

BIBLIOTECA

Beatrice Battaglia

Nel cuore di Jane
Ri-Leggendo *Persuasion*

Liguori Editore

Questa opera è protetta dalla Legge sul diritto d'autore
(<http://www.liguori.it/areadownload/LeggeDirittoAutore.pdf>).

Tutti i diritti, in particolare quelli relativi alla traduzione, alla citazione, alla riproduzione in qualsiasi forma, all'uso delle illustrazioni, delle tabelle e del materiale software a corredo, alla trasmissione radiofonica o televisiva, alla registrazione analogica o digitale, alla pubblicazione e diffusione attraverso la rete Internet sono riservati. La riproduzione di questa opera, anche se parziale o in copia digitale, fatte salve le eccezioni di legge, è vietata senza l'autorizzazione scritta dell'Editore.

Il regolamento per l'uso dei contenuti e dei servizi presenti sul sito della Casa editrice Liguori è disponibile all'indirizzo http://www.liguori.it/politiche_contatti/default.asp?c=contatta#Politiche

Liguori Editore
Via Posillipo 394 – I 80123 Napoli NA
<http://www.liguori.it/>

© 2018 by Liguori Editore, S.r.l.

Tutti i diritti sono riservati

Prima edizione italiana Aprile 2018

Stampato in Italia da Global Print, Gorgonzola (MI)

Battaglia, Beatrice :

Nel cuore di Jane Ri-Leggendo Persuasion/Beatrice Battaglia

Napoli : Liguori, 2018

ISBN-13 978 - 88 - 207 - 6761 - 7 (a stampa)

eISBN-13 978 - 88 - 207 - 6762 - 4 (eBook)

1. Letteratura inglese 2. Romanticismo I. Titolo II. Collana III. Serie

Ristampe:

25 24 23 22 21 20 19 18 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0

La carta utilizzata per la stampa di questo volume è inalterabile, priva di acidi, a PH neutro, conforme alle norme UNI EN Iso 9706 ∞, realizzata con materie prime fibrose vergini provenienti da piantagioni rinnovabili e prodotti ausiliari assolutamente naturali, non inquinanti e totalmente biodegradabili (FSC, PEFC, ISO 14001, Paper Profile, EMAS).

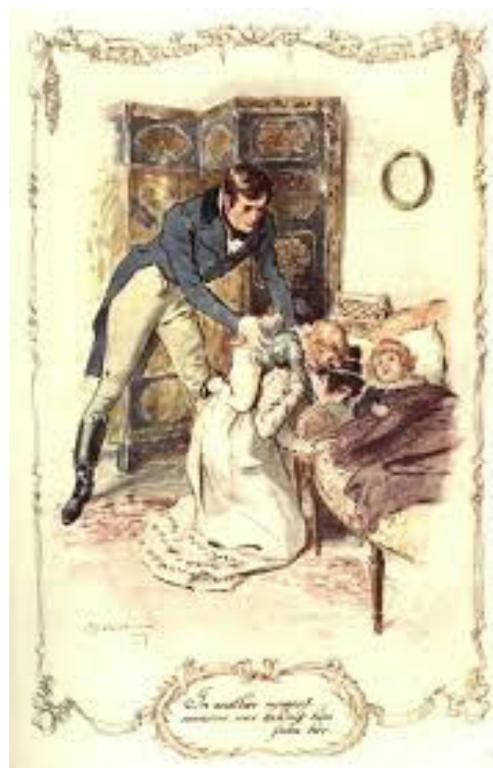
A Brian Southam
e David Nokes
In Memoriam



John Austen, 1944

Questa è la più bella e (entro i limiti espressivi
permessi alla figlia di un parroco) la più sincera
anatomia dell'amore femminile

Edmund Blunden



*In another moment
perhaps we should have
been here.*

INDICE

XI *Presentazione*

di Serena Baiesi e Carlotta Farese

I

RI-LEGGENDO *PERSUASION*

- 3 *Persuasion* un romanzo per innamorati
1. JA e l'Amore, p. 3; 2. Il lettore ideale, p. 5; 3. Il grande amore, p. 10; 4. In viva voce: le lettere, p. 14; 5. Lacrime e baci: i segni della passione, p. 16; 6. Vivere nella scrittura, p. 30

II

AUSTENIANA

- 37 1. *Ribelle, irriverente, immortale*: Jane Austen negli anni del bicentenario
Abbreviazioni, p. 38; Riferimenti bibliografici, p. 60
- 61 2. I contesti della narrativa austeniana
- 73 3. Decostruire e ricostruire Jane Austen: gli studi testuali
- 81 4. Ricordando Brian Southam e David Nokes
- 85 *Indice dei Nomi*

PRESENTAZIONE

di Serena Baiesi e Carlotta Farese

L'uscita di un nuovo saggio di Beatrice Battaglia è un evento di indubbia importanza per gli *Austen studies* che salutiamo con grande piacere. Studiosa autorevole e nota a livello internazionale, Beatrice Battaglia è stata senza dubbio la capostipite degli studi su Jane Austen in Italia e, fin dagli anni Ottanta, ha divulgato le proprie letture critiche e la propria passione per i romanzi della scrittrice inglese ad un vasto pubblico.

Come docente universitaria di letteratura inglese ha iniziato più di una generazione di studenti e giovani ricercatori – incluse le sottoscritte – alla narrativa austeniana. Le sue ricerche sono state riconosciute e apprezzate anche al di fuori dei confini italiani e il suo approccio critico innovativo ha anticipato gli sviluppi della stessa critica di lingua inglese. Beatrice Battaglia ha infatti incoraggiato un metodo di lettura e interpretazione testuale di Jane Austen completamente nuovo, al fine di affrancare la scrittrice inglese dalla semplicistica etichetta di “romanziera sentimentale” per giovani lettrici. Attraverso una decostruzione del linguaggio parodico e finemente ironico dell'autrice e unendo all'analisi del testo un attento confronto con il contesto, letterario e sociale, Beatrice Battaglia ha svelato quegli aspetti satirici e perfino sovversivi dell'opera di Austen, che le prospettive critiche prevalenti in Italia e all'estero tendevano a trascurare e che oggi si collocano risolutamente al centro del dibattito interpretativo.

Seguendo questa prospettiva, le numerosissime pubblicazioni di Beatrice Battaglia e i convegni internazionali, da lei organizzati presso l'Università di Bologna, hanno guidato un pubblico folto di lettori e lettrici appassionati, anche al di fuori dell'accademia, nella ri-lettura dei romanzi di Jane Austen, la cui ingannevole semplicità si rivela veicolo di un'inesauribile complessità stilistica e morale. L'arguzia del linguaggio e l'ironia dello sguardo sulle convenzioni e sulle relazioni

sociali che le letture di Beatrice Battaglia hanno sapientemente valorizzato emergono oggi come elementi essenziali della persistente ‘contemporaneità’ dell’opera austeniana e della sua capacità di rivolgersi a sempre nuove generazioni di lettori. Grazie al genio narrativo della Austen, i suoi racconti parlano ai lettori di oggi con la stessa forza e suggestione con cui si rivolgevano ai lettori del passato, tant’è che la sua fama mondiale appare quanto mai intramontabile.

Dopo la riedizione del 2009 del pionieristico volume *La zitella illetterata. Parodia e ironia nei romanzi di Jane Austen* (Liguori), le letture critiche di Jane Austen hanno superato l’immagine tradizionale della garbata tessitrice di trame matrimoniali e ritrattista della *gentry* georgiana (particolarmente diffusa in Italia), svelando una scrittrice ideologicamente consapevole del proprio talento e della potenzialità della propria narrativa. Lo studio della Battaglia è stato, di fatto, radicalmente innovativo segnando l’inizio della corrente critica dei “subversive studies”, e della riscoperta di Jane Austen come scrittrice ribelle e irriverente, avversaria di ogni conformismo intellettuale, in sintonia con il versante più avanzato e radicale della cultura del suo tempo.

