetry then is our mysticism; and as far as any two characters of mind tend to penetrate below the surface things and to draw men away from the material to the invisible world, so far they may certainly be said to answer the same end; and that too is a religious one<sup>207</sup>.

---

<sup>204</sup> Newman, *Apologia*, cit., p. 21.

<sup>205</sup> Newman, *Apologia*, come cit. in Enrico Reggiani, "Losses and Gains", cit., p. 60.

<sup>206</sup> Knight e Mason, *Nineteenth Century Religion and Literature*, cit., p. 101.

<sup>207</sup> John Henry Newman, "Prospects of the Anglican Church", in *Essays and Sketches*, Vol. 1, New York, Longmans, 1948, pp. 333-37, p. 357-8.

La percezione sensoriale dei fenomeni naturali è, come nei romantici, alla base dei procedimenti della mente poetica. L'osservazione dell'oggetto di indagine poetica dev'essere compiuta, per Newman, a partire da un atteggiamento di reverenza, grazie al quale è possibile percepire i caratteri disvelatori e apocalittici che i fenomeni offrono rispetto al Mistero divino:

As to the poetical, very different is the frame of mind which is necessary for its perception. It demands [...] that we should not put ourselves above the objects in which it resides, but at their feet; that we should feel them to be above and beyond us, that we should look up to them, and that, instead of fancying that we can comprehend them, we should take for granted that we are surrounded and comprehended by them ourselves. It implies that we understand them to be vast, immeasurable, impenetrable, inscrutable, mysterious; so that at best we are only forming conjectures about them, not conclusions, for the phenomena which they present admit of many explanations, and we cannot know the true one<sup>208</sup>.

L'impronta romantica nella letteratura teorizzata e praticata da Newman è riconoscibile nell'adozione di un stile dialogico e colloquiale, funzionale alla rappresentazione autobiografica di sé. L'elemento che Newman aggiunge a tali aspetti dell'estetica romantica è il carattere rivelatorio e apocalittico della letteratura la quale, conformemente al principio dell'economia sacramentale, funge da testimonianza del Divino fra gli uomini, a essi rivelantesi nel Verbo e nella contemplazione dei fenomeni. Ma se Dio rivela sé stesso nel fenomeno, nella visione e nel *sentire* del cuore, il poeta ha il compito di testimoniare utilizzando il Suo strumento, la parola, plasmandola in forme che corrispondano nel maggior grado possibile all'immaterialità connaturata al suono del linguaggio orale, in modo simile a quanto accade nella notazione musicale. Se in poesia, terreno per eccellenza di condensazione linguistica, tale *giusto sentire* può essere trasportato nei tropi e nella forma del verso, in prosa bisogna avere l'accortezza di utilizzare i tropi a livello macrostrutturale, condensando la narrazione nell'allegoria: vedremo nel prossimo capitolo come tale procedimento è messo a punto in *Loss and Gain*.

---

<sup>208</sup> Newman, *The Mission of the Benedictine Order*, cit., p. 41.



## CAPITOLO 4

### Analisi del testo

- Straniero, stai buttando giù l'intero genere umano.
- Ho detto quel che ho detto perché guardavo e sentivo il dio<sup>209</sup>.

Guardato da una prospettiva d'insieme, pur nella sua proteiformità tematica e di genere, il *corpus* newmaniano si conforma in una tendenza tematica unitaria, ossia la ricerca e la letterarizzazione, continua e indefessa, del Vero. La categoria filosofica corrispondente al lemma, il portato semantico del segno, l'isotopia tematica cadono e coincidono in Newman, come si è visto, in un onnipervadente senso del sacro che innerva e mantiene ogni costruzione testuale e, nel farsi testo, interroga con precisione i movimenti invisibili dell'animo umano in rapporto alla ragione all'interno del cammino biografico. Scrivere la vita diventa pertanto imperativo filosofico e testimonianza universalizzante: non a caso Papa Giovanni Paolo II si riferiva proprio a Newman nell'enciclica *Fides et Ratio*, guardando alla sua esperienza come modello ed esempio da osservare con attenzione, per il beneficio del progresso umano:

[...] esempi significativi di un cammino di ricerca filosofica che ha tratto considerevoli vantaggi dal confronto con i dati della fede. Una cosa è certa: l'attenzione all'itinerario spirituale di questi maestri non potrà che giovare al progresso nella ricerca della verità e nell'utilizzo a servizio dell'uomo dei risultati conseguiti<sup>210</sup>.

Guidati da un rigoroso ragionamento logico sui meccanismi di rivelazione della fede, i caratteri della ricerca newmaniana si traducono, nelle pieghe della storia, nella conversione al cattolicesimo e nella testualizzazione di questo difficile e doloroso processo gnoseologico in vari lavori di taglio teologico e dottrinale, fra i quali vanno menzionati l'*Essay on the Development of Christian Doctrine* (1845) e *An Essay in Aid of a Grammar of Assent* (1870), e in due testi destinati

---

<sup>209</sup> Platone, *Leggi*, 804 b-c.

<sup>210</sup> Giovanni Paolo II, *Fides et Ratio. Lettera enciclica circa i rapporti tra fede e ragione*, § 74. [http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/it/encyclicals/documents/hf\\_jp-ii\\_enc\\_14091998\\_fides-et-ratio.html](http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/it/encyclicals/documents/hf_jp-ii_enc_14091998_fides-et-ratio.html) (Ultimo accesso 13/03/2018).

a un più ampio pubblico: un romanzo, *Loss and Gain* (1848), e la celebre *Apologia Pro Vita Sua* (1864).

*Loss and Gain*, in particolare, costituisce la prima pubblicazione di Newman da cattolico e una prima elaborazione dell'esperienza di conversione, narrata al pubblico nella forma di una "story" in terza persona inizialmente anonima – storia che nel corso del tempo sarà di nuovo elaborata dall'autore nel racconto dell'Io testualizzato nell'*Apologia*: in questa rimodulazione del percorso di approdo al cattolicesimo dalla terza alla prima persona, in questa traduzione del precipitato storico e autobiografico in diverse *personae* sta la complementarità dei due testi e una parte del percorso d'indagine che ci accingiamo a intraprendere, il quale è centrato sull'analisi del romanzo mediata da una strumentazione metodologica che integra nel discorso critico l'*Apologia* quale termine di comparazione e risorsa di dati storici.

Per procedere oltre, è di primaria importanza una breve interrogazione del tema della conversione come ricerca del Vero, poiché è sull'orizzonte assiologico dell'opposizione falso/vero che il romanzo si dispiega. Si è vista quale fosse l'intensità della controversia culturale fra cattolici e anglicani nel secondo Ottocento; ora, ampliando per un attimo il raggio d'indagine storica, appare ragionevole affermare che l'epoca in cui Newman scelse di compiere la sua scelta abbia costituito l'apice di una lotta religiosa e culturale che continuamente si combatteva in Inghilterra dal 1531. E se a partire dal'Atto di Emancipazione del 1829 l'*establishment* si è cucito addosso il ruolo di garante delle libertà civili e religiose dei cattolici inglesi, va rimarcato che le ragioni di tale apertura rispondevano a urgenze principalmente amministrative ed economiche, volte al mantenimento della stabilità governativa. Si trattava, in ultima analisi, di un movimento sovrastrutturale; la struttura, intesa come corpo vivo nel quale precipitano istanze culturali storicizzate, non era affatto pronta a riaccogliere i cattolici al suo interno. Questo è dimostrato da un lato dalla storia del Movimento Trattariano, dalle innumerevoli incomprensioni e strumentalizzazioni del ritorno all'ortodossia promosso a Oxford a partire dal 1833 e, dall'altro, dal sensazionalismo cattolico in letteratura, corrente di genere anglicano-protestante nella quale il tratteggiamento di scenari morbosi in cui trovò ampio spazio la caratterizzazione del cattolico come *villain*, finì per

costituire un seducente contenitore controculture, nel quale i vittoriani convogliarono paure e desideri.

L'associazione fra cattolicesimo e controultura in Inghilterra ci sembra un nodo teorico da mantenere e meglio definire, per lo meno nei termini lotmaniani che lo identificherebbero come sistema periferico rispetto a quello centrale rintracciabile nell'*establishment* anglicano: in questo senso è da notare che tale dinamica divisoria sia tuttora comune alla narrazione critica contemporanea, che ancora circostrive nell'ambito di un già codificato *Revival*<sup>211</sup> il voluminoso *corpus* che comprende gli autori cattolici anglofoni della modernità, il quale annovera al suo interno Gerald Manley Hopkins (1844-1889), Robert Hugh Benson (1871-1914), Gilbert Chesterton (1874-1936), Graham Greene (1904-1991), Evelyn Waugh (1903-1966), per citarne solo alcuni. Valgono a questo proposito le osservazioni di Reggiani su una recente pubblicazione di Griffiths:

[...] come è possibile che la forma espansa e diffusa di tale plurisecolare varietà che esplode tra il 1850 e il 2000 induca Griffiths a impiegare sistematicamente la definizione statica e culturalmente retroflessa di *Revival*? Tale definizione dovrebbe suonare irrimediabilmente riduttiva e inadeguata se, a rafforzare l'osservazione dell'esperienza cattolica [...] intervenisse la lettura accurata e metodologicamente aggiornata delle opere letterarie citate [...]<sup>212</sup>.

Far convergere in un recinto critico distinto dal canone la totalità degli autori cattolici inglesi segna un *limes* metodologico che automaticamente sottolinea la perifericità del discorso connotato come "cattolico" rispetto a quello dominante, consegnando agli studiosi una strumentazione scientifica sbilanciata verso l'analisi dei dati storico-culturali piuttosto che verso l'esplorazione testuale *strictu sensu*. È però vero che tale delimitazione periferica, se comprende sia la testualizzazione sensazionalistica di cui sopra che l'opera di autori quali Newman e Hopkins, mette in luce il lavoro di oltrepasamento del confine fra le due sfere semiotiche operato dagli autori cosiddetti "cattolici", i quali possono dirsi impegnati a *tradurre* per il pubblico istanze individuali e

---

<sup>211</sup> Cfr. Altholz, *The Mind and Art of Victorian England*, cit., pp. 58-9.

<sup>212</sup> Enrico Reggiani, "Cattolicesimo e letteratura inglese. Niente conformismi, please", *L'osservatore romano*, venerdì 11 luglio 2014, p. 4.

culturali destinate a quello che Lotman identifica come il terzo, ibrido spazio in cui accade una negoziazione, una ridefinizione dell'identità<sup>213</sup>.

L'equazione fra cattolicesimo e controcultura andrebbe quindi indagata andando oltre l'afflato sentimentalistico della letteratura popolare, comprendendo in essa testi che, pur codificandosi in oggetti facilmente maneggiabili dal pubblico quali il romanzo, ambiscono a convogliare nel sistema dominante nuclei ideologici a esso estranei attraverso pratiche formali a esso familiari: *Loss and Gain* in particolare, facendo uso del dinamismo narrativo comune a molti romanzi di genere, rappresenta il movimento fisico e simbolico di un eroe, Charles Reding, da un centro (anglicanesimo) verso una periferia (cattolicesimo), dinamizzando così il dialogo fra il sé e il mondo in un *exemplum* che funge sia da rielaborazione identitaria dell'esperienza autobiografica che da esposizione di nodi teologico-filosofici al centro della controversia pubblica:

For Newman, Charles Reding's quest for intellectual consistency bridges the gap between self and world, inside and outside, and ultimately brings about a conversion that works in the world as well as in his individual heart. [...] the change of heart does not, symptom-like, suggest an unconscious desire for either a private or public reality –a state of mind or a political shift, for instance—but symbolically enacts this change on personal and social levels at once; it is a statement about the self and the world<sup>214</sup>.

La narrativizzazione della conversione, affidata in larga parte allo scambio dialogico fra personaggi, punta alla definizione dei termini che economizzano il paratesto in *Perdita e guadagno* attraverso una discorsività narrativa imperniata sull'assioma vero/falso, realtà/impostura: assioma, questo, che informa la testualità vittoriana su innumerevoli livelli giungendo a fine secolo, con Stevenson e Wilde, a problematizzare l'identità stessa come sinonimo di solida rispettabilità in favore di uno scavo meno mondano e più interiorizzato, centrato sull'espiazione della *zona d'ombra* intima e non apparente<sup>215</sup>. In questo senso *Loss and Gain* si colloca a buon diritto nel canone

---

<sup>213</sup> Cfr. Jurij M. Lotman, *La semiosfera: l'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Bologna, Marsilio, 1985, pp. 60 *et passim*.

<sup>214</sup> Emily Walker Heady, *Victorian Conversion Narratives and Reading Communities*, London and New York, Routledge, 2016, p. 10.

<sup>215</sup> Su questo cfr. Benedetta Bini, "Arthur Machen e il gioco dell'impostura", *Letture*, III (giugno 2010), pp. 179-190, p. 181: "Il criminale-impostore [...] è la figura metropolitana che emerge lentamente dalle rovine del *Bildungsroman* da un lato, e dalla metamorfosi del romanzo *à la Collins* dall'altro, fino a trasformarsi in grande mito di fine secolo. Tema, quello della

letterario dell'epoca e, facendo ampio uso dei significanti strutturali del romanzo vittoriano di metà secolo, convoca lo scavo psicologico del protagonista in una scena totalmente dominata dalla norma sociale, individuabile nel cronotopo del romanzo universitario; se in questa dialettica Io/mondo è ravvisabile una coloritura romantica dell'eroe che individualmente sfida la costruzione eunomica del sistema dominante, si vedrà come già la contiguità sintattica dei termini paratestuali segnali una volontà di mediazione del conflitto, esperita mediante la discussione del segno linguistico e dello scambio verbale come meri indicatori esteriori di una realtà ultima e ulteriore invisibile e, pertanto, *indicibile*.

A conclusione di questa breve e anticipatoria enucleazione di temi e motivi rintracciabili nella macrostruttura del testo, si impone una riflessione metodologica che funga da lume nel discorso esegetico a seguire, impostato a partire dalla consapevolezza che la proposta di chi scrive si dia come una delle prime esplorazioni sistematiche della testualità del romanzo newmaniano e, in quanto tale, come una delle infinite interpretazioni possibili che il testo si presta a offrire. Si cercherà pertanto di non cedere il passo a procedimenti manipolativi del portato semiotico-strutturale del testo in favore di letture ideologicamente iperdeterminate ma, per dirla con Marroni, si procederà “contro ogni approccio tendente a stabilire paradigmi rigidi, finalizzati alla costituzione di un percorso decodificante che tutto spiega e tutto definisce”; si cercherà cioè di pervenire a un “procedimento critico [...] in grado di andare oltre le incrostazioni interpretative e cercare di capire come funziona la complessità di un testo”<sup>216</sup>. L'unico procedimento applicabile per giungere a una lettura di questo tipo è quello di avvalersi del “coordinamento di metodi e approcci”, piuttosto “che [...] di un disegno teorico rigido”<sup>217</sup>, ferma restando la considerazione che, se è vero che ogni singola opera di un autore costituisce un “*sistema individuale irripetibile di relazioni stilistiche*”, è altrettanto vero che nessun'analisi testuale può essere condotta “isolando completamente l'una dall'altra le diverse opere

---

contraffazione, che il *sensation novel* aveva ampiamente utilizzato in tutte le sue varianti, lavorandolo a maglie sottili nell'ampio canvas del melodramma romanzesco [...] e che la cultura del decadentismo aveva poi rifunzionalizzato in sofisticati apologhi sull'impostura dell'arte”.

<sup>216</sup> Francesco Marroni, *Come leggere Jane Eyre*, Chieti, Solfanelli, 2013, p. 70.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 67.

letterarie d'uno stesso autore, perché queste [...] rappresentano pur sempre le manifestazioni di *un'unica coscienza poetica* nel suo organico sviluppo”<sup>218</sup>.

In altre parole, il romanzo in oggetto sarà esaminato col fine di pervenire a una sua collocazione all'interno delle relazioni macrotestuali che esso intrattiene con le formulazioni teoriche delineate nel precedente capitolo, pervenendo così alla delimitazione di un “ciclo” letterario nel *corpus* newmaniano –ciclo in esso perfettamente integrato e con esso posto in stretta relazione dialogica<sup>219</sup>. In modo analogo, si risponderà alla necessità di proiettare tali relazioni sul piano storico, individuando punti di convergenza sincronici e diacronici fra l'opera dell'autore e testualizzazioni coeve e non (come nel Capitolo 5), osservando in definitiva come la mano letteraria di Newman si sia mossa in un ambito contestuale precisamente storicizzato e come abbia scritto rispondendo ai propri principi teorici, organicamente inseriti in una pratica filosofica e teologica stabilmente radicata nella decodificazione dell'esperienza personale come spazio universalizzante in cui accogliere e grazie al quale testimoniare la rivelazione del Divino.

#### 4.1. *Struttura*

It was a printseller's man with a large book of plates.

“Well timed”, said Bateman; — “put them down, Baker: —or rather give them to me; I can take the opinion of you men on a point I have much at heart. You know I wanted you Freeborn, to go with me to see my chapel; Sheffield and Reding have looked into it. Well now, just see here.”

He opened the portfolio; it contained views of the Campo Santo at Pisa. The leaves were slowly turned over in silence, the spectators partly admiring, partly not knowing what to think, partly wondering what was coming.

“What do you think my plan is?” he continued. “You twinted me, Sheffield, because my chapel would be useless. Now I mean to get a cemetery attached to it; there is plenty of land; and then the chapel will become a chantry. But now, what will you say if we have a copy of these splendid medieval monuments round the burial-place, both sculpture and painting? Now, Sheffield, Mr, Critic, what do you say to that?”

---

<sup>218</sup> Viktor Vinogradov, “L'analisi stilistica”, in Tzvetan Todorov (a cura di), *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 111-12.

<sup>219</sup> “Naturalmente quest'analisi approfondita dei singoli ‘oggetti estetici’ creati dallo scrittore può servire di base per una loro successiva riunione in cicli, e in questo caso lo stile di un ciclo di opere tra loro omogenee prenderà ancora una volta la forma di un sistema di procedimenti stilistici comuni a tutte”. *Ibid.*, p. 112.

“A most admirable plan”, said Sheffield, “and quite removes my objections . . . A chantry” What is that? Don’t they say Mass in it for the dead?”

“Oh, no, no, no,” said Bateman, [...] “we’ll have none of your Popery. I will be a simple, guileless chapel, in which the Church service will be read.”

Meanwhile Sheffield was slowly turning over the plates. He stopped at one. “What will you do with that figure?” he said, pointing to a Madonna.

“Oh, it will be best, most prudent, to leave it out; certainly, certainly.”

Sheffield soon began again: “But look here, my good fellow, what do you do with these saints and angels? Do see, why here’s a complete legend; do you mean to have this? Here’s a set of miracles, and a woman invoking a saint in heaven.”

Bateman looked cautiously at them, and did not answer. He would have shut the book, but Sheffield wished to see some more. Meanwhile he said, “Oh, yes, true, there *are* some things; but I have an expedient for all this; I mean to make it all allegorical. The Blessed Virgin shall be the Church, and the saints shall be cardinal and other virtues; and as to that saint’s life, Saint Ranieri’s, it shall be a *Catholic Pilgrim’s Progress*.”

“Good” Then you must drop all these popes and bishops, copes and chalices”, said Sheffield; “and have their names written under the rest, that people mayn’t make them for saints and angels. Perhaps you had better have scrolls from their mouths, in old English. This Saint Thomas is stout; make him say, ‘I am Mr. Dreadnought’, or ‘I am Giant Despair’; and since this beautiful saint bears a sort of dish, make her ‘Mrs. Creature Comfort’. But look here,” he continued, “a whole set of devils; are these to be painted up?”

Bateman attempted forcibly to shut the book; Sheffield went on: “St. Anthony’s temptations; what’s this? Here’s the fiend in the shape of a cat on a wine barrel.”

“Really, really”, said Bateman, disgusted, and getting possession of it, “you are quite offensive, quite. We will look at them when you are more serious.”<sup>220</sup>

Si è scelto di aprire l’analisi strutturale del romanzo con il passaggio citato, leggibile nelle ultime battute del Capitolo VII della prima parte, poiché in esso sono riconoscibili sia una serie di temi e motivi ricorrenti sia alcuni indizi metanarrativi di capitale importanza per la decodifica macrostrutturale del testo. Lo scambio tra Bateman e Sheffield, se da un punto di vista tematico mette in gioco e problematizza, mediante l’ironia utilizzata da Sheffield, l’iconismo ritualistico proprio degli *high churchmen* come Bateman, quando guardata un’angolazione più propriamente compositiva e strutturale, denota la presenza di un autore implicito che fornisce dettagli preziosi per la lettura dell’opera.

---

<sup>220</sup> John Henry Newman, *Loss and Gain: the Story of a Convert*, San Francisco, Ignatius Press, 2012, pp. 46-8. Tutte le citazioni dal romanzo saranno tratte da questa edizione, pertanto da qui in avanti si indicheranno i numeri di pagina fra parentesi, nel corpo del testo.

Il motivo della contesa intellettuale fra i due è la volontà di decorare con copie di disegni, affreschi e sculture del Campo Santo di Pisa una cappellania contigua a un cimitero che Bateman intende far costruire: lo scetticismo canzonatorio di Sheffield porta con sé obiezioni di tipo protestante sull'iconismo mariano e il culto dei santi, alle quali Bateman si preoccupa di replicare attenuando il portato connotativo dei disegni: una Madonna sarà *prudemmente*, certamente, tagliata fuori, mentre un'altra, assieme ai disegni sulla vita di San Ranieri, saranno da Bateman *allegorizzati* in una sorta di *Pilgrim's Progress* cattolico<sup>221</sup>. La risposta di Sheffield a questo progetto, nel ridicolizzarlo, precisa le modalità di applicazione dell'allegoria come concepita da Bateman in un possibile procedimento intersemiotico o didascalico che aggiunga alle immagini delle pergamene nelle quali, a mò di fumetto, sia possibile leggere quali personaggi dal *Pilgrim's Progress* ("Mr. Dreadnought", "Mr. Giant Despair", "Mrs. Creature Comfort") corrispondano alle figure rappresentate, in modo da disambiguarle alla vista dei fedeli, "that people mayn't make them for saints and angels".

Tale discussione, se esperisce l'introduzione dei personaggi e delle loro personalità, è anche guidata dal narratore per regolare con il lettore lo scambio di informazioni riguardanti il testo. Tra le pieghe dei ragionamenti dei due personaggi è infatti possibile ravvisare quell' "autore implicito che modella il narratore, assumendo il ruolo di chi detiene l'istanza informatrice del racconto, una 'competenza' che talora può [...] trapelare in modi piuttosto sottili, verificabili a livello di connotazioni linguistiche"<sup>222</sup>. In altre parole, il narratore metaforizza nel progetto iconico-architettonico di Bateman il proprio procedimento di costruzione del testo, modellandolo sull'allegorizzazione della vicenda dell'eroe che, come il San Ranieri del dipinto, si appresta a percorrere il proprio *Progress*. Una prova della presenza di questo autore implicito è da ricercarsi nel riferimento al demone "in the shape of a cat on a wine barrel", che rimanda a un passaggio del precedente Capitolo V in cui Charles, incalzato da

---

<sup>221</sup> *The Pilgrim's Progress from This World to That Which Is to Come Delivered under the Similitude of a Dream* (1678, 1684) di John Bunyan (1628-1688) è una delle principali opere del cristianesimo riformato inglese: si tratta di un romanzo allegorico che mette in scena il viaggio di un pellegrino dalla propria città natale, la *City of Destruction*, al paradiso, o *Celestial City*; San Ranieri (1118-1161), santo eremita e patrono della città di Pisa.

<sup>222</sup> Angelo Marchese, *L'officina del racconto. Semiotica del'la narratività*, Milano, Mondadori, 2009, pp. 79-80.



Mr. Malcolm, un amico di famiglia, esprime la propria contrarietà riguardo all'abuso di alcol in una breve battuta:

“[...] every generation has its own fashion. [...] “What is in now,” he [Mr. Malcolm] asked, “among you youngsters—drinking or cigars?” Charles laughed modestly, and said he hoped drinking had gone out everywhere. (35)

Se l'intratestualità appena individuata segnala che una lettura dello scambio sull'allegoria è certamente riferibile ai procedimenti di costruzione del romanzo, l'intertestualità attivata con l'opera di Bunyan e con i dipinti del Campo Santo funziona da termine di paragone sul quale orientare la lettura; essa si completa nel procedimento disambiguante proposto da Bateman il quale, offrendo un sicuro appiglio culturale per i lettori inglesi, li invita a connotare il *Progress* che stanno leggendo in senso *cattolico*.

L'avventura di Charles Reding è pertanto costruita sul tropo portante dell'allegoria, figura che funzionalizza nel romanzo i procedimenti poetici di selezione, combinazione, rifinitura e coloritura alla base della poesia narrativa nella definizione di Newman: “[The poet’s] facts are no longer actual, but ideal; a tale founded on facts is a tale generalized from facts” (cfr. nota 140). Allegorizzando il racconto, l'autore perviene a uno spazio di generalizzazione ampio abbastanza da poter condensare al suo interno fatti e figure disincagliati dalla storia e consegnati alla *fiction*; allo stesso tempo, come in un'agiografia allegorica, nelle immagini ricavabili dalla raffigurazione di una vita esemplare, l'autore riesce a conservare un'impressione di realtà in grado di dialogare con la contingenza storica.

Se per sua natura l'allegoria si presta alla costruzione narrativa più che alla nominalizzazione, se cioè “la metafora è per la parola singola (per la *dictio*) quello che l'allegoria è per la frase (per l'*oratio* o *sermo complexus*); la prima agisce sul piano dei *verba*, la seconda sul piano delle *res*”<sup>223</sup>, non è un'ipotesi peregrina ravvisare che a questo movimento strutturale l'autore abbia fatto corrispondere una metaforizzazione di certe istanze storico-culturali nella caratterizzazione dei personaggi; vale a dire che, nel passaggio precedente come in tutto il romanzo, quanto i personaggi *dicono* serve, come gli “scrolls from

---

<sup>223</sup> Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2003, p. 260.

their mouths” dei quali parla Sheffield, a identificare in ognuno una parte della controversia religiosa del tempo. *Loss and Gain* si configura, secondo questa prospettiva, come un racconto allegorico nel quale il dato storico è metaforizzato e dislocato nei personaggi. Ne consegue che la natura comunicativa del romanzo sia essenzialmente pedagogica: “La branca fantastica sostituisce la fedeltà al *mythos* con la fedeltà all’ideale. Anch’essa si distingue in un filone *romantico* [...] e in un filone *didattico* (esemplificato dalle favole, dalle satire, dai racconti allegorici)”<sup>224</sup>, in base al quale lo sguardo del narratore

è fisso [...] sul pubblico che egli spera di dilettere o di istruire, offrendo ai suoi lettori ciò che essi richiedono o ciò di cui egli pensa abbiano bisogno. Mentre la narrativa empirica mira a una o a un’altra specie di verità, la narrativa di fantasia mira alla bellezza o alla bontà. Il mondo del *romance* è il mondo ideale, dove vince la giustizia poetica e dove tutte le arti e gli ornamenti del linguaggio sono usati per abbellire il racconto<sup>225</sup>.

Chiarita l’intenzione comunicativa alla base del racconto, è opportuno ora soffermarsi sulle modalità di estrinsecazione della voce narrativa nel testo o, per dirla con Ejchenbaum, della *forma narrativa*. La metodologia formalista risulta in questo caso particolarmente utile poiché, vista l’importanza data da Newman all’oralità, occorre capire come egli abbia applicato nella forma romanzesca i propri principi: “Se si parte dal problema della forma narrativa, si dà un’importanza fondamentale alla questione del grado di avvicinamento della narrazione al racconto orale”<sup>226</sup>. Rispondendo *Loss and Gain* agli stilemi della composizione allegorica, si può affermare che il testo richiami in sé la tradizione della novella o del racconto esemplare nella sua rispondenza “allo stile di un novellatore privo di pretese, il quale si proponesse di narrare con parole semplici una data storia”<sup>227</sup> –stile convogliato da Newman nella “forma sincretica”<sup>228</sup> del romanzo europeo dell’Ottocento, la quale coordina al suo interno la diegesi come elemento didascalico e/o come snodo narrativo e la mimesi come “dialogo scenico” che può dominare la narrazione secondo vari gradi di epicità: nel caso di *Loss and Gain*, il procedimento mimetico risulta in passaggi

---

<sup>224</sup> Marchese, *L’officina del racconto*, cit., p. 69.

<sup>225</sup> Robert Scholes, Robert Kellog, *La natura della narrativa*, Bologna, Il Mulino, 1970, p. 16.

<sup>226</sup> Boris Ejchembaum, “Teoria della prosa”, *I formalisti russi*, cit., p. 234.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 237.

*quantitativamente* superiori ai passaggi diegetici; vale a dire che gran parte del discorso narrativo è affidato allo scambio dialogico nel quale, come si è visto, agisce l'autore implicito nel suo ruolo di negoziatore di informazioni intratestuali con il lettore.

Il cosiddetto autore esplicito è testualizzato da Newman in quelle che chiameremo “condensazioni diegetiche”, epifanie autoriali nelle quali la linea temporale che guida la vicenda è manovrata da una voce narrante che, agendo extratestualmente come un corifeo su una scena greca, si rivolge al lettore offrendogli sia informazioni spaziotemporali sullo svolgersi degli eventi, che riflessioni metanarrative sui procedimenti stilistici adottati nella rappresentazione:

You will say, good reader, that the party took a very short stroll on the hill, when we tell you that they were now stooping their heads at the lowly door of the cottage; but the terse *littera scripta* abridges wondrously the rambling *vox emissa*; and there might be other things said in the course of the conversation which history has not condescended to record. Anyhow, we are obliged now to usher them again into the room where they had dined, and where they found tea ready laid, and the kettle speedily forthcoming. (154)

L'uso della deissi pronominale, nel coinvolgere attivamente del lettore, lo instrada a seguire il narratore verso una considerazione di tipo narratologico sulle caratteristiche sintetizzanti della lettera scritta rispetto alla voce emessa. Tale considerazione, concordando con le formulazioni teoriche contenute in *Literature*, assolve alla funzione di condensazione spaziotemporale cui si è accennato. In modo simile, nel passaggio seguente il narratore interviene con una certa dose di ironia a rimarcare il medesimo procedimento compositivo:

Meanwhile they had proceeded down the forbidden High Street, and were crossing the bridge, when, on the opposite side, they saw before them a tall, upright man, whom Sheffield had no difficulty in recognizing as a bachelor of Nun's Hall, and a bore at least of the second magnitude. [...] It is very difficult duly to delineate a bore in a narrative, for the very reason that he *is* a bore. A tale must aim at condensation, but a bore acts in solution. It is only on the long-run that he is ascertained. Then indeed, he is *felt*; he is oppressive, like sirocco, which the native detects at once, while a foreigner is often at fault. (19-20)

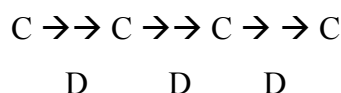
In altri luoghi del romanzo, osserviamo il narratore intento nello stesso procedimento di sintesi diegetica, motivato unicamente dall'esigenza di coesione intratestuale. Si osservi, ad esempio, come nel seguente passaggio il

narratore costruisca l'ampiezza dell'anacronia coinvolgendo il lettore nel pronome inclusivo "we" e, nel paragrafo seguente, restringa il campo di osservazione spaziale al villaggio di Boughton e alla canonica di Sutton, contemporaneamente fornendo informazioni sui personaggi che precedentemente avevano dominato la scena:

But now we must look forward, not back. Once before we took leave to pass over nearly two years in the life of the subject of this narrative, and now a second and a dreary and longer interval shall be consigned to oblivion, and the reader shall be set down in the autumn of the year next but one after that in which Charles took his class and did not take his degree.

At this time our interest is confined to Boughton and the Rectory at Sutton. As to Melford, friend Bateman had accepted the incumbency of a church in a manufacturing town with a district of 10,000 souls, where he was full of plans for the introduction of the surplice and gilt candlesticks among his people, and where, it is to be hoped, he will learn wisdom. Willis also was gone, on a different errand: he had bid adieu to his mother and brother soon after Charles had gone into the schools, and now was Father Aloysius de Sanctâ Cruce in the Passionist Convent of Pennington. (281)

Torneremo nel prosieguo dell'analisi su una più dettagliata disamina delle implicazioni cronotopiche evidenziate da questo genere di raccordi, concentrandoci per ora su una schematizzazione macrostrutturale dell'ordito narrativo, il quale si caratterizza per una quasi perfetta coincidenza tra *fabula* e intreccio: la storia della conversione di Charles è narrata a partire dalla fanciullezza dell'eroe fino alla sua entrata nella Chiesa cattolica lungo una temporalità lineare, scandita da condensazioni spaziotemporali affidate ad epifanie autoriali di cui si è appena dato esempio. Tra una condensazione e l'altra trovano spazio una serie di dilatazioni temporali affidate per lo più alla rappresentazione mimetica degli scambi fra personaggi, in un'alternanza fra diegesi e mimesi sintetizzabile nel seguente schema, nel quale *C* sta per "condensazione" o diegesi e *D* sta per "dilatazione" o mimesi:



Per quanto riguarda l'intreccio, è osservabile una tripartizione strutturale del discorso in quelli che parrebbero veri e propri Atti teatrali, i quali scandiscono le fasi salienti del processo di avvicinamento al cattolicesimo.

Condurremo di qui in avanti l'analisi dettagliata di ognuna delle parti, delle quali diamo per ora una breve sinossi: la prima si apre con la "nascita narrativa" di Charles e si conclude con la morte di suo padre; la seconda parte si apre con la descrizione dei dubbi di Charles maturati durante una vacanza nel villaggio di Horsley e termina con la sua conversione interiore; la terza formalizza la conversione, concludendo il romanzo in un viaggio che dal villaggio di Boughton, dove la famiglia di Charles risiede, lo porta a Londra nel Convento dei Passionisti.

#### 4.1.1. *Prima parte*

Il romanzo si apre con la presentazione dell'eroe, figlio di un pastore anglicano e persona di acuta sensibilità, destinato dal padre a prendere gli ordini. L'infanzia di Charles, il suo sviluppo prima di entrare a scuola, è condensata nel discorso libero indiretto che riproduce i pensieri di suo padre allorchè questi si trova a dover decidere a quale tipo di scuola iscriverlo:

"[...] Did I guard him here at home ever so well, yet, in due time, it would be found that a serpent had crept into the heart of his innocence. Boys do not fully know what is good and what is evil; they do wrong things at first almost innocently. Novelty hides vice from them; there is no one to warn them or give them rules; and they become slaves of sin, while they are learning what sin is. They go to the University, and suddenly plunge into excesses, the greater in proportion to their inexperience. And, besides all this, I am not equal to the task of forming so active and inquisitive a mind as his. He already asks questions which I know not how to answer. So he shall go to a public school. There he will get discipline at least, even if he has more of trial; at least he will learn self-command, manliness, and circumspection; he will learn to use his eyes, and will find materials to use them upon; and thus will be gradually trained for the liberty which, any how, he must have when he goes to college."

This was the more necessary, because, with many high excellences, Charles was naturally timid and retiring, over-sensitive, and, though lively and cheerful, yet not without a ting of melancholy in his character, which sometimes degenerated into mawkishness. (11-2)

La scelta cade su Eton, una delle *public schools* inglesi, istituzioni prestigiose di antica fondazione che in Inghilterra formano le *élite*, per garantirgli un'educazione solida e rigorosa e per evitare che l'ingenuità e l'ignoranza di male e bene connaturata alla giovane età portino Charles sulla strada del peccato; inoltre, riconosce suo padre fra sé, la mente di suo figlio è "così attiva e curiosa"

da richiedere maestri più qualificati di se stesso: “Fa già domande alle quali io non so come rispondere” (“He already asks questions which I know not how to answer”). L’intervento del narratore nel capoverso successivo completa il ritratto del ragazzo e, oltre a segnalare l’istanza di onniscienza della voce narrante di qui in avanti, la tinge di connotazioni *pedagogiche* quando, fornendo informazioni caratteriali su Charles e descrivendolo come “di natura timida e ritrosa, ipersensibile”, dotato di una vena melanconica che facilmente degenerava in sentimentalismo, *giudica* che un’educazione corroborante *si rendesse per lui necessaria*. La prospettiva narrativa è pertanto chiarita in queste prime battute, nelle quali è possibile osservare come, alternando la distanza dalla focalizzazione interna a quella onnisciente, il narratore costruisca la vicenda in modo simile alla tecnica manzoniana la quale, nelle parole di Marchese,

ci presenta la classica figura del narratore-‘autore’ onnisciente come massima istanza comunicativa del racconto o punto focale da cui sono state viste e dette le cose che avvengono. Tuttavia la specificità del discorso narrativo del romanzo consiste in un’accurata separazione delle parti fra il narratore e i personaggi. Ciò permette l’autonomia del narratore nell’assumere, con la propria voce, la responsabilità dei giudizi morali, psicologici, storici o d’altro tipo che attraversano il racconto<sup>229</sup>.

Il primo capitolo costituisce quindi una prima condensazione spaziotemporale che rappresenta Charles preadolescente formarsi a Eton sugli “Old Church-of England Principles of Mant and Doyley [which] gave his mind a religious impression” (12) e poi iscriversi al St. Saviour’s College di Oxford, dove incontra il deuteragonista della vicenda, William Sheffield. Questi è introdotto dal narratore in chiusura del capitolo come una sorta di *termine di paragone* con il quale misurare Charles:

What was the character and degree of that friendship which sprang up between Reding and Sheffield, we not here minutely explain; it will be enough to say, that what they had in common was freshmanship, good talents, and the back staircase; and that they differed in this –that Sheffield had lived a good deal with people older than himself, had read much in a desultory way, and easily picked up opinions and facts, especially on controversies of the day, without laying anything very much to heart; that he was ready, clear-sighted, unembarassed, and somewhat forward; Charles, on the other hand, had little knowledge as yet of principles on their bearings, but understood more deeply than Sheffield, and held more practically, what he had once received; he was gentle and affectionate, and

---

<sup>229</sup> Marchese, *L’officina del racconto*, cit., pp. 161-2.

easily led by others, except when duty clearly interfered. It should be added, that he had fallen in with various religious denominations in his father's parish, and had a general, though not a systematic, knowledge of their tenets. What they were besides will be seen as our narrative advances.  
(13-4)

La razionalità e la franchezza di Sheffield sono paragonate alla timidezza e al riserbo di Charles in relazione alle opinioni e conoscenze di ognuno sulle controversie religiose del tempo, le quali saranno esaminate, dice il narratore, “as our narrative advances”.

Nel passare da considerazioni di tipo pedagogico sulla scelta della scuola superiore per Charles al suo inserimento al *college*, nel primo capitolo si tratteggia la scena tematica della narrazione la quale, utilizzando le dinamiche universitarie oxoniane come specchio delle controversie religiose del tempo, intende illustrare il percorso di formazione intellettuale e crescita interiore dell'eroe: i motivi connaturati al *Bildungsroman* sono pertanto arricchiti da un chiaro intento pedagogico da parte del narratore –intento che sarà perseguito incarnando i vari orientamenti religiosi nei personaggi che via via appariranno sulla scena, affidando a lunghi passaggi dialogico-mimetici la rappresentazione delle dinamiche di controversia pubblica del tempo. Va notato come alla precisione dei riferimenti geografico-culturali su Eton e Oxford nella narrazione non corrisponda menzione né del luogo di nascita di Charles, identificato nell'*incipit* in un generico possedimento nelle *midlands* (“a valuable benefit in a midland county”, 11) né del tempo in cui la sua vicenda biografica si dispiega: intenzionale vaghezza cronotopica questa che, se da un lato *generalizza* le origini della vicenda, contribuendo a facilitare l'immersione del lettore in un *qui e ora* abbinabile al presente storico, dall'altro è funzionale a *idealizzare* la narrazione e a rendere Charles uno fra i molti studenti che a Oxford, in quel tempo, hanno fatto esperienza del cammino di conversione.

I capitoli seguenti fino al dodicesimo illustrano dunque, nell'arco di tempo che copre il primo anno di Charles da matricola a Oxford, la dinamica di scambio fra le varie confessioni all'interno della Chiesa d'Inghilterra, che passeremo in rassegna nell'analisi tematica e dei personaggi. A livello strutturale, va segnalato che la fine dell'undicesimo capitolo segna una svolta narrativa importante, poiché rappresenta uno degli incontri decisivi fra Charles e Willis, studente di simpatie cattolico-romane, colto da Reding all'uscita di una

cappella cattolica. L'intenso scambio che segue l'incontro vede Charles impegnato a dissuadere Willis dal frequentare ancora il luogo, e al contempo segna l'emergere dei primi dubbi del protagonista in merito alla natura della propria fede, testualizzati nel monologo interiore:

“Well,” said Charles, “you must promise me you will not go again. Come, we won't part until you do.”

“That is too much”, said Willis gently; then, disengaging his arm from Reding's, he suddenly darted away from him saying, “Good-bye, good-bye; to our next merry meeting –*au revoir*.”

There was no help for it. Charles walked slowly home, saying to himself: “What if, after all, the Roman Catholic Church is the true Church? I wish I knew what to believe; I am so left to myself”. Then he thought: “I suppose I know quite enough for practice –more than I *do* practise; and I ought surely to be contented and thankful.” (82-3)

Durante il capitolo seguente si dà brevemente conto delle vacanze estive di Charles, trascorse in famiglia; è tuttavia nel tredicesimo e nei capitoli seguenti che si assiste ad altre svolte diegetiche, di nuovo incentrate e conseguenti a un incontro fra Willis e Charles in un luogo non precisato nella parte occidentale della città di Londra, dove Willis ha preso temporanea residenza prima di convertirsi definitivamente al cattolicesimo e dove Charles lo raggiunge prima di rientrare a Oxford per l'inizio del semestre successivo, sollecitato da una lettera dell'amico. L'incontro è dettagliatamente riportato in un secondo, intenso scambio, alla fine del quale di nuovo seguiamo il corso dei pensieri dell'eroe in un discorso libero indiretto nel quale lo osserviamo vacillare nella sua posizione recisamente antiromana:

“I can't persuade these good people,” thought Charles, as he closed the street-door after him, “that I am not in a state of conviction, and struggling against it; how absurd! Here I come to reclaim a deserter, and I am seized even bodily, and against my will all but hurried into a profession of faith. Do these things happen to people every day? or is there some particular fate with me thus to be brought across religious controversies which I am not up to? I a Roman Catholic! what a contrast all this with quiet Hartley!” naming his home. As he continued to think on what had passed he was still less satisfied with it or with himself. He had gone to lecture, and he had been lectured; and he had let out his secret state of mind: no, not let out, he had nothing to let out. He had indeed implied that he was inquiring after religious truth, but every Protestant inquires; he would not be a Protestant if he did not. Of course he was seeking the truth; it was his duty to do so; he recollected distinctly his tutor laying down, on one occasion, the duty of private judgment. This was the very difference between Protestants and Catholics; Catholics begin with faith, Protestants with inquiry; and he ought to have said this to Willis. He was provoked he had not said it; it



would have simplified the question, and shown how far he was from being unsettled. Unsettled! it was most extravagant. He wished this had but struck him during the conversation, but it was a relief that it struck him now; it reconciled him to his position. (100-1)

Il passaggio è particolarmente significativo poiché in esso il narratore implicito indica nella ricerca della verità religiosa (“seeking the truth”) un nucleo tematico di estremo rilievo nell’economia narrativa: esso è, come vedremo, lo scopo intellettuale di Charles e, di conseguenza, il centro della rappresentazione romanzesca. A questo si aggiungono considerazioni sulle differenze metodologiche nella ricerca di tale verità da parte di cattolici e protestanti, osservando come per i primi sia la fede il punto di partenza, mentre i secondi facciano perno principalmente sulla ragione (“inquiry”): la demarcazione di tale differenza risulta particolarmente interessante se considerata come uno spiraglio intertestuale che riporta direttamente alle speculazioni della *Grammar of Assent*, rifrangendo nel romanzo l’ombra di un motivo filosofico al quale Newman dedicherà gran parte della propria vita. Inoltre, per la prima volta dopo una sostanziale porzione di narrazione, Charles nomina casa sua in Hartley –dato, questo, che non contribuisce a stabilire con certezza di quale Hartley si tratti (tutte le città con questo nome in Inghilterra sono fuori dalle Midlands), ma sottolinea nell’assonanza fra Hartley e *heart* la semantizzazione di questo non-luogo nel dominio affettivo del protagonista suggerendo come, in definitiva, le tappe salienti del *Progress* dell’eroe siano da ricercarsi *al di fuori* di quel luogo dell’anima e più precisamente nella percorrenza della tratta Oxford-Londra, Londra-Oxford.

È infatti con il ritorno a Oxford che i dubbi di Charles, per ora evidentemente presenti nella sua coscienza ma zittiti da resistenze rassicuranti, trovano libero sfogo allorché si trova a esercitare la facoltà dell’indagine (“inquiry”), da lui connaturata al Protestantesimo, con il docente incaricato delle lezioni sui Trentanove Articoli, Mr Upton, e con l’evangelico Freeborn nel corso delle conversazioni che portano alla conclusione della parte prima, nella quale significativamente il narratore cala il sipario su Charles quando apprende, con sgomento, della morte improvvisa e inaspettata di suo padre.

#### 4.1.2. *Seconda Parte*

La parte centrale del romanzo narra gli eventi che portano dalla morte del padre di Charles alla conversione di quest'ultimo. Il racconto si apre con un'anacronia che copre un anno e mezzo e un cambio di ambientazione: seguiamo Reding e Sheffield intenti a preparare i propri esami durante la loro terza e ultima vacanza prima di rientrare a Oxford. I due studenti hanno preso in affitto un piccolo *cottage* in un villaggio a tre miglia da Oxford, Horsley e sono guidati nello studio da un *tutor*, Mr. Carlton. I primi otto capitoli sono interamente devoluti alla riproduzione degli scambi fra i personaggi sui temi più disparati, mentre si osserva a partire dal Capitolo IX una svolta diegetica con la fine dell'estate e con il ritorno di Reding a Oxford, cui l'eroe guarda con mutati sentimenti dovuti in primo luogo all'arrivo dell'autunno, la stagione che ricorda a Charles "the sad reverse which came upon him two years before", *viz.*, la perdita del padre e, in secondo luogo, dai cambiamenti che Charles percepisce nella Oxford che gli era cara solo due anni prima:

The hopes of spring, the peace and calm of summer, had given place to the sad realities of autumn. He was hurrying to the world, who had been up on the mount; he had lived without jars, without distractions, without disappointments; and he was now to take them as his portion. For he was but a child of Adam; Horsley had been but a respite; and he had vividly presented to his memory the sad reverse which came upon him two years before—what a happy summer—what a forlorn autumn! With these thoughts, he put up his books and papers, and turned his face towards St. Saviour's.

Oxford, too, was not quite what it had been to him; the freshness of his admiration for it was over; he now saw defects where at first all was excellent and good; the romance of places and persons had passed away. And there were changes too: of his contemporaries some had already taken their degrees and left; others were reading in the country; others had gone off to other Colleges on Fellowships. A host of younger faces had sprung up in hall and chapel, and he hardly knew their names. Rooms which formerly had been his familiar lounge were now tenanted by strangers, who claimed to have that right in them which, to his imagination, could only attach to those who had possessed them when he himself came into residence. The College seemed to have deteriorated; there was a rowing set, which had not been there before, a number of boys, and a large proportion of snobs. (194)

Nella semantizzazione dell'autunno come stagione portatrice di "sad realities" troviamo un correlativo oggettivo delle emozioni di Charles e un suggerimento analettico rispetto agli svolgimenti successivi dell'intreccio: come

l'autunno di due anni prima fu foriero di morte e dispiaceri per il protagonista, così quello che sta per arrivare si preannuncia ugualmente ominoso. Horsley, come Hartley villaggio inesistente almeno nel raggio di tre miglia da Oxford e dunque altro luogo dell'anima, era stato un felice ritiro "up the mount" dove Charles non aveva avuto preoccupazioni e aveva messo da parte i suoi dubbi religiosi per concentrarsi sullo studio. Di nuovo, rintracciamo nel toponimo di questo secondo luogo dell'anima una carica simbolica, stavolta non affidata all'assonanza ma alla lettura visiva del segno il quale, richiamando il cavallo quale oggetto di ira del Signore nel morferma *hors-*, preannuncia la caduta di Charles: "Voglio cantare in onore del Signore: perché ha mirabilmente trionfato, ha gettato in mare cavallo e cavaliere" (Es 15, 1).

È infatti sullo sfondo decadente della terza stagione dell'anno che Charles si appresta ad affrontare una prova severissima che lo porterà dritto a fare esperienza della *propria* morte socialmente determinata, allorché sarà convocato dal vicerettore Jennings per chiarire la propria posizione in merito alla dottrina anglicana –convocazione formalizzata in seguito alle segnalazioni dei numerosi delatori che a Oxford si occupavano di riportare ai superiori affermazioni, frequentazioni o letture di "inclinazione papista" fra gli studenti dei *colleges*:

A still more tangible trial was coming on him. The reader has to be told that there was at that time a system of espionage prosecuted by various well-meaning men, who thought it would be doing the University a service to point out such of its junior members as were what is called "papistically inclined." They did not perceive the danger such a course involved of disposing young men towards Catholicism, by attaching to them the bad report of it, and of forcing them farther by inflicting on them the inconsistencies of their position. Ideas which would have lain dormant or dwindled away in their minds were thus fixed, defined, located within them; and the fear of the world's censure no longer served to deter, when it had been actually incurred. [...] He became a marked man in the circles of Capel Hall and St. Mark's. His acquaintance with Willis; the questions he had asked at the Article-lecture; stray remarks at wine-parties—were treasured up, and strengthened the case against him. One time, on coming into his rooms, he found Freeborn, who had entered to pay him a call, prying into his books. A volume of sermons, of the school of the day, borrowed of a friend for the sake of illustrating Aristotle, lay on his table; and in his bookshelves one of the more philosophical of the "Tracts for the Times" was stuck in between a Hermann *De Metris* and a Thucydides. Another day his bedroom door was open, and No. 2 of the tea-party saw one of Overbeck's sacred prints pinned up against the wall (195-6).

Si noti come in questo raccordo diegetico il narratore indulga nella critica di questo “sistema di spionaggio”, il quale ebbe come esito quello di avvicinare ancora di più i giovani alla Chiesa di Roma: sopraffatte dalla violenza con cui le proprie posizioni venivano giudicate incoerenti, queste giovani menti trovavano beneficio nell’allontanarsi dall’Università, il cui sistema inquisitorio aveva provveduto a fissare e rendere presenti delle idee che altrimenti sarebbero rimaste dormienti o scacciate via dal ragionamento.

La gravità della posizione di Charles è determinata non solo dalla sua frequentazione con Willis e dalle domande poste a Mr Upton durante la lezione sugli Articoli, ma anche da una serie di *testi* presenti nella sua stanza: il volume di sermoni “of the school of the day” che Charles aveva preso in prestito per “illustrare Aristotele” richiamano la citazione da *All Saints’ Day* di Keble presente in *Poetry*, utilizzata da Newman come esemplificazione del procedimento poetico di espressione dei sentimenti in relazione al mondo fisico: “Ordinary writers, for instance, compare aged men to trees in autumn – a gifted poet will in the fading trees discern the fading man.\* Thus: –

‘How quiet shows the woodland scene!  
Each flower and tree, its duty done,  
Reposing in decay serene,  
Like weary men when age is won,’ etc.”<sup>230</sup>.

Poiché i versi citati testualizzano la caduta dell’uomo assimilandola alle atmosfere autunnali (“in the fading trees the fading man”), è ragionevole ipotizzare che nel “volume di sermoni” stia un nascondimento indicizzante *The Christian Year* e che il riferimento all’“illustrazione di Aristotele” punti dritto al saggio sulla poesia scritto da Newman. L’autore rincalzerebbe in questo modo la semantizzazione del senso di perdita e pericolo imminente nei sentimenti di Charles a cospetto della stagione autunnale (più avanti dichiarerà a sua madre “It makes me melancholy”, “I can’t separate the look of things from what it portends; that rich variety is but the token of disease and death.” , 208, e “Autumn is the ‘fall’”, 209) e, allo stesso tempo, stabilisce un ponte comunicativo fra se stesso e *certi* lettori particolarmente informati sugli scritti trattariani, avviando in questo modo una pratica di disvelamento dell’identità

---

<sup>230</sup> Newman, *Poetry*, cit., p. 12.

dietro la *persona*: un'ulteriore conferma che *quei* “sermoni” portino a *quel* saggio a commento della *Poetica* e, dunque, a *colui* cui Reding fa da alter-ego letterario è la presenza nella libreria, incastonato fra “un Tucidide” e un *De Metris Poetarum Graecorum et Romanorum* di Gottfried Hermann, di uno dei “più filosofici” dei *Tracts for the Times*. Quale fra i molti Tracts questo sia è intuibile se si accetta la validità del gioco di rimandi extra e intratestuali appena illustrato in base al quale, coordinato com'è da camuffamenti allegorici e spostamenti semantici e indicali, si può ipotizzare un riferimento al *Tract 90*, il cui contenuto è drammatizzato nel capitolo XV della Prima Parte, nel quale si riporta l’“inquiry” condotta da Charles sugli Articoli durante le lezioni di Mr Upton. Torneremo in seguito su questo passaggio, rimarcando per ora come la vertigine intertestuale in esso scorgibile sia funzionale all'apertura di finestre extratestuali su elementi cronotopici che svelano la finzionalità di Reding e al contempo, corrispondendo a *realia* fondati nella vicenda trattariana, lo indicano come raffigurazione simbolica di un personaggio esistente o esistito. Tali procedimenti retorici di nascondimento e rivelazione problematizzano la lettura dell'intera vicenda, invitando il lettore più attento a guardare oltre le apparenze e a scorgere tra le pieghe della trama e al di sotto dei “costumi di scena” –al di sotto del *nome* del personaggio di finzione, il racconto di una conversione *realmente accaduta*.

