

“FEMALE IMAGINATION” E “ROMANCE”
NEI ROMANZI DI JANE AUSTEN

Beatrice Battaglia

Università di Bologna

Trattando del fantastico in rapporto alla storia letteraria, il Rabkin presenta *Northanger Abbey* come "the fountain head of a new and parallel stream of Gothicism" (1) che giungerebbe fino a noi in alcuni racconti di Bradbury o per esempio nel film di Corman *The Little Shop of Horrors*.

Nell'attribuire a *Northanger Abbey* l'importanza di "a landmark" nella storia del gotico e alla sua autrice la palma di "satirizer of gothic poetry" (2), il Rabkin sembra appropriarsi acriticamente di quello che è ormai un luogo comune della critica austeniana. Secondo questo luogo comune *Northanger Abbey* sarebbe un "burlesque" puro e semplice del romanzo gotico femminile, scritto con il preciso intento di condannare al ridicolo la "sensibility" che ha prodotto e che gusta simili voli di fantasia, ridimensionandola e riconducendola a un sano, razionale buonsenso. "A novel of disenchantment" (3), "of enlightenment" (4), in cui l'eroina "[she] is properly humbled" (5) dalla superiore saggezza di un "mentor" maschile.

Questa lettura tradizionale di *Northanger Abbey*, rimandando l'immagine di una autrice ortodossa favorevole alla società e all'"establishment", sembra concordare con alcune voci della più recente critica storica (6), le quali, con una lettura tematica e parziale, presentano un'immagine della Austen conservatrice e partigiana che in varia misura ha continuato a imbarazzare il "female criticism" fino al recente saggio di Susan Gubar (7).

L'apporto della Gubar, originale pur innestandosi nella lunga tradizione del "subversive criticism" (8), mette in luce come il tema centrale dell'"apparently amusing and inoffensive" (9) *Northanger Abbey* sia costituito dal rapporto tra la fantasia femminile e la scrittura, tra "female imagination" e "story-telling", e come tale tema venga sviluppato in questo "gothic tale set in England" in "an indictment of patriarchy that could hardly be considered proper or even permissible in Austen's society" (10).

D'altro canto la Butler sostiene con egual vigore che le cinque importanti conversazioni sul gotico "have nothing to do with literary burlesque", che esse sono usate "not for the sake of the subject... but in order to give an appropriate morally objective ground against which character can be judged" (11), insomma per fornire "a very clear statement of

the antijacobin position" (12).

Nel proporci perciò una verifica dell'atteggiamento della Austen nei confronti di quella "sensitivity" e "imagination" che si esprimono e trovano appagamento nel "romance" sentimentale e gotico del tempo, dobbiamo però avvertire che, sebbene *Northanger Abbey* sia il romanzo in cui la discussione letteraria è più consapevole e la parodia del sentimentale e del gotico più esplicita, esso è tuttavia il meno "reliable" dei sei.

Fu infatti pubblicato postumo nel 1818 (13), ma nel '16 la Austen non lo riteneva adatto alla pubblicazione che invece tredici anni prima aveva cercato e atteso con ansia.

Il successo di *The Heroine* (1814) di E.S. Barrett mostrava che i tempi erano maturi per un "burlesque" del sentimentale e del gotico come *Susan* o *Catherine*, i due titoli precedenti di *Northanger Abbey*, e il fatto che la Austen, dopo aver accarezzato l'idea di pubblicarlo (sia pure con una breve prefazione che mentre giustificava l'invecchiamento sottolineava il "tempismo" della sua parodia (14)), vi rinunciò poi definitivamente, significa che la revisione non era stata in grado di adeguare l'opera alla mutata visione del tema trattato.