Nel cuore di Jane ci presenta oggi una interessantissima e romantica ri-lettura dell’ultimo romanzo della Austen, *Persuasion*, proprio nell’anno in cui si celebra il bicentenario della sua prima pubblicazione (1818). Aprendo questo lavoro con un capitolo dedicato all’amore, l’autrice pone fin dal principio l’accento sul contenuto principale della sua analisi: l’innamoramento, aspetto che ha sempre riguardato più da vicino le protagoniste dei romanzi piuttosto che l’autrice stessa. Tuttavia, la lettura proposta in questo volume è proprio quella di *Persuasion* come un “romanzo per innamorati”. Pubblicato postumo e dunque considerato opera della maturità, il romanzo instaura una comunicazione “emotiva” con il lettore, il quale è chiamato a condividere le emozioni dell’autrice e protagonista circa la validità, la durevolezza e la profondità dell’amore vero.

Considerata l’eroina più autobiografica, Anne Elliot, protagonista di *Persuasion*, incarna l’amore perduto dotato di una presenza fisica. Non a caso, la voce narrante di questa storia non è più *unreliable* come era stata nei precedenti romanzi, ma al contrario è la più vera e convincente, specialmente quando parla dei propri sentimenti. Possiamo considerare questo ultimo romanzo quello della verità, in cui Jane Austen osa andare apertamente contro l’ipocrisia patriarcale, abbracciando senza timori una prospettiva passionale e dei sentimenti senza doversi nascondersi dietro a una maschera ironica.

Molto appassionante è la ricostruzione degli episodi autobiografici e delle vicende amorose di Jane Austen che la studiosa accompagna con eleganti illustrazioni evocative degli avvenimenti descritti: dalla proposta di matrimonio da parte di Harris Bigg-Wither, accettata e frettolosamente rifiutata, alla profonda storia d'amore con Tom Le-froy, ostacolata dalla famiglia di lui. Le lettere redatte da Jane Austen a questo riguardo sono state compromesse dalla sorella Cassandra in primis, e dagli eredi della famiglia successivamente, ed è per questo che *Persuasion* "dice quello che le *Lettere* non possono dire" e rappresenta una chiave di lettura della vita intima della scrittrice stessa, una spiegazione del suo 'zitellaggio'.

L'ultimo romanzo austeniano presenta una ricostruzione attenta della profondità della dimensione emotiva ed erotica della protagonista attraverso la sofferenza, la perdita, il silenzio. Il volto dell'autrice di *Persuasion* appare perciò, in questo libro, sensibilmente diverso da quello della implacabile, disincantata, ironista che emergeva dalla *Zitella illetterata* e da altri scritti più recenti della stessa Battaglia come quelli raccolti nella seconda parte di questo volume. Sarebbe tuttavia in errore chi pensasse a una contraddizione o a un cambio di rotta. Si tratta piuttosto dei due volti complementari di un'autrice la cui scrittura si alimenta nella tensione non tanto fra *sense* e *sensibility* quanto fra *sensibility* e *wit*: fra intensità del desiderio e la disincantata irriverente decostruzione di ogni ipocrisia.

Proprio questo è infatti l'aspetto che prevale nella seconda parte del volume che riassume in modo incisivo le tappe del lavoro svolto dalla studiosa durante gli ultimi anni, e che le hanno permesso di consolidare la sua fama di fondatrice della critica austeniana in Italia. Siamo dunque molto felici di presentare questo lavoro scritto con maestria e grande passione dedicato ad un romanzo troppo spesso dimenticato, forse perché meno provocatorio, ma non meno romantico, di altri romanzi della sua autrice. Ancora una volta l'opera di Jane Austen si conferma inesauribile e ricca di sfaccettature. Le sfide che ci presenta la sua scrittura sono sapientemente affrontate da Beatrice Battaglia in un volume che ci accompagna nella rilettura di *Persuasione* e degli altri testi austeniani con la ragione e il sentimento.

Bologna 12 marzo 2018

I

RI-LEGGENDO *PERSUASION*



PERSUASION UN ROMANZO PER INNAMORATI

Persuasion mostra non semplicemente che Jane Austen aveva amato, ma che non aveva più paura di dirlo¹

1. *J.A. e l'Amore*

Un giorno fui invitata a Pietrasanta a parlare di ‘Jane Austen e l’amore’.² Dopo tanti anni di familiarità con JA, con le sue innumerevoli biografie,³ con tutta la critica dei suoi romanzi,⁴ prevedevo che l’unico impegno che avrei avuto sarebbe stato quello di fare una presentazione riassuntiva della sua arte abbastanza stringata e al tempo stesso comprensibile. Avrei dovuto delineare il contesto sociale, l’apparato educativo dei *conduct book* per il *female sex*, per poi dilungarmi sull’amore nell’ambito del matrimonio,⁵ anche per supplire alla ‘nota’ scarsità di passi in cui JA si arrischia ad avvicinarsi all’emozione e a

¹ Cfr. V. Woolf, “Jane Austen”, *The Common Reader* (1925) in *Collected Essays*, ed. by Leonard Woolf, London, Chatto & Windus, 1968, vol. I, p. 152: “There is an expressed emotion in the scene at the concert and in the famous talk about woman’s constancy which proves not merely the biographical fact that Jane Austen had loved, but the aesthetic fact that she was no longer afraid to say so.”

² 28 novembre 2017, Salone dell’Annunziata.

³ “Vita di JA: realizzazioni, adattamenti e repliche di un copione inesauribile (1997-2003)”, *La questione Romantica*, 15/16.

⁴ Cfr. i miei *J.A. senza maschere: gli Austen Studies nell’ultimo decennio*, Appendici a *La zitella illetterata. Parodia e ironia nei romanzi di J.A.*, 2^{nda} ed., 2009 [ZiJA], pp. 229-78; e “Subversive Criticism in Austen Studies. An Introduction”, *Textus, Subversive Austen: From the Critic to the Reader*, XXX (2017), No 3, pp. 19-30.

⁵ Cfr. J. Mullan, “Courtship, love and marriage in JA’s novels”, British Library, 15 May 2017, <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/courtship-love-and-marriage-in-jane-austens-novels#>

suggerire la passione. Sapevo bene che, nonostante le scene d'amore nelle versioni cinematografiche dei suoi romanzi, l'intima convinzione della maggior parte della critica e degli introduttori delle traduzioni italiane rimaneva ancora legata al giudizio di Charlotte Brontë e alla Storia letteraria del Praz.⁶

Del resto, tranne qualche brano di *Sense and Sensibility* – come quello in cui Marianne, giunta a Londra, aspetta invano la visita di Willoughby – non ricordavo di essere mai stata coinvolta dalle scene d'amore della Austen. È vero, nei miei saggi avevo trascurato un pò *Persuasion*, perché quest'ultimo romanzo non riscrive una delle forme della narrativa moralistica contemporanea come gli altri cinque⁷ (tesi su cui si erano sviluppati i miei studi sull'uso parodico-ironico da parte della scrittrice delle convenzioni narrative correnti).

Persuasion era per me il romanzo in cui JA osa attaccare apertamente la cultura patriarcale:

... niente riferimenti ai libri, per favore. Gli uomini hanno avuto tutti i vantaggi nel raccontare la storia a modo loro. Hanno avuto l'istruzione in grado tanto maggiore; la penna in mano ce l'hanno avuta loro. No, non ammetterò che i libri dimostrino qualcosa...⁸

in cui sconfessa la *prudence* ossia la ragione:

Ah, quanto avrebbe potuto essere eloquente Anne Elliot, o almeno, quanto sarebbero stati eloquenti i suoi auspici in favore del primo caldo amore e di una ridente fiducia nel futuro invece di quella più che ansiosa cautela che sembra un insulto al merito e sfiducia nella Provvidenza! Da giovane era stata costretta alla prudenza e invecchiando imparava il *romance*: il seguito naturale di un inizio innaturale.⁹

⁶ "...le passioni le sono completamente sconosciute... Ha poco a che fare con il cuore degli uomini, e molto con gli occhi, le bocche, le mani e i piedi... ma ciò che palpita con impeto, anche se nascosto, ciò che rimescola il sangue, ciò che è l'invisibile fondamento della vita... questo Miss Austen lo ignora" (C. Brontë, Lett. a W. Smith William, 12 Apr. 1850; trad. G. Ierolli). Per la 'zitellina di provincia' 'senza orizzonti e senza passioni', cfr. *The Reception of JA in Italy*, in *The Reception of JA in Europe*, eds. A. Mandal & B. Southam, London, Continuum, 2007, pp. 205-224.