A partire dal capitolo seguente ha inizio la conversione interiore di Charles il quale, dopo aver appreso dal vicerettore Jennings di non aver più diritto ad un alloggio all'interno del campus, è *fisicamente espunto* dal contesto anglicano e costretto a tornare da sua madre, ora residente nel Devon (Capitolo XI). Qui, dopo un accorato confronto con sua sorella Mary, inizia a pensare di abbandonare il percorso ecclesiastico per studiare legge (“My only difficulty is about taking orders; and she thinks I am going to be a Roman Catholic. How absurd!”, 219) e intrattiene rapporti di convivialità con Bateman, suo amico che da Oxford era diventato ecclesiastico di una parrocchia nei dintorni di casa sua e un certo Mr Campbell, anch'egli rettore di una vicina parrocchia. I colloqui fra i tre si porteranno avanti fino ai Capitoli XIX e XX, nei quali è segnato il terzo incontro fra Charles e Willis, ormai cattolico, nel contesto di un pranzo organizzato da Bateman. Nel Capitolo XX in particolare, dopo una discussione sulla necessità della fede occorsa tra Bateman e Willis, la narrazione si dispiega

in un discorso libero indiretto nel quale Charles prende coscienza dei movimenti del suo cuore, portandoli alla ragione:

He perceived that he had found, what indeed he had never sought, because he had never known what it was, but what he had ever wanted, — a soul sympathetic with his own. He felt he was no longer alone in the world, though he was losing that true congenial mind the very moment he had found him. Was this, he asked himself, the communion of Saints? Alas! how could it be, when he was in one communion and Willis in another? “O mighty Mother!” burst from his lips; he quickened his pace almost to a trot, scaling the steep ascents and diving into the hollows which lay between him and Boughton. “O mighty Mother!” he still said, half unconsciously; “O mighty Mother! I come, O mighty Mother! I come; but I am far from home. Spare me a little; I come with what speed I may, but I am slow of foot, and not as others, O mighty Mother!”

By the time he had walked two miles in this excitement, bodily and mental, he felt himself, as was not wonderful, considerably exhausted. He slackened his pace, and gradually came to himself, but still he went on, as if mechanically, “O mighty Mother!” Suddenly he cried, “Hallo! where did I get these words? Willis did not use them. Well, I must be on my guard against these wild ways. Any one can be an enthusiast; enthusiasm is not truth ... O mighty Mother!... Alas, I know where my heart is! but I must go by reason ... O mighty Mother!” (272-3)

L’invocazione alla grande Madre è rivolta alla Chiesa cattolica: Charles si è convertito, ha trovato la fede e di qui in avanti procederà a percorrere le ultime tappe che lo dividono dalla completa adesione al culto romano. Va rimarcato come tale presa di coscienza sia passata, per Charles, dal riconoscimento di un sentire comune fra se stesso e Willis (“He perceived that he had found [...] a soul sympathetic with his own”), attivatosi durante il discorso da quest’ultimo tenuto a casa di Bateman: se tale comunanza di anime risolve, a livello narrativo, la drammatizzazione della conversione interiore dell’eroe, essa caratterizza anche il personaggio di Willis come un *doppelgänger* che precede Charles lungo la via del cammino verso Roma, nei cui discorsi è rintracciabile la formalizzazione di un sentimento che in Reding è fino a quel momento ancora nascosto alla coscienza: “O mighty Mother!” he still said, *half unconsciously*; “O mighty Mother! I come, O mighty Mother! I come; but I am far from home. Spare me a little; I come with what speed I may, but I am slow of foot, and not as others, O mighty Mother!”.

L’unico legame residuo fra Charles e la Chiesa d’Inghilterra è a questo punto Oxford, dove Charles fa ritorno ancora una volta per sostenere gli esami finali, fallendo. L’occasione è ottima per esporre i propri dubbi di fede al *tutor* e

per concordare con lui una strategia che gli lasci tempo e spazio per meditare sul da farsi: insieme valuteranno positivamente l'opportunità di sospendere gli studi e ritirarsi a lavorare in parrocchia da Mr Campbell, vicino casa sua.

#### 4.1.3. Terza parte

L'ultima parte del romanzo corrisponde alla formalizzazione della conversione di Charles, narrativizzata nel motivo del viaggio: si assiste pertanto al racconto del *Progress* vero e proprio nelle tappe che porteranno Charles, ora simbolicamente *morto a se stesso* dopo l'allontanamento da Oxford, a rinascere nella fede cattolica. Anche questa terza parte si apre con un'anacronia che copre due anni di vita del protagonista e restringe il campo d'interesse a Boughton, villaggio nel quale Charles risiede con la famiglia, e alla canonica di Sutton, dove egli lavora assieme a Campbell. Torneremo in seguito sul motivo della morte/rinascita, occupandoci ora di seguire la testualizzazione di questo processo di formalizzazione della fede e i conseguenti spostamenti nello spazio operati dall'eroe. Tali spostamenti spaziali sono detti conseguenti alla messa in forma della fede di Charles, poiché prima di partire egli deve *dire* al mondo, confermandolo a sé stesso, cosa si appresta a fare e perché; in tal modo il processo di adesione al culto risulta formalizzato *prima* nel linguaggio e poi nelle azioni. La prima persona con la quale Reding discute è Campbell:

"[...] Yes, I give up home, I give up all who have ever known me, loved me, valued me, wished me well; I know well I am making myself a by-word and an outcast."

"Oh, my dear Charles," answered Campbell, "beware of a very subtle temptation which may come on you here. I have meant to warn you of it before. The greatness of the sacrifice stimulates you; you do it because it is so much to do."

Charles smiled. "How little you know me!" he said; "if that were the case, should I have waited patiently two years and more? Why did I not rush forward as others have done? *You* will not deny that I have acted rationally, obediently. I have put the subject from me again and again, and it has returned."

"I'll say nothing harsh or unkind of you, Charles," said Campbell; "but it's a most unfortunate delusion. I wish I could make you take in the idea that there is the chance of its *being* a delusion."

"Ah, Campbell, how can you forget so?" answered Charles; "don't you know this is the very thing which has influenced me so much all along? I said, 'Perhaps I am in a dream. Oh, that I could pinch myself and awake!' You know what stress I laid on my change of feeling upon my dear father's death; what I thought to be convictions before, vanished then like a cloud."

I have said to myself, 'Perhaps these will vanish too.' But no; 'the clouds return after the rain;' they come again and again, heavier than ever. It is a conviction rooted in me; it endures against the prospect of loss of mother and sisters. [...]" (283-4)

Charles nominalizza il suo "change of feeling" come "conviction", lemma che il dizionario etimologico fa risalire all'obbligo, alla costrizione e, in senso religioso, a uno stato mentale in cui qualcuno sia convinto di aver agito "in opposition to conscience [...] from 1670s"<sup>231</sup>, caricando semanticamente il proprio passaggio al culto cattolico come un atto tormentato, di messa in discussione della propria coscienza: l'obiezione che pone a Campbell quando questi lo mette in guardia dalla tentazione egotica del sacrificio di sé è infatti quella di non aver avuto fretta, di non essersi precipitato alla conversione, ma di aver ponderato e valutato con il massimo rigore razionale i movimenti del proprio animo. Emerge anche, in questo scambio, il motivo dello stigma sociale che Charles sa benissimo dovrà portare su di sé una volta convertitosi ("I know I am making myself a by-word and an outcast") ma, soprattutto, quello dell'abbandono degli affetti e del dispiacere che la scelta di Charles provocherà a sua madre e alle sue sorelle –abbandono rappresentato nelle pagine a seguire quando, dieci giorno dopo aver avuto questa conversazione, Charles avrà già fatto i bagagli e si recherà a salutare sua madre:

"[...] Well, Charles, and so you are leaving us. Where and how do you propose to employ yourself when you have entered upon your new life?"

Charles answered that he had not yet turned his mind to the consideration of anything but the great step on which everything else depended.

There was another silence; then she said, "You won't find anywhere such friends as you have had at home, Charles." Presently she continued, "You have had everything in your favour, Charles; you have been blessed with talents, advantages of education, easy circumstances; many a deserving young man has to scramble on as he can."

Charles answered that he was deeply sensible how much he owed in temporal matters to Providence, and that it was only at His bidding that he was giving them up.

---

<sup>231</sup> Cfr. <https://www.etymonline.com/word/conviction>: mid-15c., "the proving or finding of guilt of an offense charged," from Late Latin *convictionem* (nominative *convictio*) "proof, refutation," noun of action from past-participle stem of *convincere* "to overcome decisively," from *com-*, here probably an intensive prefix (see [com-](#)), + *vincere* "to conquer" (from nasalized form of PIE root *\*weik-* (3) "to fight, conquer").

Meaning "mental state of being convinced or fully persuaded" is from 1690s; that of "firm belief, a belief held as proven" is from 1841. In a religious sense, "state of being convinced one has acted in opposition to conscience, admonition of the conscience," from 1670s (Ultimo accesso 21/03/2018).



“We all looked up to you, Charles; perhaps we made too much of you; well, God be with you; you have taken your line.”

Poor Charles said that no one could conceive what it cost him to give up what was so very dear to him, what was part of himself; there was nothing on earth which he prized like his home.

“Then why do you leave us?” she said quickly; “you must have your way; you do it, I suppose, because you like it.”

“Oh really, my dear mother,” cried he, “if you saw my heart! You know in Scripture how people were obliged in the Apostles’ times to give up all for Christ.”

“We are heathens, then,” she replied; “thank you, Charles, I am obliged to you for this;” and she dashed away a tear from her eye. (286-7)

Significativamente, la madre di Charles si riferisce alla partenza del figlio come a un passaggio verso una nuova vita; nello scambio, la donna sottolinea come fra suo figlio e la famiglia si vada producendo una frattura insanabile, semantizzata nell’opposizione deittica fra i pronomi “you/we” (“we all looked up to you [...] we made too much of you”), e in quella fra i cristiani ai tempi degli Apostoli, con cui Charles si identifica, e i pagani (“We are heathens, then”).

Questo addio conclude il primo capitolo della terza parte, che dal secondo in poi narra il viaggio di Charles, suddividendolo in tappe percorse secondo un crescendo di velocità in base ai mezzi di trasporto che utilizzerà: viaggerà in omnibus da Boughton a Bath dove si fermerà una notte e dove incontrerà, nascondendosi però alla sua vista in un negozio di libri religiosi, una vecchia conoscenza di Oxford, Mr White, ormai diventato ecclesiastico con al braccio sua moglie; quindi da Bath arriverà a Steventon, vicino Oxford. Da Steventon si recherà a Oxford a piedi e, percorrendo una tappa in cui il *Progress* subisce un vistoso rallentamento, Charles si farà vero e proprio pellegrino assorto in meditazione lungo il cammino di circa tre ore verso la sua vecchia città, dando in questo modo l’addio ai luoghi che aveva amato:

There lay old Oxford before him, with its hills as gentle and its meadows as green as ever. At the first view of that beloved place he stood still with folded arms, unable to proceed. Each college, each church—he counted them by their pinnacles and turrets. The silver Isis, the grey willows, the far-stretching plains, the dark groves, the distant range of Shotover, the pleasant village where he had lived with Carlton and Sheffield—wood, water, stone, all so calm, so bright, they might have been his, but his they were not. Whatever he was to gain by becoming a Catholic, this he had lost; whatever he was to gain higher and better, at least this and such as this he never could have again. He could not have another Oxford, he could not have the friends of his boyhood and youth in the choice of his manhood. He mounted the well-known gate on the left, and proceeded down into the plain. There was no one to greet him, to sympathize with him; there was

no one to believe he needed sympathy; no one to believe he had given up anything; no one to take interest in him, to feel tender towards him, to defend him. He had suffered much, but there was no one to believe that he had suffered. He would be thought to be inflicting merely, not undergoing, suffering. He might indeed say that he had suffered; but he would be rudely told that every one follows his own will, and that if he had given up Oxford, it was for a whim which he liked better than it. But rather, there was no one to know him; he had been virtually three years away; three years is a generation; Oxford had been his place once, but his place knew him no more. (292-3)

Osserviamo in questo passaggio una testualizzazione della perdita e del guadagno cui il titolo del romanzo riferisce: quel che Charles perde è Oxford, luogo di formazione in cui era maturato e casa in cui è diventato uomo e gli affetti in essa contenuti, ora introvabili: “Whatever he was to gain by becoming a Catholic, this he had lost; whatever he was to gain higher and better, at least this and such as this he never could have again. He could not have another Oxford, he could not have the friends of his boyhood and youth in the choice of his manhood.”. Il guadagno è ancora, per Charles, configurato in un aggettivo indefinito, seppur connotato positivamente da forme di comparazione di maggioranza (“whatever he was to gain higher and better”); la visione della perdita, l’avvicinamento a essa, instilla nel suo animo sentimenti di autocommiserazione e un doloroso senso di estraneità.

Lo scopo della visita di Charles a Oxford è salutare Mr Carlton, il suo *tutor*: se l’addio alla madre rappresenta l’abbandono della famiglia e dunque della vita precedente di Charles nella sua dimensione privata, quello con Carlton ha il segno dell’abbandono della vita pubblica. L’incontro si svolge in modo non meno doloroso per Charles: non trovando Carlton una volta arrivato nelle sue stanze a ora di cena, lo aspetta apprendendo da un giornale lasciato sul tavolo che la notizia della sua conversione lo aveva preceduto fra i corridoi dei dormitori dei *colleges* e si ritrova ad ascoltare, suo malgrado e con grande sofferenza, i dileggi sul suo conto provenienti dalla cena intrattenuta nella stanza attigua. Di nuovo, il posizionamento spaziale di Charles è caratterizzato dalla *separazione dal contesto sociale* e una volta che Carlton lo raggiungerà nella stanza, sarà Charles a semantizzare la stessa separazione deittica fra un “I-Us/you” in modo simile a sua madre poche pagine prima, collocando se stesso all’interno del culto cattolico, opposto a quello protestante:

He pulled out of his pocket a small “Christian Year.” “You have often seen me with this,” he continued, “accept it in memory of me. You will not see me, but here is a pledge that I will not forget you, that I will ever remember you.” He stopped, much affected. “Oh, it is very hard to leave you all, to go to strangers,” he went on; “I do not wish it, but I cannot help it; I am called, I am compelled.” [...] “Oh,” he said, “I fear so very much, so very much, that all you who do not come forward will go back. You cannot stand where you are; for a time you will think you do, then you will oppose us, and still think you keep your ground while you use the same words as before; but your belief, your opinions will decline. You will hold less. And then, in time, it will strike you that, in differing with Protestants, you are contending only about words. [...] And now, my dearest Carlton, my one friend in Oxford who was patient and loving toward me, good-bye. May we meet not long hence in peace and joy. I cannot go to you; you must come to me.” (307)

Si noti come di nuovo Charles insista nel caratterizzare il proprio gesto come necessità e obbligo (“I am compelled”) e come, nell’essoterizzare *The Christian Year* quale referente extratestuale in modo simile a quanto già visto nella seconda parte, egli si rivolga al contesto sociale cui l’opera poetica di Keble riferisce; vale a dire che nell’opposizione “I-Us/you” testualizzata nelle parole di Charles sia udibile distintamente la voce dell’autore implicito rivolgersi ai propri colleghi accademici, specie quando ammonisce Carlton che le sue opinioni e il suo credo sono destinati al declino, poiché la contesa religiosa costituisce una superficiale disputa retorica (“And then, in time, it will strike you that, in differing with Protestants, you are contending only about words”).

A questo punto il viaggio di Charles subisce una decisa accelerazione: da Oxford si reca a Londra, diretto verso il Convento dei Passionisti dove risiede anche Willis, in treno. Durante questa porzione di viaggio avrà luogo un altro incontro, stavolta casuale, fra Charles e un prete cattolico, durante il quale il protagonista fugherà i pochi, residui dubbi dottrinali che gli rimangono e si stabilirà saldamente nella fede. Una volta a Londra, Reding prende alloggio per qualche giorno presso un editore religioso con cui suo padre aveva collaborato; a questo punto la narrazione osserva una svolta non diegetica, ma di genere, avvicinandosi alla farsa e fornendo un sagace *comic relief* nella rappresentazione della molteplicità di culti presenti all’interno e all’esterno della Chiesa d’Inghilterra, narrativizzandoli in una serie di visite che Charles riceve, suo malgrado, da parte di personaggi discutibili e grossolani, ognuno intenzionato a convertirlo al proprio culto. La scena è costruita secondo un crescendo di assurdità fino all’arrivo, alla fine del Capitolo VIII, di un fantomatico Mr

Kitchens il quale, presentandosi come direttore di una fantomatica Truth Society dalle tendenze swedenborghiane, finisce per subire da Charles una sorta di esorcismo:

The time at length was come; Reding could not bear more; and, as it happened, his visitor's offence gave him the means, as well as a cause, for punishing him. "Oh," he said suddenly, "then I suppose, Dr. Kitchens, you can't tolerate the cross?"

"Oh no; tolerate it!" answered Dr. Kitchens; "it is Antichrist."

"You can't bear the sight of it, I suspect, Dr. Kitchens?"

"I can't endure it, sir; what true Protestant can?"

"Then look here," said Charles, taking a small crucifix out of his writing-desk; and he held it before Dr. Kitchens' face.

Dr. Kitchens at once started on his feet, and retreated. "What's that?" he said, and his face flushed up and then turned pale; "what's that? It's the thing itself!" and he made a snatch at it. "Take it away, Mr. Reding; it's an idol; I cannot endure it; take away the thing!"

"I declare," said Reding to himself, "it really has power over him;" and he still confronted Dr. Kitchens with it, while he kept it out of Dr. Kitchens' reach.

"Take it away, Mr. Reding, I beseech you," cried Kitchens, still retreating, while Charles still pressed on him; "take it away, it's too much. Oh, oh! Spare me, spare me, Mr. Reding!—nehushtan—an idol!—oh, you young antichrist, you devil!—'tis He, 'tis He—torment!—spare me, Mr. Reding." And the miserable man began to dance about, still eyeing the sacred sign, and motioning it from him.

Charles now had victory in his hands: there was, indeed, some difficulty in steering Kitchens to the door from the place where he had been sitting, but, that once effected, he opened it with violence, and, throwing himself on the staircase, he began to jump down two or three steps at a time, with such forgetfulness of everything but his own terror, that he came plump upon two persons who, in rivalry of each other, were in the act of rushing up: and, while he drove one against the rail, he fairly rolled the other to the bottom. (338-9)

Il passaggio costituisce il *climax* di altre scene non meno grottesche: qui, in particolare; una volta allontanato lo scocciatore, Reding riesce a caccarne via un altro chiedendosi "Why can't I *die out* in peace?"; segno, questo della permanenza del personaggio nell'immobilità della morte simbolica e della imminente rinascita. Questa è illustrata negli ultimi due capitoli (X e XI), quando Charles entra nella Chiesa cattolica per assistere alla Messa e chiede di essere ricevuto. Una volta ottenuta risposta positiva, incontrerà Willis, diventato cattolico col nome di Padre Aloisio da Santa Croce, per l'ultima volta:

At length he felt a light hand on his shoulder, and a voice said, "Reding, I am going; let me just say farewell to you before I go." He looked around; it was Willis, or rather Father Aloisius, in his dark Passionist

habit, with the white heart sewed in at his left breast. Willis carried him from the church into the sacristy. "What a joy, Reding!" he whispered, when the door closed upon them; "what a day of joy! St. Edward's day, a doubly blessed day henceforth. My Superior let me be present; but now I must go. You did not see me, but I was present through the whole."

"Oh," said Charles, "what shall I say?—the face of God! As I knelt I seemed to wish to say this, and this only, with the Patriarch, 'Now let me die, since I have seen Thy Face.'"

[...]

Reding took Father Aloysius's hand and kissed it; as he sank on his knees the young priest made the sign of blessing over him. Then he vanished through the door of the sacristy; and the new convert sought his temporary cell, so happy in the Present, that he had no thoughts either for the Past or the Future. (354)

Si dà in questo momento, nelle ultime battute del romanzo, la rinascita di Charles, la quale avviene in seguito alla *contemplazione del volto* ed è affidata a un richiamo intertestuale da Gen, 46, 30 ("Now let me die, since I have seen Thy Face") e alla benedizione impartita su di lui da Padre Aloisio.

A conclusione di questa breve disamina, è opportuno ricapitolare quanto osservato in merito alle tecniche di rappresentazione strutturali, tematiche e retoriche adottate dall'autore. Si è visto come l'intera vicenda sia costruita come una raffigurazione del viaggio del pellegrino, motivo letterario che nel testo si fa risalire a un'esplicita intertestualità con il *Pilgrim's Progress* di Bunyan e alle modalità compositive dei dipinti medioevali: va da sé che il materiale testuale sia assemblato secondo principi allegorici e metaforici conformi alle teorizzazioni di Newman in merito alla c.d. *poesia narrativa*.

La tripartizione del racconto mostra come ognuna delle parti presenti la *stessa struttura*: a un'anacronia diegetica che condensa un certo numero di mesi o anni fa seguito la narrazione degli avvenimenti d'intreccio, dilatata nella riproduzione mimetica degli scambi dialogici e dei discorsi liberi indiretti. L'omologia strutturale delle parti si rispecchia nei movimenti diegetici di ognuna, segnati da un'alternanza cronotopica fra la rappresentazione di Reding *nel mondo*, ossia a Oxford, e quella di Reding *al di fuori di esso*, ossia nei vari luoghi previamente definiti dell'anima, poiché irrintracciabili sulle cartine geografiche. Fra Oxford e i vari luoghi di ritiro il testo stabilisce pertanto un orizzonte assiologico di opposizione, confermato dalla ricorrenza, ogni volta che il protagonista si appresta a tornare in città, di passaggi simili: "Charles was fairly *in the world again*, plunged into the whirl of opinions: how sad a contrast

to his tranquil home! (94-5), enfasi mia; He was *hurrying to the world*, who had been up on the mount (194)”. Il motivo del viaggio nella diegesi risulta così funzionale alla rappresentazione delle varie tappe del cammino *interiore* che porta Reding a convertirsi –cammino percorso su una traiettoria non graduale e progressiva, bensì giocata sull’alternanza di segno lotmaniano cui si accennava a inizio capitolo fra interno ed esterno, mondo e non-mondo, Oxford e altri luoghi di finzione.

L’opposizione fra luoghi reali e luoghi di finzione, che definiremo di qui in avanti *ideali* mutuando il termine dalla teoria newmaniana, si rispecchia nel continuo gioco di rimandi extratestuali all’opera di Keble e al *Tractarian Movement*: questo rende il testo un compendio ideale del momento storico, pur fondando la vicenda nella finzione. Vale a dire che sebbene fatti, luoghi e personaggi della vicenda siano *ideali*, il testo non manca di aprire delle feritoie extratestuali che puntano direttamente alla storia, fornendo al lettore degli appigli ai *realia* del tempo che suggeriscono (ma non dimostrano) come la base dell’idealità della composizione sia fondata precipuamente su *materiale autobiografico*.

L’ultima istanza nella quale è possibile rintracciare una simile declinazione dell’opposizione vero/falso, reale/ideale è quella che vede il processo di ricerca del Vero coincidere nel testo con la conversione, metaforizzata nel motivo della morte. Questo ricorre a conclusione di ogni parte del romanzo, rendendo possibile rintracciare le tappe della metamorfosi interiore del protagonista: se la prima parte si conclude con una morte reale, quella del padre, che ha il potere di trasformare Charles in un uomo (“Charles had left Oxford a clever unformed youth; he returned a man”, 135), la seconda parte dà conto della morte *simbolica* dell’eroe, non ancora *coscientemente* convertitosi e per questo invitato dal rettore a *non vivere più nel mondo*, cioè a Oxford, mentre la terza rappresenta la presa di coscienza e la formalizzazione della rinascita di Reding nella fede e nella Verità.

## 4.2. *Contenuto*

Neither of the friends had what are called *views* in religion; by which expression we do not here signify that neither had taken up a certain line of opinion, though this was the case also; but that neither of them—how could they at their age?—had placed his religion on an intellectual basis. It may be as well to state more distinctly what a “view” is, what it is to be “viewy,” and what is the state of those who have no “views.” When, then; men for the first time look upon the world of politics or religion, all that they find there meets their mind’s eye as a landscape addresses itself for the first time to a person who has just gained his bodily sight. One thing is as far off as another; there is no perspective. The connection of fact with fact, truth with truth, the bearing of fact upon truth, and truth upon fact, what leads to what, what are points primary and what secondary,—all this they have yet to learn. It is all a new science to them, and they do not even know their ignorance of it. Moreover, the world of to-day has no connection in their minds with the world of yesterday; time is not a stream, but stands before them round and full, like the moon. They do not know what happened ten years ago, much less the annals of a century; the past does not live to them in the present; they do not understand the worth of contested points; names have no associations for them, and persons kindle no recollections. They hear of men, and things, and projects, and struggles, and principles; but everything comes and goes like the wind, nothing makes an impression, nothing penetrates, nothing has its place in their minds. They locate nothing; they have no system. They hear and they forget; or they just recollect what they have once heard, they can’t tell where. Thus they have no consistency in their arguments; that is, they argue one way to-day, and not exactly the other way to-morrow, but indirectly the other way, at random. Their lines of argument diverge; nothing comes to a point; there is no one centre in which their mind sits, on which their judgment of men and things proceeds. This is the state of many men all through life; and miserable politicians or Churchmen they make, unless by good luck they are in safe hands, and ruled by others, or are pledged to a course. Else they are at the mercy of the winds and waves; and, without being Radical, Whig, Tory, or Conservative, High Church or Low Church, they do Whig acts, Tory acts, Catholic acts, and heretical acts, as the fit takes them, or as events or parties drive them. And sometimes, when their self-importance is hurt, they take refuge in the idea that all this is a proof that they are unfettered, moderate, dispassionate, that they observe the mean, that they are “no party men;” when they are, in fact, the most helpless of slaves; for our strength in this world is, to be the subjects of the reason, and our liberty, to be captives of the truth. (24-5)

In apertura del Capitolo III, parte prima, il narratore commenta una scena dal capitolo precedente nella quale Reding, Sheffield e Bateman sono intenti in una discussione sul rituale anglicano. L’intervento della voce narrante mira a tratteggiare la personalità dei tre amici e allo stesso tempo a informare il lettore sulle principali linee di contenuto, indicate accanto alla descrizione delle opinioni acerbe dei personaggi: “Neither of the friends had what are called *views* in religion; by which expression we do not here signify that neither had taken up

a certain line of opinion, though this was the case also; but that neither of them—how could they at their age?—had placed his religion on an intellectual basis [...] *The connection of fact with fact, truth with truth, the bearing of fact upon truth, and truth upon fact, what leads to what, what are points primary and what secondary,—all this they have yet to learn*". La compenetrazione tra fatti e verità, la scoperta delle connessioni fra punti primari e secondari nel ragionamento di fede costituisce il percorso di apprendimento del protagonista e dei personaggi che gli gravitano attorno. Tale percorso di riflessione, ossia il formarsi di opinioni sulla religione ("views in religion") fondandole su una base intellettuale, è il punto scientifico ("a new science") da cui parte il cammino di Reding verso il cattolicesimo e uno degli snodi teorici fondamentali nella filosofia dell'intelletto newmaniana, come nota Tillman:

Newman conceives the 'wild, living intellect' as a great inward center of ceaseless activity exploring, discarding, balancing, economizing and appropriating views, making progress by saying and unsaying, as it connaturally senses its way toward truth<sup>232</sup>.

Rappresentare la conversione come un movimento intellettuale verso il Vero consente al narratore di operare delle considerazioni sul malcostume dell'*establishment*, assimilando gli acerbi abiti intellettuali dei protagonisti alle opinioni di affermati uomini di Chiesa e politici. Questi, come i ragazzi del racconto, non essendo abituati a fondare le proprie dispute a partire da un centro concettuale, si imbarcano in discussioni difettate di incoerenza ("they have no consistency in their arguments") per poi giustificarle facendole rientrare nel rassicurante alveo della moderazione. Il riferimento all'incoerenza allude, con buona probabilità, alla parcellizzazione culturale propria della Chiesa inglese cui si oppone, *naturaliter*, la centratura istituzionale e dottrinarica connaturata al cattolicesimo: "Their lines of argument diverge; nothing comes to a point; there is no one centre in which their mind sits, on which their judgment of men and things proceeds. This is the state of many men all through life; and miserable politicians or Churchmen they make [...]. And sometimes, when their self-importance is hurt, they take refuge in the idea that all this is a proof that they are unfettered, moderate, dispassionate, that they observe the mean, that they are

---

<sup>232</sup> Mary Katherine Tillman, *Newman: Man of Letters*, Milwaukee, WI, Marquette University Press, 2015, p. 52.



‘no party men’ [...]’”. A questo punto l’autore esprime il proprio immediato giudizio rispetto a questa mancanza di *coerenza dottrinale* e, dopo aver definito “miserable” gli appartenenti all’*establishment*, li determina come schiavi poiché il loro asservimento alla Verità non risulta controbilanciato da un fruttuoso esercizio della ragione: “they are, in fact, the most helpless of slaves; for our strength in this world is, to be the subjects of the reason, and our liberty, to be captives of the truth”.

La *fabula* della conversione di Reding *contiene* pertanto la storia di un uomo che, esercitando il discernimento, cerca e trova la verità nella fede cattolica. Questo contenuto è convogliato in una struttura tripartita che traccia la parabola delle morti e rinascite simboliche dell’eroe attraverso

1. rimandi intertestuali ed extratestuali a *realia* del tempo;
2. la caratterizzazione di luoghi e personaggi;

3. lo scambio dialogico come espediente drammatico in cui convogliare il lavoro della coscienza di Reding alle prese con il passaggio al culto romano; occorre a questo punto studiare le forme di espressione di tale contenuto. Esse, fondandosi sul principio dell’*Economia Sacramentalis*, organizzano la narrazione del percorso di conversione intorno a tre strategie testuali principali:

1. elaborazione eterodiegetica del materiale autobiografico;
2. uso dell’allusione per testualizzare tale materiale;
3. forma mimetico-dialogica come espediente drammatizzante.

Delle tre, le prime due risultano inestricabilmente connesse nell’elaborazione linguistica del testo, tanto da poter parlare di *allusione autobiografica* come strategia espressiva principale adottata dall’autore, mentre la terza funziona sia da scenario principale su cui sono esposti i motivi d’intreccio e, dunque, del dramma *lato sensu*, che da veicolo tematico-pedagogico concepito per educare il pubblico su questioni teologiche e dottrinali.

Procederemo innanzitutto con uno studio della lavorazione del materiale autobiografico, per poi passare al vaglio le implicazioni cronotopiche conseguenti alla disposizione di tale materiale, osservando come questo, se conforma il testo alla *narrative poetry* nella definizione di Newman, funzionalizza un procedimento narrativo fondato sulla narrazione in terza persona, grazie al quale all’autore è concesso di indagare e rivelare il sé autoriale *pur celandone l’identità*, in modo non dissimile dalle strategie autobiografiche

utilizzate, ad esempio, da Charlotte Brontë in *Jane Eyre* o da Dickens in *David Copperfield*. Lo spazio testuale diventa in tal modo luogo di negoziazione identitaria, testualizzata nell'ambito della crescita spirituale associata all'evento della conversione di Reding, *alter-ego* autoriale.

Prima di addentrarci in una breve, generale disamina della scrittura di sé in *Loss and Gain*, possiamo osservare come la testualità del romanzo si avvalga dell'utilizzo di elementi autobiografici con funzione di sostegno alla narrazione dell'*exemplum* e come gran parte della vicenda rappresenti fatti e persone esistenti nella realtà:

Although the advertisement of 1848 states specifically that *Loss and Gain* is not the history of any individual mind among the recent converts, we now know enough of Newman's life to show that he has drawn largely upon his own experience, even to many details. The hero, like the author, was retiring and over-sensitive, and in his first years at college he was much alone. Like Newman, he stood for honours and failed. Mr. Reilley points out that both were impatient of party men and "mere talkers," expressed a love of Gregorian music, and that "the 'Father Dominic', a Passionist born in Italy, who received Reding into the Church, was the same" in name and antecedents as he who received Newman himself. We may add that both felt from boyhood that they should remain celibate. Both delayed their entrance into the Catholic Church for a long time to be sure that they were not deluded. And Reding's estrangement from Sheffield is paralleled by Newman's from Frederic Rogers, long his most intimate friend. Like Reding and Sheffield, they had roomed on the same staircase at Oxford<sup>233</sup>.

Le verifiche puntuali di Baker spingerebbero naturalmente ad aprire una finestra d'indagine teoretica che porti a collocare il testo nell'autobiografia e a indagarlo con una strumentazione critica che riferisca al genere. Eppure, ci sembra, un'analisi così orientata risulterebbe un'indagine parziale oltre che metodologicamente miope poiché il testo non è, di fatto, un'autobiografia: se fra le pieghe della narrazione è possibile scorgere la vicenda di vita di Newman, non esistono elementi testuali che confermino senza tema di smentita la coincidenza fra autore ed eroe. Esistono, piuttosto, dei movimenti deittici allusivi, delle tracce indicali che suggeriscono ma non affermano che quanto si sta leggendo sia la riproduzione di un'esperienza reale.

Tale disposizione *sotterranea* del materiale autobiografico, giocando sulla distanza referenziale attivata dal racconto in terza persona e su allusioni

---

<sup>233</sup> Baker, *The Novel and the Oxford Movement*, cit., pp. 56-7.

alla realtà extratestuale, determina che il contenuto del testo, nel trattare la conversione, si codifichi in istanze espressive fondate sul dialogismo interiore ed esteriore. Vale a dire che è nelle dilatazioni mimetiche che l'intreccio si dispiega: all'interno delle conversazioni fra personaggi e nei discorsi liberi indiretti di ognuno sono iscritte le motivazioni e le tappe del cammino interiore dell'eroe. Lo scambio mimetico-dialogico risolve così la drammatizzazione della vicenda, convogliando anche l'attenzione del lettore sul percorso intellettuale di conversione e sulle motivazioni alla base di tale cammino, piuttosto che sull'identificazione dell'uomo reale dietro alla *persona*. In altre parole, il discorso mira a *oggettivizzare* il vissuto soggettivo pur lasciando trapelare informazioni che dal testo muovono a indicare una certa realtà storica e individuale, in una dinamica narrativa di nascondimento e rivelazione che funzionalizza la vita all'illustrazione del "principle of reserve": questo, come si è visto, fonda la poetica trattariana e sarà tradotto da Newman nella propria pratica letteraria nel *principio dell'economia sacramentale*.

È quindi l'*economia* intesa in senso newmaniano a costituire il veicolo teorico dell'espressività testuale, come del resto chiaramente indicato nella metaforizzazione dei termini paratestuali. "Perdita" e "guadagno", congiuntamente coordinati a sottolineare la continuità concettuale fra un termine e l'altro, trovano nel sottotitolo "The Story of a Convert" una sorta di glossa esplicativa che situa i termini economici non nell'alveo semantico dello scambio monetario o di beni, bensì nell'orizzonte tematico dell'esperienza religiosa. Intesa come processo di cambiamento interiore, fondata nel rapporto di *scambio intellettuale* fra sé e il mondo, la conversione è fenomeno etimologicamente afferente alla *metamorfosi*<sup>234</sup>, cambiamento di stato sovente metaforizzato nel motivo della morte-rinascita.

Come tale, essa convoca il motivo della perdita iscritto in ogni morte, ma anche quello del guadagno come controbilanciamento a ogni perdita: su tale dinamica economicamente simbolizzata regge il contenuto del romanzo. Ci

---

<sup>234</sup> convert (v.) c. 1300, "a change or turn from one religion to another," especially to Christianity, from Old French convertir "to turn around, turn towards; change, transform; convert, win over," from Vulgar Latin \*convertire, from Latin convertere "turn around, transform," from assimilated form of com "with, together" (see [con-](#)) + vertere "to turn" (from PIE root \*wer- (2) "to turn, bend"). [...] General sense of "change into another form or substance, transmute" is from late 14c. [...]. Cfr. *Online Etymology Dictionary*, <https://www.etymonline.com/word/convert> (Ultimo accesso 7/4/2018).

occuperemo ora di osservare l'applicazione del principio dell'economia alla disposizione del materiale autobiografico nel testo. Illustreremo poi le conseguenze più propriamente narratologiche dell'applicazione di tale principio, osservando come questo strutturi *polifonicamente* il racconto. Una volta messa a punto tale analisi, procederemo alla disamina delle istanze tematiche ricavabili dall'analisi dei personaggi e degli scambi dialogici fra questi.

#### **4.2.1. Materia autobiografica, eterodiegesi e paradigma del Vero**

A grandi linee, ciò che distinguerebbe l'autobiografia dalla biografia e dal romanzo è la coincidenza fra voce narrante e ordito narrato, attraverso la quale si andrebbe costruendo un principio di identità del sé parlante<sup>235</sup>. Considerando che tale demarcazione è stata problematizzata in vario modo a partire da Lejeune e dato che *Loss and Gain* non offre coincidenza onomastica fra autore, narratore e personaggio né omodiegesi, la narrazione non può definirsi autobiografica<sup>236</sup>. Piuttosto, si può riconoscere nel testo il patto fra autore e lettore che Lejeune definisce “romanzesco”, grazie al quale il testo newmaniano può essere definito “romanzo autobiografico”:

J'appellerai ainsi tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du personnage, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer. Ainsi défini, le roman autobiographique englobe aussi bien des récits personnels (identité du narrateur et du personnage) que des récits “impersonnels” (personnages désignés à la troisième personne); il se définit au niveau de son contenu. A la différence de l'autobiographie, il comporte des *degrés*. La “ressemblance” supposée par le lecteur peut aller d'un “air de famille” flou entre le personnage et l'auteur, jusqu'à la quasi-transparence qui fait dire que c'est lui “tout craché” [...]. L'autobiographie, elle, ne comporte pas de degrés: c'est tout ou rien<sup>237</sup>.

Adottando la prospettiva di Lejeune, per comprendere quale sia la modalità di rappresentazione di sé adottata da Newman occorre dunque guardare

---

<sup>235</sup> Cfr. Michael Benton, *Literary Biography. An Introduction*, Oxford, Blackwell, 2009; Park Honan, *Authors' lives: on literary biography and the arts of language*, New York, St. Martin's Press, 1990; Ira Bruce Nadel, *Biography: Fiction, Fact and Form*, London, Macmillan, 1984; Alan Shelston, *Biography*, London, Methuen, 1977; John Updike, *On Literary Biography*, Columbia, University of South Carolina Press, 1999.

<sup>236</sup> “Pour qu'il ait autobiographie [...], il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur e du personnage”. Cfr. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1974, p. 15.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 25.

al contenuto, ossia alle modalità di disposizione del materiale autobiografico all'interno del romanzo. Esso risulta testualizzato secondo due procedimenti retorici fra loro saldamente intrecciati nella lavorazione del materiale linguistico: la dislocazione dell'Io nella terza persona e l'uso dell'allusione.

La tecnica eterodiegetica, chiamando in causa un tipo di distanza prospettica dagli eventi che facilita sia l'investigazione filosofica della controversia religiosa del tempo, sia la presentazione della propria conversione al pubblico, autorizza l'autore a rendersi il biografo di se stesso, ossia a *trattare il soggetto protagonista della narrazione come altro da sé*; è infatti nella costruzione di un altro sé, o meglio nel processo di *spersonalizzazione* narrativa, che l'autore può muoversi liberamente per comprendere e rendere comprensibile quanto esperito in vita, compiendo un gesto simile a quello del biografo intento allo studio del soggetto da narrare, ossia operare "The kind of understanding that Wittgenstein (1974 [1953]: §122) regarded as the proper aim of philosophy—namely, 'understanding that consists in seeing connections'"<sup>238</sup>.

Tuttavia, collocare *Loss and Gain* all'interno del filone biografico vittoriano rischierebbe di aprire uno spiraglio critico incongruo con gli scopi dello studio. Bisognerà circoscrivere la fluidità tipologica del romanzo newmaniano all'interno della macrotestualità dell'autore: si vedrà come la narrazione in *Loss and Gain* risulti motivata, a livello teorico, dal principio dell'economia così come formulato da Newman nell'*Apologia* e appaia perfettamente coerente con le strette frequentazioni letterarie che l'autore intratteneva con la classicità. Occorre pertanto accantonare per un attimo le speculazioni narratologiche, rimarcando in un'ottica macrotestuale come Newman abbia semplicemente applicato al proprio scritto i principi della *narrative poetry* così come da lui stesso enucleati:

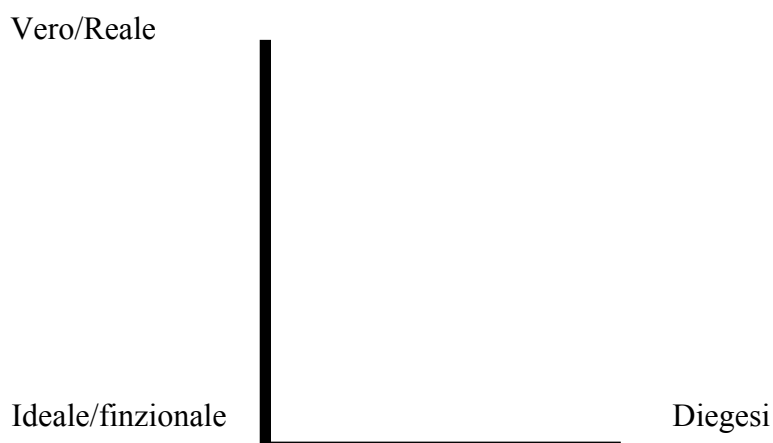
He finds connected events separated from each other by time or place, or a course of action distributed along a multitude of agents; he limits the scene or duration of the tale, and dispenses with his host of characters by condensing the mass of incident and action in the history of a few. He compresses long controversies into a concise argument, and exhibits characters by dialogue, and (if such be his object) brings prominently forward the course of Divine Providence by a fit disposition

---

<sup>238</sup>Ray Monk, "Life without Theory: Biography as an Exemplar of Philosophical Understanding", *Poetics Today*, XXVIII, 3 (Fall 2007), pp. 527-570, p. 528.

of his materials. Thus he selects, combines, refines, colours, -in fact, poetizes<sup>239</sup>.

L'analisi così condotta spinge a considerare i nuclei autobiografici presenti in *Loss and Gain* non tanto come conferme testuali dell'ascrivibilità dell'opera a un genere, ma come una base *formale*, funzionale all'esposizione di una vicenda che, foggata secondo la disposizione all'impersonalità garantita dall'eterodiegesi, mira a costruire un paradigma portante l'intera vicenda nel "corso della Divina Provvidenza" riconoscibile nella successione sintagmatica degli eventi. Tale paradigma, sovrapponendosi all'opposizione assiologica e tematica fra vero e falso, fra *reale* e *ideale* rintracciata nella struttura del romanzo, comporta che nel punto più alto vada a situarsi la Verità/realtà della Provvidenza e, nel punto più basso, l'idealità/finzionalità allegorizzata nella vicenda, intesa come diegesi al cui interno agiscono e sono caratterizzati personaggi finzionali:



Un simile schema, mirando a rendere intellegibili i meccanismi di disvelamento della Realtà ultima nel corso degli eventi umani, esperisce un tipo di realismo molto diverso da quello codificato nel romanzo moderno; per dirla con Watt, parrebbe che il realismo letterario perseguito da Newman muova lontano dall'epistemologia cartesiana fondata su "the study of the particulars of experience by the individual investigator<sup>240</sup>", pur conservandone la pretesa di

---

<sup>239</sup> Cfr. nota 140.

<sup>240</sup> Ian Watt, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1957, p. 12

oggettività narrativa: il *reale* che Newman intende rappresentare non passa attraverso la “verità umana di Rembrandt”, ma si dimostra nell’ “idealità poetica della composizione”<sup>241</sup>. Per tale ragione è necessario constatare che Newman modelli il proprio *modus scribendi* su assunti filosofici di tipo premoderno e scolastico, in forza dei quali è l’universale a costituire la realtà, la quale si rifrange nella secondaria significanza del mondo umano e sensibile. Accogliere tale sfumatura del realismo newmaniano nella nostra argomentazione rende necessaria la messa a punto di una precisazione terminologica per facilitare la lettura di quanto seguirà; utilizzeremo, di qui in poi, il termine *reale* come sinonimo di Verità trascendente, mentre riferiremo alla fiction del romanzo come alla composizione *ideale*:

[...] the term ‘realism’ in philosophy is most strictly applied to a view of reality diametrically opposed to that of common usage -- to the view held by the scholastic Realists of the Middle Ages that it is universals, classes or abstractions, and not the particular, concrete objects of sense-perception, which are the true ‘realities’. This, at first sight, appears unhelpful, since in the novel, more than in any other genre, general truths only exist *post res*; but the very unfamiliarity of the point of view of scholastic Realism at least serves to draw attention to a characteristic of the novel which is analogous to the changed philosophical meaning of ‘realism’ today: the novel arose in the modern period, a period whose general intellectual orientation was most decisively separated from its classical and mediaeval heritage by its rejection –or at least its attempted rejection –of universals<sup>242</sup>.

La dislocazione dell’Io operata da Newman in Reding, finalizzata alla rivelazione della Provvidenza, muove quindi dall’ideale della *fiction* alla realtà del Vero, perseguendo quel tipo di realismo individuato da Auerbach nelle narrazioni bibliche, nelle quali

Le cose stanno in modo completamente diverso [...]. L’incanto dei sensi non è nelle loro intenzioni, e se ciò nonostante agiscono vivacissimamente anche sui sensi, avviene perché fatti etici, religiosi, intimi, ai quali unicamente mirano, concretizzano negli elementi sensibili della vita. Il fine religioso determina [...] una pretesa assoluta di verità storica. [...] Quanto [il narratore biblico] esponeva non mirava dunque in primo luogo alla

---

<sup>241</sup> “‘Réalisme’ was apparently first used as an aesthetic description in 1835 to denote the ‘vérité humaine’ of Rembrandt as opposed to the ‘idalité poétique’ of neo-classical painting”. *Ibid.*, p. 10.

<sup>242</sup> *Ibid.*, pp. 11-12.

“realtà”, e se pur anche gli riusciva, ciò era pur sempre un mezzo e non uno scopo; mirava invece alla verità<sup>243</sup>.

Il *contenuto* del romanzo è dunque la *testualizzazione autobiografica della conversione come cammino paradigmatico verso la Verità*: se manteniamo la validità di tale ipotesi, essa giunge a conformare tematicamente il testo all’interesse del sistema teologico newmaniano il quale, come si è visto, fonda se stesso nella persona e nell’eremenutica della vicenda biografica interiore come dispositivo di rivelazione del Divino e del Vero.

La condensazione della vicenda in una *fiction* che lascia scorgere il disegno divino nella conversione del protagonista, l’adozione della narrazione in terza persona, la costruzione di un *alter-ego* in Charles Reding e di un *plot* finzionale, segnalano da un lato la precisa volontà autoriale di frapporre una distanza di cognizione fra il proprio sé e la sua rappresentazione e, dall’altro, permettono all’autore di adottare strategie rappresentative che, muovendo fuori dal circoscritto campo esperienziale e linguistico dell’Io, possano ramificarsi nell’azione di varie *personae* che sulla scena si fanno portatrici di istanze a un tempo personali e sociali.

Investigare le ragioni di tale presa di distanza ci porterebbe a intraprendere una strada psicologista che, se forse aiuterebbe a far luce su molti aspetti biografici riguardanti la vicenda di conversione newmaniana, d’altro canto ci allontanerebbero dal testo e dalle istanze letterarie da esso ricavabili; considereremo perciò tale distanza narrativa come *funzionale* alla rappresentazione del sé empirico autoriale, definendo questo sé come elemento linguistico comprensivo di aspetti materiali, sociali, spirituali ed egotici secondo la strumentazione jamesiana: “*In its widest possible sense [...] a man’s Self is the sum total of all that he CAN call his*”<sup>244</sup>. La vicenda autobiografica, declinata secondo precisi accorgimenti teorici, è utilizzata da Newman come *materia prima d’indagine* che assolve alla duplice funzione di testimoniare l’opera divina ed esporre la propria esperienza al lettore, consegnando all’opinione pubblica il racconto della *propria* verità, pur nella forma di una *fiction*. In questo senso, *Loss and Gain* può dirsi testo che *dice il sé autoriale*, nella misura in cui:

---

<sup>243</sup> Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Volume primo, Torino, Einaudi, 2000, pp. 16-17.

<sup>244</sup> William James, *The Principles of Psychology in Two Volumes*, New York, Henry Holt and Company, 1890, Vol. 1, p. 291.



Non si può [...] prescindere da concetti quali “verità” (la cui sopraggiunta necessità spinge il soggetto scrivente ad entrare nella propria opera), “menzogna” ([...] la *fiction* che l’autore costruisce per poi negarla con la propria verità [...]). Sono [...] termini che si legano inscindibilmente al genere autobiografico e non solo ne sostengono le fila, ma [...] ne causano la nascita<sup>245</sup>.

Si assiste pertanto in *Loss and Gain* alla (ri)costruzione dell’identità autoriale in relazione al disegno della Provvidenza, in un gesto ermeneutico che indaga la dimensione più intima del sé e allo stesso tempo la presenta al pubblico secondo determinate modalità espressive; una di queste è la scelta di affidare l’autodiscorsività alla concertazione di una vicenda riguardante una *terza persona*, collocando la testualità del romanzo in un terreno liminare fra autobiografia e *fiction* che la critica tende a definire *life narrative* nei termini generali di “self-referential narrative”<sup>246</sup>.

La seconda modalità di testualizzazione autobiografica, si è detto, risiede nell’allusione come espediente retorico per fondare il racconto nella realtà storica, com’è il caso dell’intertestualità attivata con l’opera di Keble e con i *Tracts for the Times* di cui si è dato conto nella sezione precedente; più in generale, l’espedito allusivo, inteso come

accenno velato o insinuante a qualcuno o qualcosa che non si voglia nominare esplicitamente. [...] Nella varietà dei suoi aspetti il parlare allusivo è un ‘dare a intendere’ appellandosi a conoscenze effettive o presunte del destinatario [...]<sup>247</sup>,

è ampiamente utilizzato nel testo, come ad esempio nel seguente passaggio a conclusione del Capitolo II, parte seconda, nel quale Reding, Sheffield e il loro *tutor* si trovano a discutere della relazione fra l’esercizio del libero esame di stampo protestante e l’esistenza di partiti religiosi all’interno della Chiesa inglese:

When they were left to themselves Charles asked Carlton if he really meant to acquit of party spirit the present party leaders in Oxford. “You must not misunderstand me,” answered he; “I do not know much of

---

<sup>245</sup> Cesare Grisi, *Il romanzo autobiografico. Un genere letterario tra opera e autore*, Roma, Carocci, 2011, p. 9.

<sup>246</sup> Sidonie Smith, Julia Watson, *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001, p. 3.

<sup>247</sup> Garavelli, *Manuale di retorica*, cit., p. 257.

them, but I know they are persons of great merit and high character, and I wish to think the best of them. They are most unfairly attacked, that is certain; however, they are accused of wishing to make a display, of aiming at influence and power, of loving agitation, and so on. I cannot deny that some things they have done have an unpleasant appearance, and give plausibility to the charge. I wish they had, at certain times, acted otherwise. Meanwhile, I do think it but fair to keep in view that the existence of parties is no fault of theirs. They are but claiming their birthright as Protestants. When the Church does not speak, others will speak instead; and learned men have the best right to speak. Again, when learned men speak, others will attend to them; and thus the formation of a party is rather the act of those who follow than of those who lead.” (155-6)

Il passaggio è esemplare di molti nel romanzo in cui si fa riferimento al Movimento Trattariano, senza mai nominarlo; qui, in particolare, si osserva come Carlton *alluda* ai Trattariani quando, mediante la semantizzazione generalizzante che riferisce a un generico “partito” e agli uomini che ne fanno parte come “leaders in Oxford”, li definisce attraverso i termini della controversia pubblica: “They are most unfairly attacked, that is certain; however, they are accused of wishing to make a display, of aiming at influence and power, of loving agitation, and so on. I cannot deny that some things they have done have an unpleasant appearance, and give plausibility to the charge”. Sulla stessa linea espressiva vanno interpretati i numerosi rimandi intertestuali, come ad esempio quelli a *The Christian Year*: l’allusione al testo di Keble, come anche ad altri testi iconici e non, costituisce una strategia *oggettivizzante* il racconto nella storia che guida il lettore a guardare oltre la pagina, fra le pieghe della realtà umana. In questo senso anche l’intertestualità concorre alla lavorazione della storia personale sebbene, come vedremo, tali rimandi siano funzionali più al gioco tematico che il testo dinamizza negli scambi fra personaggi che alla narrazione di sé.

È infatti nei raccordi diegetici, altrove chiamati *condensazioni*, che la determinante espressiva poc’anzi definita come allusione autobiografica pone in essere quel meccanismo di nascondimento e rivelazione che informa l’economia testuale, newmanianamente intesa. Guardiamo alla prosecuzione del Capitolo III, prima parte, analizzato in apertura del Paragrafo 4.2. L’intero capitolo, si diceva, costituisce una delle condensazioni diegetiche e tematiche del testo in cui il narratore intende tratteggiare opinioni e carattere del protagonista e dei personaggi a lui vicini, assimilando l’immaturità dei giovani alle prese con la materia religiosa al diffuso malcostume intellettuale dell’*establishment*

britannico. Una volta sottolineata la mancanza di sistematicità intellettuale in materia di religione nei ragazzi (“Neither of the friends had what are called *views* in religion”), l’autore procede come segue, esemplificando come tale mancanza fosse connaturata all’inevitabile atmosfera interiore che la giovane età dipinge nell’animo dell’uomo, ossia la “season of poetry, in the sweet spring-time, when the year is most beautiful, because it is new”. L’impatto con la novità è causa di una visione “poetica” delle cose, caratterizzata da una “gay confusion” che, via via che l’uomo matura, gli impone di esaurire quel senso di “novelty” nell’esperienza che predispone l’individuo a numerare, ordinare e misurare le cose del mondo, allontanandolo dalla poesia e avvicinandolo alla filosofia e alla verità:

He [Reding] liked, as he walked along the road, and met labourer or horseman, gentleman or beggar, to say to himself, “He is a Christian.” And when he came to Oxford, he came there with an enthusiasm so simple and warm as to be almost childish. He revered even the velvet of the Pro.; nay, the cocked hat which preceded the Preacher had its claim on his deferential regard. Without being himself a poet, he was in the season of poetry, in the sweet spring-time, when the year is most beautiful, because it is new. Novelty was beauty to a heart so open and cheerful as his; not only because it was novelty, and had its proper charm as such, but because when we first see things, we see them in a “gay confusion,” which is a principal element of the poetical. As time goes on, and we number and sort and measure things—as we gain views—we advance towards philosophy and truth, but we recede from poetry.

When we ourselves were young, we once on a time walked on a hot summer-day from Oxford to Newington—a dull road, as any one who has gone it knows; yet it was new to us; and we protest to you, reader, believe it or not, laugh or not, as you will, to us it seemed on that occasion quite touchingly beautiful; and a soft melancholy came over us, of which the shadows fall even now, when we look back on that dusty, weary journey. And why? because every object which met us was unknown and full of mystery. A tree or two in the distance seemed the beginning of a great wood, or park, stretching endlessly; a hill implied a vale beyond, with that vale’s history; the bye-lanes, with their green hedges, wound and vanished, yet were not lost to the imagination. Such was our first journey; but when we had gone it several times, the mind refused to act, the scene ceased to enchant, stern reality alone remained; and we thought it one of the most tiresome, odious roads we ever had occasion to traverse.