Northanger Abbey è un lavoro "palinsestico": non solo per l'introduzione di un "burlesque" del gotico su di una "first draft" parodica del romanzo sentimentale della Smith (15); ci sono brani sorprendentemente maturi di discorso indiretto libero all'altezza di *Persuasion* che non compaiono nemmeno in *Sense and Sensibility*; ci sono qua e là tentativi evidenti di istituire un legame critico e ironico tra "romance" e realtà quotidiana. Sono appunto le tracce dell'ultima o delle ultime revisioni (16) che mostrano la scrittrice impegnata nel tentativo di modificare quella condanna decisa e precisa del "romance" come improbabile e assurdo "nonsense" che caratterizza gli esercizi giovanili, esercizi compiuti alla scuola del padre e dei fratelli redattori di *The Loiterer* (17).

Appare dunque più giusto, oltrechè più sicuro, leggere *Northanger Abbey* alla luce dei romanzi "licenziati" dalla autrice che non viceversa.

Seguendo la sua scrittura ironica, doppia (che la Austen ha sviluppato con abilità maggiore di qualsiasi altra scrittrice ottocentesca) è possibile rendersi conto di quanto la giovane, intransigente Jane Austen sia mutata, di come Jane Austen "learnt romance as she grew older" (18), proprio come la sua eroina più "perfetta" Anne Elliot.

Dietro una narratrice convenzionale, onnisciente e moralista, del tipo di H. More, Mrs West, Miss Edgeworth, che subordinano, quando non negano loro diritto all'esistenza, le emozioni soggettive e irrazionali al "common sense" e al "wordly wisdom", è rinvenibile in *Sense and Sensibility* e in *Mansfield Park* un'autrice che assegna ben diverso posto alla "sensitivity" e all'"imagination".

Grande lettrice di romanzi, profonda e consapevole conoscitrice della narrativa contemporanea di vario valore, tanto da essere in grado di riassumerne brillantemente i luoghi

comuni in *Love and Friendship* (19) e nel "mock gothic" di H. Tilney in *Northanger Abbey* (20), la Austen si rende ben presto conto delle esigenze che determinano la produzione e il consumo di tante eroine in fuga da un castello a un convento, imprigionate, rapite, perseguitate. La Austen non pensa a negare tali esigenze o a soffocarle, semplicemente non è d'accordo sul modo in cui vengono soddisfatte, attraverso lo sfogo della fantasia, l'evasione, l'esperienza catartica o lenitiva di emozioni contraffatte. Il "romance" può risolvere i problemi di un'ora, ma non the "business of a woman's life" (21).

La Austen ripercorre perciò parodicamente la strada del "romance" non per allontanare, esorcizzandoli con il riso, mostri assurdi e inesistenti, quanto per avvicinarli, recuperandoli dalla loro dislocazione spazio-temporale e rendendoli riconoscibili sotto le spoglie allegoriche o simboliche della trascrizione romanzesca. Come intuiva il Trilling, il suo moralismo si rivela "a concern for the hygiene of the self", e non "a love of law for its own sake" (22).

La Austen vuole suscitare nella lettrice una razionale consapevolezza delle forze in gioco e dei pericoli insiti nella realtà quotidiana, una razionale consapevolezza dei "mostri" sociali (l'interesse economico e l'alleata morale dell'"establishment") che determinano il suo destino.

I mostri del gotico quotidiano sono più immediati e potenti di quelli del gotico letterario. E non è certamente il gotico letterario, con il suo moralismo giustificatorio e le sue eroine passive, ma solo perché deboli, il diretto responsabile del gotico quotidiano.

Il "romance" sentimentale e gotico, così drasticamente condannato dalla More (23), dalla West (24) e dai moralisti, bene o male non è che un sintomo, una spia di quel fantastico quotidiano della condizione femminile che la morale ufficiale vuol fare passare per fatto "naturale", e come tale universalmente riconosciuto, regolamentandolo, istituzionalizzandolo, idealizzandolo nei vari "moral tales", "didactic novels", "tracts", "advices", "strictures" "sermons", "letters for young women". Essi rappresentano nel mondo narrativo austeniano i sacri testi dell'Inquisizione e i "villains" parlano il loro linguaggio: Mr Collins, Lady Catherine, Sir Thomas Bertram, Mrs Norris.

Mansfield Park è veramente il romanzo più impegnato moralmente, ma nel senso sopra esposto; nel senso che la sua parodia dell'"evangelical novel" (25) si sviluppa in una parallela esposizione del gotico quotidiano e in una denuncia dei suoi responsabili.