⁷ "Le forme della *conduct literature* nell'Inghilterra di JA", in *L'educazione femminile in età romantica*, a cura di S. Bonaldi e P. Garelli, Firenze, Alethea, 2003, pp. 73-88.

⁸ "...no reference to examples in books. Men have had every advantage of us in telling their own story. Education has been theirs in so much higher a degree; the pen has been in their hands. I will not allow books to prove anything; [II, 23]

⁹ How eloquent could Anne Elliot have been, how eloquent, at least, were her wishes on the side of early warm attachment, and a cheerful confidence in futurity, against that over-anxious caution which seems to insult exertion and distrust Providence! She had been forced into prudence in her youth, she learnt romance as she grew older: the natural sequel of an unnatural beginning. [I, 4]

in cui esalta la costanza femminile in amore:

Tutto il privilegio che reclamo per il mio sesso ... è quello di continuare ad amare anche quando non c'è più vita o speranza.¹⁰

– frase questa che mi era sempre apparsa un po' convenzionale e poco radicata nella comune realtà; e comunque adatta alla realtà narrativa di Anne, ma ben poco alla *witty* e ironica Autrice dei cinque romanzi precedenti.

Il fatto è che quando scrivevo il capitolo su *Persuasion*, che ritengo tuttora valido, io non ero in grado di cogliere che questa è invece la frase che contiene il nucleo generativo del romanzo, *the chief ganglion of the tale*¹¹ e quindi anche la chiave della sua struttura e tecnica narrativa. Ed è per dimostrare questo che ho deciso di scrivere questo saggio.¹²

2. Il lettore ideale

il libro non è altro che un pianto d'amore; e se non si capisce questo, si perde tutto¹³

Allora avevo letto tutte le interpretazioni dei critici più sensibili alla qualità 'emotiva' o 'emozionale' del romanzo, da Reginald Farrer,

¹⁰ All the privilege I claim for my own sex ... is that of loving longest, when existence or when hope is gone. [II, 23]

¹¹ il ganglio nevralgico del racconto; cfr. R.L. Stevenson, *A Gossip on Romance* (1882) in *Memories and Portraits* (1887), Glasgow, Drew, 1990, ch. XV.

¹² Come tutte sappiamo, la nostra vita personale e le nostre esperienze quotidiane interferiscono con il nostro lavoro critico più di quanto siamo disposte ad ammettere. Quando scrivevo il saggio su *Persuasion* per *La zitella illetterata*, ero 'felicitemente' sposata, con figli, e non sapevo di aver dimenticato emozioni che invece l'autrice di *Persuasion* non ha dimenticato (anche se le esprime con il riserbo della sua epoca), e quindi, avendole dimenticate, non ero in grado di coglierne l'importanza e la centralità nella struttura del romanzo. Poi le vicende della mia vita mi hanno portato a scrivere – senza saperlo – una mia versione di *Persuasion* (*Nel paese degli amori maledetti*, Roma, Rogas, 2017). Rileggendo *Persuasion* dopo la scrittura di *Nel paese degli amori maledetti*, mi sono accorta della sua profonda verità: JA era stata innamorata e lo era ancora quando scrive *Persuasion*. Non avrebbe potuto scrivere *Persuasion* se non lo fosse stata.

¹³ R. Farrer, "Jane Austen, ob. July 18, 1817", *Quarterly Review* 228, 1917, repr. in *Northanger Abbey and Persuasion*, ed. B.C. Southam, London and Basingstoke, The Macmillan Press, 1976, [NA&P, ed. Southam] p. 149: "For the book is purely a cry of feeling; and if you miss the feeling, you miss all."

a Karl Kroeber¹⁴, al Babb¹⁵, al Litz¹⁶, al Mudrick¹⁷, e concordavo con loro sulla ‘peculiar beauty and peculiar dullness’ di questo che è il primo romanzo a non potersi definire una commedia, a essere privo di ironia; vedevo che il rapporto con il lettore era diverso rispetto a quello di *Emma*, perché non è l’ironia che la Austen vuole comunicare al lettore e nemmeno la critica sociale; la Austen vuole coinvolgere il lettore emotivamente, mi rendevo conto, ma non fino a che punto.

Per poter cogliere e apprezzare appieno il modo, la tecnica con cui lo fa, bisogna che la comunicazione *emotiva* con il lettore appaia per quello che è, la *vital issue* per l’autrice (diversamente dagli altri romanzi dove *response* emotivo e *response* razionale appaiono costruiti in contrasto perché dal contrasto nasca il dubbio e quindi la dialogicità). Qui l’autrice vuol dar vita all’amore vero, ‘quello che dura, nonostante non ci sia più vita, più speranza’. Se, ricostruendo la tecnica narrativa, si risale all’esigenza da cui questa tecnica nasce e che si sforza di soddisfare, si vede che è chiaramente un’esigenza che ben poco o meglio, nulla ha di razionale. Non è un’esigenza critica; è un’esigenza espressiva: JA vuole semplicemente esprimersi; dar voce alle sue emozioni e raccontare una storia che le soddisfi.

Tutte le eroine e comprimarie dei suoi romanzi sono in qualche misura autobiografiche, sono parte di lei. Ford, il teorico del romanzo modernista, metteva *Mansfield Park* in cima alla lista dei suoi libri preferiti, perché da *Mansfield Park* aveva imparato *come* dividersi in due ossia come dare espressione alle due parti di sé in contrasto (Dowell e Edward, in *The Good Soldier*).¹⁸ La maggior parte dei critici, per esempio, concorda sull’identificazione della Austen con Mary Crawford, ma anche Fanny ha qualcosa della sua autrice. Uno sconcertante brano sulla memoria le viene attribuito:

¹⁴ K. Kroeber, *Styles in Fictional Structure: The Art of JA, Charlotte Brontë, George Eliot*, Princeton, Princeton University Press, 1971, pp. 64-84, p. 83: “In *Persuasion* for the first time Austen probes deeply into the sentiments which defy the resources of rational, discursive language.”

¹⁵ H. Babb, *JA’s Novels: The Fabric of Dialogue*, Columbus, Ohio, State University Press, 1962, p. 203: “*Persuasion* vindicates ... a mode of apprehension that is essentially emotional and intensely subjective.”

¹⁶ A. W. Litz, “*Persuasion: Forms of Estrangement*”, *JA Bicentenary Essays*, ed. J. Halperin, Cambridge, Cambridge University Press, 1975, pp. 221-32.

¹⁷ M. Mudrick, *JA: Irony as Defense and Discovery*, Princeton, Princeton University Press, 1952.

¹⁸ Cfr. “Durrell—F. M. Ford and R. L. Stevenson”, in *Ford Madox Ford and the Republic of Letters*, a cura di V. Fortunati e E. Lamberti, Bologna, Clueb, 2002, pp. 157-67.

Se c'è qualcosa nella nostra natura che può essere considerato *più* meraviglioso del resto, credo che sia la memoria. Sembra ci sia qualcosa di incredibilmente misterioso nelle capacità, nei vuoti, nelle irregolarità della memoria – più di quanto ce ne sia in qualsiasi altra facoltà del nostro intelletto.

La memoria è così tenace talvolta, così efficiente, così obbediente... e altre volte così confusa, e così debole... e, altre volte ancora, così tirannica, così fuori controllo!¹⁹

Chi sta parlando qui? Fanny o la sua autrice? Espressa da Fanny, questa meditazione assume sfumature di *burlesque*. Fanny non è il veicolo adatto. Cosa può sapere una giovane ragazza della memoria ostinata, incontrollabile, tirannica? Può solo ripetere cose lette, come la lode dei sempreverdi.