But to return to our story. Such was Reding. (25-6)

Dopo aver enucleato nel cammino intellettuale verso il Vero il contenuto del romanzo, il narratore illustra la gradualità del suddetto cammino nell’acquisizione di procedimenti ermeneutici e di codifica dell’esperienza: numerazione, ordinamento e misura delle cose (“number and sort and measure

things”). In tal modo, si annuncia proletticamente quale sarà l’avventura di Reding verso la filosofia e la Verità e, allo stesso tempo, si *allude*, col repentino cambio di persona osservabile nel secondo paragrafo, alla similarità sostanziale fra la vicenda ideale rappresentata e quella della voce narrante: “When *we ourselves* were young” apre la narrazione sul percorso da Oxford a Newington intrapreso dall’autore stesso con un’indeterminata compagnia, tracciando un parallelo fra il cammino, anche metaforicamente inteso, di un generico “noi” e quello della compagnia di Reding.

Nel cambiamento indicale da “he/they” a “we”, rafforzato semanticamente dal riflessivo “ourselves” e nel racconto esplicativo che segue, è scorgibile un procedimento straniante che, se spinge il lettore a operare per analogia procedendo a un’identificazione fra la compagnia di Reding e quella dell’autore, gli procura anche uno strumento ermeneutico per codificare la vicenda nella sua totalità. Vale a dire che, da questa metalessi in poi, il lettore è scientemente influenzato dall’autore a rintracciare quel “we ourselves” fra le pieghe della diegesi e in special modo nei raccordi di condensazione del racconto, ossia nelle *epifanie autoriali*: è in queste che si *allude* a una vicenda autobiografica legata a un’identità che *si rivela* intuibile e che, in corso di lettura, potrà essere “numerata, ordinata e misurata” dal lettore. A conferma di quanto detto, si osservi la similarità fra la meccanica narrativa di questo Capitolo e il Capitolo VI, seconda parte. Si tratta di un’altra condensazione, speculare al Capitolo III, parte prima, in cui la voce narrante di nuovo allude all’identità fra sé e Reding mentre analizza il progresso intellettuale dell’eroe in materia religiosa, *viz.*, illustra i passaggi mentali che lo stanno portando sulla via di Roma:

It is impossible to stop the growth of the mind. Here was Charles with his thoughts turned away from religious controversy for two years, yet with his religious views progressing, unknown to himself, the whole time. It could not have been otherwise, if he was to live a religious life at all. If he was to worship and obey his Creator, intellectual acts, conclusions, and judgments, must accompany that worship and obedience. He might not realize his own belief till questions had been put to him; but then a single discussion with a friend, such as the above with Carlton, would bring out what he really did hold to his own apprehension—would ascertain for him the limits of each opinion as he held it, and the *inter-relations of opinion with opinion*. He had not yet given names to these opinions, much less had they taken a theological form; nor could they, under his circumstances, be expressed in theological language; but here he

was, a young man of twenty-two, professing in an hour's conversation with a friend, what really were the Catholic doctrines and usages of penance, purgatory, councils of perfection, mortification of self, and clerical celibacy. No wonder that all this annoyed Carlton, though he no more than Charles perceived that all this Catholicism did in fact lie hid under his professions; but he felt, in what Reding put out, the presence of something, as he expressed it, "very unlike the Church of England;" something new and unpleasant to him, and withal something which had a body in it, which had a momentum, which could not be passed over as a vague, sudden sound or transitory cloud, but which had much behind it, which made itself felt, which struck heavily.

And here we see what is meant *when a person says that the Catholic system comes home to his mind*, fulfils his ideas of religion, satisfies his sympathies, and the like; and thereupon becomes a Catholic. Such a person is often said to go by private judgment, to be choosing his religion by his own standard of what a religion ought to be. Now it need not be denied that those who are external to the Church must begin with private judgment; they use it in order ultimately to supersede it; as a man out of doors uses a lamp in a dark night, and puts it out when he gets home [...].

But still, after all, *the person in question does not, strictly speaking, judge of the external system presented to him by his private ideas*, but he brings in the dicta of that system to confirm and to justify certain private judgments and personal feelings and habits already existing. Reding, for instance, felt a difficulty in determining how and when the sins of a Christian are forgiven; he had a great notion that celibacy was better than married life. [...]. But *when a man, thus constituted within, falls under the shadow of Catholicism without*, then the mighty Creed at once produces an influence upon him. He sees that it justifies his thoughts, explains his feelings; *he understands that it numbers, corrects, harmonizes, completes* them; and he is led to ask what is the authority of this foreign teaching; and then, when he finds it is what was once received in England from north to south, in England from the very time that Christianity was introduced here; that, as far as historical records go, Christianity and Catholicism are synonymous; that it is still the faith of the largest section of the Christian world; and that the faith of his own country is held nowhere but within her own limits and those of her own colonies; nay, further, that it is very difficult to say what faith she has, or that she has any,—then he submits himself to the Catholic Church, not by a process of criticism, but as a pupil to a teacher.

[...]

But to return to the subject of our narrative. (173-6, enfasi mie)

A una prima lettura riluce come il passaggio sia intratestualmente connesso alla metalessi riportata dal Capitolo III, prima parte, dall'impiego di una semantica affine, nel testo segnalata in corsivo. Si noti come nel primo paragrafo il narratore sottolinei il processo di razionalizzazione delle opinioni di Charles in materia religiosa nei termini di una graduale presa di coscienza di ciò che è nel suo animo ma ancora non riesce a nominare e formalizzare teologicamente: "a single discussion with a friend, such as the above with Carlton, would bring out what he really did hold to his own apprehension—

would ascertain for him the limits of each opinion as he held it, and the *inter-relations of opinion with opinion*. He had not yet given names to these opinions, much less had they taken a theological form; nor could they, under his circumstances, be expressed in theological language". In particolare, la complementarità fra le due porzioni diegetiche è segnalata dalla costruzione sintattica della frase (*the inter-relations of opinion with opinion*), la quale richiama un passaggio in apertura del Capitolo III, prima parte, in cui il narratore definisce la formazione di opinioni teologiche come "the connection of *fact with fact, truth with truth*, the bearing of fact upon truth, and truth upon fact" (24).

La stretta relazione intratestuale fra i due capitoli è inoltre sancita dall'epifania autoriale riscontrabile a partire dal secondo paragrafo della citazione in cui, in modo simile al procedimento straniante riconosciuto nel passaggio da "they" a "we", l'autore si sofferma sulla spiegazione dei meccanismi interiori di adesione al culto cattolico da parte di "qualcuno" ("a person") che *non è* Reding, il quale è nominato nella metalessi unicamente per esemplificare l'esercizio del libero esame ("private judgement") come la *percezione* di una conformità fra il proprio sentire interiore ("private ideas") e la struttura e i *dicta* del sistema cattolico ("Catholic system"); nel caso di Reding, i suoi dubbi sulle modalità di remissione dei peccati nel culto anglicano e la sua naturale propensione al celibato: "*the person in question does not, strictly speaking, judge of the external system presented to him by his private ideas, but he brings in the dicta of that system to confirm and to justify certain private judgments and personal feelings and habits already existing*. Reding, for instance, felt a difficulty in determining how and when the sins of a Christian are forgiven; he had a great notion that celibacy was better than married life".

Va notato come tale procedimento metalettico, in cui l'autore prende Reding a esempio per costruire un'argomentazione dai toni generalistici sulla conversione al culto cattolico, se produce un effetto straniante sul lettore simile a quello innescato dalla variazione nella deissi pronominale riportata da Capitolo III, parte prima, tende allo stesso tempo a far coincidere *implicitamente* voce narrante e personaggio secondo una studiata gradualità semantica: se fino ad ora il narratore ha parlato di "a person", dal paragrafo seguente in poi tale persona è riqualficata come "a man"; se il riferimento semantico alla *persona*, nella sua ambivalenza oscillante fra individuo storicamente inteso e personaggio, poteva

sostenere nel lettore il ragionevole dubbio che l'autore riferisse metanarrativamente alla *fiction*, la ridefinizione del termine in "uomo" spinge il lettore a guardare oltre Reding, a scorgere la figura storica celantesi al di sotto del *nome di scena*. In altri termini, la contiguità sintattica fra "the person in question" e "Reding, for instance" concretizza il procedimento di allusione autobiografica: la discontinuità identitaria favorita dall'eterodiegesi consente all'autore di suggerire, attraverso un accorto uso della semantica, che la "persona in questione" coincide con un uomo storicizzato del quale Reding rappresenta un'esemplificazione ("for instance").

Tracce rivelatorie dell'identità di questa "persona" passano, testualmente parlando, attraverso il disvelamento della finzionalità allegorica di Reding: questa, se già metanarrativamente annunciata nello scambio fra Bateman e Sheffield sui dipinto del Camposanto di Pisa (Cfr. Paragrafo 4.2.), è confermata in chiusura del Capitolo I, parte seconda, quando uno dei *tutor*, Mr Vincent, apostrofa così Charles: "Mr. Reding, how d'ye do? *acting up to your name*, I suppose, for you were ever a reading man" (146, enfasi mia). Nel sottolineare l'assonanza fra il cognome del protagonista e il verbo inglese che significa "leggere", si suggerisce l'assimilazione del personaggio a un *type name* di foggia rinascimentale intento, proprio come in un *morality play*, a "recitare il proprio nome".

Un ultimo procedimento allusivo in senso autobiografico è riscontrabile nelle ultime battute tratte da Capitolo VI, parte seconda. Qui la narrazione mostra un largo uso di procedimenti testuali che di fatto rimandano alle formulazioni di teorica stilistica riscontrate in *Literature*, nelle quali si asserisce che è nella *forma linguistica*, ossia nello stile, che l'autore imprime il proprio sé negli scritti ("His language expresses, not only his great thoughts, but his great self", cfr. nota 161). In tali procedimenti la voce narrante fa largo uso di tropi connaturati all'oralità, puntando a rendere udibili la voce e le opinioni di Newman; ci riferiamo in particolare alla disposizione retorica del seguente passaggio:

**He** sees that it [the Catholic system] justifies his thoughts, explains his feelings; **he** understands that it numbers, corrects, harmonizes, completes them; and **he** is led to ask what is the authority of this foreign teaching; and then, when **he** finds it is what was once received **in England** from north to south, **in England** from the very time that Christianity was introduced here; that, as far as historical records go, Christianity and Catholicism are synonymous; **that** it is still the **faith** of the largest section

of the Christian world; and **that** the **faith** of his own country is held nowhere but within her own limits and those of her own colonies; nay, further, **that** it is very difficult to say what **faith** she has, or **that** she has any,—then he submits himself to the Catholic Church, not by a process of criticism, but as a pupil to a teacher.

Nel periodo segnato in corsivo troviamo innanzitutto un chiaro segnale di specularità fra questo e il Capitolo III, parte prima, nell'affinità e, in un caso, nella coincidenza semantica fra “we *number* and sort and measure things” (26) e “he understands that it [the Catholic system] *numbers*, corrects, harmonizes, completes them” (175). Il rimando intratestuale fra le due parti del romanzo è necessario all'autore per illustrare quale sia la *base intellettuale* cui previamente aveva solo accennato: essa risiede nel cattolicesimo inteso come *sistema di pensiero* grazie al quale giustificare e spiegare i propri sentimenti (“He sees that it [the Catholic system] justifies his thoughts, explains his feelings”). Il cattolicesimo provvede da sé solo, come un maestro che istruisca il proprio allievo, a guidare l'individuo nel percorso di fede, scervo ormai dai legacci mentali imposti dalla pratica del libero esame.

La disposizione retorica del ragionamento conseguente lascia trasparire larghi scorci del sé autoriale: si osservino i procedimenti anaforici e paratattici, nel testo segnati in grassetto, che espongono considerazioni di carattere storico sul culto cattolico in Inghilterra, sulla particolare specificità del sistema anglicano e sulla mancanza di fede a esso connaturata (“that the faith of his own country is held nowhere but within her own limits and those of her own colonies; nay, further, that it is very difficult to say what faith she has, or that she has any”). Tali strategie testuali conferiscono al passaggio qualità ritmiche e prosodiche che puntano a un tipo di discorsività orale che, in virtù dei contenuti veicolati, è chiaramente assimilabile alla retorica propria della sermonistica e, quindi, sia a un tipo di testualità abitualmente frequentata da Newman, sia alla concezione newmaniana di letteratura come “talk in prose”, ossia come pratica di scrittura in cui convogliare il proprio stile inteso come coincidenza fra *reason* and *speech*; inoltre, la struttura retorica del passaggio ha la funzione di aprire una finestra espressiva in cui la voce autoriale *si rivela*, argomentando opinioni storico-teologiche di taglio personale che esulano dal racconto di finzione, pur riguardandolo tematicamente.



Un *climax* retorico di segno simile si trova nel Capitolo XX, parte seconda. In questo caso la rivelazione del sé autoriale nel discorso è incorporata nello scambio dialogico, in particolare nelle parole di Willis, intento a rispondere puntualmente a Bateman su questioni dottrinali riguardanti la grazia e la fede:

But this faith, of which I speak, the great gift of God, will enable you in that day to overcome yourself, and to *submit*, as your judgment, your will, your reason, your affections, so your tastes and likings, to the rule and usage of the Church. [...] Words are necessary, but as means, not as ends; they are not mere addresses to the throne of grace, they are instruments of what is far higher, of consecration, of sacrifice. They hurry on as if impatient to fulfil their mission. *Quickly they go*, the whole is quick; for they are all parts of one integral action. *Quickly they go*; for they are awful words of sacrifice, they are a work too great to delay upon; as when it was said in the beginning, 'What thou doest, do quickly.' *Quickly they pass*; for the Lord Jesus goes with them, as He passed along the lake in the days of His flesh, *quickly* calling first one and then another. *Quickly they pass*; because as the lightning which shineth from one part of the heaven unto the other, so is the coming of the Son of Man. (269)

Di nuovo, osserviamo nell'uso del verbo *to submit* un indice intratestuale che riporta al passaggio citato dal Capitolo VI, parte seconda, ("then he *submits* himself to the Catholic Church") e di nuovo, nella ripetizione anaforica e paratattica del morfema "Quickly they + verbo", scorgiamo la voce autoriale intenta a riprodurre, nelle parole di Willis, lo stesso tipo di retorica sermonistica individuato nel passaggio diegetico precedente. Assieme ai rimandi intratestuali sinora individuati, la ricorrenza di tale forma stilistica ha l'esito di generare nel testo dei veri e propri *contrappunti* grazie ai quali seguire il paradigma verso il Vero che informa il romanzo, il quale è superficialmente leggibile nella *fabula* di Reding e, allo stesso tempo, nelle elaborazioni della coscienza autoriale quando questa si manifesta fra le pieghe del discorso diegetico e mimetico. Ne consegue che, se *anche* nelle parole di Willis si rivela il discorso dell'autore, *tutti* i personaggi sulla scena e non solo Reding debbano essere considerati come rappresentazioni del sé autoriale e, dunque, della vicenda individuale e storicizzata di chi scrive.

La linea di indagine autobiografica pare quindi esaurirsi nello studio di questa dinamica di nascondimento di sé e sua contemporanea rivelazione, affidata da un lato all'eterodiegesi che informa la narrazione e, dall'altro, alla concertazione allusioni autobiografiche rintracciate sinora nei dispositivi intertestuali, intratestuali e retorico-stilistici. Tali scelte compositive si

configurano come precise strategie di *economia narrativa*: l'allegorizzazione del racconto di vita, l'uso dell'allusione e dei rimandi intertestuali, i contrappunti intratestuali giocati sulla semantica e sulla ripetizione sono anche il rispecchiamento puntuale del principio teorico intorno al quale il romanzo è costruito, ossia quello dell'economia sacramentale; esso costituisce il mezzo teologico grazie al quale a Newman è permesso di riprodurre nel testo la gradualità della rivelazione non solo di sé, ma anche del Divino.

#### **4.2.2. Economia, metodo economico e poetica della Parola**

In *Appendice* all'*Apologia*, Newman risponde nel dettaglio alle accuse mossegli da Kingsley, costruendo la propria autodifesa in otto note che vanno da "My Sermon on the Apostolical Christian" a "Lying and Equivocation": si tratta di brevi testi nei quali l'autore pare condurre una vera e propria autoanalisi testuale, riportando ed esemplificando brani dalle proprie opere che Kingsley aveva citato nel suo attacco come prove della falsità e propensione all'inganno da parte di Newman. Nella penultima di queste note si espone nel dettaglio il principio dell'*Economia Sacramentalis*, in conformità del quale Newman ha scritto e agito, dal momento che questo "had a definite application to the duties of Christians, whether clergy or laity, [...] or in ordinary intercourse with the world [...]"<sup>248</sup>. Proprio a causa del rispetto di tale principio Newman si è reso passibile delle accuse di Kingsley; l'*Economia* impone infatti una regola linguistica improntata a una cauta e prudente comunicazione, la quale può dare adito a fraintendimenti: "had I had any idea that I should have been exposed to such hostile misrepresentations, as it has been my lot to undergo on the subject, I should have made more direct avowals"<sup>249</sup>.

L'*Appendice* è l'unica sezione del testo in cui l'autore riferisca a *Loss and Gain*, descrivendolo come uno dei pochi lavori di controversia religiosa da lui scritti ("I have written three volumes which may be considered controversial; *Loss and Gain* in 1847; [...]"<sup>250</sup>), e come un racconto *ideale* nel quale in nessun

---

<sup>248</sup> Cfr. John Henry Newman, "The Economy", in *APPENDIX: Answer in Detail to Mr. Kingsley's Accusations*, presente in *Apologia Pro Vita Sua*, London, J. M. Dent & Sons Ltd., 1938, consultabile in <http://www.gutenberg.org/files/19690/19690-h/19690-h.htm> (ultimo accesso 22/12/2017).

<sup>249</sup> *Ivi*.

<sup>250</sup> John Henry Newman, "The Anglican Church", in *APPENDIX*, cit.

modo egli abbia voluto rappresentare persone di sua conoscenza, in particolare i Trattariani (“it is the story, simply ideal, of the conversion of an Oxford man”<sup>251</sup>). In “The Anglican Church”, possiamo leggere nelle parole dell’autore quale sia stato l’espedito testuale per evitare di riferirsi ad amici o conoscenti, quando dice di aver introdotto nel racconto “what may be called tractarians *improper*”: ritualisti o cultori di architettura sacra che, come Bateman o Sheffield, “‘played at Popery’ or at Anglicanism”, senza tuttavia essere a parte dei fondamenti della dottrina cattolica. Per quanto egli stesso fosse promotore di certe istanze estetiche, Newman asserisce di non condividere il ritualismo poiché non fondato nella dottrina [“it is one thing to desire fine churches and ceremonies (which of course I did myself), and quite another thing to desire these and nothing else”<sup>252</sup>] e di non aver conosciuto personalmente nessuno dei ritualisti, i quali sono stati presi a modello, nel romanzo, di personaggi attraverso cui rappresentare l’idea di una religione “disordinata” e priva di fondamenti dottrinali: “I had in my mind an external religion which was inordinate; and, as the men who were considered instances of it, were personally unknown to me, even by name, I introduced them, under imaginary representatives, in *Loss and Gain*, and that, in order to get clear of Tractarians proper”. Di seguito il passaggio completo:

I have written three volumes which may be considered controversial; *Loss and Gain* in 1847; *Lectures on Difficulties felt by Anglicans in submitting to the Catholic Church* in 1850; and *Lectures on the present Position of Catholics in England* in 1851. And though I have neither time nor need to go into the matter minutely, a few words will suffice for some general account of what has been my object and my tone in these works severally [...].

Lastly, as to *Loss and Gain*: it is the story, simply ideal, of the conversion of an Oxford man. Its drift is to show how little there is in Anglicanism to satisfy and retain a young and earnest heart. In this tale, all the best characters are sober Church-of-England people. No Tractarians proper are introduced: [...] There *could* not be such in the tale, without the introduction of friends, which was impossible in its very notion. But, since the scene was to be laid during the very years, and at the head-quarters, of Tractarianism, some expedient was necessary in order to meet what was a great difficulty. My expedient was the introduction of what may be called Tractarians *improper*; and I took them the more readily, because, though I knew that such there were, I knew none of them personally. I mean such men as I used to consider of “the gilt-gingerbread school,” from whom I expected little good, persons whose religion lay in ritualism or architecture,

---

<sup>251</sup> *Ivi.*

<sup>252</sup> *Ivi.*

and who “played at Popery” or at Anglicanism. I repeat I knew no such men, because it is one thing to desire fine churches and ceremonies (which of course I did myself), and quite another thing to desire these and nothing else; but at that day there was in some quarters, though not in those where I had influence, a strong movement in the esthetic direction. [...] However, I had in my mind an external religion which was inordinate; and, as the men who were considered instances of it, were personally unknown to me, even by name, I introduced them, under imaginary representatives, in Loss and Gain, and that, in order to get clear of Tractarians proper; [...] <sup>253</sup>.

Se la storia narrata ambisce all'*idealità*, quindi, ogni tentativo di ricondurla a vicende terrene è inutile e capzioso:

It has been said, indeed, I know not to what extent, that I introduced my friends or partisans into the tale; this is utterly untrue. [...] No friend of mine, no one connected in any way with the Movement, entered into the composition of any one of the characters. Indeed, putting aside the two instances which have been distinctly brought before me, I have not even any sort of suspicion who the persons are, whom I am thus accused of introducing <sup>254</sup>.

Il passaggio riportato è estremamente importante per due motivi: primo, in esso si danno delle tracce di metodologia compositiva del romanzo per mano dell'autore stesso; secondo, tali tracce possono essere lette in regime di complementarietà con le formulazioni teoriche di Newman su poesia e letteratura.

Il riferimento all'*idealità* della composizione e il procedimento di elaborazione dei personaggi, in particolare, confermano il metodo di allegorizzazione rintracciato nell'analisi strutturale; il fatto che in nessun personaggio Newman abbia voluto dare un ritratto di persone a lui care, inoltre, pare confermare che in ogni persona che agisce sulla scena possa essere rintracciata una parte del Sé autoriale. È ragionevole supporre che Newman abbia applicato lo stesso metodo (“*expedient*”) per la caratterizzazione degli altri personaggi, ossia che abbia metaforizzato nelle personalità finzionali le caratteristiche proprie di movimenti e professioni di fede presenti a Oxford, rendendole presenti nell'idioletto e nei modi di ognuno.

Convogliare istanze culturali e movimenti religiosi nella caratterizzazione di figure finzionali costituisce un procedimento di sintesi fondato su una certa

---

<sup>253</sup> *Ivi.*

<sup>254</sup> *Ivi.*

*economizzazione* del materiale storico-autobiografico nella narrazione. Tale procedimento riflette in modo puntuale quanto si legge in recenti formulazioni teoriche riguardo la sostanziale similarità formale fra scambio economico e istanze metaforizzanti del linguaggio: “Literary works are composed of small tropic exchanges or metaphors, some of which can be analyzed in terms of signified economic content and all of which can be analyzed in terms of economic form”<sup>255</sup>. Guardare al testo letterario in prospettiva economica implica, pertanto, che l’interprete consideri sia i rapporti di regolamentazione e scambio interni al testo, ossia la disposizione della materia linguistica in tropi e strutture di significato (*economy*), che il modo in cui tali rapporti sono proiettati all’esterno del testo e finiscono per concettualizzare e sistematizzare i “multivalent, trasformable, perennially negotiable ‘meanings’” che l’opera produce in senso sincronico e diacronico quando “it passes from hand to hand”<sup>256</sup> (*economics*). Tale approccio, applicato a un testo costruito su termini precipuamente economici è certamente un illuminante appiglio; va tuttavia considerato che la regolamentazione dell’economia testuale in Newman è tenuta insieme dal principio dell’economia sacramentale come esposto nell’*Apologia Pro Vita Sua*. Questo è applicato dall’autore non solo in *Loss and Gain* ma, contro ogni ragionevole dubbio, nell’interezza della sua opera teologico-filosofica; prima che una modalità di espressione del letterario esso è, infatti, una *maniera di esposizione* linguistica che segue e rispecchia la gradualità della rivelazione impartita da Dio agli uomini. La natura armonicamente unitaria del pensiero newmaniano concede un ricorso limitato a strumentazioni teoriche che esulino dal macrotesto; vale a dire che una lettura omnicomprensiva dell’*economy of literature* newmaniana deve necessariamente prescindere dalla sovrapposizione di esiti e formulazioni teoriche sui testi: come la teoria letteraria newmaniana, si è visto, è organicamente inserita in un sistema teologico che la comprende e in base al quale essa è modellata, così la pratica scrittoria di Newman è tenuta insieme da un principio unitario di natura sacramentale detto *Economia* che agisce in accordo con lo stesso sistema teologico.

---

<sup>255</sup> Marc Shell, *The Economy of Literature*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1978, p. 7.

<sup>256</sup> Barbara Herrnstein-Smith, *Contingencies of Value. Alternative Perspectives for Critical Theory*, Cambridge-London, Harvard University Press, 1988, p. 30, cit. in Enrico Reggiani, “Losses and Gains”, cit., p. 61.

Per quanto riguarda *Loss and Gain*, tale principio si traduce nell'alto grado di metaforizzazione, allegorizzazione e allusività, nei contrappunti intratestuali e nei rimandi intertestuali, negli espedienti retorico-stilistici individuati finora. Essi sono un modellamento materiale del portato simbolico del segno-parola, inteso come mezzo di comunicazione della Verità fra dimensione divina e terrestre. Ne consegue che l'agente principale che opera lungo il paradigma portante del romanzo sia il Verbo<sup>257</sup>, *reso presente* nel testo attraverso l'interrogazione e la discussione continue del portato segnico e sonoro della parola umana, testualmente regolamentata dall'applicazione del principio dell'economia. Si legge nell'*Apologia*:

The doctrine of the *Economia*, had [...] a large signification when applied to the divine ordinances; it also had a definite application to the duties of Christians, whether clergy or laity, in preaching, in instructing or catechizing, or in ordinary intercourse with the world around them.

As Almighty God did not all at once introduce the Gospel to the world, and thereby gradually prepared men for its profitable reception, so, according to the doctrine of the early Church, it was a duty, for the sake of the heathen among whom they lived, to observe a great reserve and caution in communicating to them the knowledge of "the whole counsel of God." This cautious dispensation of the truth, after the manner of a discreet and vigilant steward, is denoted by the word "economy." It is a mode of acting which comes under the head of prudence, one of the four cardinal virtues.

The principle of the economy is this; that out of various courses, in religious conduct or statement, all and each *allowable antecedently and in themselves*, that ought to be taken which is most expedient and most suitable at the time for the object in hand.

Instances of its application and exercise in Scripture are such as the following:—1. Divine Providence did but gradually impart to the world in general, and to the Jews in particular, the knowledge of His will:—He is said to have "winked at the times of ignorance among the heathen;" and He suffered in the Jews divorce "because of the hardness of their hearts." 2. He has allowed Himself to be represented as having eyes, ears, and hands, as having wrath, jealousy, grief, and repentance<sup>258</sup>.

Come Dio ha concesso di essere rappresentato con fattezze umane, dispensando con gradualità il proprio volere agli uomini, così fra i doveri ("duties") di ogni cristiano, laico o meno, rientra quello di osservare "great reserve and caution in communicating [...] the knowledge of 'the whole Counsel of God'". Per "*Economia*" si intende pertanto una "*cauta dispensazione della verità*", da attuare mediante condotta e insegnamento religiosi a priori e in sé

<sup>257</sup> "E il Verbo si fece carne e venne ad abitare in mezzo a noi" (Gv 1, 1-18).

<sup>258</sup> John Henry Newman, "The Economy", in *APPENDIX*, cit.

*accettabili* (“allowable antecedently and in themselves”), *nei modi più opportuni e adatti al momento e allo scopo* (“most expedient and most suitable at the time for the object in hand”). Si noti la ricorrenza del morferma “expedient”, in questo passaggio utilizzato in senso aggettivale e in “The Anglican Church” come sostantivo a definizione della strategia compositiva dei personaggi; lo stesso lemma è utilizzato da Bateman in *Loss and Gain* quando parla della riproduzione allegorica degli affreschi del Camposanto di Pisa nella chiesa anglicana che sta progettando (“I have an expedient for all this; I mean to make it all allegorical”, 48): tale ricorrenza conferma che l’elaborazione di espedienti narrativi, siano essi intesi come tropizzazioni o riferimenti intertestuali equivalga, nella pratica letteraria di Newman, alla *formalizzazione* del principio di economia sacramentale, *viz.*, ad adottare una certa appropriatezza comunicazionale, economicamente intesa, nel processo di costruzione testuale.

Che l’intero macrotesto vada letto interamente nell’ottica dell’*Economia* si impone osservando i riferimenti puntuali che l’autore fa ad *Arians in the Fourth Century* nel prosieguo della nota, quando Newman sottolinea che l’abuso della pratica connessa alla dottrina possa portare a “insincerità e astuzia”. Ma illeciti di tale segno, sostiene l’autore, non possono essere definiti economici, dal momento che prescindono dalla conoscenza della “*doctrine of the Economy*”. Sono, in altri termini, mezzi predisposti all’uso dell’*homo naturalis*, lontani dall’insegnamento divino ricavabile dalla massima contenuta in Mt 7, 6. 12-14:

It may be said that this principle, true in itself, yet is dangerous, because it admits of an easy abuse, and carries men away into what becomes insincerity and cunning. This is undeniable; to do evil that good may come, to consider that the means, whatever they are, justify the end, to sacrifice truth to expedience, unscrupulousness, recklessness, are grave offences. These are abuses of the economy. But to call them *economical* is to give a fine name to what occurs every day, independent of any knowledge of the *doctrine of the Economy*. It is the abuse of a rule which nature suggests to every one. [...]

Having thus explained what is meant by the economy as a rule of social intercourse between men of different religious, or, again, political, or social views, next I go on to state what I said in the *Arians*.

I say in that volume first, that our Lord has given us the *principle* in His own words—“Cast not your pearls before swine;” and that He exemplified it in His teaching by parables; that St. Paul expressly distinguishes between the milk which is necessary to one set of men, and the strong meat which is allowed to others, and that, in two Epistles. I say, that the apostles in the Acts observe the same rule in their speeches, for it is a fact, that they do not preach the high doctrines of Christianity, but only

“Jesus and the resurrection” or “repentance and faith.” I also say, that this is the very reason that the Fathers assign for the silence of various writers in the first centuries on the subject of our Lord’s divinity. I also speak of the catechetical system practised in the early Church, and the *disciplina arcana* [...] <sup>259</sup>.

Qui Newman generalizza ulteriormente il principio, intendendolo come “regola dei rapporti sociali fra uomini di differenti vedute religiose, politiche o sociali”. Conchiusa in tale affermazione è la nozione che un uso accorto del linguaggio costituisca il fondamento della regola: esso è in effetti il *mezzo di scambio* attraverso cui l’*Economia* regola i rapporti sociali. Da questo cuneo concettuale è di nuovo ricavabile una chiave di lettura del romanzo, in particolar modo di quelle sostanziali porzioni di testo dedicate alla riproduzione di scambi conversazionali fra personaggi in precedenza definite “dilatazioni mimetiche”: è in queste, come vedremo, che si dispiegano gli orizzonti tematico-pedagogici del romanzo e, allo stesso tempo, è fornita una rappresentazione fattiva della “regola”. Più avanti infatti, nel fugare l’accusa di non aver *salvaguardato* la dottrina, Newman riferisce ancora ad *Arians in the Fourth Century*, nel quale l’applicazione del principio è definita nei termini di un “metodo di rappresentazione”:

And next the question may be asked, whether I have said anything in my volume *to guard* the doctrine, thus laid down, from the abuse to which it is obviously exposed: and my answer is easy. Of course, had I had any idea that I should have been exposed to such hostile misrepresentations, as it has been my lot to undergo on the subject, I should have made more direct avowals than I have done of my sense of the gravity and the danger of that abuse. Since I could not foresee when I wrote, that I should have been wantonly slandered, I only wonder that I have anticipated the charge as fully as will be seen in the following extracts.

For instance, speaking of the *Disciplina Arcana*, [...]—“The *abuse of the Economy* in the hands of *unscrupulous reasoners*, is obvious. *Even the honest* controversialist or teacher will find it very difficult to represent, *without misrepresenting*, what it is yet his duty to present to his hearers with caution or reserve. Here the obvious rule to guide our practice is, to be careful ever to maintain *substantial truth* in our use of the economical method” [...]

The principle of the economy is familiarly acted on among us every day. When we would persuade others, we do not begin by treading on their toes. Men would be thought rude who introduced their own religious notions into mixed society, and were devotional in a drawing-room. Have we never thought lawyers tiresome who came down for the assizes and talked law all through dinner? Does the same argument tell in

---

<sup>259</sup> *Ivi*.



the House of Commons, on the hustings, and at Exeter Hall? Is an educated gentleman never worsted at an election by the tone and arguments of some clever fellow, who, whatever his shortcomings in other respects, understands the common people?

As to the Catholic religion in England at the present day, this only will I observe—that the truest expedience is to answer right out, when you are asked; that the wisest economy is to have no management; that the best prudence is not to be a coward; that the most damaging folly is to be found out shuffling; and that the first of virtues is to “tell truth, and shame the devil”<sup>260</sup>.

La cautela comunicazionale connaturata all'applicazione del principio può ostacolare anche l'onesto insegnante nel momento in cui questi si trovi a dover “rappresentare l'oggetto da presentare”: “*Even the honest controversialist or teacher will find it very difficult to represent, without misrepresenting, what it is yet his duty to present to his hearers with caution or reserve*”. La cautela connaturata all'Economia può portare al rischio di rappresentazioni mendaci; quel che si può fare per evitarle, dice Newman, è avere cura di applicare il “metodo economico” mantenendo al centro di ciò che s'intende rappresentare una “verità sostanziale”: “Here the obvious rule to guide our practice is, to be careful ever to maintain *substantial truth* in our use of the economical method”.

Se l'*Economia* costituisce un “metodo” legato alla rappresentazione, questo è applicabile a qualsiasi mezzo adatto allo scopo, compresa la narrativa; ne consegue che la costruzione finzionale di *Loss and Gain* risponda puntualmente a tale principio, rappresentando la “sostanziale verità” che guida il cammino di conversione su una scena dominata da personaggi verosimili e, dunque, *non* mendaci ma finzionali. Inoltre, se *Loss and Gain* è stato scritto con l'intento di illustrare anche le dinamiche di scambio interpersonale fra cattolici e anglicani in difesa della scelta presa dal protagonista e dai convertiti al cattolicesimo *latu sensu*, il metodo economico a esso applicato risponde alle strategie enumerate da Newman nel paragrafo conclusivo, nel quale di nuovo si sottolinea la necessità di “dire il vero per umiliare il diavolo”:

As to the Catholic religion in England at the present day, this only will I observe—that the truest expedience is to answer right out, when you are asked; that the wisest economy is to have no management; that the best prudence is not to be a coward; that the most damaging folly is to be found out shuffling; and that the first of virtues is to “tell truth, and shame the devil”.

---

<sup>260</sup> *Ivi.*

Qui il Vero è declinato, oltre che nel sostantivo leggibile nella massima che chiude il passaggio, in un aggettivo di grado superlativo abbinato al sostantivo “expedience” (“the truest expedience”), astrazione del lemma “expedient” che, come si è visto, corrisponde per Newman alla *formalizzazione* del metodo economico. Entrambe le locuzioni, stando alle definizioni del Cambridge Dictionary<sup>261</sup>, aprono uno spettro semantico che indica azioni utili o convenienti in un dato momento, anche se *non moralmente accettabili*: tale scelta di vocabolario, trasversalmente presente in *Loss and Gain* e in questa breve nota sull’*Economia*, sembra indicare che l’applicazione del principio, pur nella salvaguardia della “substantial truth”, porti al ricorso di applicazioni pratiche che implicano un qualche grado di *nascondimento* del vero.

Newman affronta in modo analitico il tema nella nota immediatamente seguente l’*Economia* in *Appendice*, che significativamente s’intitola “Lying and Equivocations”, partendo dall’assunto che quasi tutti gli autori, cattolici o protestanti, concordino sul fatto che quando si agisce in virtù di una giusta causa sia inevitabile operare un qualche “inganno verbale” (“verbal misleading”), che però non costituisce peccato:

Almost all authors, Catholic and Protestant, admit, that *when a just cause is present*, there is some kind or other of verbal misleading, which is not sin. Even silence is in certain cases virtually such a misleading, according to the proverb, “Silence gives consent.”

L’autore passa quindi in rassegna le definizioni di “giusta causa” rintracciabili nella patristica, per poi operare una disamina puntuale dei vari “inganni verbali” e di come questi sono adoperati a seconda delle occasioni adatte, *viz.*, “the defence of life, or a duty as the custody of a secret, or of a personal nature as to repel an impertinent inquirer, or a matter too trivial to provoke question, as in dealing with children or madmen”. Ci soffermeremo in particolare sul primo e secondo “inganno”, poiché anche da questi possiamo ricavare informazioni sull’applicazione del metodo economico alla narrativa da parte di Newman:

---

<sup>261</sup> “expedient, adjective: [...] helpful or useful in a particular situation, but sometimes not morally acceptable”. Cfr. <https://dictionary.cambridge.org/it/dizionario/inglese/expedient>; “expedience, noun: [...] also expediency, formal: the situation in which something is helpful or useful in a particular situation, but sometimes not morally acceptable”. Cfr. <https://dictionary.cambridge.org/it/dizionario/inglese/expedience> (ultimo accesso 16/04/2018).

Now, in the case of one of those special and rare exigencies or emergencies, which constitute the *justa causa* of dissembling or misleading, whether it be extreme as the defence of life, or a duty as the custody of a secret, or of a personal nature as to repel an impertinent inquirer, or a matter too trivial to provoke question, as in dealing with children or madmen, there seem to be four courses:

1. *To say the thing that is not.* Here I draw the reader's attention to the words *material* and *formal*. "Thou shalt not kill;" *murder* is the *formal* transgression of this commandment, but *accidental homicide* is the *material* transgression. The *matter* of the act is the same in both cases; but in the *homicide*, there is nothing more than the act, whereas in *murder* there must be the intention, etc. which constitutes the formal sin. So, again, an executioner commits the material act, but not that formal killing which is a breach of the commandment. So a man, who, simply to save himself from starving, takes a loaf which is not his own, commits only the material, not the formal act of stealing, that is, he does not commit a sin. And so a baptised Christian, external to the Church, who is in invincible ignorance, is a material heretic, and not a formal. And in like manner, if to say the thing which is not be in special cases lawful, it may be called a *material lie*.

The first mode then which has been suggested of meeting those special cases, in which to mislead by words has a sufficient object, or has a *just cause*, is by a material lie.

The second mode is by an *æquivocatio*, which is not equivalent to the English word "equivocation," but means sometimes a *play upon words*, sometimes an *evasion*.

2. *A play upon words.* St. Alfonso certainly says that a play upon words is allowable; and, speaking under correction, I should say that he does so on the ground that lying is *not* a sin against justice, that is, against our neighbour, but a sin against God; because words are the signs of ideas, and therefore if a word denotes two ideas, we are at liberty to use it in either of its senses: but I think I must be incorrect here in some respect, because the Catechism of the Council, as I have quoted it at p. 248, says, "Vanitate et mendacio fides ac veritas tolluntur, arctissima vincula *societatis humanæ*; quibus sublatis, sequitur summa vitæ *confusio*, ut *homines nihil a dæmonibus differre videantur*."

3. *Evasion*;—when, for instance, the speaker diverts the attention of the hearer to another subject; suggests an irrelevant fact or makes a remark, which confuses him and gives him something to think about; throws dust into his eyes; states some truth, from which he is quite sure his hearer will draw an illogical and untrue conclusion, and the like. [...]

An instance is supplied in the history of St. Athanasius: he was in a boat on the Nile, flying persecution; and he found himself pursued. On this he ordered his men to turn his boat round, and ran right to meet the satellites of Julian. They asked him, Have you seen Athanasius? and he told his followers to answer, "Yes, he is close to you." *They* went on their course, and *he* ran into Alexandria, and there lay hid till the end of the persecution.

I gave another instance above, in reference to a doctrine of religion. The early Christians did their best to conceal their Creed on account of the misconceptions of the heathen about it. Were the question asked of them, "Do you worship a Trinity?" and did they answer, "We worship one God, and none else;" the inquirer might, or would, infer that they did not acknowledge the Trinity of Divine Persons.

Particolarmente interessante è la distinzione fra gli aspetti formali e materiali delle azioni che Newman opera al punto 1., quando analizza l'inganno verbale detto "*To say the thing that it is not*": esso chiama in causa un ragionamento sul *rapporto fra parola e cosa*. Portando a esempio il comandamento "Non uccidere", l'autore riconosce che la *materia* ("matter") del peccato sia l'uccisione, la quale può tradursi in atti *formali* come l'omicidio intenzionale che costituisce peccato, e *materiali* come il gesto del boia che agisce per dovere e, dunque, non pecca. Allo stesso modo, mentire *ex justa causa* può essere d'aiuto; si attua in quel frangente l'uso della "menzogna materiale". Un secondo modo di agire affine alla menzogna materiale è l'uso dell'*aequivocatio*, distinguibile in due modalità di estrinsecazione: il gioco di parole e l'"evasion", "evasione".

Per quanto riguarda il gioco di parole, Newman sostiene che la polisemia connaturata al linguaggio, inteso come sistema trascendente di segni che esprime le idee, autorizzi l'uomo a usare le parole con la libertà concessagli dai significati che queste indicano ("because words are the signs of ideas, and therefore if a word denotes two ideas, we are at liberty to use it in either of its senses") ferma restando, comunque, la dottrina secondo la quale vada conservata una "verità sostanziale" nelle proprie parole, poiché la menzogna disorienta gli uomini facendo loro perdere fiducia nel consesso umano ("Vanitate et mendacio fides ac veritas tolluntur, arctissima vincula *societatis humanæ*; quibus sublatis, sequitur summa vitæ *confusio*, ut *homines nihil a dæmonibus differre videantur*"). Quanto all'"evasione", essa è definita nella forma di una serie di espedienti grazie ai quali chi parla "getta polvere negli occhi di chi ascolta"; eppure, portando a esempio episodi dalla vita di Sant'Attanasio e dai primi processi ai cristiani, Newman sottolinea come anche tale forma della "menzogna materiale" sia stata opportunamente usata nella salvaguardia della vita e nella difesa del credo.

Tale analisi su menzogna ed equivoco può, con ogni buon diritto, essere interpretata come una forma di analisi retorico-stilistica dei mezzi a disposizione di chi intraprenda il difficile compito di esporre la Verità. "Menzogne materiali" come quelle descritte sono impiegate infatti da chi intenda applicare il metodo economico alla rappresentazione dell'oggetto sacro: è nell'*Economia* che risiede la giusta causa che muove parole e azioni. Se proviamo a proiettare l'analisi di

Newman sul piano narratologico, si vedrà come i due tipi di “menzogne materiali” siano state testualizzate nel romanzo, ad esempio nella caratterizzazione del proprio *alter-ego* come “personaggio che legge, studioso” basata su un gioco fonosintattico inscritto nel suo cognome (Reding/reading), o nel meccanismo di *spostamento* cognitivo e semantico proprio dei meccanismi metaforizzanti di allegoria e allusione rintracciato a livello macrostrutturale, il quale risulta sostanzialmente affine all’evasione così come definita ed esemplificata da Newman: “when, for instance, the speaker *diverts* the attention of the hearer to another subject”.

Il breve *excursus* testuale e teorico fin qui condotto ci ha portato a isolare la metodologia compositiva alla base di *Loss and Gain* come saldamente radicata nel principio dell’*Economia Sacramentalis*. Si è visto come Newman abbia riposto grande attenzione nell’uso, per giusta causa, di *espedienti* retorici nella dispensazione della Verità e delle leggi divine, osservando come tali espedienti, assimilabili alle “menzogne materiali” di poco sopra, possano essere rintracciati nell’allegorizzazione e nell’allusione proprie della macrostruttura testuale. Ci occuperemo ora di studiare l’applicazione pratica della modalità di rappresentazione detta “metodo economico” nel testo primario.

Che l’*Economia* modelli il testo su più livelli è chiaro innanzitutto dando uno sguardo attento agli elementi paratestuali. Il titolo è un ovvio segnale che lo scambio, “as a rule of social intercourse between men of different religious, or, again, political, or social views”<sup>262</sup>, costituisca il terreno concettuale che innerva la vicenda: la perdita e il guadagno che il protagonista gestisce vanno ricercati soprattutto nel tessuto di relazioni sociali che egli imbastisce col mondo. Tali relazioni sono sintetizzate nel sottotitolo “the Story of a Convert”, il quale pone l’attenzione sulla natura finzionale del racconto (“story”) e sul cuore tematico del testo (“convert”). La narrazione della conversione di Reding, che Newman si preoccupa di illustrare nelle varie avvertenze al testo, sarà quindi fondata principalmente su una riproduzione del “social intercourse” che regola i rapporti fra i personaggi del romanzo.

Si legge nell’avvertenza alla prima edizione del 1848:

The following tale is not intended as a work of controversy in behalf of the Catholic Religion, but as a description of what is understood

---

<sup>262</sup> Newman, “The Economy”, cit.

by few, viz., the course of thought and state of mind, -or rather one such course and state,-which issues in conviction of its Divine origins.

Nor is it founded on fact, to use the common phrase. It is not the history of any individual mind among the recent converts to the Catholic Church. The principal characters are imaginary; and the writer wishes to disclaim personal allusion in any [...] (6).

L'autore si affretta a definire innanzitutto ciò che il romanzo *non* è, chiamandosi fuori dal dibattito religioso, collocando il racconto al di fuori della storia (“not the history”) e sottolineando il fatto che sia frutto dell’immaginazione (“imaginary”). Questa dichiarazione d’intenti è però precisata qualche riga dopo, in un paragrafo aperto significativamente da una concessiva che constata come il cronotopo della storia abbia in effetti una rispondenza nei *realia* linguistici e di costume della Oxford del tempo. L’autore prosegue poi a spiegare, utilizzando termini coerenti con la propria teoria letteraria, che il processo di riconoscimento con i dati storici è inevitabile, poiché è nella natura delle cose che la rappresentazione ideale vada a coincidere con qualche individuo o fatto specifico:

At the same time, free use has been made of sayings and doings which were characteristic of the time and place in which the scene is laid. And, moreover, when, as in a tale, a general truth or fact is exhibited in individual specimens of it, it is impossible that the ideal representation should not more or less coincide, in spite of the author’s endeavour, or even without his recognition, with its existing instances or champions (6).

Osservando lo svolgimento dell’argomentazione appare che questa si articoli in modo ossimorico, dato che risulta reggersi per intero su un procedimento litotico (“not intended”; “Nor is it founded”; “It is not the history”; “it is impossible that the ideal representation should not [...] coincide”) contraddetto dalla concessiva in apertura del paragrafo seguente: a una più attenta lettura, la pretesa di aver scritto una storia del tutto avulsa dal contesto reale è retoricamente attenuata dall’autore, il quale suggerisce la natura *parzialmente* finzionale dell’opera, qualificandone la *fabula* come una descrizione del corso dei pensieri di una mente. I dispositivi di attenuazione utilizzati da Newman per presentare il proprio lavoro, oltre a descrivere una postura teorica opposta rispetto alle tendenze letterarie del suo tempo<sup>263</sup>, possono tradursi in *prudenza*

---

<sup>263</sup> “Nor is it founded on facts, to use the common phrase” sembra puntare dritto alla decostruzione delle tendenze realistiche del romanzo ottocentesco.

*comunicazionale* se si considerano funzionali al principio dell'economia sacramentale formulato nell'*Apologia*. Il dispiegamento del principio implica che tale prudenza sia gradualmente abbandonata in favore di *simboli rivelatori*; nel caso della narrazione in oggetto, ha esemplare valenza simbolica l'*incipit* del capitolo conclusivo della terza e ultima parte, nel quale la "story" finzionale introdotta nell'avvertenza diventa "history": "A very few words will conduct us to the end of our *history*" (353, enfasi mia).

Anche una circostanza storica conferma l'applicazione scrupolosa di questo principio da parte di Newman al proprio romanzo, che in effetti arrivava sulla scena letteraria in risposta a un attacco, dunque al centro esatto della controversia fra anglicani e cattolici. Nel 1846 fu dato alle stampe *From Oxford to Rome: And How It Fared with Some Who Lately Made the Journey*, romanzo pubblicato anonimo e scritto da Elizabeth Furlong Shipton Harris. Harris aveva subito l'influenza del movimento trattariano, convertendosi al cattolicesimo e pentendosi poco dopo: si adoperò pertanto a comporre la vicenda di conversione di Eustace, un giovane prete anglicano, puntellando la narrazione con provocatori riferimenti al pensiero di Newman, "with the implication that [Eustace's] individual intellect and will has been crushed under the authority of Rome ("the Roman Church commands the utter unreasoning submission of a soul denuded of its power")"<sup>264</sup>. La risposta, anch'essa anonima, non tardò ad arrivare e fu di notevole successo: *Loss and Gain* ebbe tredici ristampe dal 1848 al 1881, fu pubblicato in India nel 1849, nel 1850 negli Stati Uniti e fu tradotto in italiano (1857), francese (1859), tedesco (1861) e olandese (1882)<sup>265</sup>.

Fu probabilmente questo enorme seguito di pubblico che spinse Newman a togliere il velo dell'anonimato e ad allentare la stretta della prudenza comunicazionale, dato che la sesta edizione presenta, oltre al nome dell'autore, un'ulteriore avvertenza al testo e una dedica al Rev.do Charles W. Russell nelle quali è fatto esplicito riferimento al libro di Harris. In questa seconda avvertenza, in particolare, si ridefinisce *Loss and Gain* come "answer", rimarcandone l'appartenenza a un certo tipo di dibattito:

---

<sup>264</sup> Trevor Lipscombe, *Introduction to Newman, Loss and Gain*, cit., pp. xvii-xviii.

<sup>265</sup> "Newman described the novel, in *Apologia Pro Vita Sua*, as one of only three controversial things he had written". *Ibid.*, p. xix.

A tale, directed against the Oxford converts to the Catholic Faith, was sent from England to the author of this Volume in the summer of 1847, when he was resident at Santa Croce in Rome. Its contents were as wantonly and preposterously fanciful, as they were injurious to those motives and actions it professed to represent; but a formal criticism or grave notice of it seemed to him out of place.

The suitable answer lay rather in the publication of a second tale; drawn up with a stricter regard to truth and probability, and with at least some personal knowledge of Oxford, and some perception of the various aspects of the religious phenomenon, which the work in question handled so rudely and so unskillfully (7).

Presentando la propria risposta come un lavoro composto per amor di verità (“with a stricter regard to truth and probability”) contro la falsità e assurdità di un racconto ingiurioso, Newman aggiunge elementi alla “cautious dispensation of the truth” della quale si fa portatore e sottolinea i fondamenti storici e autobiografici del testo, confermati anche nella dedica al Rev.do Russell, in cui si aggiunge anche cosa il romanzo ambisca a letterarizzare: “a more intelligible and exact representation of the thoughts, sentiments, and aspirations, then and there prevailing, than was to be found in the anti-Catholic pamphlets, charges, sermons, reviews and story-books of the day” (4).

L’analisi fin qui condotta lascia emergere le caratteristiche del racconto come presentate dall’autore, enucleabili nell’appartenenza del romanzo al dibattito culturale e religioso del tempo, nella sua sostanziale fondatezza nella vicenda autobiografica dello scrittore e nella trattazione, a livello di *fabula*, delle dinamiche mentali sottese alla conversione –conversione che avviene in concomitanza con l’accettazione, da parte del protagonista, delle origini divine della Chiesa cattolica: “the course of thought and state of mind, -or rather one such course and state,- which issues in conviction of its Divine origins”.

Per coerenza col principio di economia, tali dinamiche mentali non potevano essere rappresentate in modo *eccessivamente rivelatorio*: lo conferma la struttura dell’intreccio, esile in quanto a trama e scavo psicologico ma ricchissima di lunghi scambi conversazionali, tanto da potersi configurare come una *teatralizzazione* del processo di conversione dell’eroe, all’interno della quale la riproduzione dialogica costituisce il mezzo adatto a rappresentare l’inconoscibilità ontologica dell’animo umano, dichiarata sin dalle prime battute del romanzo in un discorso libero indiretto che segue il pensiero del padre di Charles:



There is no telling what's in a boy's heart: he may look as open and happy as usual, and be as kind and attentive, when there is a great deal wrong going on within. The heart is a secret with its Maker; no one on earth can hope to get at it or touch it. [...] It is our lot here below. No one on earth can know Charles's secret thoughts (11).

Il “mistero” dell'animo umano è ribadito di nuovo nel Capitolo VI, parte seconda quando il narratore descrive la lenta presa di coscienza di Charles come il compimento della volontà divina (“yet come it must, it was written in Heaven, and the slow wheels of time each hour brought it nearer—he could not ultimately escape his destiny of becoming a Catholic”), paragonando lo stato mentale di Reding a quello di chi emani *inconsapevolmente* gli effluvi di un profumo che colpisce gli altri e li meraviglia:

What a mystery is the soul of man! Here was Charles, busy with Aristotle and Euripides, Thucydides and Lucretius, yet all the while growing towards the Church, “to the measure of the age of the fulness of Christ.” His mother had said to him that he could not escape his destiny; it was true, though it was to be fulfilled in a way which she, affectionate heart, could not compass, did not dream of. He could not escape the destiny of being one of the elect of God; he could not escape that destiny which the grace of his Redeemer had stamped on his soul in baptism, which his good angel had seen written there, and had done his zealous part to keep inviolate and bright, which his own co-operation with the influences of Heaven had confirmed and secured. He could not escape the destiny, in due time, in God's time—though it might be long, though angels might be anxious, though the Church might plead as if defrauded of her promised increase of a stranger, yet a son; yet come it must, it was written in Heaven, and the slow wheels of time each hour brought it nearer—he could not ultimately escape his destiny of becoming a Catholic. And even before that blessed hour, as an opening flower scatters sweets, so the strange unknown odour, pleasing to some, odious to others, went abroad from him upon the winds, and made them marvel what could be near them, and make them look curiously and anxiously at him, while he was unconscious of his own condition. Let us be patient with him, as his Maker is patient, and bear that he should do a work slowly which he will do well.