I limiti di tempo m'impongono di tralasciare *Sense and Sensibility*, che rappresenta l'antecedente necessario per capire il linguaggio ironico di *Mansfield Park*. In *Sense and Sensibility* infatti l'ambigua riscrittura del "contrast novel" (26) tradizionale apre con consistenza al lettore il punto di vista della "sensitivity" sull'adeguato canale della comunicazione emotiva, e al tempo stesso mostra i rischi e i pericoli insiti nell'irrazionale abbandono all'"imagination" e al "romance", senza che sia tenuto nel debito conto il sordo

potere degli interessi economico-sociali: la "romantic", "imaginist", "sensitive", "bookish" Marianne, nello scontro tra il suo "romance" ideale e la realtà, sembra sfuggire alla "self-destruction" solo grazie alla convenzione del "lieto fine".

L'implacabile potere contro il quale nulla hanno potuto i "muffled screams", la "agony", la "madness" (27) di Marianne, è visto più da vicino, dall'interno direi, in *Mansfield Park*: la Austen infatti si introduce, sotto le mentite spoglie della narratrice moralista convenzionale, in questa "great house", l'equivalente del castello gotico, dove si celebrano i riti del fantastico quotidiano femminile, ossia dell'educazione, secondo i principi più recenti della More: l'abitudine all'"humility", al "self-denial", all'abnegazione, alla passività, alle "lessons of affliction", alla consapevolezza di esser nati "to struggle and endure" (28). E' proprio per sfuggire a una vita ispirata a questi principi che le giovani Bertram compiono passi falsi, irreparabili o quasi, come il matrimonio e la fuga (29). Lungi dall'essere "Jane Austen's ground of Being" (30), *Mansfield Park* è a dir poco "Jane Austen's Bleak House" (31): delle cinque donne rinchiusa a Mansfield Park nessuna è felice, le tre giovani positivamente infelici. Le due donne anziane drammatizzano il tema centrale che è quello della passività femminile. E' quindi giusto che la signora di Mansfield Park sia Lady Bertram, la quale, nella sua totale inerzia rappresenta una mostruosa idealizzazione della passività femminile, allo stesso modo in cui la medievale Griselda lo era della pazienza.

Nel romanzo gotico la passività è spesso un'intelligente forma di difesa, l'unica, in uno stato di impotenza; nel "moral tale" è invece un'ideale morale. In *Mansfield Park* si ritrovano entrambe queste versioni della "passive heroine" nell'ambiguo personaggio di Fanny Price, la controparte reale di un ideale Lucilla Stanley del *Coelb in Search of a Wife* (1808) della More e insieme della Julie de Rubine dell'"horrid" *Orphan of the Rhine* (32). Fanny Price ha in sé "some touches of an angel" (33) ed è al tempo stesso "the daemon of the piece" (34). Da un lato timidissima, "self-effacing", pronta all'obbedienza, perennemente spaventata e con il cuore in tumulto per il timore di sbagliare, di non essere a sufficienza grata, "self-denying", Fanny incarna l'ideale educativo di Sir Thomas Bertram. Dall'altro, con il suo "White Attic" e la sua "East Room", che rappresentano il suo spazio di libertà, proprio come per Julie de Rubine, Fanny appare completamente diversa, in grado di trasformare questa penosa abituale maschera del "self-denial" nel suo unico capitale e nella sua difesa, in un "establishment" che valuta sì il denaro, ma non di meno gli ideali morali che esso ha sviluppato.

C'è un passo di *The Orphan of the Rhine* della Sleath che, parodiato in *Mansfield Park* (35), consente di identificare il vero "villain" del romanzo in Sir Thomas e le forze del Male cui obbedisce nel potere del denaro e delle apparenze sociali. Esattamente come Mme Laronne perseguita Julie imponendole il Signor Vescolini, Sir Thomas, dopo aver "sacrificato agli

dei" (36) la figlia Maria, vuole imporre Crawford a Fanny. La situazione è pressochè identica, solo più realistica in *Mansfield Park*: Fanny rifiuta Crawford non perchè è di una religione diversa, ma perchè è innamorata del cugino. Il "wordly wisdom" di Mme Laronne è lo stesso di Sir Thomas; ma le parole di Sir Thomas odorano di parodia del linguaggio dei moralisti, per esempio a proposito di quella "independence of spirit, which prevails so much in modern days, even in young women, and which in young women is offensive and disgusting beyond all common offence" (37).