L'eroina più autobiografica – non tanto per quello che riguarda il carattere, la personalità, ma per quello che riguarda l'esperienza più importante della sua vita – è evidente, è Anne Elliot.

Con i depistaggi familiari e le varie maschere critiche poste sulla scrittrice – prima la *propriety* vittoriana, poi l'ironia e la critica sociale – si è confuso e offuscato il fatto, invece lampante, che il nucleo ispiratore dei suoi romanzi è sempre lo stesso: l'amore perduto.

Ma qui, in *Persuasion*, è il grande amore perduto per sempre. E che era il grande amore, te ne puoi accorgere solo quando l'hai perduto; solo quando il passare del tempo ti dice che l'hai perduto per sempre.

Persuasion è, sotto vari aspetti, *Pride and Prejudice* riscritto vent'anni dopo.²⁰ Qui non c'è Pemberley ad abbagliare l'eroina; basta una nave, che, anche fosse sgangherata come la vecchia Asp, andrebbe bene lo stesso, perché non contano i rischi, la famiglia e forse nemmeno la *propriety* esteriore; perché ora quello che conta è stare con lui, vicino a lui, stare insieme, come i Crofts, la coppia modello che Anne rimpiange.²¹

In nessuno dei romanzi precedenti la dimensione fisica è presente come in quest'ultimo romanzo in cui JA da espressione a quello che per lei è più vivo, più impellente in quel momento: quella febbre e

¹⁹ If any one faculty of our nature may be called *more* wonderful than the rest, I do think it is memory. There seems something more speakingly incomprehensible in the powers, the failures, the inequalities of memory, than in any other of our intelligences.

The memory is sometimes so retentive, so serviceable, so obedient; at others, so bewildered and so weak; and at others again, so tyrannic, so beyond control! [*MP*, XXII; corsivo di JA. Sarà specificato quando il corsivo è della Austen; tutti gli altri sono da ritenersi miei].

²⁰ Cfr. Ashton Dennis, <http://www.theloiterer.org/ashton/index.html>

²¹ While we [the Crofts] were together, you know, there was nothing to be feared ... but as long as we could be together, nothing ever ailed me... [I, 8]

insieme quella luce, quella sottile frenesia, quell'intima fonte di gioia che ti dà l'essere innamorato – quel desiderio sordo che nasce dalla mancanza, e che non tace mai, mai, anche quando sai che non c'è più speranza.

Per poter cogliere questo – quest'amore che continua a vivere nel desiderio e nell'immaginazione – per poterlo cogliere in tutta la sua dimensione, bisogna essere sulla stessa lunghezza d'onda, bisogna essere innamorati; non basta ricordare di esserlo stati. Con le emozioni non funziona come con i ragionamenti. *Ricordare* nell'ambito emotivo vuol dire 'riprovare' o meglio 'continuare a provare':

Ahimè! Possiamo ragionarci su finché vogliamo, ma alla fine dobbiamo ammettere che ci sono dei sentimenti così forti per i quali anni e anni, gran parte della nostra vita, possono essere poco più che niente!²²

“Le persone quando sono innamorate, loro non se ne accorgono – mi diceva un caro amico cui ho dedicato il mio libro sull'amore – ma sono così ridicole!”²³ Come mai la Austen, così critica, ironica, implacabile, non vede nulla di ridicolo in Anne, nella sua perenne agitazione, nei suoi continui turbamenti? Dove sono finiti gli avvertimenti di *Love and Friendship*?²⁴ L'autrice di *Persuasion* ha un atteggiamento simile a quello che aveva in *Pride and Prejudice*,²⁵ quello di una sorella maggiore, che non è mai distaccato, ma solo un po' più esterno, con una sfumatura di blando umorismo o autoironia che non intacca il fatto che Anne è sempre affidabile, anche per il lettore, l'unico personaggio da prendere del tutto seriamente. Come qualcuno ha osservato,²⁶ Anne è l'unico personaggio della Austen che non è mai *unreliable* perché è sempre consapevole di sé stessa e dei propri sentimenti:

²² Eight years, almost eight years had passed, since all had been given up. How absurd to be resuming the agitation which such an interval had banished into distance and indistinctness! What might not eight years do? Events of every description, changes, alienations, removals—all, all must be comprised in it, and oblivion of the past— how natural, how certain too! *It included nearly a third part of her own life. Alash! with all her reasoning, she found that to retentive feelings eight years may be little more than nothing.* [I, 7]

²³ *Nel paese degli amori maledetti [Npdam]*, Rogas, 2017, p. 95.

²⁴ “Beware of fainting-fits... One fatal swoon has cost me my life... Beware of swoons, dear Laura...” (Stai attenta agli svenimenti... Un fatale deliquio m'è costato la vita... Guardati dagli svenimenti...; trad. it. di S. Censi, *Juvenilia*, Roma, Rogas, 2017, p. 106-07).

²⁵ “Il riso di Elizabeth Bennet e il sorriso di Aunt Jane”, *La zitella illetterata*, cit., pp. 102-08.

²⁶ C. Müller, “Intellectual Qualities, Emotions and the Body: An Analysis of Anne Elliot in Jane Austen's *Persuasion*”, *Beiträge zur Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaft*, Heidelberg, vol. 2010, 1.

Sul grande amore e l'eterna fedeltà mai sarebbero potute passare per le vie di Bath riflessioni più esaltanti di quelle con cui si gratificava Anne da Camden Place a Westgate Buildings. Quasi quasi arrivavano a diffondere purificazione e a profumare l'aria intorno per tutta la strada.²⁷

Ma l'identificazione con l'eroina è molto più ampia o a noi lettori dà quest'impressione perché è molto più profonda in un ambito che non sarebbe esatto definire dell'irrazionale, ma del subconscio: l'ambito di un'emozione comune, quella dello stato di innamoramento.

Ed è proprio questa identificazione dell'autrice con la sua eroina e con la lettrice a dirci che la natura di *Persuasion* è quella del *romance*.²⁸ Del resto lo dice la stessa narratrice che Anne apprende il *romance* con il passare del tempo, invecchiando; ed è quello che l'autrice vuol comunicare facendoci vedere tutto il romanzo e coinvolgendoci attraverso il punto di vista della protagonista; la voce narrante nel discorso indiretto sfuma in quella di Anne, come nel brano riportato sopra che appare come un *inside view*, una riflessione di Anne (che, proprio perché è sempre affidabile, si confonde con quella della narratrice).²⁹

Qui è impossibile sorprendere l'autrice sorridere ironicamente alle spalle della narratrice, come in *Mansfield Park*, o a quelle dell'eroina, come in *Emma*, perché narratrice, autrice, eroina sono un tutt'uno: un romanzo 'monologico', dunque? Sì; ma per dar voce al corpo, a quel desiderio sordo, *dull*, che non tace mai, 'così tirannico, così incontrollabile'. È a questo che serve il *romance*, a esprimere, come insegnava Northop Frye, quello che gli uomini hanno in comune, il sesso e il sangue.³⁰

Insomma è chiaro l'approdo del mio discorso: per descrivere in maniera così coinvolgente e veritiera, fisica, la passione d'amore, bisogna essere innamorati; nemmeno il ricordo basta e in *Persuasion*, il romanzo della verità, il romanzo in cui JA osa rifiutare la cultura

²⁷ Prettier musings of high-wrought love and eternal constancy, could never have passed along the streets of Bath, than Anne was sporting with from Camden Place to Westgate Buildings. It was almost enough to spread purification and perfume all the way. [II, 9]

²⁸ R.L. Stevenson, *A Gossip on Romance*, cit.

²⁹ Cfr. il cap. 4 dove la *narrative* della Narratrice sfuma nel discorso indiretto di Anne. Mi sovviene a questo proposito che a farmi letteralmente innamorare della tecnica narrativa di JA fu proprio un saggio di Norman Page ('Categories of Speech in *Persuasion*', *Modern Language Review*, 1969, 64, pp. 734-41) sull'uso dei vari registri del discorso diretto e indiretto, che poi molto più tardi avrei riconosciuto come applicazioni dei principi del Pittoresco (*Paesaggi e misteri. Riscoprire Ann Radcliffe*, Liguori, 2006). Anche M. Morini, *JA's Narrative Techniques: A Stylistic and Pragmatic Analysis*, Farnham, Ashgate, 2009.