Sta nell'incosapevolezza di Charles rispetto alla propria condizione d'animo e nell'*ignoranza* del disegno divino che davanti a lui si dispiega un'immagine esaustiva del funzionamento dell'*Economia*: l'opera di Dio si rivela agli uomini attraverso tracce invisibili eppure percepibili, in modo simile a quanto accade quando si *sente* un profumo nell'aria; non a caso, è proprio Charles che riconosce nel Capitolo XII, Parte Prima la natura “spirituale” e aprioristica dei profumi, i quali comunicano ai sensi umani “in an instant” e, a differenza dei suoni, sono indivisibili e dunque non soggetti alla categoria spaziotemporale:

"[...] I can't explain. Sounds and scents are more ethereal, less material; they have no shape—like the angels."

[...]

"They conjure up the past so vividly," said Charles.

"But sounds surely more than scents," said Mr. Malcolm.

"Pardon me; the reverse as *I* think," answered Charles.

"That *is* a paradox, Charles," said Mr. Malcolm; "the smell of roast-beef never went further than to remind a man of dinner; but sounds are pathetic and inspiring."

"Well, sir, but think of this," said Charles, "scents are complete in themselves, yet do not consist of parts. Think how very distinct the smell of a rose is from a pink, a pink from a sweet-pea, a sweet-pea from a stock, a stock from lilac, lilac from lavender, lavender from jasmine, jasmine from honeysuckle, honeysuckle from hawthorn, hawthorn from hyacinth, hyacinth"

[...]

"And these are only the scents of flowers; how different flowers smell from fruits, fruits from spices, spices from roast-beef or pork-cutlets, and so on. Now, what I was coming to is this—these scents are perfectly distinct from each other, and *sui generis*; they never can be confused; yet each is communicated to the apprehension in an instant. Sights take up a great space, a tune is a succession of sounds; but scents are at once specific and complete, yet indivisible. Who can halve a scent? they need neither time nor space; thus they are immaterial or spiritual." (87-8)

Che Charles fosse *in odore* di conversione è quindi chiaro a chi gli sta vicino *prima* che a lui stesso: ne consegue che il mezzo attraverso cui l'eroe arriva a scorgere la volontà di Dio non è l'autoanalisi, *viz.*, lo scrutinio attento dei propri pensieri e sentimenti, ma *l'elaborazione di un percorso cognitivo che si dispiega nello scambio dialogico col prossimo*. Ne è prova l'esito di una conversazione (Capp. XII e XIII, Parte Seconda) che il protagonista intrattiene con sua sorella Mary dopo aver perso la residenza a Oxford, in seguito al quale lei capisce e *dice* che suo fratello sta per imboccare la strada di Roma, mentre lui è rappresentato in un discorso libero indiretto in cui nega a se stesso le proprie inclinazioni culturali:

Another uncomfortable pause. Then she continued: "I see how it will be. When you take up a thing, Charles, I know well you don't lay it down. No, you have made up your mind already. We shall see you a Roman Catholic."

"Do *you* then bear witness against me, Mary, as well as the rest?" said he sorrowfully.

She saw her mistake. "No," she answered; "all I say is, that it rests with yourself, not with others. *If* you have made up your mind, there's no help for it. It is not others who drive you, who bear witness against you. Dear Charles, don't mistake me, and don't deceive yourself. You have a strong *will*."

[...]

Neither to brother nor to sister had the conversation been a satisfaction or relief. "I can go nowhere for sympathy," thought Charles; "dear Mary does not understand me more than others. I can't bring out what I mean and feel; and when I attempt to do so, my statements and arguments seem absurd to myself. It has been a great effort to tell her; and in one sense it is a gain, for it is a trial over. Else I have taken nothing by my move, and might as well have held my tongue. I have simply pained her without relieving myself. By-the-bye, she has gone off believing about twice as much as the fact. [...] My only difficulty is about taking orders; and she thinks I am going to be a Roman Catholic. How absurd! but women will run on so; give an inch, and they take an ell. I know nothing of the Roman Catholics. The simple question is, whether I should go to the Bar or the Church. I declare, I think I have made vastly too much of it myself. I ought to have begun this way with her,—I ought to have said, 'D'you know, I have serious thoughts of reading law?' I've made a hash of it." (218-9)

Mary anticipa lo svolgimento diegetico rendendo presente a Charles che il suo percorso verso Roma è già iscritto nel suo animo. Tuttavia, si trova a dover correggere la propria affermazione quando capisce che Charles non è ancora cosciente di quanto stia accadendo; sua sorella *vede* di aver sbagliato ad affermare recisamente "We shall see you a Roman Catholic" in base alla replica di Charles, nella quale egli convoca la dialettica Io-mondo metaforizzandola in un processo nel quale è accusato di simpatie cattoliche ("Do *you* then bear witness against me, Mary, as well as the rest?"). La replica di Mary attenua l'affermazione precedente invitando il fratello a distogliere lo sguardo dal "resto" e a concentrarsi su se stesso e sulla propria volontà. Lo scambio non ha per Charles esiti immediatamente chiarificatori: egli continua a sentirsi incompreso e accusato da un generico "others" che comprende Oxford e, a questo punto, anche la propria sorella, lamentando di non trovare parole adatte per esprimersi e trovando l'unico *guadagno* ricavato dall'aver parlato con Mary nella fine del processo in cui si sente imputato e riconosciuto colpevole.

È dunque nel *racconto dialogico* delle azioni di Charles che si formalizza, agli occhi del protagonista, la condanna per la propria colpa, *viz.*, l'essere cattolico *prima* che egli stesso decida di compiere il passo definitivo; vale a dire che lo *scambio d'idee in forma di linguaggio* fra sé e il mondo è il mezzo attraverso cui Reding arriva a vedere e comprendere se stesso. Va quindi precisata l'affermazione secondo la quale in *Loss and Gain* "the author's gaze is

turned inward upon the development of an individual soul”<sup>266</sup>: lo sguardo dell’autore è in realtà proiettato all’esterno, intento a riprodurre le dinamiche relazionali che costituiscono il dialogo fra il sé dell’eroe e il consesso sociale. Dialogo del tutto problematico, poiché è in virtù di questo scambio *economicamente* regolato tra personaggi che la conversione di Charles ha inizio.

*Loss and Gain* è stato definito “psychological novel”<sup>267</sup>: alla luce di quanto detto finora, troviamo questa risulta una semplificazione piuttosto parziale. Vero è che l’intreccio risulta “austerly barren of the pleasures of the plot”<sup>268</sup> in favore di una messa in scena dei tormenti spirituali del protagonista, ma questi sono testualizzati secondo una metodologia compositiva del tutto rispondente alle proprie formulazioni teoriche in merito alla poesia, secondo le quali indulgere in particolari grossolani, in “inquiries degrading [...] to the level of every day events”<sup>269</sup> esautora la messa in atto della parola, ossia il materiale compositivo che l’artista plasma nella voce dei personaggi per raggiungere l’animo degli spettatori e che ottiene il massimo potere narrativo se agita per condensazione: “A tale must aim at condensation, but a bore acts in solution” (19). Già in *Poetry*, Newman sottolineava come i personaggi siano il veicolo perfetto per concretizzare la visione autoriale, fondando la pratica letteraria sull’attenta riproduzione della parola *detta* intesa come innesco alla trasformazione interiore.

La parola, “dono di Dio agli uomini” e pertanto strumento trascendente (“if the origin of language is by many philosophers even considered to be nothing short of divine”)<sup>270</sup>, costituisce il mezzo di scambio sul quale si fonda il metodo economico: la *prudenza comunicazionale*, in quanto tale, necessita di essere messa in atto per mezzo del linguaggio. Ne consegue che, in prospettiva critico-metodologica, la teoria newmaniana sulle lettere può configurarsi come una *poetica della Parola*, fondata sul modello del dialogo evangelico come *medium* adatto a rappresentare l’opera di verità ulteriori. Spostando l’impianto teorico appena definito sul piano narratologico si fa presente la necessità di indagare più a fondo le riproduzioni mimetiche presenti nel romanzo, specie

---

<sup>266</sup> Baker, *The Novel and the Oxford Movement*, cit., p. 57.

<sup>267</sup> John Peck, “Newman and the Victorian Self: from *Loss and Gain* to the *Apologia*”, *New Blackfriars*, LXXVIII, 912 (February 1997), pp. 85-95, p. 85.

<sup>268</sup> Baker, *The Novel and the Oxford Movement*, cit., p. 54.

<sup>269</sup> Cfr. nota 126.

<sup>270</sup> Cfr. nota 184.

nella relazione che esiste fra i personaggi e i significati che questi portano all'interno della narrazione.

#### 4.2.3. *Motivi: dialogo, viaggio e metamorfosi*

A lungo la critica si è interrogata su che genere di romanzo sia *Loss and Gain*. Nel corso dell'analisi fin qui condotta abbiamo riportato l'opinione che si tratti di un romanzo psicologico, di un *conversion novel*, di un romanzo universitario: "probably the first example of a novel devoted entirely to a university setting".<sup>271</sup> Altre scuole critiche, nel tempo, hanno letto il testo come una "satira teologica": "a witty satire on the extremes of Oxford religion as [Newman] had encountered it [demanding] some special knowledge of what he was parodying"<sup>272</sup>, o come un *roman à clef* nel quale rintracciare le figure storiche appartenenti alla cerchia oxoniana dell'autore: "a regular guessing game rose among those who read *Loss and Gain*"<sup>273</sup>. Quasi tutte le opinioni rintracciabili nella ricezione dell'opera sembrano rifiutare la lettura del testo come romanzo autobiografico, concentrandosi sulla "critica satireggiante" condotta nei confronti del culto anglicano cui l'autore oppone, come termine di paragone, la perfetta sistematicità rappresentata dal culto cattolico romano:

[...] the main target of the satire is not actually knowledge of Roman Catholicism itself, but the inconsistency of the various Anglican positions. For Newman, writes Ian Ker, "being consistent or inconsistent is tantamount to being real or unreal". [...] Charles' [sic!] search for a real religion is generally equivalent to a search for consistency. While the value of his interlocutors as actual personal influences is negligible, their values as types of nineteenth century religious positions is high. And seeing them as such allows us to see not only what Newman laughed at but what he respected<sup>274</sup>.

Quel che salta agli occhi dal sintetico coordinamento di questi approcci, è che il romanzo non sia facilmente incasellabile in un genere o nell'altro.

---

<sup>271</sup> Alan G. Hill, "Originality and Realism in Newman's Novels", in Ian Ker, Alan G. Hill (eds.), *Newman After a Hundred Years*, Oxford, Clarendon Press, 1990, p. 26.

<sup>272</sup> Sheridan Gilley, "Life and Writings", in Ian Ker, Terrence Merrigan (eds.), *The Cambridge Companion to John Henry Newman*, New York, Cambridge University Press, 2009, pp. 15-6.

<sup>273</sup> Robert Lee Wolf, *Gains and Losses: Novels of Faith and Doubt in Victorian England*, New York, Garland, 1971, p. 45.

<sup>274</sup> David Paul Deavel, "Beyond Autobiography: *Loss and Gain* as a Theological Satire", in Newman, *Loss and Gain*, cit., pp. 357-366, p. 363-4.

Tuttavia, ci sembra opportuno problematizzare l'atto stesso della tassonomizzazione, poiché in esso è inscritta l'intenzione di codificare il testo in base a interpretazioni che variano al variare degli aspetti tematici che il critico vuol mettere in luce. Questa, a nostro modo di vedere, è una prospettiva che finisce per privilegiare *le tematiche* a detrimento delle *forme testuali* che le lasciano emergere: i tropi *strutturali* isolati finora (allegoria, allusione), associati a determinate forme espressive come l'eterodiegesi e il dialogismo, rivelano la fondatezza della vicenda nella vita dell'autore e allo stesso tempo tengono insieme il contenuto del romanzo, il quale è agilmente sintetizzabile nella *conversione come "quest for Truth"*.

Inoltre, dal momento che la misurazione del letterario, come si è visto, è condotta da Newman utilizzando strumenti platonici e che tutta la sua opera è informata da un costante dialogo testuale con la tradizione, sembra ragionevole ipotizzare che il testo sia modellato sul dialogo filosofico piuttosto che sulla satira. Vale a dire che, nonostante la vicenda sia cronotopicamente calata nella contemporaneità dell'autore, essa è sostanzialmente un lungo scambio filosofico-dottrinale che apre la via alla conversione dell'eroe. La validità dell'ipotesi appena formulata è provata dalla conformità che il testo mostra rispetto all'impianto teorico bachtiniano, in particolare con il cronotopo del *romanzo biografico antico*:

Per il terzo tipo [di romanzo] noi intendiamo il *romanzo biografico*, ma un simile *romanzo*, cioè una grande opera biografica che, secondo la nostra terminologia, si possa chiamare romanzo, l'antichità non lo ha creato. Essa però ha elaborato una serie di forme biografiche e autobiografiche [...] alla [cui] base c'è un nuovo tipo di *tempo biografico* e una nuova immagine, specificamente costruita, di uomo che percorre il suo *cammino di vita*<sup>275</sup>.

L'applicazione di tale cronotopo alla vicenda di Reding vuole che la parte del cammino di vita da lui percorso coincida con la *conversione alla Chiesa cattolica intesa come approdo alla Verità*. Bisogna precisare che alla base di questo approdo sta la ricerca e la rideterminazione della *fede*; è grazie a questa che, come si è visto, Reding arriva al punto più alto del paradigma e compie la sua scelta. Si osservi il seguente scambio da Capitolo VII, parte prima:

---

<sup>275</sup> Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, p. 277.

“I have always thought,” said Reding, “that reason was a general gift, though faith is a special and personal one. If faith is really rational, all ought to see that it is rational; else, from the nature of the case, it is not rational.”

“But St. Paul says,” answered Freeborn, “that ‘to the natural man the things of the Spirit are foolishness.’”

“But how are we to arrive at truth at all,” said Reding, “except by reason? It is the appointed method for our guidance. Brutes go by instinct, men by reason.” (44)

Reding contende sulla natura della fede come “matter of the heart” portata avanti da Freeborn, il giovane evangelico. La sua difficoltà è quella di accettare la visione evangelica della fede come dono divino che oltrepassa lo scrutinio razionale del libero esame, “metodo indicato” dal sistema protestante per arrivare alla Verità che Charles, ancora legato intellettualmente alla Chiesa inglese, segue in modo pedissequo. L’aspetto che emerge dallo scambio, al di là delle tematiche dottrinali, è che nell’economia narrativa i termini “faith” e “truth” si diano in stretta relazione sinonimica; vale a dire che nel cronotopo biografico di Charles, fede e Verità coincidono. Per arrivare alla fede, è necessario che Reding *sovverta il proprio paradigma religioso*, come si legge nel seguente brano da Capitolo XIII, parte prima:

He had indeed implied that he was inquiring after religious truth, but every Protestant inquires; he would not be a Protestant if he did not. Of course he was seeking the truth; it was his duty to do so; he recollected distinctly his tutor laying down, on one occasion, the duty of private judgment. This was the very difference between Protestants and Catholics; Catholics begin with faith, Protestants with inquiry [...]. (101)

Tale sovvertimento, ossia il “cominciare dalla fede” invece che dalla ragione, è il punto cognitivo che dà inizio alla conversione; proiettando tale contenuto sul piano narratologico appare evidente che, se alla conversione corrisponde quest’inversione di paradigma, essa possa essere assimilata ai motivi di metamorfosi e morte/rigenerazione; ne consegue che *Loss and Gain* possa ragionevolmente corrispondere al tipo di romanzo biografico che Bachtin definisce *platonico*:

Il primo tipo lo chiameremo convenzionalmente «platonico» poiché ha trovato la sua espressione più chiara e originaria in opere di Platone come *l’Apologia di Socrate* e il *Fedone*. Questo tipo di

autocoscienza autobiografica dell'uomo è legato a forme rigorose di metamorfosi mitologica. Alla sua base c'è un cronotopo: «la vita di colui che cerca la vera conoscenza». [...] Nello schema platonico si ha [...] il momento della crisi e della rigenerazione (le parole dell'oracolo come svolta della vita di Socrate). Il carattere specifico del cammino del cercatore si scopre con ancor più chiarezza, se lo si confronta con l'analogo schema dell'ascesa dell'anima verso la contemplazione delle idee (*Convito, Fedro*, ecc.) [...] Il cammino di Socrate, come manifestato nell'*Apologia*, è l'espressione retorico-pubblica di quella stessa metamorfosi<sup>276</sup>.

La natura “platonica” del dialogismo di *Loss and Gain* è confermata dalla lettura di Ed Block Jr, secondo cui il romanzo rappresenta il motivo del viaggio verso la luce (“coming out of shadows into realities”), presente anche nella *Repubblica* di Platone, attraverso lo stesso mezzo espressivo, ossia la mimesi:

Just as Plato's dialogues frequently turn on the correct understanding of a word's meaning or a concept's extension, so the conversations of *Loss and Gain* frequently turn on the definition of terms like “faith,” “grace,” and “apprehension.” Plato's *Republic* reaches something like a climax with the myth of the cave and its journey to enlightenment. It is no accident that in a later chapter of *Loss and Gain* Charles describes his journey of enlightenment —to that point—as “coming out of shadows into realities.” (215) Newman's characters, it is said, lack depth and realism. Perhaps that is because, like the characters in Plato's dialogues, the characters of *Loss and Gain* represent not only the people in Charles Reding's life but “typical” attitudes, intellectual positions, and ways of life. We shall see that even in making them types, Newman does not stereotype them, and in fact finds in them a reflection of his own earlier opinions and attitudes<sup>277</sup>.

Che il cammino di vita di Reding rappresenti una condensazione letteraria di quello di Newman, come si è visto, è opinione condivisa dalla critica: la scelta di affidare a un *alter-ego* “l'espressione retorico-pubblica” della propria metamorfosi appare coerente con la prudenza comunicazionale economicamente intesa e con una dislocazione dell'Io tipica del romanzo autobiografico, ma è anche funzionale alla rappresentazione della dolorosa frammentazione identitaria provocata dalla conversione. In quest'ottica, prende ancora più corpo l'ipotesi ermeneutica che ogni *persona* che appare sulla scena nel romanzo, al di là delle risposdenze più o meno marcate con personaggi reali e storici, sia in realtà la parcellizzazione della voce del sé autoriale nella

---

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 278.

<sup>277</sup> Ed Block Jr., “Venture and Response”, cit., p. 47.



polifonia, “a [...] multiplication of his personal, and especially religious, identity: [...] religious conversion often triggers a fragmentation of the innermost self”<sup>278</sup> e che ogni personaggio, allo stesso tempo, dia voce a una parte della controversia religiosa storicamente intesa.

Pertanto, analizzare le *personae* come tipizzazioni storico-culturali in chiave *unicamente* satirica o psicologista, per ricavare dal testo “ciò che Newman irridesse o rispettasse” (cfr. nota 274) appare come un’operazione limitante le molteplici possibilità ermeneutiche che il testo offre; proprio perché la critica letteraria non costituisce una scienza “dura” e apre la testualità a molteplici vie interpretative, sosteniamo l’ipotesi che le figure attoriali, pur rimandando contenuti storico-culturali, siano *emanazioni della coscienza autoriale*. Per Ian Ker, *Loss and Gain* è un’“analysis and dramatization of the essential nature of religious faith”<sup>279</sup>: tale definizione ci sembra indicare con sufficiente precisione, nel binomio “analysis and dramatization”, la prominenza del dialogo come mezzo d’indagine della “natura essenziale della fede religiosa”. Non si tratta, pertanto, di un’analisi *personalistica*, ma della messa in scena di un’esperienza che assume caratteri universali. L’iterazione dialogica e l’eterodiegesi sono dunque espedienti che, se da un lato disincagliano l’autore dall’Io e gli permettono di trattare la propria esperienza con distacco e libertà espressiva, dall’altro lo aiutano anche di *universalizzare* la propria storia di conversione, mostrando come i caratteri sacramentali del dono della grazia e della fede siano appannaggio dell’umanità intera e non del singolo.

Il passaggio da un determinato sistema di credenze religiose a un altro è una forma di *destabilizzazione*, a un tempo di sé e del tessuto sociale in cui il sé è immerso: è ragionevole pensare che la narrazione di questa perdita di equilibrio interiore e sociale non possa prescindere dalle interazioni fra il sé e il contesto, che si fa specchio del dibattito interiore: “The (semantic and pragmatic) structure of social controversy is adopted as a metaphor to describe what happens in the mind”<sup>280</sup>. Di conseguenza, la narrazione del processo di conversione è strutturata in maniera *polifonica*, laddove essa affida il dialogo interiore autoriale quasi per intero alla rappresentazione dialogica, in virtù della quale ognuno “liberamente

---

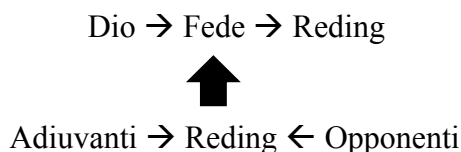
<sup>278</sup> Massimo Leone, *Religious Conversion and Identity: the Semiotic Analysis of Texts*, New York, Routledge, 2003, p. 4.

<sup>279</sup> Ker, *John Henry Newman*, cit., p. 336. Enfasi mia.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 64.

(senza intervento dell'autore) rivela e fonda il suo buon diritto"<sup>281</sup>. In termini greimasiani, *la vicenda autobiografica della coscienza autoriale costituisce l'isotopia primaria del testo*, intendendo per isotopia l'iterazione di "ricorrenza di categorie semiche, sia che esse siano tematiche (o astratte), o figurative"<sup>282</sup>. Nel narrativizzare i passaggi che vanno dalla perdita/crisi/morte simbolica (frammentazione di sé) al guadagno/rigenerazione/rinascita simbolica (ricomposizione nella conversione), *tale isotopia primaria si irradia in una serie di isotopie secondarie cui corrispondono determinate figure attoriali*.

Applicando al romanzo il modello attanziale, troviamo quindi puntuale corrispondenza fra Reding e il Soggetto intento a ricercare nell'Oggetto la fede che, come vedremo, si rivela a Charles con le caratteristiche della grazia divina; ne consegue che il Destinante sia Dio e il Destinatario Reding stesso. Gli altri attori, dunque, svolgono la funzione di Adjuvanti e Opponententi a seconda delle dinamiche conversazionali in cui sono immersi, secondo il seguente schema adattato da Greimas<sup>283</sup>:



Rinviamo l'analisi degli attori al prossimo paragrafo, preoccupandoci per ora di esplorare la funzione testuale del protagonista e la narrativizzazione della sua metamorfosi.

Si è visto come, alla base di *Loss and Gain*, stia la tradizione letteraria del *viaggio del pellegrino*, allegorizzata a livello simbolico nel movimento intellettuale e spirituale verso la fede e, a livello diegetico, nel *cammino di vita* di Reding, il quale si dipana all'interno di due cronotopi *secondari* rispetto a questo: quello della *casa*, nominalizzata in luoghi del tutto finzionali afferenti alla sfera semantica dell'interiorità, e quello del *mondo*, identificato nel testo con la tratta Oxford-Londra. Se è vero che

<sup>281</sup> Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 2002, p. 91.

<sup>282</sup> Algirdas Greimas, Joseph Courtés, *Semiotica: dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di Paolo Fabbri, Milano, Bruno Mondadori, 2007, p. 171.

<sup>283</sup> La figura riproduce lo schema del modello attanziale concepito da Algirdas Greimas, riportata in Stefano Traini, *La semiotica di Algirdas Julien Greimas*, consultabile su <http://traini.comunite.it/dispensagreimas.pdf> (ultimo accesso 26/04/2018).

pilgrimage is often the physical displacement through which converted people can express the spiritual displacement of their soul, so that the [...] geographical journey coincides with the architecture of spiritual transformation<sup>284</sup>,

bisognerà considerare gli spostamenti di Reding nello spaziotempo come il motivo principale che esprime, a livello discorsivo, quest’“architettura della trasformazione spirituale”; in altre parole, all’interno del *cammino* di Charles sono riconoscibili le tappe di metamorfosi e morte/rinascita, le quali ci occuperemo ora di individuare dopo aver schematicamente delineato caratteristiche e funzione dell’eroe nel discorso.

Charles Reding, *alter-ego* dell’autore, giovane studente di Oxford che si converte al cattolicesimo, è il Soggetto della narrazione alla ricerca di un Oggetto identificabile nei termini di “fede/Vero”. Assieme a Sheffield e a sua sorella Mary, è uno dei pochi personaggi del quale sia fornito il nome di battesimo. Egli è presentato in apertura del romanzo come un giovane ragazzo che,

with many high excellences, [...] was naturally timid and retiring, oversensitive, and, though lively and cheerful, yet not without a tinge of melancholy in his character, which sometimes degenerated into mawkishness (12).

La natura di Charles è quindi timida e riservata, ipersensibile e melanconica, velata da una punta di sentimentalismo. Egli è naturalmente portato a cercare quanto di buono e retto esista negli altri e nel mondo ed è naturalmente entusiasta e rispettoso dei doveri e delle regole:

Charles was very fond of the maxim, which he has already enunciated, that we must measure people by what they are, and not by what they are not. He had a great notion of loving every one—of looking kindly on every one [...]. He liked, as he walked along the road, and met labourer or horseman, gentleman or beggar, to say to himself, “He is a Christian.” And when he came to Oxford, he came there with an enthusiasm so simple and warm as to be almost childish. He revered even the velvet of the Pro.; nay, the cocked hat which preceded the Preacher had its claim on his deferential regard. (25)

---

<sup>284</sup> Leone, *Religious Conversion and Identity*, cit., p. 40.

Il suo arrivo nel coronotopo del mondo è marcato da una sostanziale indifferenza nei confronti della controversia fra *High Church* e *Low Church* allora in atto; Charles non intende prendervi parte, men che mai avvicinarsi al partito cattolico, per rispetto nei confronti di suo padre e di se stesso. Egli sente infatti “ripugnanza” nei confronti delle opinioni e delle persone facenti capo a tali partiti, poiché le autorità universitarie non li guardavano di buon occhio; il senso del del dovere gli impedisce, insomma, di rendersi parte attiva della controversia:

They neither of them felt any special interest in the controversy going on in the University and country about High and Low Church. [...] Reding felt it to be bad taste to be unusual or prominent in anything. An Eton acquaintance had asked him to go and hear one of the principal preachers of the Catholic party, and offered to introduce him; but he had declined it. He did not like, he said, mixing himself up with party; he had come to Oxford to get his degree, and not to take up opinions; he thought his father would not relish it; and, moreover, he felt some little repugnance to such opinions and such people, under the notion that the authorities of the University were opposed to the whole movement. He could not help looking at its leaders as demagogues; and towards demagogues he felt an unmeasured aversion and contempt. He did not see why clergymen, however respectable, should be collecting undergraduates about them; and he heard stories of their way of going on which did not please him. Moreover, he did not like the specimens of their followers whom he fell in with; they were forward, or they “talked strong,” as it was called. (27)

Per tale ragione, una volta incontrati gli appartenenti ai vari partiti, il contributo verbale di Reding alle discussioni coi suoi compagni è limitato a brevi interventi spesso in forma di domande. Charles, in virtù della ritrosia e della diffidenza che lo contraddistinguono, raramente si espone nel dialogo, trovandosi più a suo agio a dialogare con una sola persona alla volta; in situazioni di convivialità, egli piuttosto *ascolta* quanto avviene sulla scena e fa seguire alle discussioni dei ragionamenti che il lettore segue nel monologo interiore o nei discorsi liberi indiretti:

“I wish I knew what to believe; no one will tell me what to believe; I am so left to myself.” Then he thought: “I suppose I know quite enough for practice—more than I *do* practise; and I ought surely to be contented and thankful.” (83)

Più spesso, le questioni sollevate da Reding sono narrativizzate in maniera indiretta, com’è il caso della serie di domande che Charles pone durante la

lezione sui Trentanove Articoli. Esse sono sistematizzate in Capitolo XV, parte prima, il quale costituisce un raccordo diegetico in cui la voce narrante condensa tutti i dubbi di Charles, fornendo al contempo le risposte dell'istituzione nella persona di Mr Upton. Di nuovo, riluce nella narrazione il tentativo, da parte di Reding, di arrivare a una definizione soddisfacente dei termini della propria fede. In particolare, è nell'uso dell'enfasi grafica e nella successione di interrogative dirette che il narratore convoglia lo scontro fra la vaghezza del sistema dottrinale anglicano e il desiderio di precisione terminologica e, quindi, di sistematicità di Charles:

One difficulty which Charles experienced was to know whether, according to the Articles, Divine truth was directly *given* us, or whether we had to *seek* it for ourselves from Scripture. Several Articles led to this question; and Mr. Upton, who was a High Churchman, answered him that the saving doctrine neither was *given* nor was to be *sought*, but that it was *proposed* by the Church, and *proved* by the individual. Charles did not see this distinction between *seeking* and *proving*; for how can we *prove* except by *seeking* (in Scripture) for *reasons*? He put the question in another form, and asked if the Christian Religion allowed of private judgment? This was no abstruse question, and a very practical one. Had he asked a Wesleyan or Independent, he would have had an unconditional answer in the affirmative; had he asked a Catholic, he would have been told that we used our private judgment to find the Church, and then in all matters of faith the Church superseded it; but from this Oxford divine he could not get a distinct answer. First he was told that doubtless we *must* use our judgment in the determination of religious doctrine; but next he was told that it was sin (as it undoubtedly is) to doubt the dogma of the Blessed Trinity. Yet, while he was told that to doubt of that doctrine was a sin, he was told in another conversation that our highest state here is one of doubt. What did this mean? Surely certainty was simply necessary on *some* points, as on the Object of worship; how could we worship what we doubted of? The two acts were contrasted by the Evangelist; when the disciples saw our Lord after the resurrection, "they worshipped Him, *but* some doubted;" yet, in spite of this, he was told that there was "impatience" in the very idea of desiring certainty.

La caratterizzazione onomastica di Reding, giocata sull'assonanza con "reading", può tradursi in "colui che legge, che decifra" e, pertanto, indica che la funzione del personaggio sia quella di interrogare la testualità, rimandando metanarrativamente a un'assimilazione fra il protagonista e il lettore, anch'egli alle prese con le discussioni teologiche in cui Reding è immerso. Per tale ragione, gli interventi *diretti* di Charles nel consesso sociale pongono quesiti che, veicolando l'oggetto della propria ricerca in "truth" e "faith", consentono al

lettore di comprendere e seguire meglio lo sviluppo dell'autocoscienza del personaggio:

“But how are we to arrive at truth at all,” said Reding, “except by reason? It is the appointed method for our guidance. Brutes go by instinct, men by reason.”

They had fallen on a difficult subject; all were somewhat puzzled except White, who had not been attending, and was simply wearied; he now interposed. “It would be a dull world,” he said, “if men went by reason: they may think they do, but they don't. Really, they are led by their feelings, their affections, by the sense of the beautiful, and the good, and the holy. (44)

Si nota qui come la domanda di Reding non trovi risposte immediate da parte degli interlocutori; prova, questa, che l'approdo alla verità è argomento di capitale importanza nell'economia narrativa. Va inoltre sottolineato che nell'opposizione ragione/fede si riconosce un tema portante della teologia newmaniana, e che la risposta di White (“Really, they are led by their feelings, their affections, by the sense of the beautiful”), scontrandosi con l'estrema razionalità dimostrata da Reding, è una riformulazione di quanto affermato dallo stesso Newman in aperta polemica con lo spirito utilitarista di Sir Robert Peel in *The Tamworth Reading Room* (1841), in un passaggio che significativamente l'autore riporterà anche nella *Grammar of Assent*:

Logic makes but a sorry rhetoric with the multitude; first shoot round corners, and you may not despair of converting by a syllogism. Tell men to gain notions of a Creator from His works, and, if they were to set about it (which nobody does) they would be jaded and wearied by the labyrinth they were tracing. Their minds would be gorged and surfeited by the logical operation. Logicians are more set upon concluding rightly, than on right conclusions. They cannot see the end for the process. Few men have that power of mind which may hold fast and firmly a variety of thoughts. We ridicule ‘men of one idea;’ but a great many of us are born to be such, and we should be happier if we knew it. To most men argument makes the point in hand only more doubtful, and considerably less impressive. After all, man is *not* a reasoning animal; he is a seeing, feeling, contemplating, acting animal<sup>285</sup>.

È evidente che nello scambio fra Reding e White è *drammatizzata* la teologia dell'autore e, pertanto, i suoi percorsi intellettuali; se ne deduce che fra le pieghe dell'avventura religiosa di Reding esiste un livello intertestuale che incorpora e

---

<sup>285</sup> Newman, *Grammar of Assent*, cit., p. 94.

riporta, in forma dialogica e semplificata per il pubblico, i nodi principali della teologia newmaniana. D'altro canto, restando nella dimensione narratologica che ci compete, si ha qui come altrove la conferma che il testo sia la messa in scena della conversione di Newman, e che le voci udibili negli scambi mimetici siano eco ben distinguibili di quella dell'autore, intenta a riprodurre le dinamiche di rideterminazione della fede e della Verità di cui ha fatto esperienza.

Un'altra funzione dell'eroe nel cronotopo del mondo è quella di narrativizzare il motivo del viaggio, il quale trova una prima declinazione testuale nella *conversione come traduzione di istanze culturali e culturali* da un sistema all'altro: tale opera è drammatizzata negli scambi che l'eroe intrattiene all'interno delle strutture cronotopiche secondarie, ossia il mondo e la casa. La *traduzione* è strettamente collegata all'etimologia della conversione, implicando entrambi i termini un'operazione di *spostamento di contenuti* da un luogo di significazione all'altro; la metodologia lotmaniana è particolarmente agevole nell'esemplificazione del caso. Va precisato che il movimento operato da Charles è quello della *fuoriuscita dal sistema dominante dell'establishment ecclesiastico inglese* verso un sistema periferico, quello cattolico, ai tempi oggetto di feroce stigma sociale. La metodologia di Lotman vuole che in questo percorso l'eroe attraversi degli "spazi ibridi" in cui egli funziona da vero e proprio veicolo di contenuti culturali, i quali sono luoghi di mediazione e negoziazione verbale fra il soggetto e il sistema su cui tali contenuti vanno inevitabilmente ad agire. Per quanto riguarda il cronotopo del mondo, un esemplare momento di mediazione e negoziazione è rintracciabile nella conversazione in Capitolo V, parte terza, che ha luogo fra Reding e il suo *tutor*, Carlton, nella stanza di quest'ultimo a Oxford una volta che Charles si è definitivamente convertito:

"If you have made up your mind, Reding," said Carlton, "it's no good talking. May you be happy *wherever* you are! You must always be yourself; as a Romanist, you will still be Charles Reding."

"I know I have a kind, sympathizing friend in you, Carlton. You have always listened to me, never snubbed me except when I deserved it. You know more about me than any one else. [...]"

"Thank you for your kind words," answered Carlton; "but to me it is a perfect mystery why you should *leave* us. I *enter into* your reasons: I cannot, for the life of me, see how you come to your conclusion."

"To me, on the other hand, Carlton, it is like two and two make four; and you make two and two five, and are astonished that I won't agree with you."

“We must leave these things to a higher power,” said Carlton. “I hope we sha’n’t be less friends, Reding, *when you are in* another communion. We know each other; these outward things cannot change us.”

[...] “Is it quite impossible, Reding, that now at the eleventh hour we may retain you? what *are* your grounds?”

“*Don’t let us argue, dear Carlton,*” answered Reding; “I have done with argument. Or, if I must say something for manners’ sake, I will but tell you that I have fulfilled your request. You bade me read the Anglican divines; I have given a great deal of time to them, and I am embracing that creed which alone is the scope to which they converge in their separate teachings; [...] *seeing* it to be *like* the Apostolic Church, I *believe* it to be the *same*. Reason has gone first, faith is to follow.”

“Understand me,” answered Reding; “I have come to my resolution with great deliberation. It has remained on my mind as a mere intellectual conclusion for a year or two; surely now at length without blame I may change it into a practical resolve. But none of us can answer that those habitual and ruling convictions, on which it is our duty to act, will remain before our consciousness every moment, when we come into the hurry of the world, and are assailed by inducements and motives of various kinds. Therefore I say that the time of argument is past; I act on a conclusion already drawn.”

[...] “surely you ought to have a very strong conviction indeed, to set against the mischief you are doing *by a step* of this kind. [...]”

“Well,” said Charles, “I grant, I maintain, that the only motive which is sufficient to justify such an act, is the conviction that one’s salvation depends on it. Now, I speak sincerely, my dear Carlton, in saying that I don’t think I shall be saved if I remain in the English Church.”

“Do you mean that there is no salvation in our Church?” said Carlton, rather coldly.

“I am talking of myself; it’s not my place to judge others. I only say, God calls *me*, and I must follow at the risk of my soul.”

“God ‘*calls*’ you!” said Carlton; “what does that mean? I don’t like it; it’s dissenting language.” [...]

“*It is a sad thing,*” [Charles] said, *with something of self-reproach, “to spend our last minutes in wrangling. Forgive me, Carlton, if I have said anything too strongly or earnestly.”* Carlton thought he had; he thought him in an excited state; but it was no use telling him so; so he merely pressed his offered hand affectionately, and said nothing.

Presently he said, dryly and abruptly, “Reding, do you know any Roman Catholics?”

“No,” answered Reding; “Willis indeed, but I hav’n’t seen even him these two years. It has been entirely the working of my own mind.”

Carlton did not answer at once; then he said, as dryly and abruptly as before, “I suspect, then, you will have much to bear with when you know them.”

“What do you mean?” asked Reding.

“You will find them under-educated men, I suspect.”

“What do *you* know of them?” said Reding.

“I suspect it,” answered Carlton.

[...]

“It’s a thing you should think of. An English clergyman is a gentleman; you may have more to bear than you reckon for, when you find yourself with men of rude minds and vulgar manners.”

“My dear Carlton, a’n’t you talking of what you know nothing at all about?”



“Well, but you should think of it, you should contemplate it,” said Carlton; “I judge from their letters and speeches which one reads in the papers.” Charles thought awhile; then he said, “Certainly, I don’t like many things which are done and said by Roman Catholics just now; but I don’t see how all this can be more than a trial and a cross; I don’t see how it affects the great question.”

“No, except that you may find yourself a fish out of water,” answered Carlton; “*you may find yourself in a position where* you can act with no one, where you will be quite thrown away.”

“Well,” said Charles, “as to the fact, I know nothing about it; it may be as you say, but I don’t think much of your proof. *In all communities the worst is on the outside. [...] We see the interior of our own Church, the exterior of the Church of Rome.* This is not a fair comparison.”

“But look at their books of devotion,” insisted Carlton; “they can’t write English.”

Reding smiled at Carlton, and slowly shook his head to and fro, while he said, “They write English, I suppose, as classically as St. John writes Greek.”

Here again the conversation halted, and nothing was heard for a while but the simmering of the kettle.

“[...] And now, my dearest Carlton, my one friend in Oxford who was patient and loving towards me, good-bye. May we meet not long hence in peace and joy. *I cannot go to you; you must come to me.*”

They embraced each other affectionately; and the next minute Charles was running down the staircase. (301-7, *grassetti miei*)

A una prima lettura, si nota come ormai il Soggetto enunci se stesso connesso all’Oggetto della ricerca (“Reason has gone first, faith is to follow”) in virtù della chiamata ricevuta dal Destinante (Dio); a tale affermazione, Carlton risponde giudicando inaccettabile il linguaggio di Charles: “God calls *me*, and I must follow at the risk of my soul” “God ‘*calls*’ you!” said Carlton; “what does that mean? I don’t like it; it’s dissenting language”. Ne consegue che in questo caso Carlton funziona da Opponente: i due personaggi sono pertanto situati su un piano discorsivo di antitesi la quale, negoziata nel discorso, dinamizza lo scambio fra i sistemi culturali di cui ognuno è portatore.

Nelle parole di Charles è evidente la volontà di stemperare la drammaticità del momento, e di voler salutare il suo amico con spirito di conciliazione (“Don’t let us argue”). Reding chiede infatti perdono a Carlton per aver parlato troppo duramente della Chiesa che sta lasciando, esprimendo il proprio rammarico per la concitazione dello scambio verbale che li coinvolge. In tal modo, egli si situa proprio in quello spazio intermedio dal quale cerca di operare una mediazione fra le proprie opinioni e quelle dell’interlocutore: “It is a sad thing [...] to spend our last minutes in wrangling. Forgive me, Carlton, if I have said anything too strongly or earnestly”. Inoltre, quando Carlton gli fa notare che la sua posizione

all'interno della Chiesa di Roma potrebbe non essere delle più confortevoli (“a fish out of water”), Charles gli risponde che tale giudizio non cambia la sostanza delle cose, situando le osservazioni di Carlton e anche se stesso *all'interno* della Chiesa inglese. Nell'affermazione “In all communities the worst is on the outside”, in particolare, è rinvenibile una testualizzazione del meccanismo dialogico fra cultura e spazio extraculturale in virtù del quale quanto situato all'esterno del sistema dominante sia visto, dal punto di vista “ordinato” dell'interno, come un “insieme paradigmatico di anomalie”<sup>286</sup>. Nell'opera di mediazione, è necessario infatti che Charles resti *linguisticamente ancorato* al sistema dominante: “We see the interior of *our own* Church, the exterior of the Church of Rome”.

La conversione, poiché azione di traduzione e spostamento, si è detto, è denotata nello scambio da verbi di movimento e preposizioni di luogo (“May you be happy *wherever* you are”). Dal punto di vista di Carlton, ossia quello del sistema dominante, Charles si allontana e lascia la comunità (“why you should *leave* us”): questo gesto impone a Carlton di provare a *varcare il confine semiotico* e provare a comprendere le ragioni di chi lascia (“I *enter* into your reasons”), segnalando la volontà di accogliere l'opera di negoziazione di Charles, oppure un ultimo tentativo di convincerlo a tornare sui propri passi. Tuttavia, l'esperienza di Carlton con il sistema periferico cattolico è caratterizzata da resistenze e fastidi che egli incontra confrontandosi con l'uso del sistema modellizzante secondario inglese da parte delle produzioni culturali periferiche, *viz.*, i *testi*. Per lui, il fatto che i cattolici non sappiano scrivere in inglese (“They can't write in English”) è segno di rozzezza e barbarie, che andrebbe a cozzare contro la *gentlemanness* di Reding (“men of rude minds and vulgar manners”); in tal modo, Carlton esprime la propria posizione all'interno dell'antitesi “corretto vs erroneo” la quale, fondando le culture orientate all'espressione, non ammette espansioni o movimenti verso l'esterno:

Nelle condizioni [...] di una cultura orientata prevalentemente sull'espressione, e in cui interviene come opposizione fondamentale quella tra “corretto” ed “erroneo”, può non aversi in generale la tendenza all'espansione (in simili condizioni può risultare più caratteristica la tendenza della cultura a non uscire dal proprio ambito, a barricarsi contro

---

<sup>286</sup> Jurij M. Lotman, *Tesi per una semiotica delle culture*, a cura di Franciscu Sedda, Roma, Meltemi, 2006 (1973), p. 111.

tutto ciò che le si contrappone, a chiudersi in se stessa senza estendere il proprio raggio di diffusione)<sup>287</sup>.

La replica di Charles è sintomatica del proprio scopo comunicativo, improntato alla ricollocazione di istanze culturali periferiche all'interno del ristretto spazio di confine nel quale si trova: "They write English, I suppose, as classically as St. John writes Greek."

Attivando un paragone fra l'inglese dei cattolici vittoriani e la *forma linguistica ipersemplicata* di Giovanni, Reding lancia una complessa allusione intertestuale che funziona almeno su due livelli: da un punto di vista storico-culturale, essa muove una critica indiretta alla "inconsistency" dei testi sacri anglicani, opponendo a questa la chiarezza e semplicità della lingua evangelica; dal punto di vista teologico-dottrinale, Charles di certo allude al *Prologo* del Vangelo di Giovanni, avvertendo così il suo interlocutore di stare operando giudizi superficiali, ossia di *confondere la parola con il Logos*, la forma con la sostanza. L'intertestualità evangelica funziona inoltre da *luogo di significazione comune a entrambi sistemi culturali*, ossia da *moneta di scambio* grazie alla quale Charles riesce a tradurre nel sistema dominante le istanze del sistema secondario. Si noti come il protagonista, in questa fase della narrazione, mantenga una deissi pronominale non oppositiva; è piuttosto Carlton che formalizza l'estraneità di Charles rispetto al centro ("you are leaving us"). Solo in chiusura del capitolo Reding, dopo aver operato la sua mediazione, cognitivizza la separazione fra sé e il mondo che sta lasciando nella frase "I cannot go to you; you must come to me", nella quale ancora una volta è impiegata la semantica di movimento, spostamento e traduzione da un luogo all'altro per significare la *disgiunzione* che intercorre ormai fra sé e il mondo che sta lasciando.

Una seconda declinazione testuale del motivo del viaggio è l'approdo a quella che Bachtin chiama *vera conoscenza*, che nel romanzo corrisponde al binomio fede/Vero; essa presuppone, per essere esperita, che l'eroe attraversi un processo metamorfico tripartito in "epoche" distinguibili in "ignoranza presuntuosa, scepri autocritica e conoscenza di se stesso"<sup>288</sup>, testualizzate per lo più nella forma del discorso libero indiretto, nel quale il lettore segue lo sviluppo

---

<sup>287</sup> Jurij M. Lotman, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1971, pp. 57-8.

<sup>288</sup> Bachtin, *Estetica e romanzo*, cit., p. 278.

dell'autocoscienza di Reding. In *Loss and Gain*, tali epoche coincidono con la ricorrenza del motivo della morte/rinascita in ogni parte costituente il romanzo: la prima parte si conclude, infatti, con la morte improvvisa del padre dell'eroe; la seconda con la morte *simbolica* dell'eroe stesso; la terza con la sua rinascita nella fede cattolica. Pare così che l'esperienza della morte sia necessaria, nell'economia testuale del romanzo, al *passaggio di stato* di Reding e a favorirne la trasformazione; del resto, a livello discorsivo, essa rimanda per sinonimia al primo termine che compone il paratesto, ossia *Loss*, la *perdita*, e al guadagno (*Gain*) che ne consegue.

La prima *perdita*, per Charles, avviene all'interno del cronotopo della casa e riguarda la figura paterna. Mr Reding rappresenta il tipico, retto e devoto uomo di Chiesa anglicana (“a most respectable clergyman of the old school”): egli non è un intellettuale (“he was no reader”), non ha interesse nella speculazione teologica e si attiene strettamente alla dottrina del *Prayer Book*:

He had ever been a kind indulgent father. He was a most respectable clergyman of the old school; pious in his sentiments, a gentleman in his feelings, exemplary in his social relations. He was no reader, and never had been in the way to gain theological knowledge; he sincerely believed all that was in the Prayer Book, but his sermons were very rarely doctrinal. They were sensible, manly discourses on the moral duties. He administered Holy Communion at the three great festivals, saw his Bishop once or twice a year, was on good terms with the country gentlemen in his neighbourhood, was charitable to the poor, hospitable in his housekeeping, and was a staunch though not a violent supporter of the Tory interest in his county. He was incapable of anything harsh, or petty, or low, or uncourteous; and died esteemed by the great houses about him, and lamented by his parishioners. (134)

Per Charles come per ogni figlio, la figura paterna è oggetto di ammirazione e rispetto, nonché di emulazione: dall'esempio della quieta vita ecclesiastica paterna, Charles deriva la diffidenza nei confronti dei partiti teologici di Oxford. Pertanto, i primi confronti con le dispute della sua cerchia generano in Charles il principio del dogmatismo, il quale può essere assimilato all’“ignoranza presuntuosa” dell'eroe, descritto in questo passaggio da Capitolo VII, parte prima, nella sua pervicace ostinazione a distinguere il vero dal falso (“It did not matter that such false opinions were sincerely held,—he could not feel that respect for a person who held what Sheffield called a sham”), guidato da un granitico senso del dovere (“it is a duty to hold true opinions”). In particolare,

l'aspetto dogmatico del pensiero di Charles è individuabile nel suo totale rigetto della venerazione dei santi da parte dei cattolici: in base alle disposizioni della dottrina riformata incorporate nel sistema anglicano, egli giudica il devoto ai santi come "attore di una messinscena" ("actor in a great sham") che *scambia la parola con la cosa* ("He mistook words for things"):

By means of conversations such as those which we have related (to which many others might be added, which we spare the reader's patience), and from the diversities of view which he met with in the University, he had now come, in the course of a year, to one or two conclusions, not very novel, but very important:—first, that there are a great many opinions in the world on the most momentous subjects; secondly, that all are not equally true; thirdly, that it is a duty to hold true opinions; and, fourthly, that it is uncommonly difficult to get hold of them. He had been accustomed, as we have seen, to fix his mind on persons, not on opinions, and to determine to like what was good in every one; but he had now come to perceive that, to say the least, it was not respectable in any great question to hold false opinions. It did not matter that such false opinions were sincerely held,—he could not feel that respect for a person who held what Sheffield called a sham, with which he regarded him who held a reality. White and Bateman were cases in point; they were very good fellows, but he could not endure their unreal way of talking, though they did not feel it to be unreal themselves. In like manner, if the Roman Catholic system was untrue, so far was plain (putting aside higher considerations), that a person who believed in the power of saints, and prayed to them, was an actor in a great sham, let him be as sincere as he would. He mistook words for things, and so far forth, he could not respect him more than he respected White or Bateman. [...] Thus the principle of dogmatism gradually became an essential element in Charles's religious views. (62-3)

La dipartita del padre ha l'effetto di rinforzare ancor di più la diffidenza di Charles nei confronti dei partiti oxoniani, tramutandola in vero e proprio rigetto; essa è inoltre motivo testuale di altissima valenza simbolica, poiché causa la dislocazione del *tòpos* familiare da una semantica improntata all'interiorità a una che riferisce all'esteriorità della regolamentazione monetaria, determinando il passaggio da una dimensione o stagione della vita a un'altra, ossia quella dell'*indipendenza intellettuale*: "A young man enters life with his father's or tutor's views; he changes them for his own". (163) Tale passaggio è testualizzato nel romanzo nel dolore che Charles immagina sua madre patirà nel momento del trasloco, quando dovrà abbandonare "a place ever dear, and now *sacred* in her thoughts":

She had great trials before her still; if it was a grief to himself to leave Hartley, what would it be to her? Not many months would pass

before she would have to quit a place ever dear, and now sacred in her thoughts; there was in store for her the anguish of dismantling the home of many years, and the toil and whirl of packing; a wearied head and an aching heart at a time when she would have most need of self-possession and energy. (135)

Si è visto in precedenza come il cronotopo della casa sia, nel romanzo, simbolizzato in luoghi del tutto finzionali e geograficamente indefiniti. La famiglia di Reding, quando suo padre è ancora in vita, risiede a Hartley, luogo la cui onomastica rimanda per assonanza al regno del cuore e dell'intimità; una volta morto Mr Reding, la famiglia si trasferisce a Boughton, altro luogo geograficamente indefinito che, avendo nel nome il participio passato di "to buy", rimanda all'azione economica *strictu sensu* performabile grazie ai beni ereditati ("Mr. Reding had left his family well provided for", 134). Hartley e Boughton esistono dunque agli antipodi dello spazio simbolico fra sacro e secolare, *viz.*, fra spirituale e materiale. Per Charles, il trasferimento della famiglia designa l'abbandono della spensieratezza connaturata alla gioventù e l'assunzione, da parte sua, di obblighi e doveri della figura paterna, che egli ora si trova a *sostituire*:

There is no change except in the inward consciousness of an overwhelming loss. *He* is not there, not merely on this day or that, for so it well might be; he is not merely away, but, as they know well, he is gone and will not return. That he is absent now is but a token and a memorial to their minds that he will be absent always. But especially at dinner; Charles had to take a place which he had sometimes filled, but then as the deputy, and in the presence of him whom now he succeeded. [...] And when at the meal of the day Charles looked up, he had to encounter the troubled look of one, who, from her place at table, had before her eyes a still more vivid memento of their common loss;—*aliquid desideraverunt oculi*.

[...]

It was the first great grief poor Charles had ever had, and he felt it to be real. How did the small anxieties which had of late teased him, vanish before this tangible calamity! He then understood the difference between what was real and what was not. [...] He felt now *where* his heart and his life lay. His birth, his parentage, his education, his home, were great realities; to these his being was united; out of these he grew. He felt he must be what Providence had made him. What is called the pursuit of truth, seemed an idle dream. He had great tangible duties to his father's memory, to his mother and sisters, to his position; he felt sick of all theories, as if they had taken him in; and he secretly resolved never more to have anything to do with them. [...] He would go back to Oxford, attend steadily to his books, put aside all distractions, avoid bye-paths, and do his best to acquit himself well in the schools. [...] He could not do better than imitate the life and death of his beloved father; quiet years in the country at a

distance from all excitements, a round of pious, useful works among the poor, the care of a village school, and at length the death of the righteous.

La prima grande *perdita* di Charles, compensata dall'eredità che permette alla famiglia di proseguire a vivere dignitosamente, ha anche l'effetto di ridisegnare nettamente la sua scala di valori: egli intende ora abbandonare le dispute teologiche di Oxford per concentrarsi sugli studi, avendo capito la differenza fra cosa è reale e cosa non lo è. Hartley, “*where his heart and his life lay*”, è il simbolo della sua essenza, luogo dell'anima cui egli appartiene e designazione della *cosa reale*: Charles si impone quindi di onorare la figura paterna cercando di ripercorrerne i passi come ecclesiastico anglicano, mettendo da parte le dispute teologiche di Oxford per concentrarsi sullo studio e laurearsi. Nella perdita del padre e nel trasferimento dalla *spiritual commodity* di Hartley alla *material commodity* di Boughton, Charles trova pertanto il suo primo *guadagno*; si tratta di un cambiamento di stato interiore, ossia la sua *prima metamorfosi* da ragazzo a uomo:

A leaf had been turned over in his life; he could not be what he had been. People come to man's estate at very different ages. Youngest sons in a family, like monks in a convent, may remain children till they have reached middle age; but the elder, should their father die prematurely, are suddenly ripened into manhood, when they are almost boys. Charles had left Oxford a clever unformed youth; he returned a man. (135)

La seconda figura cardine nel cronotopo della casa è la madre di Charles, la quale guadagna prominenza specialmente nella seconda parte della narrazione, ossia quando Charles è allontanato da Oxford per le sue inclinazioni cattoliche e torna a casa, facendo esperienza della propria *morte simbolica nel mondo*. Mrs Reding è caratterizzata come l'epitome della tranquillità d'animo; donna di grande senso pratico, è portatrice di una visione della vita improntata alla preservazione dello *status quo*:

As to Mrs. Reding [...] She was a mild, quiet person, of keen feelings and precise habits; not very quick at observation; and, having lived all her life in the country, and till her late loss having scarcely known what trouble was, she was singularly unable to comprehend how things could go on in any way but one.