Come in ogni romanzo gotico che si rispetti, l'eroina sarà blandita, perseguitata, rinchiusa e alla fine trionferà, per il suo "sense of duty" dirà la narratrice; ma tale "sense of duty" consiste nella fedeltà al suo irrazionale, "morally impossible" (38) amore per il cugino. Dietro l'ambiguo "lieto" fine, se ne delineano altri, altrettanto fantastici, che vedono Fanny nei panni di "cottager's wife" (39) o peggio perennemente seduta al fianco, dama di compagnia, di una Lady Bertram semiaddormentata.

Questi non sono che alcuni aspetti del fantastico quotidiano messo in scena a *Mansfield Park*, ma ci paiono sufficientemente indicativi dello scopo cui mirava l'incompiuta e insoddisfacente trasformazione di *Northanger Abbey*.

Catherine, "naive" e inesperta (la Austen lo sottolinea ripetutamente) subisce due processi educativi: quello costruito dalle letture del "romance" gotico e quello dell'"enlightenment" ad opera di Henry Tilney.

Quello che Catherine deve imparare non è tanto che il romanzo gotico non ha il suo esatto riscontro nella realtà, che i mariti non segregano e uccidono letteralmente le mogli: non sarebbe conveniente, circondati come sono "by a neighbourhood of voluntary spies" (40). Catherine deve imparare che anche il corso educativo di Tilney è ingannevole, che la sua versione è una specie di "fiction" (41), che dietro la vantata civiltà, cristianità almeno delle "midland counties of England" (42) si nasconde una realtà che sperimentata si rivelerà molto meno "delightful" (43) degli "horrid novels". In parecchi punti del romanzo la Austen si sforza di istituire e sottolineare il collegamento tra le "visions of romance" e le "anxieties of common life" (44), per esempio l'ultima notte che Catherine passa a Northanger Abbey (dopo esser stata cacciata per la sua povertà) rappresenta la controparte realistica della prima notte "gotica".

Anche nel mondo di *Northanger Abbey* il potere dominante e opprimente, la "trascendenza minacciosa", è rappresentato dai valori del denaro e delle apparenze esteriori. Il "villain" è anche qui come in *Mansfield Park* il patriarca General Tilney. La Austen ritorna ripetutamente sullo stato di oppressione che la sua presenza determina su tutta la famiglia fino ad osservare apertamente che, nel sospettarlo di aver ucciso la moglie, "Catherine... had scarcely sinned against his character or magnified his cruelty" (45).

Ma non sempre questi collegamenti tra gotico letterario e gotico quotidiano sono così trasparenti e perciò poco

soddisfacenti. Vorrei concludere con un esempio che, come il titolo, è emblematico, del linguaggio doppio che la Austen tenta di costruire in *Northanger Abbey*.

Northanger Abbey può prestarsi ironicamente a una duplice lettura; se si legge "-hanger" da "to hang" come scrive Cassandra nel "memorandum", suona come un normale, corrente titolo gotico; ma si può leggere "-anger" ⁽⁴⁶⁾, come ha letto la Gubar, e allora assume una connotazione "subversive".

Come il titolo, l'esempio del ritrovamento del manoscritto, mentre da un lato rappresenta una "deflation" del gotico letterario, dall'altro costruisce un ironico simbolo del gotico quotidiano: Catherine si aspetta di trovare nel cassetto che ha faticosamente aperto un manoscritto, di quelli tanto abbondanti nei romanzi della Parsons ⁽⁴⁷⁾ per esempio; trova invece una lista del bucato. Invece di pagine dense di avventure, delitti, imprigionamenti, fughe, un foglietto pieno di "shirts, stockings, cravats and waistcoats" ⁽⁴⁸⁾, un altro simile, poi un altro, poi un altro "a third, a fourth and a fifth presented nothing new" ⁽⁴⁹⁾.