³⁰ Cfr. N. Frye, *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*, Harvard UP, 1976 (trad. it. *La scrittura secolare*, il Mulino, 1978).

patriarcale, JA osa anche dar corpo con le parole alle sue esigenze, al suo desiderio, alla sua passione – quella passione, quel desiderio che la società patriarcale con i suoi valori le ha negato. Mentre nei romanzi precedenti è arrivata ad esporre alla critica quei ‘valori’ contro natura, qui trova il coraggio di mettere in primo piano quello che quei ‘valori’ le hanno tolto, e di cui è stata privata in maniera innaturale.³¹

3. *Il grande amore*

Avrebbe mai potuto dar vita ad una Anne Elliot, se non fosse stata un’Anne lei stessa?³²

Altroché ‘signorina senza passioni,’ ‘donna molto imperfetta’ e altre teorie³³ campate in aria: quello di Anne è un grande amore, di quelli destinati a durare tutta la vita:

... lo avrebbe amato per sempre. Uniti o per sempre divisi, non avrebbe più amato nessun altro uomo.³⁴

Dunque ‘no second attachment’ per Anne. È bastato ‘un breve periodo di intensa felicità’, ‘pochi mesi’ sono bastati per rendere im-

³¹ I ‘mostri’ ci sono anche qui in *Persuasion*, anzi giganteggiano fin dall’inizio in apertura, ma sono dati per scontati; non sono al centro dell’interesse, oggetto della sua ironia (come in *MP*), costituiscono lo sfondo. E da questo punto di vista *Persuasion* è un magnifico quadro della società inglese, di quello strato che va dalla *lower upper-middle-class* alla *lower upper-class* (ossia dallo strato più basso dell’alta borghesia a quello più basso della nobiltà), ma anche uno specchio dello stimolo profondo che impronta la rampante borghesia inglese, la borghesia in genere: fare denaro e salire nella scala sociale. A conferma di quanto suggerisce Paula Byrne nella conclusione della sua biografia [*The Real JA*, 2013, rec. in *La questione Romantica*, genn.-dic. 2013], la ‘goldonetta ingenua’ sa della guerra ben più dei grandi esaltati scrittori che descrivono i campi di battaglia, lamentando il sangue che inonda l’Europa, come se la guerra fosse una calamità inevitabile mandata da Dio; lei sa che la guerra serve (ai maschi) per fare denaro e diventare ricchi (“he had not made less than twenty thousand pounds by the war... besides which, there would be the chance of what might be done in any future war” [I, 9]) e magari poi comprarsi il titolo di baronetto (“...the almost endless creations of the last century” [I, 1]).

³² Edmund Blunden [1896-1974], “Jane Austen” [Introduction to] *Persuasion*, John Austen Illustrator, London, The Book Society, 1944, pp. v-ix: “Could she have depicted *Persuasion*’s Anne Elliot without being an Anne at one time or another?”

³³ C. Brontë, *cit.* Cfr. D. Loser, “Queering the work of JA is nothing new”, *The Atlantic*, Jul. 21 2017. L. Worslet, *JA at Home*, Hachette, 2017.

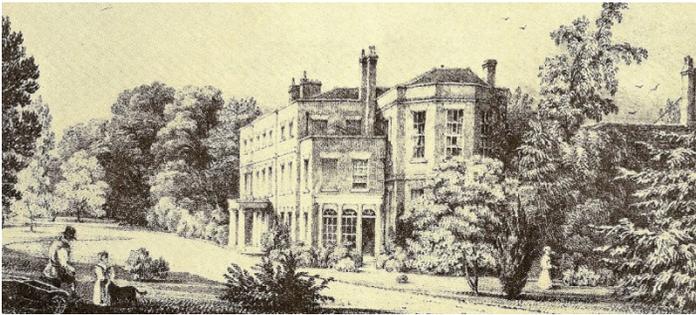
³⁴ ... her affection would be his for ever. Their union, she believed, could not divide her more from other men, than their final separation. [II, 9]

possibile l'amore o il matrimonio, per quanto vantaggioso, con qualsiasi altro uomo pure molto piacente, come Mr Elliot:

Non avrebbe potuto accettarlo. E non era solo perché continuava a provare disgusto per qualsiasi uomo tranne uno...³⁵

Ma quello è un genere di disgusto che nemmeno un modello di perfezione come Charles Grandison avrebbe potuto sconfiggere – quel genere di disgusto per tutti i maschi che scaturisce dall'innamoramento: 'tu sei quello che s'incontra una volta e mai più', canta Orietta; 'lui è diverso da tutti', scrive la ragazzina nel suo diario;³⁶ 'nessuno può reggere il confronto con Frederick Wentworth' agli occhi di Anne!³⁷

E proprio quel genere di disgusto è l'unica spiegazione per cui JA non può accettare il matrimonio con il giovane e ineccepibile Harris Bigg-Wither che, la sera del 2 dicembre 1802, le offre di diventare padrona di Manydown Park, una delle più antiche e importanti *manorhouse* dei dintorni, proprietà della famiglia da secoli.



Su questo rifiuto, consumatosi la mattina seguente, tutti i biografi hanno scritto la loro, supposizioni ed ipotesi più o meno stravaganti.³⁸ Ma l'unica certezza è che Jane Austen non amava Harris, che, fratello

³⁵ The same image of Mr Elliot speaking for himself brought Anne to composure again. The charm of Kellynch and of 'Lady Elliot' all faded away. *She never could accept him*. And it was not only that her feelings were still averse to any man but one... [II, 5]

³⁶ *Npdam*, p. 160: "e anche quando pareva mi fossi lasciata convincere ad ammettere che 'non era il ragazzo per me', ormai 'non potevo immaginare nessun ragazzo come mio senza provare un brivido di disgusto'.

³⁷ *No one* had ever come within the Kellynch circle, who *could bear a comparison with Frederick Wentworth*, as he stood in her memory. [I, 4] E nel capitolo cancellato: he was looking at her with *all the Power & Keenness, which she believed no other eyes than his, possessed* (la guardava con tutta la forza penetrante di uno sguardo che per lei, nessun altro poteva avere).

³⁸ *Uses of Austen*, eds G. Dow & C. Hanson, Palgrave, 2012, pp. 96-100.

delle sue amiche, e più giovane di lei di più di cinque anni, lei doveva conoscere fin da ragazzo. Eppure gli voleva bene, forse lo aveva anche scherzosamente incoraggiato;³⁹ e comunque non doveva essere uno sciocco, vista la sua scelta matrimoniale. Ma ‘non c’è sofferenza più grande che essere legata a un uomo senza amore’,⁴⁰ e Jane voleva un amore come quello di Anne, un amore di quelli che ‘anche al solo pensiero il cuore si mette a battere senza che tu lo voglia’,⁴¹ di quelli che tuo malgrado t’infiammano il viso solo all’udire il suo nome,⁴² un amore di quelli che ti sconvolgono tanto da non capire dove sei e cosa stai facendo;⁴³ un amore come quello che proprio lì era nato nel dicembre di sette anni prima (1795) ai balli a Deane, a Manydown, a Ashe e che era ancora così vivo...

C’è un sentimento che solo chi è ancora innamorato può provare; cui solo chi continua ad amare anche quando non c’è più vita o speranza, può aggrapparsi: l’attaccamento ai luoghi dove l’incanto, dove la speranza è stata vissuta... non rimangono che i luoghi, unico conforto, unici testimoni, unica possibilità di legame nella memoria...⁴⁴

³⁹ C. Harman, *Jane’s Fame*, New York, H. Holt & Co, 2011. Mi si conceda un’altra, contraria, supposizione, suggeritami da una precisazione della Tomalin: in quel ballo a Manydown era presente Harris che deve aver visto JA in tutto il fulgore della donna innamorata e tutti sappiamo l’effetto che una donna innamorata fa sugli altri uomini; immaginiamoci poi su un quindicenne!