Nonostante il narratore la definisca come fundamentalmente priva di spirito di osservazione, Mrs Reding dimostra notevole acume negli scambi con il figlio; a Boughton infatti, Charles si sintrattiene specialmente con sua madre e le sorelle, *traducendo* nel cronotopo domestico istanze intellettuali da lui esperite nel mondo, offrendole così al giudizio e alla replica delle figure appartenenti alla propria sfera intima. Si osservi il seguente passaggio da Capitolo XI, parte seconda:

“What are words but artificial signs for ideas?” said Charles; “they are more musical, but as arbitrary. There is no more reason why the sound ‘hat’ should mean the particular thing so called, which we put on our heads, than why ‘abul-distof’ should stand for 1520.”

“Oh, my dear child,” said Mrs. Reding, “how you run on! Don’t be paradoxical.”

“My dear mother,” said Charles, coming round to the fire, “I don’t want to be paradoxical; it’s only a generalization.”

“Keep it, then, for the schools, my dear; I dare say it will do you good there,” [...]

“Good sense,” said his mother, “is the golden mean.” (206-7)

Nella sua ricerca della verità, Charles mette in campo una questione ricorrente non solo nel romanzo ma nell’intero ciclo letterario newmaniano, ossia il rapporto che intercorre fra segno e significato, *viz.*, fra *forma e sostanza*. La sua domanda (“What are words but artificial signs for ideas?”), nel problematizzare la fenomenologia del linguaggio, allude anche a un ripensamento in merito alla dottrina della *sola scriptura*. Esemplare è la risposta di sua madre la quale, nel riportare il figlio *coi piedi per terra*, lo invita ad abbandonare i paradossi con una metafora squisitamente economica, nella quale ingiunge a Charles di utilizzare il *mezzo* più prezioso (“golden mean”) che l’uomo ha a disposizione nella vita: “Good sense”, il buonsenso. Sebbene Charles non metta sua madre a parte dei propri dubbi religiosi fino all’ultimo momento prima di lasciarla e sebbene sua madre non sappia la vera ragione per cui Charles è a casa invece che al *College*, nella risposta di Mrs Reding troviamo traccia di uno spirito di osservazione tutt’altro che “not very quick”: ella si rende infatti conto che la paradossale astrazione filosofica posta in campo da Charles *stona* nel contesto in cui è proposta (“Keep it, then, for the schools”) e invita il figlio a formulare ragionamenti *adatti al luogo in cui si trova e agli interlocutori presenti*. Pertanto, nello scambio fra Charles e sua madre, ma specialmente nella metafora del buonsenso come *mezzo di valore*, troviamo una drammatizzazione molto



efficace del principio dell'*Economia*; è estremamente significativo che tale massima sia pronunciata dalla figura materna poiché, come vedremo, essa è investita al pari dell'altra figura genitoriale di un altissimo grado di simbolicità.

La connotazione di Charles come “paradoxical”, inoltre, definisce con estrema precisione lo stato mentale in cui versa suo figlio in quel momento. Costretto nella dimensione domestica e lontano dal mondo, Charles si trova in un momento della sua vita in cui egli è *già* al di fuori della Chiesa inglese ma, *paradossalmente*, non ne ha ancora preso coscienza, cui Newman riferisce nell'*Apologia* come segue: “From the end of 1841, *I was on my death-bed*, as regards my membership with the Anglican Church, though at the time *I became aware of it only by degrees*”<sup>289</sup>. Vale a dire che egli è prossimo a morire a se stesso anche rispetto alla dimensione intima e familiare, dopo aver abbandonato il mondo; questo è chiaro, in particolare, leggendo la “scepri autocritica” che consegue allo scambio fra Charles e sua sorella Mary, la quale ha intuito e detto che Charles sarà cattolico:

“I do wish very much to be settled either in the English Church or somewhere else. I wish I knew *what* Christianity was; I am ready to be at pains to seek it, and would accept it eagerly and thankfully, if found. But it's a work of time; all the paper-arguments in the world are unequal to giving one a view in a moment. There must be a process; they may shorten it, as medicine shortens physical processes, but they can't supersede its necessity. I recollect how all my religious doubts and theories went to flight on my dear father's death. They weren't part of me, and could not sustain rough weather. Conviction is the eyesight of the mind, not a conclusion from premises; God works it, and His works are slow. At least so it is with me. I can't believe on a sudden; if I attempt it, I shall be using words for things, and be sure to repent it. Or if not, I shall go right merely by hazard. I must move in what seems God's way; I can but put myself on the road; a higher power must overtake me, and carry me forward. At present I have a direct duty upon me, which my dear father left me, to take a good class. This is the path of duty. I won't put off the inquiry, but I'll let it proceed in that path. God can bless my reading to my spiritual illumination, as well as anything else. Saul sought his father's asses, and found a kingdom. All in good time”. (244)

Nel ricordare la propria determinazione a lasciarsi alle spalle le dispute teologiche dopo la morte del padre, Reding valuta e soppesa il *cambiamento di stato* occorso dopo la prima, significativa perdita di cui ha fatto esperienza. Egli capisce che sta *trovando* la fede (“I can't believe on a sudden”), ma non intende

---

<sup>289</sup> Cfr. John Henry Newman, *Apologia Pro Vita Sua* (1968), cit., p. 121. Enfasi mia.

accelerare il processo dell'illuminazione spirituale ("God can bless my reading to my spiritual illumination"), rimettendosi alla lentezza dell'opera divina. Quel che può fare, è percorrere la strada del dovere e del libero esame ("I won't put off my inquiry") in onore della memoria di suo padre, completare gli studi ("This is the path of duty") per poi rimettersi nelle mani del Signore ("a higher power must overtake me"). Si noti come la preoccupazione dell'eroe sia ancora una volta quella di scambiare parole e cose ("using words for things") se tentasse di definire *in quel momento* il sentimento ("believe") che egli osserva farsi strada dentro di sé; inoltre, l'impiego sistematico di una semantica afferente allo spostamento nello spazio ("I can but put myself on the road"; "carry me forward"; "path"; "proceed in that path") è sintomo che, per Charles, il *viaggio interiore* verso la fede sta iniziando *adesso*.

La terza parte del romanzo si apre, infatti, con la decisione, da parte di Reding, di *morire completamente a se stesso* allontanandosi anche da casa propria dopo aver confidato alla madre di essere in procinto di convertirsi:

"Well, Charles," she continued, still going on with her work, "perhaps the day will come" ... her voice faltered; "your dear father" ... she put down her work.

"It is useless misery," said Charles; "why should I stay? good-bye for the present, my dearest mother. I leave you in good hands, not kinder, but better than mine; you lose me, you gain another. Farewell for the present; we will meet when you will, when you call; it will be a happy meeting."

He threw himself on his knees, and laid his cheek on her lap; she could no longer resist him; she hung over him, and began to smooth down his hair as she had done when he was a child. At length scalding tears began to fall heavily upon his face and neck; he bore them for a while, then started up, kissed her cheek impetuously, and rushed out of the room. (287)

La scena dell'addio fra madre e figlio, nella quale Charles finalmente piange nascondendo la faccia nel grembo materno mentre Mrs Reding gli accarezza i capelli "as she had done when he was a child", evoca figurativamente una pietà; proprio in questa composizione spaziale delle figure si rintraccia un rimando iconico al motivo della morte, di nuovo simbolica, che coinvolge *mutualmente* entrambi i personaggi: se la madre fa esperienza della *perdita* del figlio, allo stesso modo Charles fa esperienza della *perdita di sua madre*, la quale egli forse non vedrà più.

Il ritorno a Oxford di Charles può pertanto leggersi come quello di un *revenant*, ossia un *morto in vita*. Sebbene diligentemente sostenga gli esami,

fallendoli Reding sancisce il completamento della crisi/morte nella quale è inscritta la *perdita definitiva del mondo e della casa*, ossia il proprio simbolico *martirio* così come predettopli da Mr Morley, personaggio secondario che ha la funzione di introdurre nella Chiesa cattolica Willis, l'altro giovane oxoniano che si converte prima di Charles (Capitolo XIII, parte prima). Questi, nel tentativo di convincere Reding che la Chiesa cattolica è l'unica vera Chiesa, gli prospetta il *guadagno* a seguire la perdita delle "dearest and closest ties" come una "martyr's reward" e, in quanto tale, come l'acquisizione di una *spiritual commodity* del tutto avulsa dalle dinamiche materiali del mondo fenomenico:

"Do not be offended if I suggest to you that the dearest and closest ties, such as your connexion with the Protestant Church involves, may be on the side of the world in certain cases. It is a sort of martyrdom to have to break such; but they who do so have a martyr's reward" (100).

L'immaterialità di tale guadagno è definita poco prima dallo stesso Morley come l'esperienza della grazia e della fede, che Charles ancora *non conosce*: "You do not know what the Catholic religion is, you do not know what its grace is, or the gift of faith" (97). La ricompensa che Charles si appresta a ottenere dopo aver abbandonato la sua precedente vita da anglicano consiste pertanto nella fede ("the gift of faith"); grazie a questa, Charles arriva alla "conoscenza di se stesso", ossia a rideterminare la propria identità completando il ciclo di metamorfosi; tale momento è narrativizzato nello scambio che ha luogo in Capitolo XX, parte seconda, fra Charles e Willis, poco dopo un incontro fra i due a casa di Bateman:

Meanwhile Willis and Charles were proceeding to their respective homes. For a while they had to pursue the same path, which they did in silence. [...] When they were about to part, Willis said to him, in a subdued tone, "[...] You have it in you. [...] Oh, my dear friend, quench not God's grace; listen to His call; you have had what others have not. What you want is faith. [...] But faith is a gift; pray for that great gift, without which you cannot come to the Church; [...] And now farewell! alas, our path divides; [...] May God give you that gift of faith, as He has given me! Farewell again; who knows when I may see you next, and where? may it be in the courts of the true Jerusalem, the Queen of Saints, the Holy Roman Church, the Mother of us all!" He drew Charles to him and kissed his cheek, and was gone before Charles had time to say a word. Yet Charles could not have spoken had he had ever so much opportunity. He set off at a brisk pace, cutting down with his stick the twigs and brambles which the pale twilight discovered in his path. It seemed as if the kiss of his friend had conveyed into his own soul the enthusiasm which his words had betokened. He felt himself possessed, he knew not how, by a high superhuman power, which seemed able to push through mountains,

and to walk the sea. With winter around him, he felt within like the spring-tide, when all is new and bright. He perceived that he had found, what indeed he had never sought, because he had never known what it was, but what he had ever wanted,—a soul sympathetic with his own. He felt he was no longer alone in the world, though he was losing that true congenial mind the very moment he had found him. Was this, he asked himself, the communion of Saints? Alas! how could it be, when he was in one communion and Willis in another? [...]

“O mighty Mother!” Suddenly he cried, “Hallo! where did I get these words? [...] O mighty Mother!... Alas, I know where my heart is! but I must go by reason ... O mighty Mother!” (271-3)

Willis fa presente a Reding che lui *ha già* la fede e lo invita a non rifiutare la grazia (“quench not God’s grace!”), la quale è narrativizzata in uno stato di possessione da parte di una forza sovranaturale (“He felt himself possessed, he knew not how, by a high superhuman power”) che rende presente a Reding di aver trovato in Willis un’anima affine, nonostante essi appartengano *ancora* a due differenti sistemi religiosi: vale a dire che, *riconoscendo se stesso* in Willis, il convertito, Charles decida di compiere il passo definitivo. Tale rispecchiamento, come vedremo, ha delle implicazioni importanti per quanto riguarda la funzione degli attori rispetto al Soggetto poiché designa Willis come un perfetto *analogo* di Reding.

L’accettazione della grazia da parte di Charles lo fa *rinascere cattolico*, ricostruito in una nuova identità posta in *diretto rapporto filiale* con la comunione cattolica<sup>290</sup>. Il “martyr’s reward” di Charles, la fede, gli concede la grazia di trovare una nuova Madre nella Chiesa (“O mighty Mother!”) e un nuovo Padre in Dio. A quest’ultimo fa da tramite proprio Willis, ora ordinato passionista col nome di Padre Aloisio, al quale Reding accede nell’ultimo capitolo (XI) della terza parte, ricevendo la benedizione e completando il proprio viaggio di conversione/rinascita: “Reding took Father Aloysius’s hand and kissed it; as he sank on his knees the young priest made the sign of blessing over him (354)”.

A livello discorsivo e diegetico, le tappe di tale *viaggio interiore* sono esteriorizzate negli spostamenti di Charles fra un cronotopo e l’altro; in particolare, la piena accettazione dell’illuminazione spirituale *attraverso* lo

---

<sup>290</sup> “La grazia è il *favore*, il *soccorso gratuito* che Dio ci dà perché rispondiamo al suo invito: diventare figli di Dio, figli adottivi, partecipi della natura divina, della vita eterna”. Cfr. [http://www.vatican.va/archive/catechism\\_it/p3s1c3a2\\_it.htm](http://www.vatican.va/archive/catechism_it/p3s1c3a2_it.htm) (Ultimo accesso 1/05/2018); *Catechismo della Chiesa Cattolica, parte terza, Capitolo terzo, La salvezza di dio: la legge e la grazia, II. La grazia*.

scrutinio razionale è formalizzata narrativamente nel *viaggio in treno* che Charles compie da Oxford a Londra dopo aver salutato Carlton per l'ultima volta. Nel vagone, seduto di fronte a lui, Charles incontra un prete cattolico; poco dopo, i due si immergono in una conversazione grazie alla quale Reding riesce a fare chiarezza su alcuni punti riguardanti la teologia cattolica che ancora non aveva *razionalizzato*:

After a time Charles suddenly said, "How came you to suppose I was of Oxford?"

"Not *entirely* by your look and manner, for I saw you jump from the omnibus at Steventon; but with that assistance it was impossible to mistake."

"I have heard others say the same," said Charles; "yet I can't myself make out how an Oxford man should be known from another."

"Not only Oxford men, but Cambridge men, are known by their appearance; soldiers, lawyers, beneficed clergymen; indeed every class has its external indications to those who can read them."

"I know persons," said Charles, "who believe that handwriting is an indication of calling and character."

"I do not doubt it," replied the priest; "the gait is another; but it is not all of us who can read so recondite a language. Yet a language it is, as really as hieroglyphics on an obelisk."

"It is a fearful thought," said Charles with a sigh, "that we, as it were, exhale ourselves every breath we draw."

The stranger assented; "A man's moral self," he said, "is concentrated in each moment of his life; it lives in the tips of his fingers, and the spring of his insteps. A very little thing tries what a man is made of."

"I think I must be speaking to a Catholic priest?" said Charles: when his question was answered in the affirmative, he went on hesitatingly to ask if what they had been speaking of did not illustrate the importance of faith? "One did not see at first sight," he said, "how it was rational to maintain that so much depended on holding this or that doctrine, or a little more or a little less, but it might be a test of the heart."

His companion looked pleased; however, he observed, that "there was no 'more or less' in faith; that either we believed the whole revealed message, or really we believed no part of it; that we ought to believe what the Church proposed to us on the *word* of the Church."

"Yet surely the so-called Evangelical believes more than the Unitarian, and the High-Churchman than the Evangelical," objected Charles.

"The question," said his fellow-traveller, "is, whether they submit their reason implicitly to that which they have received as God's word."

(311-2)

Si noti come Charles arrivi a toccare l'argomento che gli sta a cuore, la fede ("he went on hesitatingly to ask if what they had been speaking of did not illustrate the importance of faith?"), grazie all'*analogia* attivata dal prete tra segni esteriori (andatura, eloquio) e moralità dell'uomo: "A man's moral self," he said, "is

concentrated in each moment of his life; it lives in the tips of his fingers, and the spring of his insteps. A very little thing tries what a man is made of". Le considerazioni sulla *lettura* dei segni esteriori rimandano, nelle parole del prete, all'atto di decifrazione del linguaggio; eppure, fa notare, si tratta di un codice di cui non tutti dispongono, operando un'ulteriore analogia con i geroglifici su un obelisco: "it is not all of us who can read so recondite a language. Yet a language it is, as really as hieroglyphics on an obelisk"; a sua volta, l'accento alla lettura dei geroglifici chiama in causa, sempre per analogia, il tema teologico-dottrinale della coincidenza fra Parola di Dio e Parola della Chiesa, e della fede che va riposta in tale Parola: "we ought to believe what the Church proposed to us on the *word* of the Church". Ai dubbi di Charles, il quale chiede all'ecclesiastico se la fede possa essere misurata in base al grado di intermediazione esistente tra fedele e istituzione, il prete risponde mostrandogli come il cuore del problema stia in realtà da un'altra parte, ossia nella sottomissione della ragione: "The question," said his fellow-traveller, "is, whether they submit their reason implicitly to that which they have received as God's word".

Di nuovo, abbiamo una declinazione ed esemplificazione della questione che sussiste tra forma e sostanza, specie nell'investigazione del rapporto tra *scrittura e fede*; il tema è stavolta illuminato dalle parole del prete, nelle quali è possibile rinvenire un'ulteriore testualizzazione della teologia newmaniana, in particolare del sermone *Implicit and Explicit Reason* (1840). In esso, Newman si preoccupa di illustrare i processi mentali alla base dell'esperienza di fede "so to understand what we do, so to master our thoughts and feelings, so to recognize what we believe, and how we believe"<sup>291</sup>: in questo caso, l'intertestualità costituisce un ulteriore segnale che la coscienza autoriale sia proiettata *in ogni figura del romanzo con cui Charles entra in dialogo*.

Inoltre, va segnalato come una tappa decisiva del cammino di Charles verso la comprensione della fede cattolica sia drammatizzata all'interno di un mezzo di trasporto di capitale importanza nel panorama letterario ed epistemico vittoriano: il treno. In questo caso, ben lungi dal problematizzare quell'orizzonte assiologico che legge la cultura vittoriana agitarsi nel conflitto fra scienza e religione, il mezzo di trasporto assurge a vero e proprio *spazio di progresso intellettuale* per Charles. Più precisamente, collocando la figuratività del viaggio

---

<sup>291</sup> Cfr. John Henry Newman, "Implicit and Explicit Reason", cit., p. 253.

spirituale verso la fede *all'interno* di uno degli *oggetti* vittoriani per eccellenza<sup>292</sup>, l'autore giunge a un'efficace sintesi discorsiva che *congiunge* scienza e religione; pertanto il treno, in questo caso, si dà come *metonimia del progresso del fedele*, ossia

horizontal/syntagmatic agents of anthropological and epistemological [...] reduction and simplification, because their strategy is to “express some phenomenon or space which is immaterial, invisible and difficult to conceptualise by making it material, visible and conceptual”<sup>293</sup>.

Sintetizzando quanto esposto finora, si nota come la dinamica metamorfica esperita da Charles Reding passi attraverso il motivo della morte/rinascita strettamente connesso, a livello discorsivo, a quello della *perdita/guadagno*: la ricompensa corrisposta a Charles per aver *coscientemente rinunciato a se stesso* è la grazia di trovare la fede per convertirsi al cattolicesimo; ricompensa del tutto spirituale, che l'autore discorsivizza nella contemplazione del Volto: “Oh,” said Charles, “what shall I say?—the face of God! As I knelt I seemed to wish to say this, and this only, with the Patriarch, ‘Now let me die, since I have seen Thy Face’” (353). La *morte in vita* di Charles, come si è visto, è un processo graduale scandito da una serie di perdite: le più sentite, quella di suo padre e di sua madre nella vita anglicana, sono *sostituite* da Dio e della Chiesa nella vita cattolica.

Proprio la *sostituibilità* di figure così importanti nell'economia affettiva di Reding sottolinea, a livello teologico, la natura della chiamata divina mettendo in campo importanti nodi dottrinali come la contemplazione del Volto. Da un punto di vista strettamente narratologico invece, tale sostituibilità problematizza in modo decisivo la funzione dei personaggi, i quali ci occuperemo di guardare nel dettaglio nel prossimo paragrafo.

---

<sup>292</sup> Cfr, fra gli altri, Michael Freeman, *Railways and the Victorian Imagination*, New Haven and London, Yale University Press, 1999; Ian Carter, *Railways and culture in Britain: the epitome of modernity*, Manchester, Manchester University Press, 2001.

<sup>293</sup> Enrico Reggiani, “Worshipping our Railroads’. Victorian Catholic Writers and the Railway as a ‘Cultural Metaphor’”, in Costantini, D’Agnillo, Marroni, (a cura di), *La letteratura vittoriana e i mezzi di trasporto*, cit., pp. 111-131, p. 114.

#### 4.2.4. *Personaggi e funzioni dialogiche: la conversione come superamento del segno*

La scarsa caratterizzazione che contraddistingue le figure genitoriali a livello diegetico le determina come elementi *simbolizzanti* nel padre la Legge, intesa come dottrina anglicana e insieme di regole e doveri (“duty”) che Charles si sente obbligato a seguire e, nella madre, la Chiesa inglese intesa come casa spirituale e luogo di amministrazione economica, a un tempo materiale e sacramentale. Pertanto le figure si letterarizzano in *allegorie* che, in quanto tali, abdicano a qualsiasi pretesa di profondità psicologica o verosimiglianza per darsi come *funzioni testuali*; più precisamente, seguendo l’ipotesi del dialogismo, in base alla quale ogni figura riflette l’unità isotopica del sé autoriale, esse si danno come *funzioni dialogiche* e *proiezioni exteriorizzanti* del percorso intellettuale dell’autore.

Per tale ragione, di nessuno è fornita alcuna *dettagliata caratteristica fisica*: il narratore introduce le figure descrivendone abitudini intellettuali e morali e riservando alla tecnica del monologo interiore l’espressione dei sentimenti. Privando i personaggi di un’immagine esteriore, il narratore evita che queste *prendano corpo* nella mente del lettore, *viz.*, evita che il lettore formi delle immagini mentali corrispondenti alle *personae*. Esse si articolano pertanto nell’azione mimetico-drammatica; più precisamente, *si determinano nella discorsività orale*. Vale a dire che, omettendo dall’orizzonte cognitivo del lettore qualsiasi appiglio visivo, la narrazione mette in risalto *ciò che i personaggi dicono e come lo dicono*, incrementando la valenza *simbolica* delle figure e dei contenuti veicolati negli scambi dialogici. Riportando quanto detto al Percorso Generativo di Greimas, l’*indeterminatezza corporea* dei personaggi appare strumentale a *favorire l’emersione immediata del livello semionarrativo*



*profondo*, riconducibile all'isotopia tematica<sup>294</sup> *primaria* della *ricerca e determinazione della fede* (Oggetto) da parte di Reding (Soggetto)<sup>295</sup>:

<b>Strutture discorsive</b>		Sintassi discorsiva ↳ Attorializzazione ↳ Spazializzazione ↳ Temporalizzazione	Semantica discorsiva ↳ Tematizzazione ↳ Figurativizzazione
<b>Strutture semio-narrative</b>	<i>Livello di superficie</i>	Sintassi narrativa di superficie	Semantica narrativa
	<i>Livello profondo</i>	Sintassi fondamentale	Semantica fondamentale

Se gli attori in *Loss and Gain* sono *proiezioni esteriorizzanti* la frammentazione dell'isotopia primaria che corrisponde alla coscienza autoriale, allora sempre a livello di struttura semionarrativa è possibile rintracciare una corrispondente frammentazione di tale unità in una serie di isotopie tematiche che diremo *secondarie*, cui corrispondono figure attoriali accomunate dalla medesima semantica e sintassi fondamentali. Vale a dire che i personaggi possono essere raggruppati in base a una determinata coerenza tematico-isotopica che li accomuna, definibile a seconda delle istanze discorsive di cui si fanno portatori. Un rudimentale schema potrebbe essere il seguente:

<b>Isotopia tematica</b>	<b>Figura</b>
Conversione/Cattolicesimo	Charles, Willis, White
Dubbio/impostura	Charles, Sheffield
<i>Establishment/High Church</i>	Bateman, Campbell, Mr Vincent, Mr Carlton, Mr Reding (padre), Mr Malcolm, White
Oxford Movement/Ritualismo	Bateman, Campbell, White
<i>Low Church/Evangelismo</i>	Freeborn

<sup>294</sup> Definiamo isotopia tematica, conformemente a Greimas e Courtés: “[...] il concetto di isotopia [...] si definisce come la ricorrenza di categorie semiche, sia che esse siano tematiche (o astratte), o figurative [...]. Da questo punto di vista, fondandosi sull’opposizione riconosciuta –nell’ambito della semantica discorsiva– tra la componente figurativa e la componente tematica, si distingueranno rispettivamente delle isotopie figurative che sottintendono le configurazioni discorsive, e delle isotopie tematiche, situate a un livello più profondo, conformemente al percorso generativo”. Cfr. Greimas, Courtés, *Semiotica*, cit., pp. 171-2.

<sup>295</sup> La figura riproduce lo schema del Percorso Generativo di senso concepita da Algirdas Greimas riportata in Stefano Traini, *La semiotica di Algirdas Julien Greimas*, consultabile su <http://traini.comunite.it/dispensagreimas.pdf> (ultimo accesso 26/04/2018).

Si noti come alcune figure ricorrono in più isotopie: è il caso di White, il quale è presentato nella prima parte del romanzo (Capitolo VI) come un giovane entusiasta del rituale cattolico, forte sostenitore del celibato ecclesiastico, che Charles incontra a colazione da Bateman: “a sharp, but not very wise freshman, who, having been spoiled at home, and having plenty of money, professed to be *æsthetic*, and kept his college authorities in a perpetual fidget lest he should some morning wake up a Papist; and a friend of his, a nice, modest-looking youth, who, like a mouse, had keen darting eyes, and ate his bread and butter in absolute silence” (39). Poiché si professa “esteta”, e poiché le istanze discorsive di cui White si fa portatore durante la prima parte del romanzo sono un’apologia delle forme di culto cattoliche, egli può essere assimilato all’isotopia del ritualismo; d’altra parte, l’allarme che le sue simpatie romane suscitano nelle autorità universistare e l’ironica osservazione di Sheffield alla fine del seguente passaggio lo collocano anche nella tematica della conversione assieme a Reding e al suo amico silezioso, “who, like a mouse, ate his bread in absolute silence”, Willis:

“Very like,” said White; “we have no life or poetry in the Church of England; the Catholic Church alone is beautiful. You would see what I mean if you went into a foreign cathedral, or even into one of the Catholic churches in our large towns. The celebrant, deacon, and subdeacon, acolytes with lights, the incense, and the chanting—all combine to one end, one act of worship. You feel it *is* really a worshipping; every sense, eyes, ears, smell, are made to know that worship is going on. The laity on the floor saying their beads, or making their acts; the choir singing out the *Kyrie*; and the priest and his assistants bowing low, and saying the *Confiteor* to each other. This is worship, and it is far above reason”.

[...]

“White, you should turn Catholic out and out,” said Sheffield. (45)

Willis e White costituiscono, per tutta la prima parte, una *coppia di figure* presentata in stretta relazione d’intimità: “they walked arm-in-arm along Broad Street, evidently very intimate, and Willis found his voice: “I can’t bear that Freeborn” (53). I due sono accomunati dalle simpatie per il culto romano e, mentre White è estroverso, espansivo e partecipa attivamente alla vita sociale del college, Willis è molto più timido, parla raramente e “trova la sua voce” specialmente confrontandosi con una persona alla volta. La loro amicizia si dissolverà quando Willis si convertirà e White abbandonerà i propri entusiasmi

filoromani per tornare nell'alveo della Chiesa anglicana, sposandosi e disattendendo i propri proclami sul celibato:

“Well,” said Sheffield, “one’s memory plays one tricks, or I should say that a friend of mine had said ten times as strong things against our Church as any preacher in Oxford ever did.”

“You mean me,” said White, with earnestness; “you have misunderstood me grievously. I have ever been most faithful to the Church of England. You never heard me say anything inconsistent with the warmest attachment to it. I have never, indeed, denied the claims of the Romish Church to be a branch of the Catholic Church, nor will I,—that’s another thing quite; there are many things which we might borrow with great advantage from the Romanists. But I have ever loved, and hope I shall ever venerate, my own Mother, the Church of my baptism.” (159)

Alle pungenti provocazioni di Sheffield, White risponde dicendo di essere stato frainteso, e di aver sempre servito la Chiesa inglese con lealtà. Per lui la Chiesa romana e quella inglese si danno come un unico organismo, e l’anglicanesimo può solo trarre benefici dall’acquisizione di forme culturali cattolico-romane; tale discorso lo identifica come un perfetto *High Churchman* di tendenza trattariana, che infatti troverà una perfetta collocazione nell’*Establishment* prendendo i voti e diventando un rispettabile ecclesiastico inglese (cfr. Capitolo III, parte terza).

Dal punto di vista narratologico, la figura di White è particolarmente interessante se guardata in rapporto a Willis. Si è detto che essi costituiscono una *coppia di figure*, unite per una determinata porzione del racconto dalla medesima tematica cattolica, tanto che il narratore determina Willis come “the *umbra* of White” (78): i due personaggi sono quindi legati da una relazione di strettissima contiguità *segnica*, simile a quella che esiste fra il corpo e l’ombra che proietta. Tale contiguità ha il suo corrispettivo a livello di *semantica narrativa fondamentale*, nel senso che i due assolvono alla *stessa funzione dialogica*, ossia quella di drammatizzare il recupero delle istanze cattoliche all’interno della religione anglicana da parte dei trattariani. La separazione che avviene tra i due testualizza, pertanto, gli esiti possibili derivanti dal considerare Chiesa cattolica e Chiesa anglicana come due facce della stessa medaglia: da un lato, si può restare ancorati alla Chiesa anglicana e promuovere *al suo interno* ritualismo e istanze anglocattoliche e, dall’altro, si può decidere di compiere il passo definitivo e muovere *fuori* dalla Chiesa d’Inghilterra per approdare a Roma.

Riferendo allo schema di pag. 183, si osserva che la produzione isotopica di senso affidata al dialogismo tra figure proceda assegnando a ognuna un

*anàlogon* nella narrazione. Tale meccanismo analogico è valido anche per le coppie di figure; Sheffield e Reding, in particolare, costituiscono l'analogo narrativo delle dinamiche fra White e Willis: come loro, sono sempre insieme durante la prima parte del romanzo; come White, Sheffield è estroverso, tagliente e sarcastico nelle conversazioni mentre Charles, come Willis più timido e silenzioso, interviene raramente; la loro amicizia termina poco dopo quella di White e Willis per motivi simili: Sheffield passerà brillantemente gli esami, avviandosi a una sicura carriera nell'*Establishment*, mentre Charles fallirà gli esami e deciderà di convertirsi al cattolicesimo. Inoltre se White e Willis, nella loro dinamica di separazione fra *Establishment* anglicano e cattolicesimo testualizzano la contraddittorietà fra i due sistemi, la dinamica relazionale tra Sheffield e Reding può essere letta come l'*esplicitazione dialogica* di tale contraddittorietà. In tal senso, troviamo in entrambe le coppie di figure una perfetta *proiezione esteriorizzante* il discorso interiore autoriale alle prese con l'esperienza trattariana, di cui Newman dà conto nell'*Apologia* nei termini di una tensione altalenante fra "reason and affection":

When it was that in my deliberate judgment I gave up the notion altogether in any shape, that some special reproach was attached to her [the Church of Rome's] name, I cannot tell; but I had a shrinking from renouncing it, even when my reason so ordered me, from a sort of conscience or prejudice, I think up to 1843. [...]

This conflict between reason and affection I expressed in one of the early Tracts, published July, 1834. [...] My feeling was something like that of a man, who is obliged in a court of justice to bear witness against a friend; or like my own now, when I have said, and shall say, so many things on which I had rather be silent<sup>296</sup>.

Il rapporto che lega Sheffield e Reding testimonia una sottile differenza rispetto alla coppia White Willis nel grado di vicinanza *geografica* tra figure: se White e Willis sono come il corpo e l'ombra e possono dunque essere letti come *un'unica entità*, Sheffield e Charles condividono lo stesso pianerottolo a Oxford, ma risiedono *in stanze separate* ("Almost everything depends at Oxford, in the matter of acquaintance, on proximity of rooms", 13); pertanto hanno in comune "freshmanship, good talents, and the back staircase" (13) ma, mentre Charles è portato a un certo *sentimentalismo*, Sheffield

---

<sup>296</sup> Newman, *Apologia* (1968), cit., pp. 53-4.

[...] was not satisfied intellectually with things as they are; he was critical, impatient to reduce things to system, pushed principles too far, was fond of argument, partly from pleasure in the exercise, partly because he was perplexed, though he did not lay anything very much to heart. (14)

Egli è infatti caratterizzato nel dialogo dall'uso frequente e pervicace della parola "sham", *impostura* ("I see shams everywhere", 28), con la quale designa la mancanza di contenuti dell'orientamento ritualista di Bateman e White e della dottrina anglicana, determinando l'intero sistema inglese con il binomio "realtà protestante"/"impostura cattolica":

Here's the Church of England, as like a Protestant Establishment as it can stare; bishops and people, all but a few like yourselves, call it Protestant; the living body calls itself Protestant; the living body abjures Catholicism, flings off the name and the thing, hates the Church of Rome, laughs at sacramental power, despises the Fathers, is jealous of priestcraft, is a Protestant reality, is a Catholic sham. (52)

L'estremo intellettualismo di Sheffield sfocia nello scetticismo più dissacrante, il quale può ben dirsi la controparte dell'*ingenuità sentimentale* di Reding: troviamo quindi nel dinamismo dialogico fra le due figure una potente metafora dei procedimenti della ragione quando si trova a mediare fra *nous* e *phronesis* e una drammatizzazione della contraddittorietà teologica riscontrata da Newman nella *Via Media* e nella "tenableness of Anglicanism"<sup>297</sup>. Più in generale, la *funzione dialogica* di Sheffield è quella di *guidare Reding al discernimento critico* attraverso un uso consapevole del dubbio, in un movimento conversazionale che riflette l'atteggiamento newmaniano di tenere "insieme la dimensione emotiva della propria esperienza di vita e la sua comprensione filosofica"<sup>298</sup>.

The walk to Oxley had not been the first or the second occasion on which Charles had, in one shape or other, encountered Sheffield's views about realities and shams; and his preachments had begun to make an impression on him; that is, he felt that there was truth in them at bottom, and a truth new to him (38).

---

<sup>297</sup> Newman, *Apologia* (1968), p. 96.

<sup>298</sup> Marchetto, *John Henry Newman*, cit., p. 66.

Come si è visto, Willis espleta il medesimo tipo di funzione rispetto a Reding, dialogando però con la sua parte meno razionale, ossia quella legata al sentimento e alla condivisione (“a soul sympathetic with his own”, 272).

Questa breve, essenziale ricognizione intende mettere in luce il *principio di costruzione* delle figure: esso si fonda, come si è visto, su un alto grado di simbolizzazione dei personaggi, i quali sono scarsamente caratterizzati *proprio perché* funzionano da veicoli di isotopie tematiche riconducibili all’esperienza di conversione dell’autore. Questa lettura, se da un lato conferma il fondamento della storia di Reding nella vicenda autobiografica di Newman, dall’altro si dimostra come l’applicazione pratica dei suoi principi di teoria letteraria: proprio nella *funzionalizzazione dialogica* delle figure possiamo trovare il preciso riscontro delle considerazioni di Newman sulla voce come veicolo primigenio della letterarietà. Come le parole di Amleto citate in *Literature* invitano lo spettatore a guardare oltre i segni esteriori per cogliere l’*essenza* della messa in scena<sup>299</sup>, così l’asserzione di Sheffield “I feel, with Shakespeare, that all the world’s a stage” (28) accende una spia metanarrativa che, rendendo presente al lettore la finzionalità della vicenda e delle figure che vi recitano, mette in campo l’*essenza tematica* del testo.

L’esatta *specularità funzionale* tra figure e coppie di figure che finora abbiamo isolato induce a considerare gli attori, in *Loss and Gain*, come *simulacri* (o, se si preferisce, come *umbrae*) utilizzati per *veicolare i contenuti adatti a drammatizzare l’esperienza religiosa in senso universale*: tale considerazione trova conferma nella premessa filosofico-metodologica sull’inconoscibilità dell’animo umano che apre il romanzo (“The heart is a secret with its Maker; no one on earth can hope to get at it or to touch it”, 11) e nella *totale assenza di fisicità* dei personaggi. Tutto questo rinvia a una *radicale problematizzazione dell’immagine*, sia essa un dipinto o la *scrittura*, come luogo di significazione; ne consegue che il nodo tematico del romanzo sia l’indagine del segno nella sua totalità e specialmente come *simbolo sacramentale*, declinato nel racconto in vari passaggi in cui si discute la validità della rappresentazione iconica sacra come repository di fede, o la natura della parola come luogo di determinazione

---

<sup>299</sup> Cfr. *Amleto*, I.ii.83-86:

“These indeed ‘seem,’

For they are actions that a man might play.

But I have that within which passeth show,

These but the trappings and the suits of woe”.

oggettiva della stessa. Si osservi il seguente scambio fra Reding e Sheffield da Capitolo IV, parte prima:

“I see shams everywhere. I go into St. Mary’s, and I hear men spouting out commonplaces in a deep or a shrill voice, or with slow, clear, quiet emphasis and significant eyes—as that Bampton preacher not long ago, who assured us, apropos of the resurrection of the body, that ‘all attempts to resuscitate the inanimate corpse by natural methods had hitherto been experimentally abortive.’ I go into the place where degrees are given—the Convocation, I think—and there one hears a deal of unmeaning Latin for hours, graces, dispensations, and proctors walking up and down for nothing; all in order to keep up a sort of ghost of things passed away for centuries, while the real work might be done in a quarter of an hour. I fall in with this Bateman, and he talks to me of rood-lofts without roods, and piscinæ without water, and niches without images, and candlesticks without lights, and masses without Popery; till I feel, with Shakespeare, that ‘all the world’s a stage.’ Well, I go to Shaw, Turner, and Brown, very different men, pupils of Dr. Gloucester—you know whom I mean—and they tell us that we ought to put up crucifixes by the wayside, in order to excite religious feeling [...] to put up images in England in order to create the feeling is like dancing to create music.”

“I think you are hard upon England,” replied Charles; “we are a religious people.”

[...]

“it is a mere piece of pedantry to make a religious nation, like the English, more religious by placing images in the streets; this is not the English way, and only offends us. If it were our way, it would come naturally without any one telling us. As music incites to dancing, so religion would lead to images; but as dancing does not improve music to those who do not like dancing, so ceremonies do not improve religion to those who do not like ceremonies.”

“Then do you mean,” said Charles, “that the English Romanists are shams, because they use crucifixes?”

“Stop there,” said Sheffield; “now you are getting upon a different subject. They believe that there is *virtue* in images; that indeed is absurd in them, but it makes them quite consistent in honouring them. They do not put up images as outward shows, merely to create feelings in the minds of beholders, [...] but they in good, downright earnest worship images, as being more than they seem, as being not a mere outside show. They pay them a religious worship, as having been handled by great saints years ago, as having been used in pestilences, as having wrought miracles, as having moved their eyes or bowed their heads; or, at least, as having been blessed by the priest, and been brought into connection with invisible grace. This is superstitious, but it is real.”

A slight pause ensued; then Charles added, “But perhaps these men actually do wish to introduce the realities as well as the externals [...]” (28-32)

L’argomentazione di Sheffield distingue chiaramente la venerazione delle immagini sacre di stampo cattolico da quella promossa dal ritualismo anglicano: i cattolici le venerano “being not a mere outside show”, mentre i gli anglicani

vorrebbero utilizzarle “to create the feeling”; di conseguenza, la devozione cattolica alle immagini è reale, perché in essa il fedele riconosce una “connection with invisible grace”, mentre quella anglicana è una finzione del tutto incompatibile col carattere inglese. Allo stesso modo, in Capitolo IX, parte prima, è declinato il rapporto fra parole e cose in relazione all’asse paradigmatico che conduce al Vero e alla fede. Sheffield, in un ragionamento che sfiora il nichilismo semantico, afferma che le ambiguità riscontrabili nei credo religiosi siano da attribuire a un’ontologica imperfezione del linguaggio umano:

He said that the most celebrated questions in religion were but verbal ones; that the disputants did not know their own meaning, or that of their opponents; [...] he went on to imply that that in fact there was no truth or falsehood in the received dogmas in theology; that they were modes, neither good nor bad in themselves, but personal, national, or periodic, in which the intellect reasoned upon the great truths of religion [...] <sup>300</sup>.

Per Sheffield, le controversie religiose sono semplicemente *formalizzazioni linguistiche* del ragionamento umano sulle grandi verità religiose; tale pensiero, se da un lato costituisce uno strale verso la dottrina protestante della *sola scriptura*, può essere letto come una *definizione del processo di semiosi religiosa* e, per estensione, come un’indagine del rapporto fra parole e cose, nella quale si indica il linguaggio come la *forma esteriore* (nelle parole di Charles, “externals”), mutabile e soggettiva (“personal”), di verità ultime che trascendono il mondo sensibile, *viz.*, le *cose* (“realities”). Nella definizione di Sheffield sta un *depotenziamento totale del linguaggio come mezzo oggettivante*, che lascia Charles in preda a confusione e smarrimento tali da portarlo a dubitare della Parola e del dogma (“We can’t do without some *outward* form of belief”, cfr. citazione successiva). Se le verità religiose sono determinate, come gli uomini e la realtà fisica, in base all’uso “personale” del linguaggio ne consegue che ogni sistema di credenza corrisponda a un *racconto individualizzato* e, pertanto, a un aspetto del sé individuale costruito linguisticamente. Ma se le parole non sono che un ammantamento della Verità, allora qualsiasi racconto individualizzato, ossia qualsiasi *individuo* si risolve nella *forma linguistica esteriore* di una

---

<sup>300</sup> Newman, *Loss and Gain*, cit., p. 65.



menzogna o di uno spostamento semantico. E poiché, come si è visto, la funzione narrativa di Reding è assimilabile a quella di “lettore”, il suo “cammino di vita” lungo il paradigma del Vero si dà come un *procedimento di decodifica del simbolo* che ha l’esito di rendere il personaggio *autocosciente*:

L’autocoscienza come dominante artistica nella costruzione della figura del personaggio [...] tratta [...] della scoperta di una *nuova visione totale dell’uomo* [...]. *Nell’uomo vi è sempre qualcosa che solo lui può scoprire nel libero atto dell’autocoscienza e della parola, che non si assoggetta alla determinazione esterna ed esteriorizzante* [...]. Il personaggio [...] si sforza sempre di demolire l’armatura definitiva e quasi mortificante delle parole altrui su di lui. [...] L’uomo non coincide mai con se stesso. Non gli si può applicare la formula dell’identità: A uguale A. [...] la vera vita della persona ha luogo sul punto di questa non coincidenza dell’uomo con se stesso, sul punto in cui egli esce oltre i limiti di tutto ciò che egli è come realtà esteriore [...] determinabile [...]. La vera vita della persona è accessibile soltanto a una penetrazione dialogica alla quale essa si apre liberamente in risposta.

La verità sull’uomo in bocca altrui, non rivolta a lui dialogicamente, cioè la verità *esterna*, diventa un’umiliante e mortificante *menzogna*, se riguarda il suo “sancta sanctorum”, cioè “l’uomo nell’uomo”

<sup>301</sup>

Se ogni “*determinazione esterna ed esteriorizzante*” delle parole altrui sul soggetto non definisce in modo veritiero la sua interiorità, il suo “sancta sanctorum”, egli si sforzerà di autodeterminarsi *opponendosi* a chi tenta di definirlo; pertanto, l’autocoscienza come “*nuova visione totale dell’uomo*” è praticabile, empiricamente e narrativamente, mettendo in atto i processi di interrogazione, mediazione, attenuazione propri dello scambio verbale; oppure, detto in termini newmaniani, poiché al *cuore* dell’uomo si accede dialogando (*Cor ad cor loquitur*), è il dialogo, ossia l’uso economicamente regolato del Verbo, il mezzo letterario adatto a rappresentare la Rivelazione.

L’implicazione ricavabile dalle parole di Sheffield è che “l’uomo nell’uomo”, il “sancta sanctorum” sia irrintracciabile e indefinibile per mezzo del linguaggio il quale, nota Bachtin, lo mistifica e lo umilia non potendo *dire* “la vera vita della persona” che “ha luogo [...] sul punto in cui egli esce oltre i limiti di tutto ciò che egli è come realtà esteriore”. Ne consegue che la realtà, coincidendo con la determinazione linguistica esteriore, è un’impostura (“sham”): quest’assimilazione fra linguaggio, individualità e menzogna ha

---

<sup>301</sup> Bachtin, *Dostoevskij*, cit., pp. 79-80.

l'esito di guidare Reding all'autocoscienza, ossia a comprendere di essere una fra molte *dramatis personae* che agiscono sulla scena sociale, come testimonia il monologo interiore che ha luogo dopo lo scambio con Sheffield. Nel frammento che segue il lettore, condotto verso una contemplazione vertiginosa della sospensione d'incredulità, è reso parte attiva nel processo di autocoscienza di Charles:

“Then every one is what Sheffield calls a sham, more or less [...].  
Let me think; every one a sham ... shams are respectable, or rather no one is respectable. We can't do without some outward form of belief; one is not truer than another; that is, all are equally true.... All are true.... That is the better way of taking it; none are shams, all are true.... All are true! Impossible! Why then is it that our Lord is a mere man, as that He is God. He could not possibly mean this; what *did* he mean? (67)

Charles arriva a comprendere la propria e l'altrui impostura come inescandibilmente connesse al linguaggio e, pertanto, come intrinsecamente umane.

Di conseguenza, la riflessione di Reding indaga metanarrativamente anche la funzione dei personaggi rappresentati nella *fiction*: ognuno di loro, Reding compreso, si fa portatore di una qualche “forma esteriore di credenza”. Eppure queste “forme esteriori” non possono essere tutte vere poiché, come si è visto, sono linguisticamente determinate in base all'individualità dei soggetti; ne consegue che la Verità ultima del paradigma narrativo, non essendo molteplice ma unica e indicibile, debba corrispondere a un “sistema” (“system”) che la esponga in modo intellegibile all'essere umano. Di qui, l'avvicinamento di Charles al cattolicesimo, altrove nel romanzo definito “The Catholic *system*”. La narrazione, in *Loss and Gain*, funziona similmente al sistema che gestisce la Rivelazione: fra le pieghe di significazione che emergono dal dialogo (“what *did* he mean?”), inteso come scambio fra esseri umani, è scorgibile l'opera divina che porta il protagonista alla conoscenza di sé: la *funzione* dei personaggi nel racconto è quella di dimostrare l'*Economia* sottesa alla Rivelazione agli occhi di Charles attraverso l'intersecazione dialogica.

Il dialogo fra Sheffield e Reding non è che uno fra i molti in seguito ai quali l'eroe si apre alla sua “vera vita” e comincia a razionalizzare i propri nodi e perplessità interiori riguardo la religione anglicana. Convertirsi equivale, per Charles, a un continuo agone testuale sia con la parola *detta* che con quella

*scritta*. Da fondamento di fede e testimonianza della presenza divina, essa diventa per l'eroe "a source of doubt [...], the more the preacher interrogates the words of his theological knowledge, the more he extenuates them, until they are in front of him, completely deprived of any sense"<sup>302</sup>. È significativo, in questo senso, che la sfiducia di Charles nei confronti del credo Anglicano sia corroborata da un'attenta analisi testuale dei Trentanove Articoli:

I hear so many different opinions in conversation; then I go to church, and one preacher deals his blows at another; lastly, I betake myself to the Articles, and really cannot make out what they would teach me. [...] I cannot make out their doctrine about faith, about the sacraments, about predestination, about the Church, about the inspiration of Scripture. (113)

Non solo le conversazioni con gli amici, ma anche la lettura del testo alla base della dottrina anglicana è fonte di perplessità per Reding: proprio la sua tensione verso una *sistematicità intellettuale* lo condurrà a Roma. Si osservi il seguente dialogo da Capitolo VII, parte seconda, fra Reding e il suo tutor, Mr Carlton il quale, come ogni figura appartenente all'isotopia dell'Establishment, assolve la funzione dialogica di *riportarlo sui propri passi*:

"I don't know Pope Pius's Creed," said Charles; "I know very little about the state of the case, certainly. What does it say?"

"Oh, it includes transubstantiation, purgatory, saint-worship, and the rest," said Carlton; "I suppose you could not quite subscribe these?"

"It depends," answered Charles slowly, "on this—on what authority they came to me." He stopped, and then went on: "Of course I could, if they came to me on the same authority as the doctrine of the Blessed Trinity comes. Now, the Articles come on no authority; they are the views of persons in the 16th century; and, again, it is not clear how far they are, or are not, modified by the unauthoritative views of the 19th. I am obliged, then, to exercise my own judgment; and I candidly declare to you, that my judgment is unequal to so great a task. [...]"

"Well, then," said Carlton, "take them on *faith*."

"You mean, I suppose," said Charles, "that I must consider our Church *infallible*."

Carlton felt the difficulty; he answered, "No, but you must act *as if* it were infallible, from a sense of duty."

Charles smiled; then he looked grave; he stood still, and his eyes fell. "If I *am* to make a Church infallible," he said, "if I *must* give up private judgment, if I *must* act on faith, there *is* a Church which has a greater claim on us all than the Church of England."

[...]

They walked on awhile in silence. "Do you really mean to say," asked Carlton at length, "that it is so difficult to understand and receive the

---

<sup>302</sup> *Ibid.*, p. 4.

Articles? To me they are quite clear enough, and speak the language of common sense.”

“Well, they seem to me,” said Reding, “sometimes inconsistent with themselves, sometimes with the Prayer Book; so that I am suspicious of them; I don’t know *what* I am signing when I sign, yet I ought to sign *ex-animo*. A blind submission I could make; I cannot make a blind declaration.”

“Give me some instances,” said Carlton.

“For example,” said Charles, “they distinctly receive the Lutheran doctrine of justification by faith only, which the Prayer Book virtually opposes in every one of its Offices. They refer to the Homilies as authority, yet the Homilies speak of the books of the Apocrypha as inspired, which the Articles implicitly deny. The Articles about Ordination are in their spirit contrary to the Ordination Service. One Article on the Sacraments speaks the doctrine of Melancthon, another that of Calvin. One Article speaks of the Church’s authority in controversies of faith, yet another makes Scripture the ultimate appeal. These are what occur to me at the moment.”

“Surely, many of these are but verbal difficulties, at the very first glance,” said Carlton, “and all may be surmounted with a little care.”

“On the other hand, it has struck me,” continued Charles, “that the Church of Rome is undeniably consistent in her formularies; this is the very charge some of our writers make upon her, that she is so systematic. It may be a hard, iron system, but it is consistent.” (187-9)

La difficoltà di Charles sta nell’ accettare e sottoscrivere *ex animo* gli articoli. Il giovane li trova “inconsistent”, *contraddittori*; non riesce ad andare oltre le aporie teologiche che elenca al proprio *tutor*, il quale lo invita a guardarle come “verbal difficulties”, richiamando in questo modo le argomentazioni di Sheffield su linguaggio e impostura. A quest’ obiezione Reding non risponde, preferendo mettere a parte Carlton delle proprie impressioni sulla “coerenza” nei formulari romani, implicando di aver trovato nella sistematicità del culto romano una risposta alle proprie perplessità. Qualsiasi testo si pieghi all’ interpretazione individuale, si è detto, è per lui l’ anticamera della menzogna (“sham”); Reding, giovane pellegrino in cerca del Vero, non può in coscienza sottoscrivere un testo la cui parola sia viziata da “difficoltà verbali”: la parola umana, poiché soggetta a essere discussa, mediata, messa in dubbio, va trascesa se si vuole arrivare alla *fede*:

“Perhaps the case is as you say, that I ought to know the matter of fact more exactly before attempting to form a judgment on the subject; but, my dear Carlton, I protest to you, and you may think with what distress I say it, that if the Church of Rome is as ambiguous as our own Church, I shall be in the way to become a sceptic, on the very ground that I shall have no competent authority to tell me what to believe. The Ethiopian said, ‘How can I know, unless some man do teach me?’ and St. Paul says, ‘Faith cometh by hearing.’ If no one claims my faith, how can I exercise it? At

least I shall run the risk of becoming a Latitudinarian; for if I go by Scripture only, certainly there is no creed given us in Scripture.” (191)

Charles lamenta di essere sulla via dello scetticismo perché non è in grado di riconoscere un'autorità che lo guidi nel discernere cosa credere. Considera le istituzioni ecclesiastiche “ambigue” ed è in cerca, come l'etiope, di *qualcuno* che gli insegni a trovare la propria fede, fondando il proprio ragionamento sulle parole di San Paolo in Rm 10, 9-18: “La fede viene dall'ascolto”: “if I go by Scripture only, certainly there is no creed given us in Scripture”. Se la fede è veicolata dall'udito, essa è connaturata a un *sentire* che trascende la vista; di conseguenza la *sola scrittura*, poiché presuppone la codifica sensoriale dell'immagine, non può in alcun modo determinare la fede di chi crede. Le parole di Charles, se da un lato dimostrano la contraddittorietà della *sola scrittura*, sottolineando la necessità dell'intermediazione sacerdotale (“authority”) tra dimensione umana e divina, si dimostrano anche perfettamente assonanti con le considerazioni di Newman sull'ontologia orale della letteratura: come la fede si rivolge al cuore “by hearing”, così lo scopo dell'oggetto letterario è di modellare i segni in modo che questi colpiscano l'interiorità dell'uomo, portandolo alla contemplazione dell'Idea.

Come si è detto, la natura della conversione presuppone in un processo di frammentazione di sé, in base al quale il soggetto attiva un serrato dialogo interiore che può riflettersi in varie forme testuali. Nel caso di *Loss and Gain*, è particolarmente evidente che gli attori agiscano da canalizzatori della voce autoriale e che ne drammatizzino il percorso di ricomposizione nella fede, dato che gran parte degli scambi riprodotti su pagina si danno come conversazioni a tema perlopiù teologico nelle quali i personaggi si impegnano a definire significati e applicazioni discorsive di termini come “faith” e “truth”; vale a dire che la *funzione dialogica di ogni figura è quella di rappresentare l'incontro con la parola*, ossia quel momento del processo di conversione in cui il soggetto intraprende una rideterminazione della propria fede attraverso il ripensamento della parola religiosa.

Se esaminata con gli occhi di chi nutre dubbi sulla natura della propria fede, la parola agisce nel soggetto non più come fonte *monologica* di certezza dogmatica o teologica, ma come strumento che si apre al *dialogo* in quanto veicolo di dubbi e spostamenti semantici. Immerso in questa dimensione

dialogica, il ricercatore è spinto ad attivare uno scambio interiore in virtù del quale dà voce a istanze semantizzanti spesso opposte e contraddittorie. Il ricomponimento di sé è pertanto raggiunto applicando un procedimento di mediazione fra i significati attribuibili alla parola: in tal modo il soggetto opera *anche* una negoziazione della propria identità in relazione alla fede. Una volta completata la conversione, quindi, il soggetto giunge alla *rideterminazione dei segni*, ai quali è ora in grado di attribuire un nuovo significato e, quindi, perviene alla *propria ricomposizione identitaria*: “the word is traditionally designated as a central spiritual instrument of conversion”<sup>303</sup>.