NOTE

(1) E.S. Rabkin, *The Fantastic in Literature*, Princeton University Press, 1976, p. 190.

(2) *Ibid.*, p. 191.

(3) Cfr. G. Levine, "Translating the Monstrous: *Northanger Abbey*", in *Nineteenth-Century Fiction Jane Austen 1775-1975*, vol. 30, 43, Dec. 1975, pp. 335-380.

(4) Cfr. M. Butler, *Jane Austen and the War of Ideas*, Oxford, 1975.

(5) Cfr. J. Austen, *Pride and Prejudice*, "The World's Classics", London, 1975, cap. LVIII, p. 337.

(6) Cfr. l' *op. cit.* della Butler; T. Lovell, "Jane Austen and the Gentry; A Study in Literature and Ideology", in *The Sociology of Literature - Applied Studies*, ed. by D. Laurenson, Keele, 1978, pp. 15-37.

(7) Cfr. S.M. Gilbert and S. Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven and London, 1980.

(8) Per "subversive criticism" intendiamo quella critica, psicologica e stilistico-formale, che rifacendosi agli studi di R. Simpson (1870), R. Farrer (1917), D.W. Harding (1940) e M. Mudrick (1952), considera il linguaggio dell'ironia la chiave di lettura fondamentale della narrativa austeniana.

(9) S.M. Gilbert and S. Gubar, *op. cit.*, p. 135.

(10) *Ibid.*, p. 128; cfr. anche K. Ristkok Burlin, "'The Pen of the Contriver': the four fictions of *Northanger Abbey*", in *Jane Austen*

Bicentenary Essays, ed. by J. Halperin, Cambridge University Press, 1975, pp. 89-111.

(11) M. Butler, *op. cit.*, p. 173.

(12) *Ibid.*, p. 180.

(13) Cfr. A.W. Litz, "Appendix", in *Jane Austen A Study of Her Artistic Development*, London, 1965, pp. 175-6.

(14) Cfr. "Advertisement, by the Authoress, to *Northanger Abbey*", in J. Austen, *Northanger Abbey and Persuasion*, London, 1970, p. 16: "The public are entreated to bear in mind that thirteen years have passed since it was finished, many more since it was begun, and that during that period, places, manners, books, and opinions have undergone considerable changes".

(15) Cfr. C.S.E. Emden, "The Composition of *Northanger Abbey*", in *Review of English Studies*, XIX, n. 75, August 1968, pp. 279-287; A.H. Ehrenpreis, "Northanger Abbey: Jane Austen and Charlotte Smith", in *Nineteenth-Century Fiction*, Dec. 1970, 3, vol. 25, pp. 343-348; A.D. McKillop, "Critical Realism in *Northanger Abbey*" (1958), in *Jane Austen A Collection of Critical Essays*, ed. by I. Watt, Prentice-Hall, N.J., 1963, pp. 52-61.

(16) Cfr. C.S. Emden, *op. cit.*

(17) Cfr. A.W. Litz, *op. cit.*, pp. 11-12, 15-17.

(18) J. Austen, *Persuasion*, in *Northanger Abbey and Persuasion*, *op. cit.*, cap. IV, p. 24.

(19) Cfr. *Love and Friendship*, in *Minor Works*, vol. VI, *The Works of Jane Austen*, London, 1975, pp. 76-109.

(20) Cfr. vol. I, capp. VI-VII, XIV; vol. II, cap. V, IX.

(21) J. Austen, *Pride and Prejudice*, *op. cit.*, cap. XLI, p. 223.

(22) L. Trilling, *Mansfield Park* (1955), in *Jane Austen A Collection...*, *op. cit.*, p. 132.

(23) Cfr. H. More, *Strictures on the Modern System of Female Education*, 1800, cap. VII, "On female study".

(24) Cfr. J. West, *Letters to a Young Lady*, 1806, vol. I, Letter X.