⁴⁰ “Nothing can be compared to the misery of being bound *without* Love, bound to one, & preferring another” [JA to Fanny Knight, 30 nov. 1814]

⁴¹ No, it was not regret which made “*Anne’s heart beat in spite of herself*, and brought the color into her cheeks...” [II, 6]

⁴² Anne, who had been a most attentive listener to the whole, left the room, to seek the comfort of cool air for her flushed cheeks... [I, 3]

⁴³ Her eye half met Captain Wentworth’s, ... she heard his voice ... the room seemed full, full of persons and voices... [I, 7]

Her answers to the kindness and the remarks of her companions were at first unconsciously given. They had travelled half their way along the rough lane, before she was quite awake to what they said. [I, 10]

She began not to understand a word they said, and was obliged to plead indisposition “[II, 9] ... but Anne heard nothing distinctly; it was only a buzz of words in her ear, her mind was in confusion.” [II, 11]

⁴⁴ Scenes had passed in Uppercross which made it precious. It stood the record of many sensations of pain, once severe, but now softened; and of some instances of relenting feeling, some breathings of friendship and reconciliation, which could never be looked for again, and which could never cease to be dear. She left it all behind her, all but *the recollection that such things had been*.

(Erano successe cose a Uppercross che la rendevano preziosa. Era il ricordo di molte sensazioni penose, una volta pungenti, ora attutite; e di alcuni segni di sentimenti addolciti, di alcuni momenti di amicizia e riconciliazione che ora non sarebbero più stati possibili, e che tuttavia non avrebbero mai cessato di esserle cari. Lasciava tutto questo alle spalle, tutto tranne *il pensiero che quelle cose erano successe*.) [II, 1]

E Manydown è uno di quei luoghi ... Come potrà entrare nella sala del ballo dove l'immagine di lui ancora aleggia con tutto il suo eros?⁴⁵ Mai avrebbe potuto trasformare l'affetto fraterno per Harris in amore coniugale: sarebbe stata una sofferenza. No, 'non c'è sofferenza peggiore che essere legata a un uomo che non ami... quando sei innamorata di un altro!⁴⁶

Sette anni sono passati (come per Anne) e, per quanti cambiamenti possono succedere in sette anni,⁴⁷ Jane (come Anne) non ha dimenticato, e non dimenticherà: non avrebbe potuto scrivere *Persuasion*.

I biografi hanno scritto di tutto, ricostruendo più o meno accuratamente la storia d'amore tra Jane e Tom Lefroy e attribuendovi varia importanza – dal semplice *flirt* di Lord Cecil al *grand amour* di Nokes alla trasgressiva passione di Spence – ma la lettrice di *Persuasion* non può non concordare con Claire Tomalin: “D’ora in avanti lei porterà nella carne e nel sangue la conoscenza della vulnerabilità sessuale, di cosa significhi essere irrimediabilmente attratta dallo sconosciuto pericoloso; sperare e sentire il sangue riscaldarsi; ritrarsi, fuggire; desiderare ciò che non avrai mai e che faresti meglio a non nominare.”⁴⁸

Rileggendo *Persuasion*, mi sono resa conto che è *Persuasion* la prova regina che dà un senso alle lettere e ai romanzi; e allora mi sono chiesta se il tradizionale modo di leggere Austen cominciando dal primo romanzo pubblicato sia davvero il più utile per avvicinarci alla personalità della scrittrice o se invece non sarebbe più produttivo incominciare chiedendosi come la ragazza critica e irriverente dei *Juvenilia* sia arrivata a scrivere un romanzo serio e sincero come *Persuasion*, un romanzo elegiaco sull'amore vero.

⁴⁵ those rooms had witnessed *former meetings* which would be brought *too painfully* before her (quelle stanze erano state testimoni di altri incontri e glieli avrebbero riportati davanti agli occhi con troppo dolore) [I, 11]

⁴⁶ “Anything is to be preferred or endured rather than marrying without affection [Lett. to Fanny Knight, 20 nov. 1814] ... and nothing can be compared to the misery of being bound *without* love – bound to one, and preferring another [Lett. to Fanny Knight, 30 nov. 1814]”

⁴⁷ “But seven years I suppose are enough to change every pore of one’s skin & every feeling of one’s mind”, non sappiamo quanto seriamente, scrive Jane a Cassandra, o se invece, come suo solito, stia rifacendo il verso a un qualche trattato scientifico (P. V. Graham, *J.A. & Darwin*, Routledge, 2008); tanto più che l'affidabile Anne la pensa diversamente: “to retentive feelings eight years may be little more than nothing”.

⁴⁸ D. Cecil, *A Portrait of J.A.*, (1935)1978; D. Nokes, *J.A. A Life*, 1997; J. Spence, *Becoming Jane*, 2003; C. Tomalin, *Jane Austen, A Biography*, 1997, Vintage Books, p. 122: “From now on she carried in her own flesh and blood, and not just gleaned from books and plays, the knowledge of sexual vulnerability; of what it is to be entranced by the dangerous stranger; to hope, and to feel the blood warm; to wince, to withdraw; to long for what you are not going to have and had better not mention.”

4. *In viva voce: le lettere*

Le due lettere scritte da Jane ventenne durante il breve felice periodo della sua storia d'amore con Tom Lefroy sono oggi reperibili ovunque sugli innumerevoli siti austeniani, commentate, tradotte, contestualizzate tanto che ritengo superfluo ripetere qui analisi e deduzioni che si possono leggere nella corretta rassegna, ultima in ordine di tempo, di Linda Robinson Walker.⁴⁹



Tanto parlare intorno a queste due lettere non è dovuto solo al fatto che esse sono l'unico documento sopravvissuto in viva voce della protagonista della *love story*, ma anche allo stile, il classico stile austeniano, solo apparentemente semplice, in realtà ambiguo, misto com'è di *burlesque*, ironia retorica, *nonsense*, insomma di tutti gli espedienti della musa comica (e in questo caso accentuato dall'intervento censorio di Cassandra).⁵⁰

E infatti nel distacco del comico è il classico rifugio della Austen dall'emozione; ma qui, in queste lettere, chi ha familiarità con la sua scrittura distingue qualcosa di più, un'eccitazione, un'euforia, l'euforia tipica degli innamorati: "quanto di più dissoluto e scandaloso si possa immaginare come non far altro che ballare e sederci assieme"⁵¹ scrive a Cassandra che l'ha appena sgridata per il suo comportamento, *improper* come quello di Marianne in *Sense and Sensibility*, tanto che ne è arrivata notizia perfino a Kintbury, dove Cassandra si trova in visita alla famiglia del fidanzato.

A Cassandra dovevano essere arrivate voci su qualcosa di più del comportamento al ballo; ma su questo punto Jane risponde al suo

⁴⁹ "Jane Austen and Tom Lefroy: Stories", *Persuasions-On Line*, V. 27, No. 1 (Winter 2006). Cfr anche N. Radovici, *A Youthful Love: Jane Austen and Tom Lefroy?*, Merlin Books, 1996; J.K. Ray, "The One-Sided Romance of Jane Austen and Tom Lefroy", *Persuasions-On Line*, V. 28, No. 1 (Winter 2007). Il disegno soprariportato raffigurante Jane e Tom proviene da una fonte imprecisata in Internet.

⁵⁰ "Tutti i più bei doni della musa comica: i *Juvenilia* di JA", introd. a *Juvenilia*, Rogas, cit., pp. 7-13.