In altri termini, il dialogismo in *Loss and Gain* è uno strumento di Rivelazione che invita costantemente il lettore a guardare alla *cosa* oltre la parola; si noti come il tema ricorra nelle parole di molti personaggi, ad esempio in quelle di Mr Malcolm, amico di Mr Reding: “if we must quarrel, let it be the rivalry of intellect and conscience, rather than of interest or temper; let us contend for things, not for shadows.” (37); o in quelle di Freeborn, il giovane studente evangelico: “It is easy,” answered Freeborn, “to mistake the sign for the thing signified.” (40); o nella caratterizzazione di Mr Vincent, uno dei tutor oxoniani, il quale “had just so little [originality of mind] that he was ever mistaking shams for truths, and converting pompous nothings into oracles” (69). Visti da quest’angolazione, il contenuto dei vari dibattiti nel romanzo, come ad esempio gli aspetti dottrinali della religione, non sono che *argomenti di discussione* e quindi soggetti a interpretazioni individualistiche e storicamente connotate del tutto trascendibili.

Il *contenuto* dei dialoghi in *Loss and Gain* dimostra quindi come questi siano il luogo testuale in cui Newman abbia drammatizzato un primo momento della propria ricomposizione, col fine di presentarla al pubblico: “There is, in fact, evidence that the other ‘voices’ of the novel may constitute parts of Newman’s own argument with himself through his Anglican years”<sup>304</sup>. Se questo è vero, si può ipotizzare che l’identità autoriale, parcellizzata nel dialogismo in *Loss and Gain*, sia stata successivamente ricomposta nell’omodiegesi propriamente autobiografica dell’*Apologia* o, detto in altri termini, che

---

<sup>303</sup> Leone, *Religious Conversion and Identity*, cit., p. 12. Sulla conversione come processo di frammentazione e ricomposizione di sé, cfr. *Ibid.*, pp. 4-6.

<sup>304</sup> Ed Block Jr., “Venture and Response: the Dialogic Strategy of John Henry Newman’s *Loss and Gain*”, *Renascence*, XLII, 1-2 (Fall 1990/Winter 1991), pp. 45-60, p. 47.

l'eterodiegesi e il dialogismo presenti nel romanzo possano essere considerati, da un punto di vista strettamente letterario, come il *prodromo* al racconto di sé in prima persona che Newman consegnerà alla storia con l'*Apologia Pro Vita Sua*. Entrambi i testi veicolano infatti lo stesso contenuto, ossia un'"analisi della natura essenziale della fede religiosa", pur in declinazioni diegetiche *formalmente* differenti; in questo senso, le due opere vanno lette in regime di stretta complementarietà. Tale lettura è confermata da Reilly: "if *Loss and Gain* had not been written before the *Apologia*, it would never have been written at all [...] the aim for which it was written having been already accomplished"<sup>305</sup>.

Sia a livello strutturale che di contenuto, quindi, nel dialogismo del romanzo si rifrangono i momenti e le istanze del dialogo interiore autoriale. Questo è caratterizzato da una problematizzazione dello scambio linguistico che agisce contemporaneamente su due livelli:

1. sulla struttura diegetica, in cui il dialogo è testualizzato come fondamento del dubbio di Charles;
2. nelle isotopie tematiche, all'interno delle quali lo scambio funge da luogo d'indagine che rivela l'ontologica trascendenza del linguaggio come *strumento simbolico e mezzo economico* di rivelazione del Vero.

Come il poeta, nella visione letteraria di Newman, utilizza gli strumenti verbali per rappresentare l'Idea e ha nella *voce* il mezzo privilegiato per trasmetterla al cuore dell'uomo, così Reding si avvicina al cattolicesimo in virtù di una "quest for Truth" improntata alla trascendenza del segno esteriore: la conversione di Charles rappresenta quindi un percorso di *superamento del segno-parola*, quella "outward form of belief" che Reding pensa necessaria all'uomo, per approdare alla fede che risiede nel cuore e vibra lungo vie di cognizione del tutto averbali, come la musica e i profumi. Ne consegue che la metamorfosi di Reding, testualizzata in un serrato dialogo interiore ed esteriore e in un continuo processo di codifica e rideterminazione dell'esperienza e della parola, *si traduca sul piano tematico* in un'indagine del rapporto tra forma e sostanza, *viz.*, della relazione che intercorre fra il mondo fisico e la sua percezione sensoriale ("apprehension"), e l'opera della Provvidenza e la *semantica profonda* che le sottende, veicolata attraverso "una lingua ineffabile [che] trasmette concetti inarticolati che si possono *sentire*, ma non

---

<sup>305</sup> Joseph J. Reilly, *Newman as a Man of Letters*, New York, Macmillian, 1925, p. 80.

descrivere<sup>306</sup>. Il seguente passaggio tratto da Capitolo XIII, parte prima, è esemplare in questo senso:

now, however, the very question was, *which* was the voice of Christ; and whether the Church of Rome did or did not speak with the voice of Christ;—that surely we ought to act prudently; that Christ could not wish us to act otherwise; that, for himself, he had no doubt that he was in the place where Providence wished him to be; but, even if he had any doubts whether Christ was calling him elsewhere (which he had not), but if he had, he should certainly think that Christ called him in the way and method of careful examination,—that prudence was the divinely appointed means of coming at the truth. (99)

Si noti come il monologo interiore di Reding affidi l'atto del discernimento del Vero e della fede alla percezione uditiva e all'atto del parlare (“*which was the voice of Christ; and whether the Church of Rome did or did not speak the voice of Christ*”) e come, in chiusura, egli giunga alla conclusione che la chiamata di Cristo sarebbe arrivata a lui “*in the way and method of careful examination*”. L'approdo al Vero/fede è quindi metaforizzato nella percezione uditiva di una voce, distinguibile grazie a un “prudente scrutinio” di stampo razionale che il protagonista deve applicare a sé e al mondo: si tratta, in ultima analisi, di un'investigazione che *esamina il segno esteriore per poi superarlo* e arrivare a *sentire la chiamata*. Se la conversione di Reding, come la letteratura per Newman, si fonda ontologicamente sul *sentire* e non sul *vedere*, ne consegue che il paradigma strutturale di approdo al Vero individuato nel romanzo corrisponda all'isotopia tematica *globale* di questo *superamento del segno esteriore*.

È d'obbligo, a questo punto, una breve precisazione terminologica: dato che il romanzo si colloca nell'ambito della gnoseologia teologica, con tale definizione rimandiamo chiaramente al segno come *simbolo sacramentale della grazia*, ossia il luogo d'azione dell'*Economia*. L'azione del “superamento” è pertanto da intendersi come un processo intellettuale di comprensione, interiorizzazione e infine *universalizzazione del simbolo*; in seguito a tale processo di discernimento, il fedele è in grado di collocare il significante (sia esso l'immagine o la *lettera*) in un dominio di subalternità rispetto al significato, che egli è ora in grado di vedere e sentire *al di là* dell'involucro grafico o fonico che lo contiene. L'aspetto teologico di tale nodo tematico apre la via, *naturaliter*,

---

<sup>306</sup> Immanuel Kant, *Storia universale della natura e teoria del cielo*, cit. in Pietro Boitani, *Letteratura europea e Medioevo volgare*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 391.



all'indagine più propriamente semiotico-letteraria del rapporto che intercorre fra segno e significato secondo un'indicazione metodologica che arriva fino a Céline: "Il faut se donner entièrement à la chose en soi, ni au peuple, ni au Crédit Lyonnaise, à person"<sup>307</sup>. L'arrivo alla cosa in sé attraverso il superamento del segno costituisce, nell'economia narrativa, un vero e proprio *iperonimo tematico*, modulato a livello discorsivo e dialogico nella discussione, definizione, mediazione dialettica di coppie di *iponimi tematici* posti in relazione antitetica, i quali a esso sempre e costantemente rimandano, quali "reason/faith"; "sham/truth"; "word/thing" e così via.

Ci occuperemo ora di capire come l'apertura di tale indagine sulla fenomenologia del segno da parte di Newman avrà conseguenze importanti sulle modalità di espressione artistica novecentesche; in particolare, vedremo nel prossimo capitolo come James Joyce abbia ripreso questo nodo tematico, declinandolo nelle forme della propria narrativa.

---

<sup>307</sup> Louis-Ferdinand Céline, *Lettres*, a cura di H. Godard e J.-P. Louis, Parigi, Gallimard, 2009, p. 463.

## CAPITOLO 5

### Eco newmaniane in Joyce

*Habes aures et num videbis?*<sup>308</sup>

[...] his fellow students [...] had envied Joyce his success at themes [...]. Several of them took the same route home as he did, and that afternoon, as Stanislaus Joyce helps to establish, they were quick to seize the advantage offered them by Dempsey. They turned the subject to literature [...]. Then Joyce was asked his opinion. The greatest prose writer, he said, was Newman [...]<sup>309</sup>.

Questa l'opinione di Joyce all'età di 12 anni, durante una discussione coi suoi compagni di classe al Belvedere College, nel 1894. Dalle lettere sappiamo che l'autore irlandese manterrà tale pensiero sull'opera di Newman per tutta la vita. Così scriveva infatti a Miss Weaver il primo maggio 1935:

As usual I am in a minority of one. If I tell people [...] that nobody has ever written English prose that can be compared with that of a tiresome footling little Anglican parson who afterwards became a prince of the only true church they listen in silence [...]<sup>310</sup>.

Tanto profonda era l'ammirazione nei confronti della prosa newmaniana che Joyce accosta il suo nome a quello di altri grandi autori anglofoni in una lettera a Frank Budgen del 13 marzo 1920, in cui espone la tecnica su cui sta fondando la stesura del Capitolo di *Ulysses* noto come *Oxen of the Sun*. In esso, Joyce assimila l'aspetto fisiologico dello sviluppo embrionale e l'idea di fertilità alle modificazioni diacroniche e diatopiche della lingua inglese, in una rassegna scrittorica che imita gli stili succedutisi nei secoli partendo dal verso allitterativo anglosassone per finire con "a frightful jumble of pidgin English, nigger English, Cockney, Irish, Bowery slang and broken doggerel". Newman, associato a Defoe, Swift, Sterne, Pater, risulta essere per Joyce una delle pietre angolari intorno a cui la prosa anglofona ha costruito il proprio edificio:

Technique: a ninepart episode without divisions introduced by a Sallustian-Tacitean prelude (the unfertilized ovum), then by way of earliest

---

<sup>308</sup> James Joyce, *Finnegans Wake*, 113.29-30

<sup>309</sup> Richard Ellmann, *James Joyce*, New York, Oxford University Press, 1982, pp. 39-40.

<sup>310</sup> James Joyce, *Letters of James Joyce*, Vol. I, Stuart Gilbert (ed.), New York, Viking Press, 1957, pp. 365-6.

English alliterative and monosyllabic and Anglo- Saxon [...] then by way of Mandeville [...] then Malory *Morte d'Arthur* [...] then a passage solemn, as of Milton, Taylor, Hooker, followed by a Latin-gossipy bit, style of Burton/Browne, then a passage Bunyanesque [...]. After a diary-style bit Pepys-Evelyn [...] and so on through Defoe-Swift and Steele-Addison-Sterne and Landor-Pater-Newman until it ends in a frightful jumble of pidgin English, nigger English, Cockney, Irish, Bowery slang and broken doggerel<sup>311</sup>.

Joyce confermerà tale “technique” a Jacques Mercanton durante una passeggiata pomeridiana al lago di Losanna, precisando di aver parodiato ognuno degli autori inglesi tranne Newman, il quale Joyce dice di aver reso “in the grave beauty of his style” perché, a suo dire, aveva bisogno di un “fulcrum to hold up the rest”<sup>312</sup>. Da una lettera a Adrienne Monnier del 15 luglio 1931, inoltre, risulta che il riferimento a Newman sia stata una costante nello sviluppo dell’opera joyciana: nel pieno della stesura di *Finnegans Wake*, Joyce rende noto alla poetessa e libraia di aver esoterizzato la poesia *Lead, Kindly Light* (1833), in un passaggio dell’allora *Work in Progress*:

*Lead, kindly fowl! etc*  
*Or, la référence est à l'hymne fameux de Newman Lead, kindly light! dans lequel le futur cardinal annonce le commencement de sa conversion à l'église catholique*<sup>313</sup>.

Sappiamo inoltre che nelle biblioteche triestina e parigina rispettivamente Joyce conservava gli *Essays Critical and Historical* in 2 volumi e i *Discourses Addressed to Mixed Congregations*<sup>314</sup>; dato, questo, che da un lato conferma la frequentazione assidua della testualità newmaniana da parte di Joyce lungo tutto l’arco della propria esistenza e, dall’altro, indica che tale interesse riguardasse le posizioni di Newman sia in merito a storia e letteratura, sia in materia più specificamente *dottrinale*. Curiosamente, la critica ha sinora dimostrato scarsissimo interesse riguardo quello che sembra uno dei principali riferimenti artistici di Joyce, pur non ignorando la fitta intertestualità che esiste fra la sua opera e quella di Newman. Una convincente spiegazione del fenomeno proviene da Pribek:

---

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>312</sup> Williard Potts (ed.), *Portraits of the Artist in Exile: Recollections of James Joyce by Europeans*, Seattle, Wolfhound, 1979, p. 217

<sup>313</sup> James Joyce, *Letters*, cit., p. 305.

<sup>314</sup> Cfr. *James Joyce Online Notes*, <http://www.jjon.org/joyce-s-library>; <http://www.jjon.org/joyce-s-library/paris-library> (ultimo accesso 7/05/2018).

The interpretations of Ellmann and Harkness typify an uneasiness among some critics to acknowledge Joyce's debt to Newman. For instance, those anxious to highlight Joyce's modernism find that his admiration of a cardinal does not accord with the movement's rejection of religion and of traditional authority figures. People with fixed views on the subject of religion also have difficulty associating Newman with Joyce: traditionalist Catholics can find the tie to a "renegade" like Joyce disturbing, just as atheistic academics prefer to ignore any influence an orthodox religious figure had on Joyce<sup>315</sup>.

Lo studioso rimanda a un preciso orientamento critico in merito alla ricezione di Newman da parte di Joyce, secondo il quale Joyce avrebbe riposto nel cardinale una grande ammirazione, limitata però nel tempo agli anni della formazione superiore e universitaria. Tale scuola critica ha origine, si potrebbe dire in modo quasi *genealogico*, in un'osservazione che Richard Ellmann fa poco dopo aver riportato l'episodio che apre il presente capitolo –osservazione che, peraltro, non è supportata da nessun tipo di evidenza testuale: "The greatest of prose writers, he said, was Newman, *a choice that sounded goody-goody, but was really stylistic*"<sup>316</sup>.

A partire da quest'affermazione, che situa l'interesse di Joyce verso Newman in una non meglio determinata "stilistica", i pochi contributi che abbiano affrontato l'argomento hanno teso a descrivere Newman come un epifenomeno nella biografia letteraria joyciana, vale a dire come un saldo riferimento degli anni della formazione poi abbandonato e negletto in forza di un non meglio precisato spirito di coerenza con la propria apostasia. Harkness in particolare, che riportiamo nelle parole di Pribek, interpreta alcuni passaggi da *Stephen Hero* in questo senso, affermando che l'ammirazione di Stephen nei confronti di Newman sia da intendersi come uno scimmiettamento di simbolisti e decadenti "who did seek to distinguish Newman the stylist from the man of faith"<sup>317</sup>.

In modo analogo a Ellmann, uno studio di Sullivan del 1958 incentrato sull'esperienza di Joyce presso i gesuiti dello University College ha spinto la critica a occuparsi della connessione Newman/Joyce, particolarmente evidente in *Stephen Hero* e nel *Portrait*, nei termini delle rimostranze di Stephen mosse

---

<sup>315</sup> James Pribek, "Newman and Joyce", *Studies: an Irish Quarterly Review*, XCIII, 370 (Summer 2004), pp. 169-184, p. 172.

<sup>316</sup> Ellmann, *Joyce*, cit., p. 40. Enfasi mia.

<sup>317</sup> Pribek, "Newman and Joyce", cit., p. 172.

all'istituzione, colpevole di aver ceduto al conflitto politico fra stato britannico e Chiesa romana e di aver disatteso l'idea di università che Newman intendeva costruire nei suoi anni da rettore, quando lo University College era ancora la Catholic University:

For even as an undergraduate Joyce, whose admiration for Newman was immense, was aware that the establishment on Stephen's Green was less than a shadow of that great man's idea of a university. He knew that, like its predecessor, Catholic University, it had not in reality been born of Newman's noble dream of a great center of learning, but that it had been troubled into existence by the wearying conflict between Ireland's two intransigent masters, the imperial British state and the Roman Catholic and Apostolic Church<sup>318</sup>.

Tali atteggiamenti critici sono puntualmente ripresi e approfonditi in uno studio di Muller del 1995, in cui la studiosa riconosce come le critiche di Stephen all'istituzione universitaria, se anche validamente radicate nel discorso politico-religioso riguardante l'Irlanda di quegli anni, puntano anche a rivelare mancanze e atteggiamenti tendenziosi riguardo l'insegnamento delle lettere al College:

[...] it is important to recognize that Joyce's negative portrayal of Stephen's jesuit teachers does not necessarily imply a rejection of Newman himself or his project for the Catholic University. On the contrary, Stephen's debate with his teachers are a struggle over the interpretation of Newman's legacy in which Stephen frequently quotes or paraphrases Newman against the Jesuits in order to expose how far their pedagogic have lapsed from the Cardinal's original intentions. [...] Newman, the satirist and man of letters, is adopted by Stephen and cited against his teachers' conformism and pedestrian approach to literature<sup>319</sup>.

Lo studio di Muller, sostenuto da un preciso sistema di rimandi testuali, mette in parallelo *Stephen Hero* e *Loss and Gain*, individuando una tanto interessante quanto problematica aderenza fra i protagonisti Stephen/Joyce e Reding/Newman nel loro rigetto della religione nazionale, e definendo entrambi i testi come "histories of a romantic rebel": "[...] Stephen reveals himself to be a true disciple of Newman. Both are rebels against a national religion. Newman's conversion to catholicism was an act of dissent from the orthodoxy of Protestant England"<sup>320</sup>. Considerando che Newman riferisce spesso alla Chiesa

---

<sup>318</sup> Kevin Sullivan, *Joyce among the Jesuits*, New York, Columbia University Press, 1958, p. 154.

<sup>319</sup> Muller, "John Henry Newman and the Education of Stephen Dedalus", cit., pp. 593-4.

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 600 e 599.

d’Inghilterra in termini di “affection”<sup>321</sup> e che, come si è visto, maturò la conversione attraverso un serrato e razionale scrutinio di coscienza, definire il gesto di Newman come quello di un “rebel” appare piuttosto semplicistico; ancor più semplicistico sembra il parallelo se riferiamo alla caratterizzazione di Charles Reding come un timido ragazzo naturalmente portato al senso del dovere. Pure, la comparazione dimostra un certo grado di parentela fra i testi, tanto da spingere la studiosa a ipotizzare che, nonostante non si abbiano precise conferme storiche in merito, Joyce abbia letto il romanzo e costruito *Stephen Hero* e, di conseguenza, il *Portrait*, sul modello della *conversion novel* newmaniana:

Joyce’s autobiographical novels, in which Stephen sacrifices familial and national allegiances in order to dedicate himself to a religion of art, carry strong echoes of Newman’s fictionalized account of his conversion to Rome in *Loss and Gain*. Using *Loss and Gain* as a model, Joyce presents Stephen’s education as a process of conversion.

Just as Newman’s Charles Reding discovers Roman Catholicism to be the true religion of England, onto which Protestant elements have been unsuccessfully grafted, so Joyce’s Stephen Dedalus finds that his own beliefs about literature and education conform more closely to the principles of Newman’s *The Idea of a University* than to those of his Jesuit teachers<sup>322</sup>.

L’ipotesi non è delle più peregrine; Joyce stesso ha affermato di aver letto “a great deal of Newman”<sup>323</sup> ed è assolutamente plausibile che la sua smisurata ammirazione lo abbia portato a leggere gran parte dell’opera di Newman inclusi i romanzi, così come imparò da autodidatta il norvegese per meglio apprezzare Ibsen, altro caposaldo della formazione letteraria joyciana<sup>324</sup>.

Alla luce di questa breve, preliminare ricognizione è opportuno isolare alcuni inneschi critici utili per una proficua sistematizzazione dell’influenza di Newman su Joyce. In primo luogo, accostando i dati biografici alle letture critiche, emerge che l’interesse nei confronti di Newman sia definibile come un *lifelong commitment* da parte di Joyce invece che come un effimero entusiasmo giovanile; in secondo luogo e contro ogni ragionevole dubbio, si può affermare che la prosa newmaniana sia stato modello e “fulcro” della *metodologia*

---

<sup>321</sup> Cfr. nota 78.

<sup>322</sup> Muller, “John Henry Newman and the Education of Stephen Dedalus”, cit., p. 594.

<sup>323</sup> Cfr. Williard Potts (ed.), *Portraits of the Artist in Exile*, cit., p. 217.

<sup>324</sup> Mutuiamo l’ipotesi da Pribeck, “Newman and Joyce”, cit., p. 170.

letteraria joyciana: la presenza degli *Essays Critical and Historical* nella biblioteca triestina è un chiaro segnale che Joyce abbia certamente letto *Poetry* e, se è vero che nelle avventure di Stephen è ravvisabile una palese critica nei confronti dell'Università per aver abbandonato il progetto educativo di Newman, bisogna supporre che Joyce avesse assorbito gran parte dei contenuti di *The Idea of a University*; in terzo luogo, quanto alle modalità di testualizzazione dei contenuti newmaniani da parte di Joyce, ci sembra particolarmente felice definirle “eco” con Muller, ossia tracce intertestuali nelle quali è possibile rinvenire strutture, motivi, immagini e nodi di teoria e pratica letteraria che riverberano il pensiero newmaniano. Scopo di questo capitolo sarà rintracciare tali eco nell'opera di Joyce, con l'auspicio che la comparazione fra i due macrotesti possa approfondire alcuni aspetti del ciclo letterario newmaniano e al contempo riesca a gettare nuova luce su un'opera come quella di Joyce, tuttora in una fase embrionale di *decifrazione*. Di certo non pretendiamo di esaurire un argomento tanto vasto nel ristretto spazio di un capitolo. Cercheremo, piuttosto, di isolare dei luoghi testuali in cui le eco newmaniane si propongono con viva forza nella convinzione, che motiveremo con puntuali riferimenti testuali, che Joyce abbia contratto con Newman un debito artistico di enorme portata, mutuando dal cardinale il *metodo economico* di composizione letteraria e la propria fenomenologia dell'artista come “priest of the eternal imagination”<sup>325</sup>.

### 5.1. Da “*Drama and Life*” (1901) a “*Ulysses*” (1922).

Il primo di questi luoghi testuali è un discorso del 10 gennaio 1900 intitolato *Drama and Life*<sup>326</sup>, tenuto da Joyce presso la *Literary and Historical Society* dello University College. Si tratta di un discorso di taglio fenomenologico in cui l'autore, illustrando la propria idea di arte drammatica (*drama*), argomenta la convergenza di estetica e politica nella pratica artistica, con particolare riguardo alla scena irlandese del tempo. Si è detto lo scritto *fenomenologico* per la definizione che Joyce dà di *drama* come “spirit”; si vedrà

---

<sup>325</sup> James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Ware, Wordsworth Classics, 2001, p. 170.

<sup>326</sup> James Joyce, *Occasional, Critical, and Political Writing*, ed. Kevin Barry, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 23-29.

in realtà come l'impianto teorico e filosofico su cui l'autore costruisce i propri argomenti, vale a dire l'ossatura del saggio, sia eminentemente newmaniana.

Nel tracciare una breve storia del teatro greco, Joyce mette in luce come questo abbia iniziato a disegnare la propria parabola discendente nel momento in cui le *forme religiose* che lo sostenevano vennero a mancare:

A reaction ensued, as was inevitable; and as the classical drama had been born of religion, its follower arose out of a movement in literature. In this reaction England played an important part, for it was the power of the Shakespearean clique that dealt the deathblow to the already dying drama. Shakespeare was before all else a literary artist; humour, eloquence, a gift of seraphic music, theatrical instincts – he had a rich dower of these. The work, to which he gave such splendid impulse, was of a higher nature than that which it followed<sup>327</sup>.

La fine della religione pagana ha causato, per Joyce, l'appropriazione della forma teatrale da parte della letteratura. L'autore identifica in Shakespeare il perfezionamento *letterario* del dramma greco, giudicando il suo lavoro “of a higher nature than that which it followed”. Alle considerazioni sulle qualità dell'eloquenza shakespeariana, Joyce fa seguire una definizione dell'arte del Bardo nella quale risuona distintamente la voce di Newman: “*It was far from mere drama, it was literature in dialogue*”<sup>328</sup>; la dicitura “*literature in dialogue*”, in particolare, rimanda a un passaggio di *Catholic Literature in the English Tongue* (cfr. pag. 69) nel quale Newman definisce il teatro, “*in its very idea, [...] poetry in persons*”.

Come si è visto, l'impianto filosofico su cui Newman costruisce i propri argomenti è di tipo platonico-aristotelico: in *Poetry*, egli definisce la poesia nei termini aristotelici di “rappresentazione dell'ideale”, tenendo a precisare che il termine, seppure possa indicare la composizione materiale di versi e parole, rimanda *anche* all'Idea stessa. Newman distingue quindi fra *poetry* e *composition*, considerando la letteratura, in base a quanto ricavabile dalle prolusioni di *The Idea of a University*, la *messa in parola* della contemplazione dell'idea da parte del poeta. Di conseguenza, la letteratura è definita come “*thoughts expressed in language*”<sup>329</sup> modellati in un determinato *stile*, il quale è segno esteriore e discriminante del “personal Logos” del poeta. Se la poesia è

---

<sup>327</sup> *Ibid.*

<sup>328</sup> *Ibid.*

<sup>329</sup> Newman, *Literature*, cit., p. 276.



l’Idea, la letteratura è la manifestazione *formale* di questa; gli autori procedono *generalizzando* a partire dal mondo fenomenico oggetti, passioni e sentimenti che, messi in parola, costituiscono il “permanent record” della vita collettiva umana (“his Life and remains”). La letteratura è, pertanto, il riflesso storicizzato dell’Idea; in quanto tale, essa esprime la vita umana: “Literature stands to Man as Science stands to Nature; it is his history. Man [...] has appetites, passions, affections, motives, designs; [...] all this constitutes his life; of all this Literature is the expression”<sup>330</sup>.

Nel suo saggio, Joyce ricalca fedelmente l’argomento platonico di Newman, accordando al *drama* le caratteristiche di idealità che Newman assegna alla poesia:

Here I must draw a line of demarcation between literature and drama.

Human society is the embodiment of changeless laws which the whimsicalities and circumstances of men and women involve and overwrap. The realm of literature is the realm of these accidental manners and humours--a spacious realm; and the true literary artist concerns himself mainly with them. Drama has to do with the underlying laws first, in all their nakedness and divine severity, and only secondarily with the motley agents who bear them out. When so much is recognized an advance has been made to a more rational and true appreciation of dramatic art<sup>331</sup>.

Qui la definizione di letteratura, appartenente al “realm of [...] accidental manners and humours” sembra essere ancorata, nella sua essenza, su quella newmaniana di *espressione universale e riflesso storicizzato della vita umana*. Quanto all’idealità *sacrale* che Joyce accorda al *drama* (“Drama has to do with the underlying laws first, in all their nakedness and *divine severity*”), anch’essa si può derivare dal ragionamento newmaniano sulla poesia; pare infatti che Joyce costruisca il proprio argomento sulle premesse aristoteliche di *Poetry*, in base alle quali fra dramma e poesia vige un regime di *ontologica sinonimia*. In altri termini, Joyce riferisce allo stesso regno percettivo ulteriore designato da Newman come *poetry* utilizzando però la parola *drama*, definita dall’autore irlandese in un’accezione ampissima all’interno di un’argomentazione che, similmente a quella newmaniana, abbraccia teatro (“dramatic drama”), lettere e arti plastiche:

---

<sup>330</sup> *Ibid.*, pp. 273 e 227

<sup>331</sup> Joyce, “Drama and Life”, cit., pp. 23-4.

By drama I understand the interplay of passions to portray truth; drama is strife, evolution, movement in whatever way unfolded; it exists, before it takes form, independently; it is conditioned but not controlled by its scene. It might be said fantastically that as soon as men and women began life in the world there was above them and about them, a spirit, of which they were dimly conscious, which they would have had sojourn in their midst in deeper intimacy and for whose truth they became seekers in after times, longing to lay hands upon it. [...] So we must distinguish him and his house. An idyllic portrait, or an environment of haystacks does not constitute a pastoral play, no more than rhodomontade and sermonizing build up a tragedy. [...] However subdued the tone of passions may be, however ordered the action or commonplace the diction, if a play or a work of music or a picture presents the everlasting hopes, desires and hates of us, or deals with a symbolic presentment of our widely related nature, albeit a phase of that nature, then it is drama<sup>332</sup>.

*Drama* è per Joyce la rappresentazione delle umane dinamiche interiori (“passions”) che conduce alla rappresentazione del vero; *drama* è uno “spirit” del quale gli uomini sono “dimly conscious” e che esiste indipendentemente dalla forma che gli uomini sono in grado di dargli, sia essa poetica, drammatica, plastica o musicale (“it exists, before it takes form, independently”). Le forme artistiche in cui l’uomo fa risiedere questo spirito, Joyce le definisce in termini di *costruzioni* (“we must distinguish him and his house”) nelle quali si rivelano passioni, desideri, odii umani, o la rappresentazione simbolica della nostra “widely related nature”. In questo senso, la natura ineffabile del *Drama* è legata inescandibilmente alla vita (“I believe further that drama arises spontaneously out of life and is coeval with it”<sup>333</sup>), similmente a quanto la letteratura lo è per Newman: per Joyce, l’arte ritrae il dispiegarsi del divino nella vita umana e può pertanto dirsi il *procedimento di costruzione di un luogo in cui abita lo spirito*. In modo simile, Newman designa verso e dizione metaforica come l’“outward development” che l’uomo ha a disposizione per comunicare l’“abstract perfection” connaturata all’idea di poesia<sup>334</sup>; è pertanto questo lo snodo concettuale che rivela Joyce come un vero discepolo di Newman, per lo meno per quanto riguarda la concezione dell’arte come *rappresentazione del trascendente*.

Eppure proprio sulle tracce della metafisica newmaniana, Joyce individua un sentiero che gli consente di separarsi dal proprio maestro. Tale

---

<sup>332</sup> *Ibid.*, pp. 24-5.

<sup>333</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>334</sup> Cfr. nota 139.

sentiero è quello della moralità: si è visto come Newman, insistendo molto sul *right moral state of heart* come condizione imprescindibile per far sì che la mente poetica favorisca la levatura morale dell'uomo<sup>335</sup>, sia giunto a un'assimilazione totale fra l'entelechia delle lettere religiose e secolari; per Joyce, i due ambiti non esistono sullo stesso piano. L'arte può migliorare la moralità umana, ma questo non può costituire l'unico suo fine; più precisamente, elevare l'arte nelle "overhigh spheres" che appartengono alla religione finisce col depotenziarne la forza creatrice ("true soul") in uno "stagnante quietismo":

It is in most cases claimed by the votaries of the antique school that the drama should have special ethical claims, to use their stock phrase, that it should instruct, elevate, and amuse. [...] I do not say that drama may not fulfil any or all of these functions, but I deny that it is essential that it should fulfil them. Art, elevated into the overhigh sphere of religion, generally loses its true soul in stagnant quietism<sup>336</sup>.

Il riferimento al quietismo che chiude il passaggio segnala come, in realtà, oggetto della critica di Joyce non sia tanto la "antique school", quanto piuttosto i fautori della *religion of art* del Diciannovesimo secolo i quali, agli occhi dell'autore, hanno abdicato allo "strife, evolution, movement" propri dello spirito drammatico in favore di una visione statica e convenzionale dell'arte<sup>337</sup>. Per Joyce, lo scopo della ricerca artistica coincide con l'essenza del *drama*, ossia quella di rappresentare il vero ("the interplay of passions to portray truth"); l'insegnamento morale che l'opera d'arte trasmette deriva *automaticamente* dalla messa in forma della verità: tale risultato è raggiunto grazie all'opera di mediazione dell'artista, il quale "forgoes his very self and stands a mediator in awful truth before the veiled face of God"<sup>338</sup>.

Nonostante il pensiero di Joyce e Newman diverga riguardo il fine morale dell'arte, troviamo in quest'immagine dell'artista come mediatore fra dimensione terrestre e divina un ulteriore punto di contatto, in particolare con il passaggio di *Literature* in cui Newman, citando da Shakespeare (*Midsummer's Night Dream* V.i.12-17), domanda "Why should not skill in diction be simply

---

<sup>335</sup> Cfr. nota 144.

<sup>336</sup> Joyce, "Drama and Life", cit., pp. 26-7.

<sup>337</sup> Qui Joyce potrebbe alludere in particolare al saggio di Walter Pater su Coleridge del 1866. Cfr. Stephen Cheeke, *Transfiguration: the Religion of Art in Nineteenth Century Literature Before Aestheticism*, Oxford, Oxford University Press, 2016, pp. 202 *et passim*.

<sup>338</sup> Joyce, "Drama and Life", cit., p. 26.

subservient and instrumental to the great prototypal ideas which are the contemplation of a Plato or a Virgil?”<sup>339</sup>. Occorre sottolineare che la concezione dell’artista come canale di comunicazione tra mondo fenomenico e realtà ulteriore sarà mantenuta da Joyce come caposaldo della propria estetica e letterarizzata nel *Portrait* come segue: “[...] him, a priest of the eternal imagination, transmuting the daily bread of experience into the radiant body of everliving life”<sup>340</sup>.

Si potrebbe essere tentati di assegnare all’estetica joyciana lo stesso grado di religiosità accordato alla letteratura da parte di Newman: per entrambi, il poeta/artista ha qualità ieratiche e agisce da trasmutatore degli universali in fenomeni linguistici; per entrambi, la materia prima dell’arte letteraria risiede nella metafisica (“philosophy of mind” nella terminologia newmaniana, “spirit” in quella joyciana); tuttavia, lo scenario epistemologico d’inizio secolo in cui agisce Joyce è radicalmente diverso rispetto a quello in cui si muoveva Newman:

In un secolo come il diciannovesimo, squassato da sconvolgimenti di ogni specie, l’evento che tutti li riassume sarebbe passato inosservato: la pseudomorfosi fra religioso e sociale. Tutto convergeva non tanto nella frase di Durkheim: “Il religioso è il sociale”, quanto nel fatto che tale frase, a un tratto, *suonava naturale*. Nel corso del secolo [...] il sociale [...] aveva progressivamente invaso e annesso vaste plaghe del religioso [...]. Ciò che rimaneva alla fine era la nuda società, ma carica di tutti i poteri ereditati, per via di effrazione, del religioso. E il Novecento sarà il secolo del suo trionfo<sup>341</sup>.

Nel contesto di questa “pseudomorfosi fra religioso e sociale”, Joyce parrebbe essersi arruolato in quella “setta di refrattari, taluni silenziosi altri facinorosi, tutti inscalfibili nel loro rifiuto [...] perché li abitava una percezione della divinità così intensa da non aver neppure bisogno di darsi un nome”<sup>342</sup>. Più precisamente, Joyce potrebbe identificarsi con uno dei refrattari “facinorosi”, intenzionato a usare lo spirito dell’arte drammatica per muovere guerra alle convenzioni letterarie:

---

<sup>339</sup> The poet’s eye, in fine frenzy rolling,  
Doth glance from heaven to Earth, from Earth to heaven.  
And as imagination bodies forth  
The forms of things unknown, the poet’s pen  
Turns them to shapes and gives to airy nothing  
A local habitation and a name.

<sup>340</sup> Joyce, *A Portrait of the Artist*, cit., p. 170.

<sup>341</sup> Roberto Calasso, *La letteratura e gli dèi*, Milano, Adelphi, 2001, p. 144.

<sup>342</sup> *Ivi*.

Whatever form it takes must not be superimposed or conventional. In literature we allow conventions, for literature is a comparatively low form of art. Literature is kept alive by tonics, it flourishes through conventions in all human relations, in all actuality. Drama will be for the future at war with convention, if it is to realize itself truly. [...] Drama of so wholehearted and admirable a nature cannot but draw all hearts from the spectacular and the theatrical, its note being truth and freedom in every aspect of it. It may be asked what are we to do, in the words of Tolstoi. First, clear our minds of cant and alter the falsehoods to which we have lent our support. Let us criticize in the manner of free people, as a free race, recking little of ferula and formula. The Folk is, I believe, able to do so much. *Securus judicat orbis terrarum*, is not too high a motto for all human artwork<sup>343</sup>.

Tra le righe di questo passaggio è chiaramente scorgibile un discorso *politico* indirizzato alla nazione e all'arte irlandesi, in particolare alle produzioni del National Theatre (“Let us criticize in the manner of free people, as a free race, recking little of ferula and formula. The Folk is [...] able to do so much”): per Joyce, la liberazione dello *spirito* dell'arte drammatica da convenzioni e manierismi legati al folklore è il primo passo verso la liberazione della nazione<sup>344</sup>. A suggellare questo intenso passaggio, e a definitiva conferma dell'impianto newmaniano del saggio di Joyce, sta la citazione da Sant'Agostino: *Securus judicat orbis terrarum*, che l'autore indica come un motto adatto per l'arte umana in senso universale, è la frase che ha reso palese a Newman l'inefficacia della *Via Media* e lo stato scismatico della Chiesa inglese:

What a light was hereby thrown upon every controversy in the Church! not that, for the moment, the multitude may not falter in their judgment [...]; but that the deliberate judgment, in which the whole Church at length rests and acquiesces, is an infallible prescription and a final sentence against such portions of it as protest and secede. Who can account for the impressions which are made on him? For a mere sentence, the words of St. Augustine, struck me with a power which I never had felt from any words before<sup>345</sup>.

La formula è utilizzata da Sant'Agostino per rispondere alle “pretese cattoliche dei donatisti [...]”. La stessa realtà che una determinata comunità si trovi fuori

---

<sup>343</sup> Joyce, “Drama and Life”, cit., p. 25.

<sup>344</sup> Joyce tornerà più dettagliatamente sul tema qualche mese dopo, nel saggio *The Day of the Rabblement* (15 ottobre 1901), lamentando la scarsa qualità artistica, l'eccessiva insularità e la mancanza di prospettiva europea delle produzioni teatrali del National Theatre e ingaggiando una polemica di lungo corso con W. B. Yeats, allora direttore dell'ente.

<sup>345</sup> Newman, *Apologia* (1968), cit., p. 98.

dalla comunione formata dalle altre chiese, costituisce il loro insieme come giudice legittimo della comunità separata, e non lascia posto a dubbi sulla giustizia della condanna<sup>346</sup>. Citando Sant'Agostino, Joyce intende quindi far coincidere la libertà politica della nazione con la costruzione di un percorso ecumenico e universale dell'arte *irlandese*, dimostrando di aver assorbito e fatto propri i principi enucleati da Newman a conclusione di *Literature*:

—if by great authors the many are drawn up into unity, national character is fixed, a people speaks, the past and the future, the East and the West are brought into communication with each other,—if such men are, in a word, the spokesmen and prophets of the human family,—it will not answer to make light of Literature or to neglect its study; rather we may be sure that, in proportion as we master it in whatever language, and imbibe its spirit, we shall ourselves become in our own measure the ministers of like benefits to others, be they many or few, be they in the obscurer or the more distinguished walks of life,—who are united to us by social ties, and are within the sphere of our personal influence<sup>347</sup>.

Al di là della materia politica, *Drama and Life* costituisce un primo embrionale manifesto di poetica che si articola in tre punti principali, tutti e tre rintracciabili nel Newman teorico della letteratura:

1. l'impianto platonico-aristotelico che accorda all'arte drammatica un alto grado di idealità;
2. la definizione dell'artista come mediatore fra dimensioni divina e terrestre poi ripresa nel *Portrait*;
3. il riconoscimento dell'arte come organismo politico ed ecumenico.

Sembra chiaro, a questo punto, che il pensiero di Newman sia un vero e proprio nucleo (“fulcrum”, nelle parole di Joyce) intorno al quale l'autore irlandese ha fatto convergere le proprie meditazioni estetiche a partire dalla più giovane età. Vedremo da qui in poi la persistenza di tale fulcro teorico nella pratica scrittoria di Joyce, rintracciando altre eco da *Literature* e *Loss and Gain* nel secondo luogo testuale oggetto di analisi, *Ulysses* (1922)<sup>348</sup>.

Ci occuperemo in particolare della *library scene* da *Schylla and Charybdis*, nella quale Stephen espone la propria teoria su Amleto: si vedrà

---

<sup>346</sup> José Morales Marin, *John Henry Newman: la vita*, Milano, Jaca Book, 1998, p. 127.

<sup>347</sup> Newman, *Literature*, cit., p. 292.

<sup>348</sup> Tutte le citazioni da *Ulysses* faranno riferimento all'*Annotated Student Edition* edita da Declan Kilberd, London, Penguin, 2011. Fra parentesi si indicheranno il numero dell'episodio, il numero di pagina e la riga.

come questa sia saldamente ancorata all'impianto teorico newmaniano, il quale indica la letteratura come espressione personale del "great Self" autoriale nella coincidenza fra *Logos (reason and speech)* e stile. L'argomento di Stephen è lo stesso di Newman: nell'analizzare le figure di Amleto in relazione a suo padre, il Re, come *emanazioni dello Shakespeare storico*, Dedalus porta avanti l'idea che esista una coincidenza perfetta fra l'artista, la sua vita e i suoi personaggi e che quanto un autore infonde nelle parole delle *dramatis personae* siano i suoi pensieri, ragionamenti e *Logos* personali. Parallelamente a quest'argomento, Dedalus propone una visione del processo creativo come *rito sacrificale* che rispecchia per analogia il dogma dell'Incarnazione: come Dio Padre si è incarnato nel Figlio, che si è sacrificato per rimettere i peccati dell'umanità, così l'artista riflette se stesso nell'opera *elaborando* il peccato originale. Ma, poiché egli agisce nel mondo e poiché è contaminato dal peccato, il ruolo dell'artista è simile a quello del sacerdote che trasforma la materia nel corpo di Cristo durante il sacramento dell'Eucaristia: secondo la visione di Joyce, al centro di entrambi i sacrifici è la Parola, ossia il Verbo incarnato in Gesù e il verbo appannaggio degli uomini.

La parola "Logos" nello *stream of consciousness* di Stephen in apertura dell'episodio costituisce un rimando diretto a Newman: Joyce dà voce all'insegnamento del cardinale sulla letteratura come espressione del *Logos* umano facendo sì che Stephen indichi se stesso, l'artista intento a spiegare il procedimento artistico, come "il fuoco sull'altare", impiegando una metafora cristologica:

Formless spiritual. Father, Word and Holy Breath. Allfather, the heavenly man. Hiesos Kristos, magician of the beautiful, the Logos who suffers in us at every moment. This verily is that. I am the fire upon the altar. I am the sacrificial butter (*U*, 9, 237.9-13).

Qui, rideterminando la Trinità in Padre, Parola e Spirito Santo, Stephen assimila il Figlio alla Parola evangelica, *viz.*, all'incarnazione della voce di Dio negli insegnamenti e nel sacrificio di Cristo: "Hiesos Kristos", Sacrificio del Figlio e Parola agita dal Padre, posto in regime di contiguità sintattica con il *Logos* "who suffers in us at every moment", è un riflesso del Verbo nell'uomo o, nelle parole

di Newman, “the special prerogative of man”<sup>349</sup>. In quest’equazione tra Figlio, *Logos* e Artista come elemento sacrificale (“I am the sacrificial butter”<sup>350</sup>) si rivela la fonte newmaniana della teoria di Stephen su *Amleto*: essa è rintracciabile nell’assunto neotestamentario da cui parte Newman, ossia che la Parola sia il dono divino per eccellenza: “if then the power of speech is a gift as great as any that can be named,—if the origin of language is [...] considered to be nothing short of divine [...]”<sup>351</sup>. Questo livello simbolico-narrativo, come vedremo, è da Joyce proiettato nelle parole di Stephen quando discute della presenza *fantasmatica* di Shakespeare in *Amleto*: egli, padre simbolico dell’opera, *genera* personaggi nei quali infonde il proprio spirito per mezzo della *voce*.

Ma Joyce porta alle estreme conseguenze gli assunti di Newman e, oltrepassando la sua concezione di letteratura come *riflesso umano e storicizzato* del divino, arriva ad assegnare alla creazione artistica una determinante di *ritualità* in cui l’artista diventa *artefice* e, plasmando il proprio *Logos* nella materia verbale, *sacrifica se stesso* nella creazione: “man has a [...] longing to become a maker and a moulder. That is the necessity of all art”<sup>352</sup>. Ne consegue che, per Joyce, l’arte sussista come vero e proprio rito fondato sul sacrificio, *viz.*, sulla *trasmutazione* della materia nell’eterno e universale: “*transmuting* the daily bread of experience into the radiant body of everliving life”. La scena di apertura di *Ulysses* e i continui riferimenti al rituale cattolico nell’intero romanzo non lasciano spazio a dubbi: la celebrazione della finta messa ad opera di Buck Mulligan, ad esempio, costituisce un rovesciamento parodico del rito *a livello discorsivo*, di superficie; sul piano simbolico e profondo essa non è altro che una raffigurazione dell’artista all’opera e un rimando metanarrativo alla metodologia impiegata da Joyce per costruire il proprio lavoro<sup>353</sup>, che già negli anni precedenti aveva descritto a suo fratello Stanislaus come *simile al mistero della messa*:

---

<sup>349</sup> Cfr. nota 155.

<sup>350</sup> Dedalus riferisce qui al rituale vedico dell’*Agnihotra*, ossia la libagione di latte o burro chiarificato nel fuoco.

<sup>351</sup> Cfr. nota 184.

<sup>352</sup> Joyce, “Drama and Life”, cit., p. 26.

<sup>353</sup> Cfr., fra gli altri, Ursula A. Harrigan, “*Ulysses* as Missal: Another Structure in James Joyce’s *Ulysses*”, *Christianity and Literature*, XXXIII, 4 (Summer 1984), pp. 35-50.



Don't you think [...] there is a certain resemblance between the mystery of the Mass and what I am trying to do? I mean that I am trying [...] to give people some kind of intellectual pleasure or spiritual enjoyment by converting the bread of everyday life into something that has a permanent artistic life of its own<sup>354</sup>.

Alla base della poetica joyciana, pertanto, sta la *trasmutazione* della materia; concetto, questo, che nelle maglie dell'*opus* l'autore inserisce su più livelli, adoperando la metafora cristologica come struttura metafisica che si riflette nell'opera terrena e totalmente umana dell'artista.

Per rintracciare le prime eco newmaniane all'interno di *Ulysses*, bisogna innanzitutto riferire all'apertura di *Lestrygonians*, dove troviamo un primo e molto esplicito riferimento al cardinale quando Bloom riceve un volantino da parte di un giovane. Fra le due azioni, cioè fra il giovane che allunga il volantino e Bloom che lo afferra, il narratore interviene citando in inglese il motto cardinalizio di Newman, *Cor ad cor loquitur*: "Heart to heart talks" (*U*, 8, 190.10). Questo primo indizio è seguito da quella che pare una sintetizzazione della teoria letteraria newmaniana nello *stream of thought* di Bloom:

The hungry famished gull  
Flaps o'er the waters dull.

That is how poets write, the similar sounds. But then Shakespeare has no rhymes: blank verse. The flow of the language it is. The thoughts. Solemn. (*U*, 8, 192.14-18)

Nei pensieri di Bloom è ravvisabile la traccia del ragionamento che, in *Literature*, segnala l'espressione soggettiva dei pensieri come la specificità di ogni composizione letteraria. In particolare è possibile cogliere, sottinteso nel riferimento a Shakespeare ("But then Shakespeare has no rhymes"), lo stesso argomento che Newman oppone a Sterne quando dimostra che la letteratura non si fonda sull'artificio ("the similar sounds"), ma sull'espressione del *Logos* ("the flow of the language it is") come messa in parola del pensiero ("thoughts"):

Now I insist on this, because it shows that speech, and therefore literature, which is its permanent record, is essentially a personal work. [...] In other

---

<sup>354</sup> Stanislaus Joyce, *My Brother's Keeper: James Joyce's Early Years*, New York, Viking Press, 1948, pp. 103-4.

words, literature expresses, not objective truth, but subjective; not things, but thoughts<sup>355</sup>.

Come spesso in altre sezioni di *Ulysses*, un riferimento vien fatto *risuonare* più volte nella sezione successiva: così accade nell'episodio che segue *Lestrygonians, Scylla and Charybdis*, nel quale la discussione su Amleto incorpora, senza mai nominare Newman, numerosi riferimenti a *Literature*. All'inizio dell'episodio, Russell<sup>356</sup> intraprende uno scambio con Stephen sull'essenza dell'arte, contestando il "metodo biografico" messo in campo da Dedalus, secondo cui *Amleto* è una raffigurazione del dramma domestico di Shakespeare, *viz.*, della morte di suo figlio Hamnet e del tradimento di sua moglie Anne Hathaway:

All these questions are purely academic, Russell oracled out of his shadow. I mean, whether Hamlet is Shakespeare or James I or Essex. Clergymen's discussions of the historicity of Jesus. Art has to reveal to us ideas, formless spiritual essences. The supreme question about a work of art is *out of how deep a life does it spring*. The painting of Gustave Moreau is the painting of ideas. The deepest poetry of Shelley, the words of Hamlet bring our mind into contact with the eternal wisdom, Plato's world of ideas. All the rest is the speculation of schoolboys for schoolboys (*U*, 9, 236.23-33. Enfasi mia.).

Eco della figura di Newman sono da ricercarsi nell'allusione alla "historicity of Jesus" che, mentre problematizza la lettura biograficamente orientata di Stephen, rimanda anche alle controversie religiose ottocentesche in merito alla figura storica di Gesù; nei riferimenti alla filosofia platonica, "Art has to reveal to us ideas, formless spiritual essences" "the words of Hamlet bring our mind in contact with the eternal wisdom, Plato's world of ideas", troviamo un preciso richiamo alla teoria newmaniana sulla poesia, incentrata proprio sulla rivelazione dell'Idea da parte dell'artista. Inoltre, la preoccupazione principale sull'Arte cui dà voce Russell è quella di stabilire "out of how deep a life does it spring"; tale domanda indiretta trova un contrappunto concettuale e una precisa risposta nella medesima metafora acquatica impiegata da Newman, di seguito segnata in corsivo:

---

<sup>355</sup> Newman, *Literature*, p. 273.

<sup>356</sup> Personaggio che appare solo in questa sezione, ricalcato sulla figura di George William Russell (1857-1935), intellettuale dublinese dell'epoca.

Can they really think that Homer, or Pindar, or Shakespeare, or Dryden, or Walter Scott, were accustomed to aim at diction for its own sake, instead of being inspired with their subject, and *pouring forth* beautiful words because they had beautiful thoughts? [...] Rather, it is fire within the author's breast which *overflows in the torrent* of his burning, irresistible eloquence; it is the poetry of his inner soul<sup>357</sup>.

Queste eco costituiscono dei veri e propri segnali testuali che indicano in Newman la fonte principale (o forse anche un *interlocutore*) dei ragionamenti esposti nelle pagine a seguire, che costituiscono un'articolata risposta alle obiezioni di Russell.

L'argomento di Stephen si apre con un'indagine sull'identità del padre di Amleto: per lui, Re Amleto è una rappresentazione di Shakespeare stesso, che lo interpreta sulla scena per poter entrare in contatto con il figlio morto, Hamnet:

What is a ghost? [...] One who has faded into impalpability through death, through absence, though change of manners. [...] Who is the ghost from limbo patrum, returning to the world that has forgotten him? Who is King Hamlet?

[...]

-The play begins. A player comes on under the shadow, made up in the castoff mail of a court buck, a wellset man with a bass voice. It is the ghost, the king, a king and no king, and the player is Shakespeare who has studied Hamlet all the years of his life which were not vanity in order to play the part of the spectre. He speaks the words to Burbage, the young player who stands before him beyond the rack of cerecloth, calling him by a name:

*Hamlet, I am thy father's spirit*

bidding him list. To a son he speaks, the son of his soul, the prince, young Hamlet and to the son of his body, Hamnet Shakespeare, who has died in Stratford that his namesake may live for ever.

-Is it possible that that player Shakespeare, a ghost by absence, and in the vesture of buried Denmark, a ghost by death, speaking his own words to his own son's name (had Hamnet Shakespeare lived he would have been prince Hamlet's twin) is it possible, I want to know, or probable that he did not draw or foresee the logical conclusion of those premises: you are the dispossessed son: I am the murdered father: your mother is the guilty queen. Ann Shakespeare, born Hathaway? (*U*, 9, 240.16-22)

Nell'immagine di Shakespeare che interpreta Re Amleto, quella di un *artista che incarna la propria parola* per vendicarsi del tradimento di sua moglie, ritroviamo sia l'idea di Newman sulla letteratura come lavoro in cui precipita il "Great Self"<sup>358</sup> dell'artista, sia il concetto newmaniano di letteratura come opera

---

<sup>357</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>358</sup> Cfr. nota 161.

umana che necessita di essere animata dalla *voce*, “The Epic was sung by the voice of the living, present poet. The drama, in its very idea, is poetry in persons”<sup>359</sup>: Joyce sembra aver fatto talmente propria quest’idea che la porta al suo totale estremo, narrativizzando uno Shakespeare che, in carne e ossa, sale sul palco a *dire se stesso*. Vedremo quali forme assumerà, nell’opera joyciana, questo nodo teorico sull’oralità in letteratura; per ora bisogna sottolineare che nella figura di Shakespeare come Re Amleto Joyce convoca anche una ricerca più profonda, ossia quella che pertiene al tema della paternità nell’accezione più ampia, sia religiosa che artistica, così riassunta da Tindall:

In the first chapter [...] the theme of paternity is introduced [...]. During his walk along Sandymount beach, Stephen thinks about the consubstantiality or oneness of Father and Son [...]. These preliminaries lead to the scene in the library. In which Stephen [...] discusses Hamlet, an excellent focus for his thoughts on the father and son motif [...]<sup>360</sup>.