(25) Per le caratteristiche della produzione narrativa evangelica cfr. R.A. Colby, *Fiction with a Purpose*, Bloomington, 1967; V. Colby, *Yesterday's Woman, Domestic Realism in the English Novel*, Princeton University Press, 1974; per l'atteggiamento della Austen verso il movimento evangelico cfr. W. Roberts, *Jane Austen and the French Revolution*, London and Basingstoke, 1979.

(26) Si intende quel romanzo didattico e moralistico, caratterizzato da una struttura dicotomica e antitetica, imperniata su due caratteristiche opposte (reason-sentiment, sense-sensibility, wisdom-wit) allo scopo di dimostrare la superiorità dell'una rispetto all'altra. Il "contrast novel" si sviluppa in particolare nella seconda metà del Settecento. Gli esempi più noti sono *The Advantages of Education* (1773) e *A Gossip's Story* di Mrs West, *Letters of Julia and Carolina* (1795) e *Mademoiselle Panache* (1795) di M. Edgeworth, *Nature and Art* di E. Inchbald.

(27) T. Tanner, "Introduction" (1969), in *Sense and Sensibility*, Harmondsworth, Penguin, 1978.

- (28) J. Austen, *Mansfield Park*, London, ed. by M. Lascelles, cap. XLVIII, p. 352.
- (29) Cfr. Q.D. Leavis, "Introduction' to *Mansfield Park*" (1957), in *Sense and Sensibility, Pride and Prejudice and Mansfield Park*, ed. by B.C. Southam, p. 241: "The Mansfield stage is finally strewn with corpses of ruined lives as the stage at the end of *Hamlet* with dead bodies".
- (30) A.M. Duckworth, *The Improvement of the Estate, A Study of Jane Austen's Novels*, Baltimore and London, 1971.
- (31) R.A. Draffan, "Mansfield Park: Jane Austen's Bleak House", in *Essays in Criticism*, vol. 19, 1969, pp. 371-384.
- (32) E. Sleath, *The Orphan of the Rhine, A Romance in four volumes*, 1798, Minerva, vol. I, ch. 6.
- (33) J. Austen, *Mansfield Park*, op. cit., cap. XXXIV, p. 261.
- (34) *Ibid.*, cap. XLVII, p. 343.
- (35) *Ibid.*, cap. XXXII.
- (36) *Ibid.*, cap. XI, p. 82.
- (37) *Ibid.*, cap. XXXII, p. 241.
- (38) *Ibid.*, cap. I, p. 5.
- (39) La parte insignificante che Fanny Price accetta nei "theatricals" di Mansfield, tratta da *Lovers' Vows* di Kotzebue.
- (40) J. Austen, *Northanger Abbey*, op. cit., cap. XXIV, p. 163.
- (41) E' la punta di "hatred" che stride in "a neighbourhood of voluntary spies" a costituirsi come spia della caratteristica ironia austeniana: il linguaggio di H. Tilney, nella sua impareggiabile duplicità, nega e denuncia insieme: "Remember the country and the age in which we live. Remember that we are English, that we are Christians. Consult your own understanding, your own sense of the probable, your own observation of what is passing around you. Does our education prepare us for such atrocities? Do our laws connive at them? Could they be perpetrated without being known, in a country like this, where social and literary intercourse is on such a footing; where every man is surrounded by a neighbourhood of voluntary spies and where roads and newspapers lay everything open? Dearest Miss Morland, what ideas have you been admitting?" (cap. XXIV, p. 163).
- (42) J. Austen, *Northanger Abbey*, op. cit., cap. VI, p. 24.
- (43) *Ibid.*, cap. XXV.
- (44) *Ibid.*
- (45) *Ibid.*, p. 206.
- (46) S.M. Gilbert and S. Gubar, op. cit., p. 135.
- (47) Cfr. E. Parsons, *The Castle of Wolfenbach* (1793) e *The Mysterious Warning* (1796).
- (48) J. Austen, *Northanger Abbey*, op. cit., cap. XXII, p. 140.
- (49) *Ibid.*