⁵¹ Imagine to yourself everything most profligate and shocking in the way of dancing and sitting down together [JA a Cass. 9-10 Jan. 1796]

There had been a time, when of all the large party now filling the drawing-room at Uppercross, they would have found it most difficult to cease to speak to one another... [I, 8]

solito modo, ossia non risponde direttamente: “Quanto poi all’esserci mai incontrati al di fuori dei tre ultimi balli, non posso dirti molto; perché ad Ashe lo prendono talmente tanto in giro che si vergogna a venire a Steventon e l’altro giorno quando siamo passate a salutare Mrs Lefroy, lui è corso via.”⁵²

In queste due lettere è ben distinguibile l’autrice dei *juvenilia*, e ha certamente ragione la Robinson nel pensare che i *juvenilia* e *Catharine or the Bower* in particolare, costituiscano una specie di codice tra le due sorelle, perché le lettere di Jane avrebbero potuto, come si usava, essere lette nel salotto dei Fowles, ma (aggiungerei) anche perché Jane aveva una certa reticenza ad esporsi troppo, conoscendo la severità della sorella, che è certamente l’Elinor della situazione.

Dopo aver letto il saggio della Robinson, *Sense and Sensibility* appare sempre più autobiografico: non solo Marianne si conferma l’eroina più simile come temperamento all’autrice, ma anche i due protagonisti maschili incarnano due probabili comportamenti o aspetti del comportamento di Tom Lefroy. Tom forse si comportò effettivamente male con JA (come si tramanda pensasse Mrs Lefroy) sia nel caso in cui fosse (come Edward Ferrar) già impegnato con Mary Paul che poi sposerà, sia perché finirà poi con l’agire come Willoughby, non potendo permettersi di disobbedire allo zio Benjamin Langlois che pretendeva da lui un matrimonio economicamente buono e utile alla numerosa famiglia.

Sul rapporto tra Jane e Cassandra, nella chiusa di *Sense and Sensibility* c’è un enigmatico accenno – ‘e andarono sempre d’accordo, nonostante fossero sorelle’⁵³ – che ci dice che il loro idilliaco rapporto deve molto, com’era presumibile, all’agiografia vittoriana e alle forbici di Cassandra. Infatti una lettera scritta da Jane in quei giorni di fuoco, tra il 12 o 13 gennaio 1796, sarebbe andata ‘perduta’, così come deve essere andato perduto qualsiasi accenno a qualche inevitabile contrasto tra le ‘starched notions’ della sorella maggiore e il temperamento “rebellious, critical and wild” dell’autrice dei *juvenilia*.

⁵² But as to our having ever met, except at the three last balls, I cannot say much, for he is so excessively laughed at about me at Ashe, that he is ashamed of coming to Steventon, and ran away when we called on Mrs. Lefroy a few days ago. (JA a Cass. 9-10 Jan. 1796)

⁵³ ...though sisters, and living almost within sight of each other, they could live without disagreement between themselves, or producing coolness between their husbands (e pur essendo sorelle e abitando a poca distanza l’una dall’altra, riuscirono a non litigare e a non produrre freddezza tra i loro mariti).

Davanti alle *Lettere* di JA e all'immagine che esse rimandano, dovremmo rileggerci le lezioni sulla storia di Edward Carr per ricordarci di quanto falsata possa essere tale 'fonte'.⁵⁴ Nelle *Lettere* manca la JA arrabbiata, addolorata, triste, melanconica, la JA come Ann Elliot, la JA zitella, in un mondo in cui le zitelle sono considerate creature inutili e perniciose, che devono essere sempre disponibili e grate di un minimo di considerazione.⁵⁵

Ma JA ha scritto *Emma*, un romanzo sullo zitellaggio, uno stato tanto umiliante da costringere Emma, che dice di voler restare zitella, ad accorgersi di essere innamorata di Mr Knightley!

E poi ha scritto *Persuasion* dove ci mostra un'eroina intelligente e sensibile in quello stato; uno stato in cui si spegne la voglia di vivere (Anne non balla più, dimagrisce), in cui si sopravvive in calma desolazione,⁵⁶ in cui non sei considerata, nei tuoi gusti o sentimenti. Eppure Anne, pure attratta dalla prospettiva di diventare la signora di Kellynch Hall e prendersi una rivincita sulle umiliazioni subite, rifiuta, perché non può legarsi a un uomo, amandone un altro.

Persuasion dice quello che le *Lettere* non possono più dire: nel 1802, a quattro anni dal matrimonio di Tom con Mary Paul, JA avrebbe potuto uscire dallo zitellaggio e prendersi una rivincita, ma non l'ha fatto: la spiegazione ce la dà in *Persuasion*.

5. *Lacrime e baci: i segni della passione*

questa è la sola, vera storia d'amore tra i suoi romanzi⁵⁷

La nuova 'materia' di *Persuasion* è il *romance* o meglio lo spirito del *romance*. JA si era già avvicinata al *romance* in *Pride and Prejudice* e questa

⁵⁴ E. Carr, *What is History* (1961) in trad. it. *Sei lezioni sulla storia*, Einaudi, 1970. Carr ha tratto l'epigrafe del suo notissimo libro da *Northanger Abbey*. Non va dimenticato che l'unico libro di ricordi che sconfessa l'agiografia familiare, quello di Fanny Caroline, la terza figlia di Anne Lefroy, non fu mai pubblicato, sebbene tutti vi attingessero per quel che faceva comodo, e Carolina lamentava che 'nella vita di JA era stato soppresso il *romance*' [cfr. K. Sutherland a p. 82]

⁵⁵ M. Grace, *Courtship and Marriage in JA's World*, White Soup Press, 2016 [in <http://randombitsoffascination.com/2017/11/07/ape-leaders-spinsters-of-the-regency-era/>]

⁵⁶ in a sort of desolate tranquillity [I, 5]

⁵⁷ ...this is the only exclusively love-story in the series [Margaret Oliphant (1882), in *NA&P*, ed. B. Southam, cit., p.140]

è la ragione del suo universale successo.⁵⁸ In *Pride and Prejudice* autrice, narratrice, eroina, lettrice salgono tutte sulla stessa barca (per usare la metafora dell'indiscusso maestro del *romance*) e partono insieme per l'avventura, il cui fine è la conquista del principe nello sfarzoso scenario di Pemberley, proprio come nel più classico dei romanzi rosa.⁵⁹

La prima differenza che salta agli occhi è nel dialogo: in *Pride and Prejudice* è 'light, bright, sparkling', derivato direttamente dalla *witty comedy* ed Elizabeth è una *witty heroine* ossia una vincente grazie alla 'vivacità della sua mente': facile quindi identificarsi con l'eroina. E se con Emma, pur 'bella intelligente e ricca', si correva il rischio di trovarla antipatica per eccesso di snobismo, con una protagonista come Anne identificarsi dovrebbe essere ancora più difficile: Anne è una perdente in partenza, una zitella, ossia una che 'non ha saputo fare i propri affari', e che perciò non ha diritto ad alcuna considerazione.⁶⁰ Perché mai il lettore dovrebbe identificarsi con Anne, con la sua dolente tristezza e rimpianto?

E infatti non è con gli stati d'animo dolorosi che la Austen farà identificare il lettore o perlomeno non *in primis*.

Anche per i lettori più sensibili e sentimentali, infatti, per i più facili a commuoversi, è necessario *sapere* per *che cosa* ci si addolora, la fonte del dolore; e sapere, lo abbiamo già detto, con le emozioni vuol dire *provare*. E quindi tutti gli sforzi dell'autrice vanno nella costruzione, nella resa di questa *causa della sofferenza* di Anne; insomma bisogna saper rendere quello che avviene dentro Anne, il suo amore per Wentworth mai morto ed ora ravvivato – un amore che Anne, nella sua solitudine, non può confessare a nessuno e che per questo appare ancora più grande e ossessivo, incomprensibile.⁶¹

Proprio perché Anne, sola e senza importanza, ai margini della conversazione, più che parlare, osserva e ascolta, il dialogo ha una funzione fondamentale: riverbera la realtà sociale esterna, fornisce le

⁵⁸ Cfr. "JA e il *novel of manners*", *Manuale di cultura e letteratura inglese*, a cura di K. Elam e L.M. Crisafulli, BUP, 2009.

⁵⁹ Cfr. l'introduzione a *JA I romanzi*, I Capolavori Garzanti, 2006.