La consustanzialità di Padre e Figlio è, per Stephen, l’essenza di *Amleto* e la sua insistenza sui dettagli biografici riguardanti Shakespeare è strumentale a fornire un impianto fattivo alla propria teoria che, come si è visto, è modellata sulla dottrina cattolica della Trinità.

Si sa che Joyce tenne dodici lezioni su *Amleto* dal Novembre 1912 al Febbraio 1913 presso l’Università Popolare di Trieste; sebbene siano andate perdute, Quillian ha sistematizzato gli appunti di Joyce arrivando alla conclusione che la sua lettura, la quale si riflette in quella di Dedalus, fosse “Platonic, idealistic. Taking Shakespeare for his model, he tries to arrive at an ideal form of the artist”<sup>361</sup>. Tale idea trova un riscontro preciso se guardiamo alla scena della biblioteca come a una *drammatizzazione* della teoria di Joyce su *Amleto* e sull’arte in generale: ne sono prova sia il dialogo fra Stephen e Russell, orientato a una discussione dell’arte secondo una terminologia platonica, sia la teoria stessa di Dedalus che, da apicale momento metanarrativo in cui l’autore, ritestualizzando l’intera vicenda di Bloom-Dedalus-Molly<sup>362</sup> nel dramma

---

<sup>359</sup> Newman, *Catholic Literature in the English Tongue*, cit., p. 329.

<sup>360</sup> William Y. Tindall, *James Joyce. His Way of Interpreting the Modern World*, New York, Grove Press, 1960, p. 26.

<sup>361</sup> William H. Quillian, “Shakespeare in Trieste: Joyce’s 1912 Hamlet Lectures”, *James Joyce Quarterly*, XII, 1-2 (Fall-Winter 1974-1975), pp. 7-63, p. 8.

<sup>362</sup> Anche Molly e Leopold Bloom hanno affrontato la perdita di un figlio, morto in tenera età; tra Stephen e Leopold, nell’ultima parte del romanzo, si instaura un rapporto proiettivo in cui Bloom assume un ruolo *simbolicamente* paterno nei confronti di Dedalus.

Shakespeare-Hamnet-Anne, offre al lettore a un tempo la narrativizzazione della propria teoria estetica e una chiave di lettura del romanzo. All'interno di questo sistema di rispecchiamenti, le eco newmaniane sulla letteratura come "personal work", come riflesso dell'Idea e come fatto ontologicamente orale, si diano come un *fil-rouge* metodologico a partire dal quale Joyce ha costruito non solo un'interpretazione di *Amleto*, ma l'intero impianto teorico-estetico della propria opera. Esso risulta in una meditazione sulla paternità artistica o, più precisamente, sulla *consustanzialità* di artista e personaggi come riflesso terreno della *stessa sostanza* che lega Padre e Figlio.

Lacan è forse stato il più acuto osservatore in merito alla persistenza della dottrina cattolica negli scritti di Joyce; secondo lui, la questione della paternità in Joyce non è da definirsi tematicamente, quanto piuttosto come il fondamento dell'arte nell'*opus*. Riferendo all'atto glossopioietico di *Finnegans Wake* Lacan, nelle parole di Recalcati, interpreta il lavoro linguistico di Joyce come l'"affermazione superba" del figlio che dona agli uomini un nuovo linguaggio, così come ha fatto il padre in origine:

*Ulysses* è la testimonianza del fatto che Joyce resta radicato nel padre pur rinnegandolo [...]. Essere artista per Joyce significa identificarsi al grande Altro della creazione, non al figlio redentore [...]. Significa diventare orgogliosamente Padre dell'Opera, come accade in *Finnegans Wake* [...]. Non è il figlio che deriva dal padre, ma è il figlio che prende il posto del padre in un atto di affermazione superba. In Joyce, afferma Lacan, "l'artista non è il redentore, è Dio stesso, in quanto modellatore"<sup>363</sup>.

Tale interpretazione considera le figure di Padre e Figlio, in Joyce, come entità *discrete*, individuando un meccanismo di sostituzione tra una figura e l'altra grazie alla quale l'artista *si fa Dio*; ma l'interpretazione che Stephen dà di *Amleto* e quindi, *latu sensu*, dell'arte stessa, si fonda piuttosto sul riconoscimento che il Figlio è *fatto della stessa sostanza* del Padre. L'artista, lungi dal sostituirsi all'una o all'altra figura, assume il ruolo ieratico di colui che *trasforma* la parola umana ("daily bread") in materia divina ("the radiant body of everliving life"). Più che di sostituzione al Padre, bisognerebbe quindi parlare di *sacrificio* dell'artista il quale, come l'officiante durante la messa, dona e offre al Padre il Corpo del Figlio, la Parola, in remissione dei peccati. Per Joyce, l'uomo non può

---

<sup>363</sup> Massimo Recalcati, "Telemachia", *LETTERA. Rivista di clinica e cultura psicanalitica*, III (2013), pp. 32-50, pp. 34-5.

sostituirsi al Padre perché la paternità, “in the sense of conscious begetting”, gli è sconosciuta, come dice Stephen nel prosiegua del suo discorso:

Fatherhood, in the sense of conscious begetting, is unknown to man. It is a mystical estate, an apostolic succession, from only begetter to only begotten. On that mystery [...] the church is founded and founded irremovably because founded, like the world, macro- and microcosm, upon the void. Upon uncertainty, upon unlikelihood. Amor matris, subjective and objective genitive, may be the only true thing in life. Paternity may be a legal fiction. (*U*, 9, 266, 12-22).

La paternità terrena è piuttosto uno stato mistico, una “successione apostolica” fondata sull’incertezza, così come il mondo stesso. La Chiesa, organismo terreno in cui si riflette l’opera di Dio Padre (“macro- and microcosm”), perpetra il mistero della paternità; e così ogni artista in relazione alla propria opera. Ma l’uomo è legato a doppio filo alla sua esistenza nel mondo, quindi al peccato originale (“an original sin and, like original sin, committed by another in whose sin he too has sinned”), e non può agire *come* il Padre; pertanto Stephen riconosce nell’opera di Shakespeare e in quella di ogni artista il dispiegarsi del racconto della caduta originaria nel tema dell’esilio (“banishment”) e del tradimento. È questo il sacrificio della Parola da parte dell’artista, *viz.*, l’offerta di un’opera nella quale egli genera, *metamorfizza* e incontra continuamente se stesso (“Every life is many days, day after day. We walk through ourselves, meeting robbers, ghosts, giants, old men, young men, wives, widows, brothers-in-love. But always meeting ourselves”):

- Why? Stephen answered himself. Because the theme of the false or the usurping or the adulterous brother or all three in one is to Shakespeare, what the poor is not, always with him. The note of banishment, banishment from the heart, banishment from home, sounds uninterruptedly from *The Two Gentlemen of Verona* onward till Prospero breaks his staff, buries it certain fathoms in the earth and drowns his book. It doubles itself in the middle of his life, reflects itself in another, repeats itself, protasis, epitasis, catastasis, catastrophe. It repeats itself again when he is near the grave, when his married daughter Susan, chip of the old block, is accused of adultery. But it was the original sin that darkened his understanding, weakened his will and left in him a strong inclination to evil. The words are those of my lords bishops of Maynooth: an original sin and, like original sin, committed by another in whose sin he too has sinned. It is between the lines of his last written words, it is petrified on his tombstone under which her four bones are not to be laid. Age has not withered it. Beauty and peace have not done it away. It is in infinite variety everywhere in the world he has created, in *Much Ado about Nothing*, twice in *As you*

like It, in The Tempest, in Hamlet, in Measure for Measure, and in all the other plays which I have not read.

He laughed to free his mind from his mind's bondage. Judge Eglinton summed up.

-The truth is midway, he affirmed. He is the ghost and the prince. He is all in all.

-He is, Stephen said. The boy of act one is the mature man of act five. All in all. In Cymbeline, in Othello he is bawd and cuckold. He acts and is acted on.

[...] Every life is many days, day after day. We walk through ourselves, meeting robbers, ghosts, giants, old men, young men, wives, widows, brothers-in-love. But always meeting ourselves. The playwright who wrote the folio of this world and wrote it badly (He gave us light first and the sun two days later), the lord of things as they are [...] is doubtless all in all in all of us, ostler and butcher, and would be bawd and cuckold too but that in the economy of heaven, foretold by Hamlet, there are no more marriages, glorified man, an androgynous angel, being a wife unto himself.

-Eureka! Buck Mulligan cried. Eureka! (U, 9, 272-4).

In questo senso, l'artista agisce *in modo analogo* al Dio Padre quando crea l'uomo a sua immagine e somiglianza, ma *non può* sostituirsi a Lui a causa del peccato originale. Perciò quando Stephen dice che "the lord of things as they are [...] is doubtless all in all in all of us", non compie un gesto di *hybris* volto a mettere il Dio Padre e l'artista sullo stesso piano; egli rimanda piuttosto alla percezione interiore del divino e alle sue modalità di manifestazione fenomenica. Tale *visione sacrificale* dell'arte deriva da una stretta compenetrazione fra il piano artistico e religioso che Joyce deriva senz'altro da Newman, approfondendola e orientandola secondo strumenti dottrinali e dogmatici: in virtù di questa, Shakespeare è Re Amleto e allo stesso tempo suo figlio ("he is all in all"), così come Joyce è Bloom, Dedalus, Molly e ogni personaggio s'incontri nel romanzo.

Ogni autore, "a ghost by absence" (U, 9, 241.24-5), costituisce pertanto un'impalpabile presenza-in-assenza che costruisce la propria immagine attraverso parole e atti dei personaggi di propria creazione ("so the artist weave and unweave his image [...] so through the ghost of the unquiet father the image of the unliving son looks forth"):

As we [...] weave and unweave our bodies, Stephen said, from day to day, their molecules shuttled to and fro, so does the artist weave and unweave his image. And as the mole on my right breast is where it was when I was born, though all my body has been woven of new stuff time after time, so through the ghost of the unquiet father the image of the unliving son looks forth (U, 9, 249.3-10).

Perciò il Principe Amleto, l'“unliving son” destinato ad agire per conto del fantasma di suo padre, che a sua volta è Shakespeare, non è che un vuoto strumento che ospita la voce dell'autore, *viz.*, una copia: un *simulacro*. In altre parole, Amleto è uno, ed è Shakespeare: le sue manifestazioni simulacrali si trovano sulla scena nelle figure del Padre-fantasma e del Figlio che portano *lo stesso nome*. Il *dramma* è quello originario del Sacrificio del Figlio secondo la sua manifestazione terrena intrisa di peccato e vendetta; esso è modulato in una “trinità teatrale” riconducibile al *nome di Amleto*, che appare sulla scena come padre, corpo sacrificale (figlio), e *Ghost*, spirito che dal padre *passa ad agire* nel figlio. Tale interpretazione è da ricercarsi qualche riga dopo, quando Stephen amplia il proprio argomento come segue:

The soul has been before stricken mortally, a poison poured in the porch of a sleeping ear. But those who are done to death in sleep cannot know the manner of their quell unless their Creator endow their souls with that knowledge in the life to come. The poisoning and the beast with two backs that urged it king Hamlet's ghost could not know of were he not endowed with knowledge by his creator<sup>364</sup>. That is why the speech (his lean unlovely English) is always turned elsewhere, backward. Ravisher and ravished, what he would but would not [...] He goes back, weary of the creation he has piled up to hide him from himself, an old dog licking an old sore. But, because loss is his gain, he passes on towards eternity in undiminished personality, untaught by the wisdom he has written or by the laws he has revealed. His beaver is up. He is a ghost, a shadow now, the wind by Elsinore's rocks or what you will, the sea's voice, a voice heard only in the heart of him who is the substance of his shadow, the son consubstantial with the father (*U*, 9, 252.9-30).

Quel che accade quando il fantasma del Re rivela al figlio modalità e responsabili del proprio assassinio è, per Joyce, una *transustanziazione* del padre nel figlio: il Re si *converte* nella *persona* di suo figlio guidandolo alla vendetta e al sacrificio di se stesso, in un preciso rispecchiamento della dottrina cattolica che, come si è detto, costituisce una delle strutture portanti di *Ulysses*: “He is a ghost, a shadow now, [...] the sea's voice [...] heard only in the heart of him who is the substance of his shadow, the son consubstantial with the father”. A chiudere il cerchio, troviamo un preciso riferimento a Newman nell'ultima frase: “He goes back, [...] an old dog licking an old sore. But because loss is his gain,

---

<sup>364</sup> Dice Lacan a proposito delle parole di Re Amleto: “Bisogna dunque supporre che nell'Aldilà si abbiano informazioni molto precise sul modo in cui ci si è pervenuti”. Jacques Lacan, *Il seminario, libro VI. Il desiderio e la sua interpretazione*, Torino, Einaudi, 2016, p. 327.



he passes on towards eternity in undiminished personality”. Nel citare il titolo del romanzo newmaniano, Joyce allude al fatto che il Re abbia *guadagnato* informazioni su chi l’abbia ucciso, pur avendo *perso* la vita (“those who are done to death in sleep cannot know the manner of their death unless their Creator endow their souls with that knowledge in the life to come”), attivando al contempo un segnale intertestuale che rimanda, come un’eco, ai riferimenti newmaniani presenti in apertura del capitolo.

A questo punto, l’interesse di Joyce nei confronti di Newman appare molto meno che accidentale; la lettura di *Amleto* in *Ulysses*, fondata su una rielaborazione dei procedimenti sacramentali della trinità cattolica, può essere vista come un’approfondimento della teoria newmaniana sulla letteratura come espressione del *Logos* e come “personal work”. Nella caratterizzazione di *Amleto* come riscrittura del *dramma universale* del Sacrificio del Figlio, inoltre, troviamo una puntuale applicazione della teoria del *drama* come “spirito” di quelle “underlying laws [...], in all their nakedness and divine severity” che conformano la vita umana. Questo “spirito”, come si è visto, è assimilabile all’essenza della poesia che Newman definisce nei termini di Idea trascendente. *Drama e Poetry* sono pertanto emanazioni divine offerte alla contemplazione dell’artista; ma se per Newman l’efficacia dell’arte shakespeariana e dei grandi poeti sta nella creazione di opere che *traducono* la contemplazione dell’Idea in strumenti di elevazione morale, per Joyce il miglioramento morale dell’uomo è una *conseguenza* dell’arte come riflesso delle *leggi* divine (“underlying laws”).

In altre parole, se per Newman l’arte e la religione condividono *lo stesso fine* perseguendolo con *lo stesso mezzo*, la Parola, per Joyce l’arte stessa è *religiosa e sacramentale nei suoi procedimenti creativi*: di qui, la concezione joyciana dell’arte *come fenomenologia della religione*, ossia come sacrificio dell’artista e come strumento di comunicazione fra dimensione divina e terrestre. Se quest’ultima è idea comune a entrambi gli autori va rimarcato che in Joyce, proprio per questa visione religiosa dell’arte, l’artista funge sia da officiante del rito (“priest of the eternal imagination”) che da *oggetto sacrificale*, poiché trasmuta continuamente se stesso, ossia “his great Self” nel contesto terreno della legge divina, nell’opera.

Un confronto fra un passaggio da *Stephen Hero*: “Shakespeare, he said, *had sounded* the depths of human nature: his plays show us men and women

under the influence of various passions and they show us the *moral* results of these passion”<sup>365</sup> (enfasi mia), con uno da *Poetry* di cui alla nota 148 di questa tesi aggiunge un ulteriore punto di contatto fra i due autori:

Our greatest masters have known better; -they have subjected metaphysics to their art. In Hamlet, Macbeth, Richard, and Othello, the philosophy of mind is but the material of the poet. These personages are ideal; they are effects of the contact of a given internal character with given outward circumstances, the results of combined conditions determining (so to say) a *moral curve* of original and inimitable properties. (enfasi mia)

La frase di Stephen, oltre a costituire una vera e propria sintesi dell’argomento di Newman su Shakespeare, pone in essere un altro caposaldo della pratica letteraria joyciana, ancora una volta mutuata da Newman: quella dell’assimilazione della letteratura al suono e alla musica (“Shakespeare [...] *had sounded* the depths of human nature”): “the harmony of the verse is but the echo of the inward music which the thoughts of the poet breathe”<sup>366</sup>.

Ci occuperemo di questo nel prossimo paragrafo, dopo aver osservato come Joyce abbia diligentemente fatto propria e messo in pratica la dottrina newmaniana sull’economia; per ora ribadiamo come il riscontro della componente newmaniana in Joyce ci abbia portato a un possibile riassetto del peso e della specificità della dottrina cattolica nell’opera dell’autore irlandese: non oggetto di parodia e rovesciamenti, ma fondamento filosofico-teologico dell’intera poetica. Questo condurrebbe naturalmente a una rilettura dell’opera alla luce dell’apostasia di Joyce, che potrebbe essere rivalutata come un allontanamento dall’istituzione ecclesiastica per motivi *politici* fermamente radicati nella storia d’Irlanda e Inghilterra, e non come un totale rifiuto del culto e della dottrina; ancora nel 1935, si è visto, l’autore riferiva alla Chiesa cattolica come “the only true church”.

## 5.2. Da “*Dubliners*” (1914) a “*Finnegans Wake*” (1939).

Il penultimo racconto di *Dubliners*, *Grace*, testualizza in modo cristallino la lezione newmaniana sul metodo economico di rappresentazione e può essere letto come una riscrittura di *Loss and Gain* in chiave parodica. Il romanzo di

---

<sup>365</sup> Joyce, *Stephen Hero*, London, Cape, 1960, p. 34.

<sup>366</sup> Newman, *Poetry*, cit., p. 26.

Newman è incorporato nel racconto sia a livello strutturale, dove è ravvisabile il medesimo schema di morte e rinascita di cui fa esperienza Reding, che a livello di contenuto e temi. Già nel paratesto è segnalata l'inversione parodica che *Grace* compie rispetto a *Loss and Gain*: se il romanzo di Newman costruisce una parabola *spirituale* a partire da un'endiadi di segno economico, il racconto di Joyce costruisce una parabola *terrena* qualificata attraverso il concetto teologico della grazia.

A livello strutturale, il racconto di Joyce presenta uno schema tripartito simile a quello di *Loss and Gain* ma, mentre in quest'ultimo la scansione simbolica della vicenda di Reding è affidata a due momenti di morte e rinascita, dopo la morte del padre e dopo la conversione, la vicenda del protagonista di *Grace*, Kernan, pare ricalcare quella di Reding a partire dalla seconda *morte simbolica*, ossia a partire dal momento in cui, allontanato da Oxford, Charles è costretto a risiedere a Boughton con sua madre e le sorelle. Questa è una vera e propria *fall from grace* per Reding che, privato della possibilità di dialogo col mondo (Oxford), intraprende lo scrutinio interiore che lo condurrà alla Chiesa di Roma. Joyce narrativizza tale *fall* e l'impossibilità al dialogo nella rovinosa *caduta dalle scale* di Kernan in apertura del racconto, in seguito alla quale l'uomo perde un pezzo di lingua e si ritrova in uno stato di temporanea incapacità di articolazione fonatoria.

La fase immediatamente precedente alla conversione e rinascita simbolica di Reding nella quale egli, partecipando molto discretamente alle conversazioni con gli amici Bateman, Campbell e Willis, inizia a intravedere e poi accoglie il dono della grazia, è riscontrabile nella parte centrale del racconto joyciano, ambientata due giorni dopo l'incidente nella stanza da letto di Kernan convalescente. Questi, pur avendo recuperato la capacità di parlare correttamente, si trova a essere un interlocutore abbastanza silenzioso rispetto alla conversazione che ha luogo con i suoi amici venuti a fargli visita, intenzionati a recuperarlo dalla disastrosa situazione in cui si trova. La rinascita di entrambi i protagonisti è simbolizzata nella messa in una chiesa cattolica, cui sia Reding che Kernan partecipano, seppure con stati d'animo e intenzioni diametralmente opposte.

Tale similarità strutturale si riflette anche nei contenuti e nei temi delle due storie, poiché entrambe narrano di una *conversione* e dell'accettazione della

grazia divina, con la differenza che quella di cui fa esperienza Kernan costituisce il rovesciamento esatto del tipo di dono divino che riceve Charles Reding; entrambe le storie narrativizzano dinamiche economiche ma, mentre Reding si muove fra una perdita di tipo *materiale* (il mondo) che porta a un guadagno *spirituale* (la grazia e la fede), la vicenda di Kernan è completamente immersa nella dinamica di riparazione dei debiti *monetari* contratti con Harford, l'ebreo, "the moneylender" (*G*, 195)<sup>367</sup>. Infine, entrambe le storie sono costruite secondo il metodo economico come messo a punto da Newman, riassumibile nella formula dedotta dall'*Apologia* di "represent, without misrepresenting, what it is yet his duty to present to his hearers with caution or reserve"<sup>368</sup>; si vedrà in particolare come questo principio sia applicato da Joyce nell'ultima sezione del racconto, ossia nell'omelia di padre Purdon.

Che Joyce conoscesse perfettamente la dottrina dell'economia attraverso Newman è chiaro da *Stephen Hero*:

Words, he said, have a certain value in the literary tradition and a certain value in the market-place –a debased value. Words are simply receptacles for human thought: in the literary tradition they receive more valuable thoughts than they receive in the market-place. [...] Stephen quoted a phrase from Newman to illustrate his theory.

-In that sentence of Newman's, he said, the word is used according to the literary tradition: it has there its full value. In ordinary use, that is, in the market-place, it has a different value altogether, a debased value. "I hope I'm not detaining you."

-Not at all, not at all!

-No... No...

-Yes, yes, Mr Daedalus, I see... I quite see your point... detain...<sup>369</sup>

La frase cui riferisce Stephen è poi esplicitata nel *Portrait*:

One difficulty, said Stephen, in esthetic discussion is to know whether words are being used according to the literary tradition or according to the tradition of the marketplace. I remember a sentence of Newman's in which he says of the Blessed Virgin that she was detained in the full company of the saints. The use of the word in the marketplace is quite different. *I hope I am not detaining you*<sup>370</sup>.

---

<sup>367</sup> Le citazioni da *Grace* saranno tratte da James Joyce, *Dubliners*, London, Penguin, 1996, pp. 169-198 e di qui in avanti saranno indicate nel corpo del testo con *G*, seguito dal numero di pagina.

<sup>368</sup> Cfr. nota 260.

<sup>369</sup> Joyce, *Stephen Hero*, cit., p. 33.

<sup>370</sup> Joyce, *A Portrait of the Artist*, cit., p. 145.

Il piano su cui Stephen proietta l'uso economico della parola è pertanto estetico: vale a dire che Joyce riprende il Newman dell'*Apologia* quando passa in rassegna i modi in cui il linguaggio può essere impiegato per dispensare cautamente la verità *religiosa*<sup>371</sup>, distinguendo fra l'uso *letterario* del linguaggio, ossia simbolico e polisemico (“it has there its full value”) e quello *materiale* e referenziale, legato alle *contingenze* dello scambio verbale (“the marketplace”). L'impiego e la reiterazione della metafora economica per distinguere tali modalità d'uso segnalano che la fonte di Joyce sia proprio Newman e che il suo modello, sia per l'applicazione del metodo economico di rappresentazione che per il fondamento di una generale teoria fenomenologica del linguaggio, sia proprio *Loss and Gain*: “Words are simply receptacles for human thought”, dice Stephen, facendo eco a Reding quando chiede a sua madre e alle sue sorelle: “What are words but artificial signs for ideas?” (206).

Come si è visto nell'analisi condotta nel precedente capitolo, l'applicazione del metodo economico di rappresentazione al romanzo chiama in causa, attraverso figure macrostrutturali di attenuazione e nascondimento (allegoria, allusioni), la questione più ampia del rapporto tra forma e sostanza e tra parole e cose, tanto da poter interpretare la conversione di Reding come un percorso di superamento del segno che lo porta a Dio. L'ipotesi che porteremo avanti è che questa riflessione sulla parola come *segno artificiale da oltrepassare*, se trova in *Grace* un'applicazione discorsiva esemplare, costituisca un *trait d'union* che tiene insieme l'opera di Joyce fino al suo ultimo compimento, fungendo da innesco teorico per *Finnegans Wake*, luogo testuale in cui Joyce ha portato alle estreme conseguenze questo tipo di *formalismo linguistico*.

La scena di apertura di *Grace* rappresenta la caduta di Kernan simbolizzandola in immagini che rimandano alla semantica religiosa: “The ring of onlookers distended and closed again elastically. A dark medal of blood had formed itself near the man's head on the tessellated floor” (*G*, 169). Nell'immagine della folla che si apre e chiude “elastically” intorno al corpo inerme, la critica ha riconosciuto un'immagine di morte e nascita<sup>372</sup>, mentre ha letto nella “medaglia di sangue” che si forma sul pavimento di fianco alla testa

---

<sup>371</sup> Cfr. par. 4.2.3. di questa tesi.

<sup>372</sup> Cfr. Mark Osteen, “Serving Two Masters: Economics and Figures of Power in James Joyce's ‘Grace’”, *Twentieth Century Literature*, XXXVII, 1 (Spring 1991), pp. 76-92, p. 77.

dell'uomo un rimando a una certa semantica militaresca assegnata al personaggio<sup>373</sup>; tuttavia, se letta in modo più propriamente iconico, tale medaglia di sangue accanto alla testa dell'uomo convoglia l'immagine di un'aureola simile a quelle visibili nei mosaici sacri (“tesselated floor”).

Nella plurivocità di significati assegnabili alla “medaglia di sangue” troviamo una prima applicazione del metodo economico di rappresentazione, il quale dirige la testualità del racconto nella sua interezza. Essa si compone sull'interesecezione di due livelli semantici, quello *referenziale* o linguistico del “marketplace” in base al quale Kernan guadagna una “medaglia”, e quello simbolico o iconico, in base al quale il distintivo rimanda a un segno di santità e, pertanto, dirige la lettura della vicenda sui vettori della tematica religiosa. Inoltre, poiché la caduta di Kernan avviene, da ubriaco, nella melma maleodorante del bagno di un pub (“His hat had rolled a few yards away and his clothes were smeared with the filth and ooze of the floor on which he had lain, face downwards”, *G*, 169) e la sua aureola è fatta di sangue, l'allusione alla santificazione del personaggio è stabilita nel regno della materia e contiene, pertanto, il *rovesciamento* (“face downwards”) di un *exemplum* moralmente edificante.

Kernan riprende i sensi e torna alla vita grazie alla solerzia di un passante che casualmente si ritrova sulla scena, il quale lo affida alle cure di “a tall agile gentleman of fair complexion, wearing a long yellow ulster” (*G*, 171), Mr Power, poliziotto presso il Castello di Dublino e suo amico di lunga data. Nella caratterizzazione di Power abbiamo un primo segnale testuale che Kernan, agente di commercio, si trova in una situazione di “declino” e che Mr Power condivide con lui degli “inexplicable debts”:

The arc of his social rise intersected the arc of his friend's decline, but Mr Kernan's decline was mitigated by the fact that certain of those friends who had known him at his highest point of success still esteemed him as a character. Mr Power was one of these friends. His inexplicable debts were a byword in his circle; he was a debonair young man. (*G*, 173-4)

L'effetto della caduta è stato quello di privare Kernan della possibilità di esprimersi, come constata Mr Power guardandogli in bocca durante il tragitto

---

<sup>373</sup> *Ivi*: “Kernan's ‘medal’ of blood resembles a war-wound, and indeed he thinks of himself a ‘veteran’”.

verso casa. L'uomo ha perso un pezzo di lingua ed è incapace di articolare correttamente i suoni:

"I 'ery 'uch o'liged to you, sir. I hope we'll 'eet again. 'y na'e is Kernan."

The shock and the incipient pain had partly sobered him.

"Don't mention it," said the young man.

They shook hands. Mr Kernan was hoisted on to the car and, while Mr Power was giving directions to the carman, he expressed his gratitude to the young man and regretted that they could not have a little drink together.

"Another time," said the young man.

The car drove off towards Westmoreland Street. As it passed Ballast Office the clock showed half-past nine. A keen east wind hit them, blowing from the mouth of the river. Mr Kernan was huddled together with cold. His friend asked him to tell how the accident had happened.

"I 'an't, 'an," he answered, "'y 'ongue is hurt."

"Show."

The other leaned over the well of the car and peered into Mr Kernan's mouth but he could not see. He struck a match and, sheltering it in the shell of his hands, peered again into the mouth which Mr Kernan opened obediently. The swaying movement of the car brought the match to and from the opened mouth. The lower teeth and gums were covered with clotted blood and a minute piece of the tongue seemed to have been bitten off. The match was blown out.

"That's ugly," said Mr Power.

"Sha, 's nothing," said Mr Kernan, closing his mouth and pulling the collar of his filthy coat across his neck. (*G*, 172-3)

La prima sezione del racconto si conclude con l'arrivo dei due uomini a casa di Kernan, dove quest'ultimo è affidato alle cure di sua moglie. Dal dialogo fra Mrs Kernan e Mr Power apprendiamo che l'incidente dell'uomo ha in qualche modo a che fare con i soldi, che Kernan prende spesso e volentieri in prestito anche da Power per poi spenderli al pub, trascurando così casa e famiglia ("He never seems to think he has a home at all"):

Mr Power was careful to explain to her that he was not responsible, that he had come on the scene by the merest accident. Mrs Kernan, remembering Mr Power's good offices during domestic quarrels, as well as many small, but opportune loans, said:

"O, you needn't tell me that, Mr Power. I know you're a friend of his, not like some of the others he does be with. They're all right so long as he has money in his pocket to keep him out from his wife and family. Nice friends! Who was he with tonight, I'd like to know?"

Mr Power shook his head but said nothing.

[...]

"We were waiting for him to come home with the money. He never seems to think he has a home at all."

“O, now, Mrs Kernan,” said Mr Power, “we’ll make him turn over a new leaf. I’ll talk to Martin. He’s the man. We’ll come here one of these nights and talk it over.”

[...]

He got up on the car. As it drove off he raised his hat to her gaily.

“We’ll make a new man of him,” he said. “Good-night, Mrs Kernan.” (*G*, 174-5).

Mr Power si adopera quindi a trovare una soluzione che rimetta l’amico sulla retta via, anticipando il processo di metamorfosi al quale Kernan andrà incontro nel prosieguo del racconto (“We’ll make a new man of him”).

La messa in atto di tale soluzione apre la seconda parte del racconto e consiste in un “complotto” ordito da Power e dal suo collega Cunningham, altro personaggio vessato da problemi finanziari a causa dell’alcolismo di sua moglie: “He had set up house for her six times; and each time she had pawned the furniture on him” (*G*, 177). I due si presentano a casa di Kernan due giorni dopo la caduta assieme a M’Coy, “at one time a tenor of some reputation” il quale si era trovato a svolgere i lavori più disparati e, a causa di una serie di rovesci di fortuna, “for short periods he had been driven to live by his wits” (*G*, 178). Si tratta quindi di una compagine di indebitati (“a nice collection of scoundrels”, *G*, 184) che cerca di tirare fuori la famiglia dell’amico dalla pessima situazione economica in cui versa ordendo un “plot” i cui dettagli sono chiariti man mano che la conversazione fra Kernan e gli amici prosegue. Si noti come la materia economica del debito è narrativizzata secondo procedimenti allusivi e di referenza indiretta, così come la soluzione di tali problemi emerge dalla messa in scena dialogica che compone la seconda parte del racconto; un piccolo dettaglio prolettico è dato però nel discorso libero indiretto di Mrs Kernan la quale, messa a parte del piano dai congiurati, si rimette nelle mani di Cunningham pensando: “Mr Cunningham was a capable man; and *religion was religion*. The scheme might do good and, at least, it could do no harm” (*G*, 178, enfasi mia).

La seconda parte del racconto consiste nello scambio verbale che ha luogo nella stanza di Kernan; gli amici si impegnano a convincere il convalescente ad affidare la sua situazione nelle mani dei gesuiti, al cui potere monetario si allude obliquamente durante la conversazione, in particolare attraverso la genericità della nominalizzazione: “There’s no mistake about it,” said Mr M’Coy, ‘if you want a thing well done and no flies about it you go to a



Jesuit. They're the boyos have influence"; "The Jesuits cater for the upper classes" (G, 185). La soluzione ai problemi economici dei Kernan è, pertanto, *religiosa* o, più precisamente, essa affida la riparazione dei debiti al gesto *formale* di adesione al culto: affinché Kernan possa beneficiare dell'aiuto da parte dell'istituzione ecclesiastica, bisogna che compia il gesto di recarsi in Chiesa, dimostrando una qualche forma di religiosità: "All we have to do, said Mr Cunningham, "is to stand up with lighted candles in our hands and renew our baptismal vows" (G, 194). Kernan, nonostante non frequenti la chiesa da oltre vent'anni, acconsentirà recandosi a una funzione "for businessmen, you know" (G, 186).

I dettagli della composizione scenica e iconica della caduta di Kernan, nella quale è possibile leggere il *rovesciamento di una storia di resurrezione nella grazia di Dio*, si riflettono compiutamente nelle dinamiche dialogiche che hanno luogo nella parte centrale del racconto e nell'omelia che lo chiude, come si vedrà: in esse il *fine materiale* perseguito dai personaggi è metaforizzato, ossia *nascosto nel tema religioso* su cui vertono le conversazioni, con esiti espressivi comici e grotteschi. Proprio in questa metaforizzazione della religione come dispositivo di riparazione del debito monetario abbiamo l'applicazione del metodo economico di rappresentazione newmaniano: se la verità è che nessuno dei convenuti a casa di Kernan sia minimamente interessato agli aspetti spirituali connessi al rito religioso; e se la verità contenuta nel discorso di padre Purdon è che la Chiesa funzioni anche da organismo di regolamentazione monetaria e terrena, tale verità è "cautamente dispensata" nella narrazione attraverso procedimenti diegetici e dialogici di attenuazione e allusione.

Tali procedimenti di costruzione segnalano la derivatività di *Grace da Loss and Gain*, e al contempo indicano il *rovesciamento* del romanzo di Newman operato da Joyce, rintracciabile a livello discorsivo e in particolare nel dispiegarsi di alcuni temi teologici discussi a lungo in *Loss and Gain*. All'ingenuità e all'entusiasmo con cui giovani compagni di Reding affrontano le questioni dottrinali fra da contrappunto, in *Grace*, l'inconsistenza e l'opportunismo dimostrati dagli astanti nel trattare l'argomento spirituale, il quale finisce per essere *funzionalizzato in una metafora* volta a coprire la nuda verità, ossia che ognuno degli attori impegnati nella conversazione si recherà in chiesa per risolvere il proprio disastro finanziario:

Then Mr Cunningham turned towards Mr Power and said casually:  
 “On Thursday night, you said, Jack.”  
 “Thursday, yes,” said Mr Power.  
 “Righto!” said Mr Cunningham promptly.  
 “We can meet in M’Auley’s,” said Mr M’Coy. “That’ll be the most convenient place.”  
 “But we mustn’t be late,” said Mr Power earnestly, “because it is sure to be crammed to the doors.”  
 [...]
   
 There was a short silence. Mr Kernan waited to see whether he would be taken into his friends’ confidence. Then he asked:  
 “What’s in the wind?”  
 “O, it’s nothing,” said Mr Cunningham. “It’s only a little matter that we’re arranging about for Thursday.”  
 “The opera, is it?” said Mr Kernan.  
 “No, no,” said Mr Cunningham in an evasive tone, “it’s just a little ... spiritual matter.”  
 “O,” said Mr Kernan.  
 There was silence again. Then Mr Power said, point blank:  
 “To tell you the truth, Tom, we’re going to make a retreat.”  
 “Yes, that’s it,” said Mr Cunningham, “Jack and I and M’Coy here—we’re all going to wash the pot.”  
 He uttered the metaphor with a certain homely energy and, encouraged by his own voice, proceeded:  
 “You see, we may as well all admit we’re a nice collection of scoundrels, one and all. I say, one and all,” he added with gruff charity and turning to Mr Power. “Own up now!”  
 “I own up,” said Mr Power.  
 “And I own up,” said Mr M’Coy.  
 “So we’re going to wash the pot together,” said Mr Cunningham.  
 A thought seemed to strike him. He turned suddenly to the invalid and said:  
 “D’ye know what, Tom, has just occurred to me? You might join in and we’d have a four-handed reel.”  
 “Good idea,” said Mr Power. “The four of us together.”  
 Mr Kernan was silent. The proposal conveyed very little meaning to his mind but, understanding that some spiritual agencies were about to concern themselves on his behalf, he thought he owed it to his dignity to show a stiff neck. He took no part in the conversation for a long while but listened, with an air of calm enmity, while his friends discussed the Jesuits.  
 (G, 183-4)

Nella composizione ossimorica con cui Cunningham definisce la partecipazione alla funzione di Padre Purdon (“It’s just a little... *spiritual matter*”) troviamo nella *materia* il movente dei personaggi verso la *spiritualità*, mentre nel tono complessivo dello scambio osserviamo momenti comici e a tratti grotteschi dati dal goffo ammantamento della *necessità monetaria* che li spinge in chiesa, ad esempio con una metafora materiale e giornaliera (“we’re all going to wash the pot”); o assimilando la propria condizione di indebitati a quella di

peccatori attraverso il verbo “own”: ““You see, we may as well all admit we’re a nice collection of scoundrels, one and all. I say, one and all,” he added with gruff charity and turning to Mr Power. “Own up now!” “I own up,” said Mr Power. “And I own up,” said Mr M’Coy. “So we’re going to wash the pot together,” said Mr Cunningham””. Nella sua ingenuità di fronte al complotto degli amici (“He was quite unconscious that he was the victim of a plot”, *G*, 176) e nel silenzio che fa seguire all’invito a recarsi in chiesa, Kernan costituisce un contrappunto alla figura di Reding il quale, come si è visto, è continuamente impegnato a dirimere le perplessità di fede date dalla propria inconsapevolezza, prendendo raramente la parola durante i dialoghi ai quali assiste.

Come Reding, Kernan è un convertito dall’anglicanesimo al cattolicesimo ma, a differenza del protagonista di *Loss and Gain*, ha operato la propria conversione per andare incontro a norme e convenzioni sociali, riconfermandosi cattolico nel racconto sotto la spinta stringente della *necessità materiale*. Il rapporto dei Kernan con la Chiesa cattolica è segnato dall’opportunità e da una scarsissima conoscenza della dottrina, la quale orienta Mrs Kernan a costruire una devozione raffazzonata (“useful”) e sincretica col sostrato folklorico irlandese (“the banshee”): “Her beliefs were not extravagant. She believed steadily in the Sacred Heart as the most generally useful of all Catholic devotions and approved of the sacraments. Her faith was bounded by her kitchen but, if she was put to it, she could believe also in the banshee and in the Holy Ghost” (*G*, 178). Mr Kernan, da parte sua, dimostra aperta ostilità nei confronti della Chiesa, non avendo mai praticato vita da cattolico in seguito alla conversione: “Mr Kernan came of Protestant stock and, though he had been converted to the Catholic faith at the time of his marriage, he had not been in the pale of the Church for twenty years. He was fond, moreover, of giving side-thrusts at Catholicism” (*G*, 177). La strategia dialogica scelta da Cunningham e Power per convincere Kernan ad entrare in chiesa tiene ben conto di questo aspetto del personaggio e dimostra anch’essa un alto grado di *economicità* newmanianamente intesa: alludendo a un imprecisato incontro serale, i due solleticano la curiosità del convalescente e procedono, con gradualità e riserbo, a proporgli l’idea di rientrare nella Chiesa per *guadagnare* la risoluzione dei propri debiti.

Questo momento di *Grace* converge con la vicenda di Reding nel punto diegetico in cui, in *Loss and Gain*, Charles riceve la visita di Bateman a Boughton e riprende a frequentare l'amico che, in coppia con Campbell, mette in atto un piano di recupero di Charles simile a quello di Cunningham e Power, con la differenza che la loro intenzione è quella di riportare Reding a Oxford e all'anglicanesimo:

as the said Bateman, with all his want of common sense, was really a well-informed man, and well read in English divines, he thought he might incidentally hear something from him which he could turn to account (230); Campbell had been much pleased with Reding, and his interest in him was not lessened by a hint from Bateman that his allegiance to the English Church was in danger (245).

L'aderenza tra le strutture diegetiche trova un corrispettivo tematico nel *contenuto* dei rispettivi dialoghi: a partire dall'invito di Cunningham e Power, Kernan e gli altri si lanciano in disquisizioni teologiche su vari temi affrontati anche in *Loss and Gain*, che Joyce sintetizza in brevi scambi di battute, lasciando che i rimandi al romanzo di Newman echeggino fra le righe. Si osservi ad esempio il seguente scambio fra Bateman, Campbell e Willis:

Willis interposed to ask a question. "Do you mean then," he said to Bateman, "that the Church of England and the Church of Rome make one Church?"  
"Most certainly," answered Bateman.  
"Is it possible?" said Willis; "in what sense of the word *one*?"  
"In every sense," answered Bateman, "but that of intercommunion."  
"That is, I suppose," said Willis, "they are one, except that they have no intercourse with each other."  
Bateman assented. Willis continued: "No intercourse; that is, no social dealings, no consulting or arranging, no ordering and obeying, no mutual support; in short, no visible union."  
Bateman still assented. "Well, that is my difficulty," said Willis; "I can't understand how two parts can make up one visible body if they are not visibly united; unity implies *union*."  
"I don't see that at all," said Bateman; "I don't see that at all. No, Willis, you must not expect I shall give that up to you; it is one of our points. There is only one visible Church, and therefore the English and Romish Churches are both parts of it." (249-50)

Proprio nel *dialogo di stampo teologico* che avviene nella stanza di Kernan troviamo un'eco di questo e altri passaggi da *Loss and Gain*; chiaramente, in *Grace* la supposta unità di anglicanesimo e cattolicesimo è collocata nel contesto della società irlandese del primo Novecento e assume sfumature di contenuto

*politiche* in relazione al dominio coloniale inglese, ben enucleate nello studio di Osteen<sup>374</sup>:

“Father Tom Burke, that was the boy!”  
“O, Father Tom Burke,” said Mr Cunningham, “that was a born orator. Did you ever hear him, Tom?”  
“Did I ever hear him!” said the invalid, nettled. “Rather! I heard him....”  
“And yet they say he wasn’t much of a theologian,” said Mr Cunningham.  
“Is that so?” said Mr M’Coy.  
“O, of course, nothing wrong, you know. Only sometimes, they say, he didn’t preach what was quite orthodox.”  
“Ah! ... he was a splendid man,” said Mr M’Coy.  
“I heard him once,” Mr Kernan continued. “I forget the subject of his discourse now. Crofton and I were in the back of the ... pit, you know ... the——”  
“The body,” said Mr Cunningham.  
“Yes, in the back near the door. I forget now what.... O yes, it was on the Pope, the late Pope. I remember it well. Upon my word it was magnificent, the style of the oratory. And his voice! God! hadn’t he a voice! *The Prisoner of the Vatican*, he called him. I remember Crofton saying to me when we came out——”  
“But he’s an Orangeman, Crofton, isn’t he?” said Mr Power.  
“Course he is,” said Mr Kernan, “and a damned decent Orangeman too. We went into Butler’s in Moore Street—faith, I was genuinely moved, tell you the God’s truth—and I remember well his very words. *Kernan*, he said, *we worship at different altars*, he said, *but our belief is the same*. Struck me as very well put.”  
“There’s a good deal in that,” said Mr Power. “There used always to be crowds of Protestants in the chapel where Father Tom was preaching.”  
“There’s not much difference between us,” said Mr M’Coy.  
“We both believe in——”  
He hesitated for a moment.  
“... in the Redeemer. Only they don’t believe in the Pope and in the mother of God.”  
“But, of course,” said Mr Cunningham quietly and effectively, “our religion is *the* religion, the old, original faith.”  
“Not a doubt of it,” said Mr Kernan warmly. (*G*, 186-8)

La vaghezza aggettivale con cui la religione cattolica è definita (“the old, original faith”), assieme alle incertezze architettoniche di Kernan (“Crofton and I were in the back of the ... pit, you know ... the——”) e quelle dottrinali dimostrate da M’Coy (“We both believe in——”) contribuiscono a soffondere l’atmosfera di una certa *vis comica*, facendola derivare dal contrasto fra le tematiche dottrinali affrontate e il linguaggio disadorno e colloquiale riprodotto

---

<sup>374</sup> Mark Osteen, “Serving Two Masters: Economics and Figures of Power in James Joyce’s ‘Grace’”, cit., pp. 82-3.

negli scambi. Joyce opera pertanto una satira sottile e pungente nei confronti dell'opportunismo culturale degli irlandesi di segno molto simile alla "witty satire" (cfr. nota 272) composta da Newman in *Loss and Gain*, affidando allo scambio economicamente regolato l'emersione di contenuti e tematiche sociopolitiche e culturali.

La terza e ultima sezione del racconto riguarda la "rinascita nella fede" di Kernan così come la terza e ultima sezione di *Loss and Gain* tratta quella di Reding. Entrambe le narrazioni collocano i protagonisti all'interno di una chiesa cattolica mentre assistono a un rito ma, mentre l'esperienza di Reding a messa è caratterizzata dalla gioia incontenibile del fedele nella grazia di Dio ("His trouble went in a moment, and he could have laughed for joy. He could hardly keep his countenance", 351), quella di Kernan ha i tratti del sollievo nel trovarsi in comunione con i "volti familiari" ("Gradually, as he recognised familiar faces, Mr Kernan began to feel more at home", *G*, 196) di gran parte della classe dirigente dublinese:

In a whisper Mr Cunningham drew Mr Kernan's attention to Mr Harford, the moneylender, who sat some distance off, and to Mr Fanning, the registration agent and mayor maker of the city, who was sitting immediately under the pulpit beside one of the newly elected councillors of the ward. To the right sat old Michael Grimes, the owner of three pawnbroker's shops, and Dan Hogan's nephew, who was up for the job in the Town Clerk's office. Farther in front sat Mr Hendrick, the chief reporter of *The Freeman's Journal*, and poor O'Carroll, an old friend of Mr Kernan's, who had been at one time a considerable commercial figure (*G*, 195-6).

Nella congregazione di "businessmen" accorsi ad ascoltare Padre Purdon troviamo, se possibile, un rovesciamento parodico delle considerazioni di Reding sui caratteri popolari del culto cattolico, capace di unire una diversificata moltitudine nell'unità dello spirito:

Reding said to himself, "This *is* a popular religion." He looked round at the building; it was, as we have said, very plain, and bore the marks of being unfinished; but the Living Temple which was manifested in it needed no curious carving or rich marble to complete it, "for the glory of God had enlightened it, and the Lamb was the lamp thereof." "How wonderful," said Charles to himself, "that people call this worship formal and external; it seems to possess all classes, young and old, polished and vulgar, men and women indiscriminately; it is the working of one Spirit in all, making many one" (350).

I convenuti al “retreat” appartengono infatti a una *middle-upper class* cittadina per nulla interessata alla manifestazione sacramentale; il loro scopo è ben più terreno sebbene, radunandosi in un luogo sacro, formalmente sembri che siano lì a cercare “the working of one Spirit in all, making many one”.

L’omelia di padre Purdon è il punto in cui la narrazione espone l’operato *mercantile e secolare* dell’istituzione ecclesiastica attraverso la *forzatura testuale* che Purdon opera a partire dalla parabola dell’amministratore (*oikonomos*) disonesto (Lc 16, 8-9):

*“For the children of this world are wiser in their generation than the children of light. Wherefore make unto yourselves friends out of the mammon of iniquity so that when you die they may receive you into everlasting dwellings” (G, 197).*

Il prelado afferma che, nonostante il passaggio possa sembrare “at variance with the lofty morality elsewhere preached by Jesus Christ”, esso contiene in realtà un preciso messaggio per gli uomini non chiamati alla vita religiosa, ma immersi nelle dinamiche del mondo:

the text had seemed to him specially adapted for the guidance of those whose lot it was to lead the life of the world and who yet wished to lead that life not in the manner of worldlings. It was a text for business men and professional men. Jesus Christ, with His divine understanding of every cranny of our human nature, understood that all men were not called to the religious life, that by far the vast majority were forced to live in the world and, to a certain extent, for the world (*Ivi*).

Purdon si offre all’uditorio in qualità di “spiritual accountant; and he wished each and every one of his hearers to open his books, the books of his spiritual life, and see if they tallied accurately with conscience” (*G*, 198):

Jesus Christ was not a hard taskmaster. He understood our little failings, understood the weakness of our poor fallen nature, understood the temptations of this life. We might have had, we all had from time to time, our temptations: we might have, we all had, our failings. But one thing only, he said, he would ask of his hearers. And that was: to be straight and manly with God. If their accounts tallied in every point to say: “Well, I have verified my accounts. I find all well.” But if, as might happen, there were some discrepancies, to admit the truth, to be frank and say like a man: “Well, I have looked into my accounts. I find this wrong and this wrong. But, with God’s grace, I will rectify this and this. I will set right my accounts.” (*Ivi*)

In realtà, il prelado *adatta il testo biblico* alle esigenze materiali degli accoliti (“Father Purdon *developed the text* with resonant assurance”) decontestualizzando la citazione dal resto del brano tratto da Luca, cui non manca comunque di fare riferimento in termini di “lofty morality”. Il testo evangelico regge infatti il contenuto spirituale dell’insegnamento di Cristo *all’interno* di una metafora economica:

Whoever can be trusted with very little can also be trusted with much, and whoever is dishonest with very little will also be dishonest with much. So if you have not been trustworthy in handling worldly wealth, who will trust you with true riches? And if you have not been trustworthy with someone else’s property, who will give you property of your own? No one can serve two masters. Either you will hate the one and love the other, or you will be devoted to the one and despise the other. You cannot serve both God and money<sup>375</sup>.

Padre Purdon opera un vero e proprio *rovesciamento* della parabola evangelica, svuotandola completamente dal contenuto e incagliandola al suo significato referenziale, in un discorso di tipo strettamente monetario nel quale assimila il prelado a un “contabile” e Gesù a un “datore di lavoro severo” (“taskmaster”). In tal modo l’oratore elimina dall’orizzonte cognitivo degli ascoltatori l’analogia fra l’amministrazione dei beni materiali e la ricchezza spirituale (“true riches”), fondando la Parola nel “marketplace” per *alludere* all’economia del debito su cui si intrecciano i destini dei personaggi seduti in chiesa e per lanciare messaggi *economicamente regolati* agli astanti. In particolare nella frase che chiude il racconto, “with God’s Grace, I will rectify this and this”, Purdon arriva a connotare la grazia divina, dono *spirituale* di Dio agli uomini, come un’elargizione monetaria che “metta a posto i conti”.

Nell’omelia si rispecchia quindi *lo stesso meccanismo di nascondimento linguistico* operato nella scena della visita a Kernan e si rendono osservabili dei procedimenti di economia testuale che lavorano per *sottrazione* e *allusione*: Purdon *funzionalizza* la Parola *a vantaggio* dei fini materiali del proprio uditorio, di fatto creando “a text for business men and professional men” dal quale *omette*

---

<sup>375</sup> Lc, 16, 10-13. Traduzione CEI: “Chi è fedele nel poco, è fedele anche nel molto; e chi è disonesto nel poco, è disonesto anche nel molto. Se dunque non siete stati fedeli nella disonesta ricchezza, chi vi affiderà quella vera? E se non siete stati fedeli nella ricchezza altrui, chi vi darà la vostra? Nessun servo può servire a due padroni: o odierà l’uno e amerà l’altro oppure si affeziona all’uno e disprezzerà l’altro. Non potete servire a Dio e a mammona”.



le porzioni di testo che convogliano il contenuto spirituale alla base della metafora economica di Gesù. Tali procedimenti si riflettono a loro volta nella costruzione narrativa del racconto, la quale è puntellata da una serie di allusioni metanarrative che permettono al lettore di ricostruire la caduta di Kernan operando a ritroso: nessuno *dice chiaramente* che sia stato Harford lo strozzino a buttare Kernan giù dalle scale, ma tale dato è *inferibile* man mano che le informazioni sono gradualmente dispensate nei dialoghi e nella diegesi; allo stesso modo, nel descrivere i personaggi per mezzo della situazione economica di ognuno, l'autore lascia intendere ma *non dice* che la natura della grazia da questi ricercata sia monetaria invece che spirituale.

Tale metodologia narrativa risulta fondata in una tipo di *economia testuale* perfettamente sovrapponibile al senso newmaniano del termine<sup>376</sup>, confermata dalle eco rintracciate da *Loss and Gain. Grace*, esattamente come il romanzo di Newman, agevola al lettore vari livelli di creazione di senso a partire dal *dramma* del peccato originale, *viz.*, la caduta dell'uomo e la sua rinascita nella grazia e nella fede di Dio. Sia Newman che Joyce simbolizzano tali momenti nella semantica della morte e resurrezione, con la differenza che Joyce discorsivizza la *quest for Faith* di Reding sul piano materico, trasformandola e parodizzandola in una *quest for money* che chiaramente attiva una serie di conseguenze tematiche di taglio morale, storico e socioculturale.

I molti commenti all'omelia hanno teso a vedere nel discorso di Purdon uno strale nei confronti dei movimenti monetari ecclesiastici, i quali sarebbero narrativizzati, in *Grace*, in regime di correttezza rispetto al potere coloniale britannico nel causare la paralisi politica e sociale irlandese<sup>377</sup>. La plausibilità di tale lettura va però completata dal biasimo espresso nei confronti dei dublinesi, rappresentati in tutta la loro pochezza spirituale e simbolicamente racchiusi nell'immagine di Kernan, ubriaco e privo di sensi, che giace sanguinante sul pavimento lurido del bagno di un pub: non solo la chiesa, non solo gli inglesi, ma soprattutto gli irlandesi sarebbero il bersaglio della spietata analisi di Joyce. L'argomento non è nuovo ma, per quanto certamente valido, troviamo esso tenda all'iperlettura tematica, non tenendo sufficientemente conto dello *stile* asciutto,

---

<sup>376</sup> Cfr. pag. 137 di questa tesi.

<sup>377</sup> Cfr. Cheryl Herr, *Joyce's Anatomy of Culture*, Urbana, University of Illinois Press, 1986, pp. 244 *et passim*.

oggettivizzante ed *economicamente orientato* del testo, nel quale la voce autoriale agisce da *neutro informatore* piuttosto che da pedagogo o satirista.

Se è certo che nella rappresentazione di un prelado che sale sul pulpito a dare indicazioni sull'amministrazione terrena dei beni materiali c'è una rappresentazione della chiesa come istituzione economica e spirituale insieme; se è vero che negli scambi fra Kernan e i suoi amici è fotografata una risibile ignoranza della dottrina ecclesiastica e un disperato attaccamento ai beni materiali cui corrisponde un generale opportunismo religioso, è altrettanto vero che tali contenuti sono veicolati attraverso il *dramma* e non attraverso il *giudizio* autoriale, il quale resta *forse* intuibile ma non determinabile. In altri termini, ancorare *Grace* così come *Loss and Gain* a un fine comunicativo di taglio satireggiante sulle dinamiche sociali finisce per conformare una narrazione critica orientata sulle strutture superficiali del discorso, invece che sulla struttura profonda e universalizzante che giace alla base di entrambi i racconti.

Già in *Drama and Life* Joyce aveva asserito il dispiegarsi della verità trascendente nella vita per vie intuibili ma inintelligibili, concertando il ruolo dell'artista nella figura di colui che lavora la materia sensibile per porgere all'umanità una rappresentazione *quanto più veritiera* dell'operare di quello che l'autore chiama "spirit" assimilandolo al dramma, e Newman chiama Provvidenza Divina. Da queste considerazioni di carattere interamente *metafisico* proviene la qualità ieratica dell'artista, il cui lavoro sulla materia fa sì che la divinità si manifesti, *viz.*, si *epifanizzi*. Questo implica un *totale sacrificio dell'autore*, il quale scompare dalla narrazione per rendere visibile attraverso il velo delle parole il dramma/spirito/divinità *nell'opera* e *all'opera*.

La dinamica di tale sacrificio si rende evidente osservando come, da *Dubliners* a *Finnegans Wake* passando per *Ulysses*, una compiuta estetica naturalista lasci gradualmente il passo a una pratica di disarticolazione linguistica che, specialmente in *Ulysses*, si volge alla registrazione dettagliata della vita interiore dei personaggi, isolando la voce narrante nel ruolo di "arranger", "concertatore/arrangiatore" dell'intreccio<sup>378</sup>. Con *Finnegans Wake*, che almeno su uno dei suoi molti livelli narrativi costruisce un'esemplare

---

<sup>378</sup> Sulla voce narrante di *Ulysses* come "arranger" David Hayman, *Ulysses: the Mechanics of Meaning*, Madison, University of Wisconsin Press, 1982, pp. 88-104 e 122-5.

onirizzazione della *dramma della caduta*<sup>379</sup>, Joyce approda al perfezionamento della propria arte, consegnando alla storia una “sound-dance”<sup>380</sup> che, deformando in massimo grado le strutture di senso linguistiche e testuali, attua una *totale drammatizzazione del linguaggio* in cui è osservabile un’altrettanto *totale economizzazione del segno*. Nella *metodologia compositiva* di *Finnegans Wake*, in cui tale procedimento di economizzazione è impiegato mettere in risalto le qualità prosodiche e musicali del linguaggio, troviamo un ulteriore luogo in cui è stata messa in pratica la lezione newmaniana su poesia e letteratura, con particolare riferimento alle considerazioni di Newman sull’oralità ontologica della letteratura.

Newman, si è visto, concepisce la poesia in senso trascendente, distinguendo l’artificialità della composizione verbale dall’Idea contemplata dall’artista, facendone conseguire la considerazione che le modalità di assemblamento testuale non siano che un riflesso “of the music and harmony within”<sup>381</sup>; di conseguenza, asserisce la superiorità della *vox emissa* rispetto alla *littera scripta* per la capacità della voce di toccare l’interiorità dell’uomo, soprattutto quando artisticamente conformata nella prosodia e nello stile di un determinato autore: “the terms by which we denote [literature] belong to its exhibition by means of the voice, not of hand-writing. It addresses itself, in its primary idea, to the ear, not to the eye [...]”<sup>382</sup>. Di conseguenza il linguaggio letterario e particolarmente quello scritto non è che la forma esteriore della *visione* dell’artista, la quale è trasmessa al pubblico mediante dei procedimenti retorici di *generalizzazione* e *sintesi* applicati *a partire* dal dato fenomenico (Cfr. p. 66). Si è visto anche come Newman abbia testualizzato tali contenuti in *Loss and Gain*, narrativizzando sia a livello discorsivo che profondo la storia della conversione di Reding come un *oltrepassamento del segno e della forma esteriore* necessario per arrivare a scorgere la Verità ultima e la sostanza del

---

<sup>379</sup> Di qui in avanti, le citazioni da *Finnegans Wake* saranno indicate tra parentesi secondo convenzione, ossia numero di pagina e riga. Cfr. 3.15-18: “The fall (bababadalgharaghtakamminarronkonnbronnttonnerronnntuonnthunntrovarrhounawnskawntooth ooohordenenthurnuk!) of a once wallstrait oldparr is retaled early in bed and later on life down through all christian minstrelsy”.

<sup>380</sup> “In the buginning is the woid, in the muddle is the sounddance and thereinofter you’re in the unbewised again” (378.29-30).

<sup>381</sup> Cfr. nota 139.

<sup>382</sup> Cfr. nota 174.

mondo, la quale opera attraverso percorsi cognitivi totalmente averbali, come la musica e i profumi.

Joyce, dal canto suo, riferiva a *Finnegans Wake* come “pure music”, affermando che l’opera guadagnasse comprensibilità se *detta ad alta voce*: “if one doesn’t understand a passage, all he has to do is read it aloud”<sup>383</sup>: “He defended his technique of form in terms of music, insisting [...] on the importance of sound and rhythm, and the indivisibility of meaning from form”<sup>384</sup>. Secondo quanto riportato da Ellmann, dunque, la tecnica compositiva con la quale Joyce mette a punto il proprio *soundsense*<sup>385</sup> è un procedimento *formale* che punta a disincagliare la lettera dalla lettura silenziosa e a riconsegnarla al mezzo vocale, funzionando più o meno come una partitura in cui ai segni non corrispondono cose, idee o significati, ma suoni *dotati di più significati*:

That connection [he says] or relation which comes gradually to subsist among the different words of a language, in the minds of those who speak it, ...is merely consequent on this, that those words are employed as signs of connected or related things. It is an axiom in geometry that things equal to the same thing are equal to one another. It may, in like manner, be admitted as an axiom in psychology that ideas associated by the same idea will associate one another. Hence it will happen that if, from experiencing the connection of two things, there results, as infallibly there will result, an association between the ideas or notions annexed to them, as each idea will moreover be associated by its sign, there will likewise be an association between the ideas of the signs. Hence the sounds considered as signs will be conceived to have a connection analogous to that which subsisteth among the things signified; I say, the sounds considered as signs; for this way of considering them constantly attends us in speaking, writing, hearing, and reading. When we purposely abstract from it, and regard them merely as sounds, we are instantly sensible that they are quite unconnected, and have no other relation than what ariseth from similitude of tone or accent. But to consider them in this manner commonly results from previous design, and requires a kind of effort which is not exerted in the ordinary use of speech. In ordinary use they are regarded solely as signs, or, rather, they are confounded with the things they signify; the consequence of which is that, in the manner just now explained, we come insensibly to conceive a connection among them of a very different sort from that of which sounds are naturally susceptible<sup>386</sup>.

---

<sup>383</sup> Ian Pindar, *James Joyce*, Londra, Haus Publishing, 2004, p. 106.

<sup>384</sup> Ellmann, *Joyce*, cit., p. 703.

<sup>385</sup> “(here keen again and begin again to make soundsense and sensesound kin again)”. *Finnegans Wake*, 121.14-16.

<sup>386</sup> George Campbell, *Philosophy of Rhetoric*, Book II, Chapter VII, come citato in William James, *Principles*, cit., p. 261.

Come la notazione musicale assegna ai suoni qualità simili ai significati delle parole ma non li rappresenta del tutto, così la scrittura funziona da struttura *contenitiva* del linguaggio, imbrigliandone la dimensione orale. Joyce, in linea con l'idea newmaniana della superiorità della voce sulla lettera, lavora per diciassette anni a *Finnegans Wake* col fine di disincagliare il segno dal significato, pervenendo a un altissimo grado di simbolizzazione della scrittura definito da Haroldo De Campos “poetico-ideogrammatic structural organization<sup>387</sup>” e da Beckett, *filosoficamente*, “*that something itself*”:

You are not satisfied unless form is so strictly divorced from content that you can comprehend the one almost without bothering to read the other [...]. Here form *is* content, content *is* form. You complain that this stuff is not written in English. It is not written at all. It is not to be read –or rather, it is not only to be read. It is to be looked at and listened to. His writing is not *about* something; *it is that something itself*<sup>388</sup>.

Nella scrittura “ideogrammatica” di un testo che non deve essere solo letto, ma innanzitutto “guardato” e “ascoltato”, sta la *formalizzazione* del concetto newmaniano di poesia come Idea e di quello joyciano di *drama* come “spirit”: se la parola in *Finnegans Wake* funziona similmente all'ideogramma, vuol dire che la sua referenzialità non ha sede nel rapporto *esatto* fra composizione grafico-fonetica del segno e suo significato, ma nell'idea/concetto che il segno, graficamente e fonologicamente reso *ambiguo* dalla deformazione, evoca alla mente del lettore. In altre parole, la referenzialità sintagmatica del linguaggio è sostituita da Joyce con un *sistema di significazione paradigmatico* che *economizza* una pluralità di significati nello spazio ristretto del *segno*:

[...] i sistemi di scrittura sviluppano altri tipi di simbolizzazione. Uno di questi è l'ideogramma, in cui il significato è un concetto non direttamente rappresentato dal disegno, ma stabilito dal codice: ad esempio, nel sistema pittografico cinese un disegno stilizzato di due alberi non rappresenta le parole “due alberi”, ma la parola “bosco”; i disegni stilizzati di una donna e un bambino affiancati rappresentano la parola “bene” e così via. La parola parlata che corrisponde al concetto di donna è [ny], quella che indica

---

<sup>387</sup> Haroldo De Campos, *Teoria da poesia concreta*, come cit. in David Hayman, “Some Writers in the Wake of the *Wake*”, Richard Kostelanetz (ed.), *The Avant-Garde Tradition in Literature*, Buffalo, NY, Prometheus Books, 1982, p. 182.

<sup>388</sup> Samuel Beckett, “Dante . . . Bruno. Vico . . . Joyce”, come cit. in Michelle Witen, *James Joyce and Absolute Music*, London and New York, Bloomsbury, 2018, p. 220.

il bambino è [dze], quella per il bene è [hau]; l'etimologia figurativa [...] non è necessariamente in rapporto con quella fonetica<sup>389</sup>.

Ne consegue che la parola di *Finnegans Wake*, per la sua polisemia, risulti a un tentativo di *codificazione analitica* un vero e proprio *testo* che genera il suo stesso senso e, pertanto, agisce: si fa *dramma*. La generazione del senso inteso come “percorso [...] dall'immanenza alla manifestazione<sup>390</sup>” in *Finnegans Wake* è quindi affidata a un *cortocircuito esperienziale* del lettore che, se intende ricavare significati a una prima lettura, deve ricorrere in modo molto più sostanziale alla cognizione uditiva rispetto a quella visiva<sup>391</sup>. Tale processo di decodifica non ha natura analitica, bensì intuitiva:

Ciò che si chiama ordinariamente un *fatto*, non è la realtà come apparirebbe a una intuizione immediata, ma un adattamento del reale agli interessi della pratica [...]. L'intuizione pura [...] è quella d'una continuità indivisa. Noi la frazioniamo in elementi giustaposti [*sic!*] che corrispondono qui a *parole* distinte, là a *oggetti* indipendenti<sup>392</sup>.

Il segno linguistico in *Finnegans Wake* subisce infatti un *rimodellamento plastico* che ne *disarticola la natura referenziale* e allo stesso tempo, paradossalmente, ne moltiplica i significati *accentuandone l'inaffidabilità*: ne consegue una problematizzazione talmente profonda della fenomenologia del linguaggio che l'effetto *estetico* del testo è quello di vincere il pensiero associativo che confonde parole e cose per portare il linguaggio ad agire sull'intelletto in modo *immediato*, come la musica: la pluralità di significati degli *hapax* joyciani infatti appare al lettore/uditore non se li recita, né se li ascolta, ma se approccia il testo *analiticamente*.

Si guardino, a mò di esempio, il le seguenti righe tratte da *Finnegans Wake* 593.2-5, *incipit* del libro conclusivo dell'opera, il quarto:

---

<sup>389</sup> Walter J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 129.

<sup>390</sup> Algridas Greimas, *Del senso*, Milano, Bompiani, 1974, p. 143.

<sup>391</sup> Sulle implicazioni fonologiche della lettura silenziosa cfr. Jessica D. Alexander and Lyne C. Nygaard, “Reading Voices and Hearing Text: Talker-Specific Auditory Imagery in Reading”, *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, XXXIV, 2 (2008), pp. 446-459; Stephanie Bishop, “Silent Reading: the Read Voice”, *TEXT*, XVII, 1 (April 2013), online su [www.textjournal.com.au/april13/bishop.htm](http://www.textjournal.com.au/april13/bishop.htm) (ultimo accesso: 30/04/2015); Petkov, C & C Belin, “Silent Reading: Does the Brain ‘Hear’ Both Speech and Voices?.”, *Current Biology*, XXXIII, 4 (2013), pp. 155-156. Sono grata al Prof. Johann Drumbl per la preziosa assistenza bibliografica in questo campo.

<sup>392</sup> Henri Bergson, *La filosofia dell'intuizione*, Lanciano, Carabba, 2008, p. 85.

Sandhyas! Sandhyas! Sandhyas!  
Calling all downs. Calling all downs to dayne. Array! Surrection.  
Eirewecker to the wohld bludyn world. O rally, O rally, O rally! Phlenxty,  
O rally!

L'esclamazione anaforizzata in apertura è una rielaborazione dei termini *sand* (sabbia), *Sunday* (domenica), *sundial* (meridiana), e una deformazione del sanscrito *sandhi* (lett., unione) in una sorta di plurale inglese:

Il termine *sandhi* indica i processi fonetici che intervengono tra segmenti contigui al confine di morfema o di parola: nel primo caso, si tratta di *sandhi interno* (alla parola) o *sandhi morfologico* (per es., *imprevedibile* ← *in+prevedibile*; *incoerente* [iŋ,koe'rente]); nel secondo, di *sandhi esterno* o *sintattico* (ad es., *con pazienza* [kom pa'tsjentsa], *in cantina* [iŋ kan'ti:na])<sup>393</sup>,

mentre la *sequenza intraverbale latente*<sup>394</sup> delle esclamazioni rimanda, proprio secondo il principio fonologico del *sandhi*, all'italiano *santi*. Si notano già ben distinti i due livelli di lettura applicabili al testo; uno immediato, che *per assonanza* rimanda all'italiano e all'inglese suggerendo il tema religioso (domenica e santi), e uno analitico che, nella composizione grafica del segno, rintraccia un riferimento metanarrativo e metalinguistico alla generazione di senso nell'opera (*sandhi*): questo procede, infatti, grazie alle *mutazioni fonetiche* interne ed esterne ai segni.

Allo stesso modo, nella ripetizione che segue ("Calling all downs. Calling all downs to dayne"), se nella lettura immediata risuona la sequenza latente "calling all down today", nella presentazione grafica della preposizione "down" pluralizzata risuona l'eco di *dawn* (alba), mentre in "dayne" abbiamo la forma arcaica del verbo *to deign* (degnare, concedere): la frase assume così due significati a seconda di come si intenda la forma "to dayne". Ancora, la forma grafica di "Array! Surrection", se richiama l'esclamazione *Hurrah*, quando assemblata foneticamente si traduce in "A resurrection". In questo caso la deformazione plastica dei segni funziona proprio come un meccanismo di *notazione fonosimbolica* per la dizione a voce alta: nel punto esclamativo è

---

<sup>393</sup> *Enciclopedia dell'italiano Treccani Online*:

[http://www.treccani.it/enciclopedia/sandhi\\_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/sandhi_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/).

<sup>394</sup> Cfr. Bhurru F. Skinner, *Il comportamento verbale*, Roman, Armando, 2008, p. 373: "Il verso di Joyce 'wring out the clothes, wring in the dew', acquisisce forza dalla sequenza intraverbale latente 'ring out the old, ring in the new'".

infatti indicata una *pausa enfatica* che, mentre indica al lettore di riprodurre il segno come un'esclamazione, preserva allo stesso tempo l'idea della resurrezione implicata nel *continuum* sonoro. Ancora, la seconda esclamazione anaforizzata, "O Rally", si legge *immediatamente* come l'avverbio inglese "orally" e come l'italiano "ora lì": a un'analisi più attenta, la disgiunzione grafica fra O e Rally, se rimanda metanarrativamente alla ballata di Persse O'Reilly, nella quale si racconta la *caduta* del protagonista di *Finnegans Wake*, HCE e il cui spartito e testo sono riprodotti alle pagg. 44 e 45 del libro<sup>395</sup>, funge anche da invocazione che indica al lettore *come leggere*: oralmente, *orally*.

Dall'esempio di questo breve frammento si ricava quindi non un significato sitagmaticamente organizzato, quanto piuttosto l'idea complessa della resurrezione, dell'alba e del risveglio: nel libro quarto infatti è narrativizzato il risveglio di HCE dal sogno che ha appena sognato e che è rappresentato nelle tre sezioni precedenti<sup>396</sup>. Si nota così come in *Finnegans Wake* le aperture plurime di senso, il plurilinguismo e la dislocazione delle strutture morfologiche e sintattiche tendono, in definitiva, a convogliare suono e significato verso una *reductio ad unum* che, se da un lato testualizza l'epifania in senso joyciano, dall'altro vivifica alla percezione del lettore la visione dell'Idea in senso newmaniano, o il concetto di immagine definito in termini poundiani: "an image is that which presents an emotional complex in an instant of time"<sup>397</sup>:

[...] nel passaggio da lettera scritta (vista) a lettera detta (udita), [...], la corporeità del segno linguistico, la lettera, è piegata a un gioco di significazione che, se da un lato ne depotenzia l'efficacia "ordinatrice", dall'altro ne esalta la plasticità, rendendo *FW* il testo-madre degli esperimenti di poesia visiva e concreta e, in generale, dell'avanguardia letteraria del secondo dopoguerra; [...]<sup>398</sup>.

Concludendo questo breve e frammentario *excursus*, si rende necessario riconoscere come l'ascendente di Newman su Joyce sia di segno fondante e pervasivo e come esso arrivi, moltiplicandosi attraverso Joyce, fino alla stretta

---

<sup>395</sup> "How he fell with a roll and a rumble", 45.2.

<sup>396</sup> Cfr. la traduzione di questo passo fatta da Roberto Sanesi, "Il risveglio di Finnegans", *Nuova Rivista Europea*, IV, 29-30, pp. 21-24.

<sup>397</sup> Ezra Pound, T. S. Eliot (ed.), *Literary Essays of Ezra Pound*, New York, New Direction Books, 1968, p. 4.

<sup>398</sup> Francesca Caraceni, "Finnegans Wake: linguaggio multimediale, intersemiosi e traduzione", *Traduttologia*, V, 9-10 (luglio 2013-gennaio 2014), pp. 87-109, p. 96.



contemporaneità. Essa è infatti dominata, almeno sulla scena poetica, da un multiforme ricorso dell'oralità che Zumthor ha definito *oralità secondaria* cui fanno capo “nuovi” generi poetici quali *spoken word* e *spoken music*<sup>399</sup>, per citarne solo un paio: “[l’oralità secondaria] si ricompone a partire dalla scrittura e in seno a un ambiente in cui quest’ultima predomina sui valori della voce nell’uso e nell’immaginario”<sup>400</sup>. Se quindi è necessario un ripensamento di certi cardini teorici alla base della pratica letteraria joyciana come *derivativi* dalle lezioni di Newman su oralità e letteratura e sul metodo economico di rappresentazione, è altrettanto urgente che tale lezione sia riconsiderata e sistematizzata scientificamente alla luce di quanto finora esposto. Integrandosi alla perfezione nel pensiero teologico di Newman e costituendo anche un importante fulcro metodologico dell’opera di uno degli artisti più influenti del secolo scorso, il “ciclo letterario” newmaniano isolato in questa ricerca dimostra prospettive di lungimiranza che possono senz’altro rivelarsi vevoli e fruttuose nei loro aspetti pedagogici ed epistemologici, se applicate a un’analisi problematizzante del presente letterario e culturale.

---

<sup>399</sup> Rimando al commento di Sonia Caporossi sull’opera del contemporaneo Julian Zhara, *Quattro poesie di Julian Zhara e una nota critica di Sonia Caporossi*, <https://criticaimpura.wordpress.com/2015/03/30/quattro-poesie-di-julian-zhara-e-una-nota-critica-di-sonia-caporossi/> (ultimo accesso 18/05/2018).

<sup>400</sup> Paul Zumthor, *La presenza della voce*, Bologna, Il Mulino, 1984, p 36.

## CONCLUSIONI

Il recente lavoro di Michele Marchetto illumina il pensiero filosofico-teologico di Newman come *sistema* centrato su un preciso presupposto antropologico a definizione dell'idea di *persona*: “l'unità delle istanze cognitive, morali e religiose dell'essere umano, secondo quel ‘principio di vita’ per cui ‘nessun essere potrebbe sopravvivere, se le sue parti costitutive fossero in conflitto l'una con l'altra’, e che ‘mette insieme tutte le sue parti e funzioni in un tutto’”<sup>401</sup>. Nella *sintesi armonica* di *nous* e *phronesis* sta, pertanto, la specificità dell'essere umano, il quale può fare esperienza di se stesso unicamente attivando uno scambio sistematico con l'*altro*: altri individui, ma anche l'Altro trascendente, con cui la persona è in contatto per vie di cognizione interiori e averbali: “la persona si rivela non solo come il ‘fatto’ che io sono, ma anche come il compito che devo realizzare, la causa che mi trascende, l'orizzonte che sempre mi supera”<sup>402</sup>. Di conseguenza, l'orizzonte epistemologico cui questa *filosofia della persona* guarda, puntualmente rappresentato in *Loss and Gain*, è l'indagine sistematica del *dialogo* inteso secondo sia come incontro *terreno* fra *lògoi* che come *esperienza del trascendente* attraverso il *Lògos*. Il lavoro che qui concludiamo dimostra come nella teoria e pratica letteraria di Newman sia rintracciabile un altro tassello fondamentale che completa e organizza ulteriormente, se possibile, il sistema filosofico che fonda la teologia newmaniana sulla *persona in relazione a Dio*, “making me rest in the thought of two and two only supreme and luminously self-evident beings, myself and my Creator”<sup>403</sup>: tale tassello è la Parola.

La postura newmaniana in merito a poesia e letteratura, come si è visto, rigettando la dicotomia fra sacro e secolare nell'uso letterario del mezzo divino, concepisce il linguaggio in termini trascendenti e la letteratura come *uso personale del linguaggio*, ossia come riflesso *storicizzante* i percorsi della Provvidenza fra gli uomini. Ne consegue che la letteratura, poiché agita attraverso il canale linguistico, sia il luogo d'elezione per *universalizzare* il mistero del Verbo fra gli uomini. Questo si dipana, secondo l'analisi di *Loss and*

---

<sup>401</sup> Marchetto, *John Henry Newman*, cit., p. 21.

<sup>402</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>403</sup> Newman, *Apologia* (1968), cit., p. 16.

*Gain* che abbiamo proposto, attraverso la *regolamentazione dialogica* propria del principio dell'economia sacramentale: è pertanto nel *dialogo*, ossia nella cauta e graduale azione del Verbo, che agli uomini è concessa l'esperienza della grazia e del Vero. Un esito dello studio qui proposto potrebbe quindi essere quello di aver aperto un'ulteriore feritoia ermeneutica sul sistema teologico newmaniano: non solo una filosofia della persona, quindi, ma anche una *filosofia della Parola*, messa in pratica dall'autore attraverso l'esercizio della *letteratura*.

Riportando quanto detto su un piano più propriamente letterario, ci auguriamo che questo studio di *Loss and Gain* in relazione alla testualità teorica di Newman sulla letteratura costituisca una prima, embrionale risposta a una traccia di ricerca che Baker riconosce “somewhat neglected by literary scholarship”, ossia “the problem of the relation between an author’s religious convictions and his artistic technique”<sup>404</sup>. Lungi dall'essere un lavoro concluso e compiuto, quest'analisi testuale ha infatti riconosciuto una *letterarizzazione dell'esperienza religiosa* attraverso la tecnica autobiografica messa a punto da Newman: essa è conformata, come si è visto, intorno a strumenti retorici allusivi e generalizzanti propri del “metodo economico di rappresentazione”. Il *dialogismo economicamente regolato* del romanzo va quindi inteso come emanazione letteraria della sistematicità filosofica che dialogo e Parola hanno all'interno della teologia newmaniana; essa assolve a due funzioni principali, una storico-culturale e l'altra più propriamente estetica:

a) presentare al pubblico l'esperienza religiosa e personale dell'autore nei termini di una storia “ideale” e, pertanto, *universale*, testualizzando nel racconto istanze storico-culturali riguardanti il Movimento di Oxford e la controversia religiosa fra cattolici e anglicani;

b) drammatizzare, attraverso le dinamiche di scambio verbale fra Charles Reding e il mondo e fra Charles Reding e se stesso, l'*incontro con la Parola* come innesco al processo di metamorfosi interiore che corrisponde alla conversione.

In quest'ultimo punto, cioè nella rappresentazione della conversione come incontro con la Parola è convocato, come si è visto, il paradigma del Vero e della sua manifestazione: ed è emerso dall'analisi che tale paradigma sia perfettamente sovrapponibile a un processo di *superamento del segno* che

---

<sup>404</sup> Baker, *The Novel and the Oxford Movement*, cit., p. 60.

dall'immanenza sensibile porta alla manifestazione della divinità. A livello letterario, questo nodo teologico si rifrange nel problema della generazione di senso in relazione alla scrittura, affrontato da Newman nella sua produzione teorica e risolto indagando l'ontologia del fatto letterario come intrinsecamente connessa all'oralità e alla voce.

La postura newmaniana rispetto alla dicotomia fra *litera scripta* e *vox emissa* è una di *mediazione* che, pur riconoscendo alla voce qualità superiori alla lettera nel rendere presente alle coscienze quel *giusto sentire* che favorisce la levatura morale dell'uomo, indica nello *stile* di scrittura il luogo in cui la ragione e la voce autoriale si formalizzano compiutamente, manifestando il *Logos*. Proprio da questa letterarizzazione del "talk in prose" cui Newman riferisce nella *Grammar of Assent* si potrebbe ricavare una *regola estetica* della composizione newmaniana: l'orientamento all'oralità di tale estetica, se senza dubbio mantiene una marca di provenienza romantica, si può dire essere stato ripreso dalla poesia del primo ottocento e sistematizzato e applicato da Newman *anche alla prosa* nella seconda parte del secolo. Questo implica una riconsiderazione del lavoro letterario Newman come non interamente derivativo dall'estetica romantica, anche perché l'intenzione che precede tale gesto è, per Newman, di natura eminentemente religiosa e morale: nella sua visione, lettere sacre e secolari sono accomunate dalla medesima entelechia, ossia il raggiungimento, lungo sentieri di comprensione che oltrepassano la barriera visiva del segno, di quella capacità cognitiva che Aristotele definiva *phronesis* e che conduce l'uomo al Bene e al Vero.

La letteratura, pertanto, se ricondotta attraverso opportuni accorgimenti *stilistici* e *formali* alla sua dimensione originaria, ossia l'oralità, può avere lo stesso potere estetico *immediato* della musica e assolvere a un'altissima funzione pedagogica: di qui, la critica di Newman alla diffusione incontrollata di testi a stampa di *scarsa qualità stilistica*, responsabili dell'imbrigliamento della coscienza collettiva in una "preposterous and pernicious [...] delusion"<sup>405</sup>, il cui risultato ultimo è l'esclusione del popolo da una guida ragionata al giusto sentire e a una buona conoscenza. Una forma compiuta di tale regola estetica può trovarsi, ancor prima che nel romanzo analizzato, nell'esergo posto in apertura di questa tesi: proprio lì Newman, inaugurando le pubblicazioni dei *Tracts for*

---

<sup>405</sup> Newman, *Knowledge Viewed in Relation to Learning*, in *The Idea of a University*, cit., p. 143.

*the Times*, metteva in opera la metodologia economica nascondendo la propria identità “lest I should take too much on myself by *speaking* in my own person” e attivando nel proprio scritto un paradossale canale di comunicazione *orale* per incidere più nettamente nelle coscienze i propri contenuti, a beneficio di un contesto storico pervaso dal male: “Yet *speak* I must, for the times are very evil”.

Le ripercussioni che seguono tale gesto e tale *visione religiosa* della letteratura sono di incalcolabile portata per quel che riguarda l’arte del Novecento: si è vista la qualità sostanziale di eco e riflessi del pensiero e della pratica newmaniana nell’opera di Joyce, specie per quanto riguarda la visione complessiva dell’*arte come fenomenologia della religione*: da *Dubliners* a *Finnegans Wake*, abbiamo rintracciato eco newmaniane sia nell’applicazione del metodo economico di rappresentazione, sia nella prassi di deformazione linguistica che, nell’ultima opera joyciana, ha portato il linguaggio a funzionare come strumento orale e musicale prima che come elemento razionalizzante il pensiero. Ci sentiamo di avanzare l’ipotesi che la metodologia artistica joyciana sia passibile di qualche ridefinizione, specie alla luce della pervasiva religiosità che la soffonde a livello teorico ed estetico. Ma la lungimiranza del pensiero newmaniano si riflette anche in pratiche artistiche molto lontane nello spazio, nel tempo e nella pratica dall’uomo che nel 1829 scrisse, anticipando di qualche misura la *manifestazione storica* dell’estetica astratta nelle arti plastiche:

Portrait painting, to be poetical, should furnish an abstract representation of the individual [...]. The artist should [...] depict the general spirit of his subject –as if he were copying from memory, not from a few particular sittings. The learned artist contrives so to temper his composition, as to sink all offensive peculiarities and hardnesses of individuality, without diminishing the striking effect of the likeness, or acquainting the casual spectator with the secret of his art<sup>406</sup>.

La conformazione di un pensiero così anticipatorio e innovativo per l’epoca in cui è apparso risiede, a nostro avviso, nel suo atteggiamento inscalfibilmente premoderno e fedelmente orientato dalla teologia: Newman, in direzione contraria rispetto al realismo letterario settecentesco, riconosce il reale nell’universale assegnando al particolare, sia esso il dato fenomenico o la persona come manifestazione dell’individualità, il ruolo di testimone e

---

<sup>406</sup> *Poetry*, p. 13.

catalizzatore del dialogo continuo e incessante fra mondo sensibile e divinità. In tal senso l'opera di Newman dimostra come la componente autobiografica, intesa come complesso esperienziale che definisce un individuo, sia l'essenza di qualunque forma artistica e in maggior grado della letteratura, poiché questa utilizza il mezzo attraverso cui Dio si è incarnato, il Verbo. La vita, quindi, è la base fenomenica dalla quale attingere per modellare in parola e *testimoniare*, ossia *manifestarla rendendola testo*, l'esperienza del Vero a beneficio dell'umanità: “solo trascende con la parola, quegli che trascende tutto con la verità”<sup>407</sup>.

Ci auguriamo anche che, oltre ad aver condotto uno studio efficace sull'intersecazione fra tecnica artistica e credenza religiosa, la ricerca possa aver fatto luce in modo più organico sull'ugualmente determinante intreccio fra piano autobiografico e contesto storico-culturale nell'opera di Newman. In particolare, avendo inscritto la conversione di Charles Reding nell'ottica lotmaniana della *traduzione* di istanze culturali fra un sistema e l'altro, e avendo ricontestualizzato l'esperienza religiosa come uno dei cardini dell'edificio culturale del tempo, troviamo sia possibile riaprire il discorso storico-culturale sul vittorianesimo a partire da riconsiderazioni testuali che indaghino come la religiosità abbia conformato non solo la controversia teologica, ma anche il discorso scientifico e sociologico. A completamento di questa prospettiva e nell'ottica omnicomprensiva di un'indagine orientata alla determinazione dell'esperienza religiosa nelle arti in senso storico, si fa strada la necessità di portare avanti un attento studio delle dinamiche testuali alla base delle lettere cattoliche inglesi, specialmente per chiarire con precisione i punti di scambio e attrito col sistema anglicano e protestante.

In conclusione, ribadiamo l'intenzione espressa in apertura e in corso del lavoro, ossia che questa ricerca, soprattutto per le scelte metodologiche operate, non sia da intendersi come una lettura compiutamente finita dell'opera di Newman, quanto piuttosto come un dispositivo critico di individuazione e isolamento di un ciclo letterario riconducibile all'autore. Pertanto, segnaliamo che molti spunti d'indagine sono stati aperti ma necessariamente lasciati da parte, con l'auspicio di averli problematizzati quanto basta perché siano ripresi e sistematizzati in futuro: è il caso del rapporto fra il macrotesto newmaniano e

---

<sup>407</sup> *Chāndogya Upaniṣad*, 7, 16, 1.

le lettere romantiche; della testualizzazione, indagabile in senso latamente interdisciplinare, di temi e istanze musicologiche nell'opera di Newman; degli aspetti più propriamente *storici* del romanzo, che narrativizzano in modo cristallino e sovente attraverso la metafora del *cibo*, dinamiche e temi appartenenti al dibattito politico-economico interno ed estero dell'Inghilterra di Vittoria.

## RINGRAZIAMENTI

Desidero innanzitutto ringraziare il mio *tutor*, Prof. Enrico Reggiani, per avermi introdotta all'opera di Newman e per avermi guidata, consigliata e sostenuta durante quest'avventura testuale e personale con vera sapienza, maestria e umanità. Al suo esempio guardo con ammirazione; lo ringrazio anche nel suo ruolo di rappresentante dell'Università Cattolica, in seno alla quale ho avuto l'onore di percorrere questa prestigiosa opportunità formativa, per avermi permesso di maturare esperienza didattica e di ricerca nel contesto accademico ed extraccademico.

Grazie agli stimolanti colloqui avuti con i Prof. Marco Rainini e Arturo Cattaneo, il lavoro ha giovato di un notevole ampliamento della strumentazione critica e di decisivi spunti bibliografici, offrendomi solide strutture metodologiche per l'inquadramento dell'opera in senso storico-teologico e teorico-letterario. A loro va pertanto la mia sentita riconoscenza.

Ringrazio la Prof. Serena Vitale e il Prof. Dante José Liano per il loro lavoro di Coordinatori del Dottorato: a quest'ultimo in particolare va un pensiero di sincera gratitudine per la disponibilità dimostrata nell'accogliere le mie sopravvenute esigenze di madre e studiosa.

Desidero anche ringraziare il Prof. Francesco Marroni dell'Università di Chieti-Pescara per il suo lavoro, per il magistrale esempio cui sempre guardo e guaderò con viva stima e rispetto, e per aver tenacemente creduto e tuttora credere nelle mie capacità.

Ringrazio i colleghi dottorandi per gli scambi linguistico-letterari in aula, sempre stimolanti e forieri di spunti di riflessione, ed Erica Maggioni in particolare per aver condiviso parte del cammino con amicizia, leggerezza e affetto.

Ringrazio infine la mia famiglia: senza il sostegno di mia madre e mio padre, di mio suocero Roberto che è riuscito a procurarmi testi fondamentali per la ricerca, ma soprattutto senza l'appoggio amorevole e pratico di Giacomo, padre di nostro figlio Valerio, questo lavoro non avrebbe potuto essere: pertanto l'ultimo pensiero di amorosa riconoscenza va a lui per avermi sostenuta, incoraggiata e ascoltata durante il percorso, e a Valerio per essere arrivato a portare gioia e colore nella nostra vita.

Milano, 19 maggio 2018.



## BIBLIOGRAFIA

ABRAMS, M. H., GREENBLATT, S., (eds.), *The Norton Anthology of English Literature*, New York and London, Norton, 2000.

ALEXANDER, J. D., NYGAARD, L. C., “Reading Voices and Hearing Text: Talker-Specific Auditory Imagery in Reading”, *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, XXXIV, 2 (2008), pp. 446-459.

ALLITT, P., *Catholic Converts: British and American Intellectuals Turn to Rome*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1997.

ALTHOLZ, J. L., *The Mind and Art of Victorian England*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1976.

ATLICK, R. D., *Victorian People and Ideas. A Companion for the Modern Reader of Victorian Literature*, New York, Norton, 1973.

ARNOLD, M., *Literature and Dogma; an Essay Towards a Better Apprehension of the Bible*, London, Smith, Elder and Co., 1873.

AUERBACH, E., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, 2 voll., Torino, Einaudi, 2000.

BACHTIN, M., *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 2002.

—, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001.

BAKER, J. E., *The Novel and the Oxford Movement*, Princeton, Princeton University Press, 1932.

BENTLEY, J., *Ritualism and Politics in Victorian Britain: The Attempt to Legislate Belief*, Oxford, Oxford University Press, 1978.

BENTON, M., *Literary Biography. An Introduction*, Oxford, Blackwell, 2009.

BERGSON, H., *La filosofia dell'intuizione*, Lanciano, Carabba, 2008.

BINI, B., "Arthur Machen e il gioco dell'impostura", *Letture*, III (giugno 2010), pp. 179-190.

BISHOP, S., "Silent Reading: the Read Voice", *TEXT*, XVII, 1 (April 2013), [www.textjournal.com.au/april13/bishop.htm](http://www.textjournal.com.au/april13/bishop.htm)

BLOCK, E. Jr., "Venture and Response: the Dialogic Strategy of John Henry Newman's *Loss and Gain*", *Renascence*, XLII, 1-2 (Fall 1990/Winter 1991), pp. 45-60.

BOITANI, P., *Letteratura europea e Medioevo volgare*, Bologna, Il Mulino, 2007.

BOOTH B. A., MEHEW, E., (eds.), *The Letters of Robert Louis Stevenson*, vol. V, New Haven, Yale University Press, 1997.

BOSWELL, J., *Life of Johnson*, George Birkbeck Hill, rev. L. F. Powell (eds.), VI vols., Oxford, Oxford University Press, 1934.

BROCK M. G., CURTHOYS M. C. (eds.), *The History of the University of Oxford: Nineteenth Century Oxford*, vol. 6-7, Oxford, Clarendon Press, 1997.

BROWN S. J., PEREIRO J., NOCKLES P. (eds.), *The Oxford Handbook of the Oxford Movement*, Oxford, Oxford University Press, 2017.

BURROWS, D. L., *Sound, Speech, and Music*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1990.

CALASSO, R., *La letteratura e gli dèi*, Milano, Adelphi, 2001.

CALWELL, Colonel C. E., *Small Wars*, London, Greenhill Books, 1990.

CARACENI, F., “*Finnegans Wake*: linguaggio multimediale, intersemiosi e traduzione”, *Traduttologia*, V, 9-10 (luglio 2013-gennaio 2014), pp. 87-109.

—, “How Shakespeare Was Used: Echoes of John Henry Newman’s Idea of Literature in Joyce”, *JSI-Joyce Studies in Italy*, XVIII (2016), pp. 97-113.

CARTER, I., *Railways and culture in Britain: the epitome of modernity*, Manchester, Manchester University Press, 2001.

CASADEI, A., *La critica letteraria del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2008.

CÉLINE, L.-F., *Lettres*, a cura di H. Godard e J. -P. Louis, Parigi, Gallimard, 2009.

CHANDLER, M., *An Introduction to the Oxford Movement*, London, Society for Promoting Christian Knowledge, 2003.

CHEEKE, S., *Transfiguration: the Religion of Art in Nineteenth Century Literature Before Aestheticism*, Oxford, Oxford University Press, 2016.

CHURCH, R. W., *The Oxford Movement: Twelve Years 1833-1845*, London, Macmillan, 1891.

CLAUSEN, C. “The Great Queen Died”, *The American Scholar*, LXX, 1 (Winter 2001), pp. 41-49.

CLINTON, D., *The Case of the Tamworth Reading Room: Sir Robert Peel and Civil Disorder in Early Victorian England*, <https://blogs.baylor.edu/19crs/files/2014/05/The-Case-of-the-Tamworth-Reading-Room-Sir-Robert-Peel-and-Civil-Disorder-in-Early-Victorian-England-1anxg4p.pdf>.

COHEN, J. "The Music of the Tempest", *Raritan: a Quarterly Review*, XXXIII, 1 (Summer 2013), pp. 70-82.

CONNER, M. C. (ed.), *The Poetry of James Joyce Reconsidered*, Gainesville, University Press of Florida, 2012.

COSTANTINI, M., *Poesia e sovversione: Christina Rossetti e Gerald Manley Hopkins*, Pescara, Campus, 2000.

—, M., D'AGNILLO R., MARRONI, F. (a cura di), *La letteratura vittoriana e i mezzi di trasporto*, Roma, Aracne, 2006.

CRONIN, R., CHAPMAN, A., HARRISON A. H. (eds.), *A Companion to Victorian Poetry*, Oxford, Blackwell, 2002

DAVIDSON, R. T., BENHAM, W., *Life of Archibald Campbell Tait, Archbishop of Canterbury*, London, Macmillan, 1891.

DERRIDA, J., *Gli occhi della lingua*, Milano, Mimesis, 2011.

—, *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*, Milano, Abscondita, 2003.

DELAURA, D. J., *Hebrew and Hellene in Victorian England: Newman, Arnold, and Pater*, Austin, University of Texas Press, 1969.

ELIOT, T. S., *Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e la critica*, Milano, Bompiani, 1995.

ELLISON, R. H. *The Victorian Pulpit: Spoken and Written Sermons in Nineteenth Century Britain*, London, Associated Univeristy Presses, 1998.

ELLMANN, R., *James Joyce*, New York, Oxford University Press, 1982.

FAIRBAIRN, A. M., "David Friedrich Strauss: a Chapter in the History of Modern Religious Thought", *Contemporary Review*, XXVII (1876), pp. 950-977.

FENWICK, J., *The Free Church of England: Introduction to an Anglican Tradition*, London and New York, T&T Clark International, 2004

FINN, M., "When Was the Nineteenth Century Where? Whither Victorian Studies?", *19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, 2 (2006), [www.19.bbk.ac.uk](http://www.19.bbk.ac.uk).

FORSTER, E. M., *Abinger Harvest*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1964.

FREEMAN, M., *Railways and the Victorian Imagination*, New Haven and London, Yale University Press, 1999.

GARAVELLI, B. M. *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2003.

GAY, P., *Il secolo inquieto. La formazione della cultura borghese 1815-1914*, Roma, Carocci, 2002.

GREIMAS, A., *Del senso*, Milano, Bompiani, 1974.

GREIMAS, A., COURTÉS, J., *Semiotica: dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di Paolo Fabbri, Milano, Bruno Mondadori, 2007.

GRISI, C., *Il romanzo autobiografico. Un genere letterario tra opera e autore*, Roma, Carocci, 2011.

HARRIGAN, U. A., "Ulysses as Missal: Another Structure in James Joyce's Ulysses", *Christianity and Literature*, XXXIII, 4 (Summer 1984), pp. 35-50.

HAYMAN, D., *"Ulysses": the Mechanics of Meaning*, Madison, University of Wisconsin Press, 1982.

HEADY, E. W., *Victorian Conversion Narratives and Reading Communities*, London and New York, Routledge, 2016.

HERR, C., *Joyce's Anatomy of Culture*, Urbana, University of Illinois Press, 1986.

HERRNSTEIN-SMITH, B., *Contingencies of Value. Alternative Perspectives for Critical Theory*, Cambridge-London, Harvard University Press, 1988.

HINDMARSH, D. B., *The Evangelical Conversion Narrative: Spiritual Autobiography in Early Modern England*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

HOGAN, J., "Newman and Literature", *Studies: an Irish Quarterly Review*, XLII, 166 (1953), pp. 169-178.

HONAN, P., *Authors' lives: on literary biography and the arts of language*, New York, St. Martin's Press, 1990.

JAMES, D. G., *The Romantic Comedy*, London and New York, Oxford University Press, 1948.

JAMES, W., *The Principles of Psychology. In Two Volumes*, New York, Henry Holt and Company, 1890.

JOYCE, J., *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Ware, Wordsworth Classics, 2001.

—, *Dubliners*, London, Penguin Classics, 1996.

—, *Finnegans Wake*, Ware, Wordsworth Classics, 2012.

—, *Letters of James Joyce*, Vol. I, Stuart Gilbert (ed.), New York, Viking Press, 1957.

—, *Occasional, Critical, and Political Writing*, ed. Kevin Barry, Oxford, Oxford University Press, 2000.

—, *Ulysses*, ed. Declan Kilbers, London, Penguin Classics, 2011.

JOYCE, S., *My Brother's Keeper: James Joyce's Early Years*, New York, Viking Press, 1948.

KEBLE, J., *National Apostasy*, <http://anglicanhistory.org/keble/keble1.html>.

—, NEWMAN, J. H., (eds.), *The Remains of the late Reverend Richard Hurrell Froude*, London, Rivington, 1838.

KER, I., *John Henry Newman: A Biography*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

—, HILL, A. G., (eds.), *Newman After a Hundred Years*, Oxford, Clarendon Press, 1990.

—, MERRIGAN, T. (eds.), *The Cambridge Companion to John Henry Newman*, New York, Cambridge University Press, 2009.

KNIGHT M., MASON E., *Nineteenth Century Religion and Literature: An Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

KOSTELANETZ, R., (ed.), *The Avant-Garde Tradition in Literature*, Buffalo, NY, Prometheus Books, 1982.

LACAN, J., *Il seminario, libro VI. Il desiderio e la sua interpretazione*, Torino, Einaudi, 2016.

LARSEN, T., *Contested Christianity. The Political and Social Context of Victorian Theology*, Waco (TX), Baylor University Press, 2004.

LEJEUNE, P., *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1974.

LEONE, M., *Religious Conversion and Identity: the Semiotic Analysis of Texts*, New York, Routledge, 2003.

LIDDON, H. P., *The Life of E. B. Pusey, D. D., Vol. I*, London, Longmans Green, 1893-7.

LOTMAN, J. M., *La semiosfera: l'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Bologna, Marsilio, 1985.

—, *Tesi per una semiotica delle culture*, a cura di Franciscu Sedda, Roma, Meltemi, 2006 (1973).

—, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1971.

LORETELLI, R., *L'invenzione del romanzo. Dall'oralità alla lettura silenziosa*, Bari, Laterza, 2010.

MACAULAY, T. B., *The History of England: From the Accession of James II*, London, J. M. Dent, 1906.

MACKERNESS, D., *The Heeded Voice: Studies in the Literary Status of the Anglican Sermon 1830-1900*, Cambridge, Heffer, 1959

MAISON, M. M., *The Victorian Vision: Studies in the Religious Novel*, New York, Sheed&Ward, 1962.

MANGANARO, P., MARCHETTO, M. (a cura di), *Maestri perché testimoni. Pensare il futuro con John Henry Newman e Edith Stein. Atti del Convegno*



*Internazionale Istituto Universitario Salesiano – Venezia, 19-20 gennaio 2017*,  
Roma, LAS – Lateran University Press, 2017.

MARCHESE, A., *L'officina del racconto. Semiotica della narrativa*, Milano,  
Mondadori, 1983.

MARCHETTO, M., *John Henry Newman. Identità, alterità, persona*, Roma,  
Carocci, 2016.

MARÌN, J. M., *John Henry Newman: la vita*, Milano, Jaca Book, 1998.

MARRONI, F., *Come leggere Jane Eyre*, Chieti, Solfanelli, 2013.

—, *Miti e mondi vittoriani. La cultura inglese dell'ottocento*, Roma, Carocci,  
2004.

MARUCCI, F. (a cura di), *Il Vittoranesimo*, Napoli, Liguori, 2004.

MONK, R., “Life without Theory: Biography as an Exemplar of Philosophical  
Understanding”, *Poetics Today*, XXVIII, 3 (Fall 2007), pp. 527-570.

MORAN, M., *Catholic Sensationalism and Victorian Literature*, Liverpool,  
University of Liverpool Press, 2007.

MULLER, J., “John Henry Newman and the Education of Stephen Dedalus”,  
*James Joyce Quarterly*, XXXIII, 4 (Summer 1996), pp. 593-603.

MULLINI, R., ZACCHI, R., *Introduzione allo studio del teatro inglese*, Napoli,  
Liguori, 2003.

NADEL, I. B., *Biography: Fiction, Fact and Form*, London, Macmillan, 1984.

NEWMAN, J. H., *A Letter Addressed to the Rev. R. W. Jelf, D. D., Canon of  
Christ Church*, Oxford, John Henry Parker, 1841.

—, *An Essay in Aid of a Grammar of Assent*, London, Burns, Oates & Co, 1874.

—, *Apologia Pro Vita Sua*, London, J. M. Dent & Sons Ltd., 1938, consultabile in <http://www.gutenberg.org/files/19690/19690-h/19690-h.htm>.

—, *Apologia Pro Vita Sua*, New York and London, Norton, 1968.

—, *Apologia Pro Vita Sua*, Milano, Edizioni Paoline, 2015.

—, *Discussions and Arguments on Various Subjects*, London, Longmans and Green, 1911.

—, *Essays Critical and Historical*, New York, Longmans, 1901.

—, *Essays and Sketches*, Vol. 1, New York, Longmans, 1948.

—, *Loss and Gain: the Story of a Convert*, San Francisco, Ignatius Press, 2012.

—, *Fifteen Sermons Preached Before the University of Oxford Between A.D. 1826 and 1843*, London, Rivingtons, 1888.

—, *The Idea of a University Defined and Illustrated*, London, Basil Montagu Pickering, 1873.

—, *The Mission of the Benedictine Order*, London, John Long, 1858.

NIXON, J. V., *Gerard Manley Hopkins and His Contemporaries: Liddon, Newman, Darwin, and Pater*, New York, Garland Publishing, 1994.

—, “‘Steadily Contemplating the Object of Faith’: Newman, the *Apologia* and Romantic Aesthetics”, *Nineteenth-Century Prose*, XVIII, 2 (1991), pp. 159-200.

O’GORMAN, F., (ed.), *The Cambridge Companion to Victorian Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

ONG, W. J., *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986.

ORTIZ, J. M., *Broken Harmony: Shakespeare and the Politics of Music*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 2011.

OSTEEN, M., “Serving Two Masters: Economics and Figures of Power in James Joyce’s ‘Grace’”, *Twentieth Century Literature*, XXXVII, 1 (Spring 1991), pp. 76-92.

PALMER, W., *A Narrative of Events Connected with the Publication of the Tracts for the Times*, London, Rivingtons, 1883.

PECK, J., “Newman and the Victorian Self: from *Loss and Gain* to the *Apologia*”, *New Blackfriars*, LXXVIII, 912 (February 1997), pp. 85-95.

PETKOV, C., BELIN, C., “Silent Reading: Does the Brain ‘Hear’ Both Speech and Voices?.”, *Current Biology*, XXXIII, 4 (2013), pp. 155-156.

PINDAR, I., *James Joyce*, Londra, Haus Publishing, 2004.

POTESTÀ, G. L., VIAN, G., *Storia del cristianesimo*, Bologna, Il Mulino, 2014.

POTTS, W., (ed.), *Portraits of the Artist in Exile: Recollections of James Joyce by Europeans*, Seattle, Wolfhound, 1979.

POUND, E., ELIOT T. S. (ed.), *Literary Essays of Ezra Pound*, New York, New Direction Books, 1968.

PRIBEK, J., “Newman and Joyce”, *Studies: an Irish Quarterly Review*, XCIII, 370 (Summer 2004), pp. 169-184.

QUILLIAN, W. H., "Shakespeare in Trieste: Joyce's 1912 Hamlet Lectures", *James Joyce Quarterly*, XII, 1-2 (Fall-Winter 1974-1975), pp. 7-63.

RALL, W., "The Papal Aggression of 1850: A Study in Victorian Anti-Catholicism", *Church History*, XLIII, 2 (June 1974), pp. 242-256.

RECALCATI, M., "Telemachia", *LETTERA. Rivista di clinica e cultura psicanalitica*, III (2013), pp. 32-50.

REGGIANI, E., "Cattolicesimo e letteratura inglese. Niente conformismi, please", *L'osservatore romano*, venerdì 11 luglio 2014.

—, "Losses and Gains. Economie della letteratura negli autori cattolici vittoriani: metodi e prospettive per una ricerca", *RSV – Rivista Studi Vittoriani*, VIII, 2 (Luglio 2003), pp. 59-78.

REILLY, J. J., *Newman as a Man of Letters*, New York, Macmillan, 1925.

RYAN, A., "Newman's Conception of Literature", in John Hicks et al. (eds.), *Critical Studies in Arnold, Emerson, and Newman*, Iowa City, University of Iowa Press, 1942, pp. 123-72.

SANESI, R., "Il risveglio di Finnegan", *Nuova Rivista Europea*, IV, 29-30, pp. 21-24.

SCHOLES, R., KELLOGG, R., *La natura della narrativa*, Bologna, Il Mulino, 1970.

SHAKESPEARE, W., *Amleto*, a cura di Keir Elam, Milano, BUR Teatro Rizzoli, 2006.

SHELL, M., *The Economy of Literature*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1978.

SHELSTON, A., *Biography*, London, Methuen, 1977.

SKINNER, B. F., *Il comportamento verbale*, Roman, Armando, 2008.

SMITH, S., WATSON, J., *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001.

STERNE, L., *Works of Laurence Sterne. With a Life of the Author Written by Himself*, Vol. VI, London, Samuel Richards and Co., 1823.

STRACHEY, L., *Eminent Victorians*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

SULLIVAN, K., *Joyce among the Jesuits*, New York, Columbia University Press, 1958.

TENNYSON, G. B., *Victorian Devotional Poetry: the Tractarian Mode*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1981.

TILLMAN, M. K., *Newman: Man of Letters*, Milwaukee, WI, Marquette University Press, 2015.

TINDALL, W., *James Joyce. His Way of Interpreting the Modern World*, New York, Grove Press, 1960.

TODOROV, T. (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, 2003.

TRAINI, S., *La semiotica di Algirdas Julien Greimas*, <http://traini.comunite.it/dispensagreimas.pdf>.

TUTE, J.S., *The Champion of the Cross. An Allegory*, London, J. Masters, 1847.

UPDIKE, J., *On Literary Biography*, Columbia, University of South Carolina Press, 1999.

VARGISH, T., *Newman: the Contemplation of Mind*, Oxford, Clarendon Press, 1970.

WATT, I., *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1957.

WITEN, M., *James Joyce and Absolute Music*, London and New York, Bloomsbury, 2018.

WOLF, R. L., *Gains and Losses: Novels of Faith and Doubt in Victorian England*, New York, Garland, 1971.

WOLFFE, J., *God and Greater Britain: Religion and National Life in Britain and Ireland, 1843-1945*, New York, Routledge, 1994.

ZUMTHOR, P., *La presenza della voce*, Bologna, Il Mulino, 1984.