⁶⁰ [She] was nobody with either father or sister; her word had no weight, her convenience was always to give way— she was only Anne [I, 1]. Su quelle 'odiose creature' che sono le zitelle (soprattutto da quando da *spinster* sono diventate *old maid*) c'è un'ampia letteratura. Cfr. *Il destino della famiglia nell'utopia*, Bari, Dedalo, 1991, p. 175.

⁶¹ With all these circumstances, recollections and feelings, she could not hear that Captain Wentworth's sister was likely to live at Kellynch without a *revival of former pain* [I, 4]. L'ultima parte del cap. 4 sottolinea l'isolamento e la mancanza di confidenti di Anne.

notizie, facendo da specchio anche per il lettore. Al lettore arrivano solo il dialogo udito da Anne e le reazioni di Anne.

La realtà che conta, che fa muovere un intreccio, apparentemente dal di fuori non esiste o per lo meno esiste solo quella che filtra attraverso l'orecchio di Anne, "un'attentissima ascoltatrice".⁶² Perché a questo punto, la Austen ha capito, che la realtà che conta è la nostra realtà interiore e su questa non si può fare ironia o sarcasmo.

Quindi, riassumendo: il dialogo fornisce il combustibile al movimento dell'intreccio, generato dal filtro dell'orecchio di Anne – filtro che dipende dalla fiamma, la cosa più importante da rendere, accesa dentro il cuore di Anne; una fiamma che si agita informando tutto il romanzo, e che a tratti divampa suo malgrado e che lei tenta in vario modo di controllare e a volte non riuscendovi, come alla fine, quando deve fingere di sentirsi male; ma se è costretta a fingere vuol dire che sta davvero male!

E il 'romance puro', come afferma il suo grande maestro, richiede appunto che "la passione umana, il profondo richiamo del profondo, faccia sentire la sua voce autentica"; ed è solo per mettere in rilievo questo e a questo scopo che vengono costruiti incidenti, casi, circostanze. 'Bisogna che un personaggio, un pensiero, un'emozione s'incarnino in un gesto, un atto che colpisca l'occhio della mente in modo particolare e lo renda memorabile; e questa è la cosa più difficile da fare con le parole' – una frase capace di far sì che il lettore prenda il posto del personaggio.⁶³

E in *Persuasion* di questi momenti ce ne sono vari e strategicamente disposti; sono quei momenti frequenti in cui Anne perde il controllo delle sue facoltà razionali. In fondo tutta la storia di Anne è una lotta tra ragione e sentimento. Quando si apre il romanzo, la ragione ha già fatto i suoi danni e Anne ha incominciato a esserne consapevole.

⁶² a most attentive listener [I, 3]

Nel I capitolo ci è data, come disegnata su uno sfondo piatto, una visione panoramica del *setting*. Nel II capitolo alcune figure cominciano a muoversi verso il lettore, ma il discorso è ancora indiretto libero. Nel III siamo nello studio o nel salotto di Kellynch e ascoltiamo la conversazione in diretta. L'importanza dell'ascoltare è sottolineata anche in conclusione, dove l'ascoltatore diventa Wentworth (diversamente dal capitolo cancellato).

⁶³ [we may have two scenes...:] in the one, *human passion, deep calling unto deep, shall utter its genuine voice*; in the second, according circumstances, like instruments in tune, shall build up a trivial but desirable incident, such as we love to prefigure for ourselves... [R.L. Stevenson, *cit.*]

... ci voleva un bel po' di giri e di respiri profondi per calmare l'agitazione... spesso si dava della pazza prima di riuscire a controllare i nervi in modo da non star male durante le discussioni sui Croft che erano continue.

... se glielo avessero chiesto, mai e poi mai avrebbe dato consigli che portassero a una così sicura e immediata disperazione!⁶⁴

Qui la disperazione immediata, straziante di Marianne è passata da tempo; qui è un dolore sordo, continuo, il dolore del rimpianto. Il rimpianto presuppone il desiderio costante e quindi è il desiderio che l'autrice deve costruire, è il mal d'amore.

E il mal d'amore è qualcosa di istintivo, inspiegabile, che nulla ha a che fare con la ragione; un pensiero fisso, ossessivo, tirannico, ineluttabile, che ti astrae dalla realtà, o meglio che ti distanzia dalla realtà e ne diventa il filtro:

... provava vergogna di sé stessa, proprio vergogna di essere così nervosa, così sopraffatta per una sciocchezza del genere, ma così era.⁶⁵

Anne sperò di aver superato l'età dell'arrossire, ma certamente non aveva superato quella dell'emozione.

... e vergognandosi di essere così smemorata, si sforzò di prestare la dovuta attenzione...⁶⁶

'Eros sconvolge il cuore come il vento che si abbatte sulla montagna': da Saffo a Dante alla ragazza di ieri, l'amore è come lo sconvolgimento di un turbine.⁶⁷

Il mal d'amore è innanzitutto mancanza; mancanza, anche quando non c'è speranza e si vive in uno stato di perenne inconscia

⁶⁴ ... many a stroll, and many a sigh, were necessary to dispel the *agitation* ... She often told herself it was *folly*, before she could *harden her nerves* sufficiently to *feel* ... no *evil*. [I, 4]

... she felt that were any young person, in similar circumstances, to apply to her for counsel, they would never receive any of such certain immediate *wretchedness*. [I, 4] Cosa s'intenda per *wretchedness* ce lo dice *Sense and Sensibility*, dove la parola ricorre con grande frequenza.

⁶⁵ She was ashamed of herself, quite ashamed of being so nervous, so overcome by such a trifle; *but so it was*... [I, 9]

⁶⁶ Anne hoped she had outlived the age of blushing; but the age of emotion she certainly had not. ... and with *shame* at her own *forgetfulness* applied herself to the knowledge of their former neighbor's present state with proper interest. [I, 6]

⁶⁷ "Che colpa ne ho io se questo ciclone mi ha travolta? [*Npdam*, p. 160]

attesa e frustrazione; e Anne che ‘aspettava’ da sempre è entrata in uno stato di *suspence* suo malgrado da quando si cominciato a parlare di Wentworth. Il pensiero e la presenza di lui la sconvolgono e la mandano in confusione fin dall’inizio, dal primo incontro dopo quasi otto anni:

... mille sentimenti investirono Anne e il più consolante era che sarebbe finita presto. E infatti finì subito. Due minuti dopo l’avviso di Charles gli altri apparvero e furono nella stanza.

Il suo sguardo incontrò appena quello Wentworth, un inchino, una riverenza; udiva la sua voce, parlava a Mary, come di dovere; diceva qualcosa alle signorine Musgrove, abbastanza perché si percepisse la confidenza; la stanza sembrava piena, piena di gente e di voci, ma fu questione di pochi minuti. Charles si fece alla finestra, tutto era pronto, il visitatore aveva salutato e se n’era andato, le signorine Musgrove pure ...

“È passato! È passato!” ripeteva a sé stessa nervosamente con sollievo
 “Il peggio è passato!”

Mary parlava, ma lei non riusciva a seguirla. Lo aveva visto! Si erano incontrati! Erano stati ancora una volta nella stessa stanza!⁶⁸

Sogno e realtà si confondono. Lo aveva tanto sognato ed ora è vero, è lì davanti a lei in carne ed ossa. Agitazione e confusione in tutte le circostanze in cui lui si avvicina; Anne perde il contatto con la realtà che la circonda, come quando lui la libera dal piccolo Walter che le si è avvinghiato addosso:

... e il piccolo Walter fu risolutamente tirato via prima che lei si rendesse conto che era stato il capitano Wentworth a farlo. Le sue sensazioni nel rendersene conto la resero del tutto incapace di parlare. Non riusciva nemmeno a ringraziarlo! Piegata sul piccolo Charles, era nella confusione più totale. La gentilezza di lui nel venirle in aiuto, il modo, il silenzio con

⁶⁸ Mary, very much gratified by this attention, was delighted to receive him, while a thousand feelings rushed on Anne, of which this was the most consoling, that it would soon be over. And it was soon over. In two minutes after Charles’s preparation, the others appeared; they were in the drawing-room. Her eye half met Captain Wentworth’s, a bow, a curtsey passed; she heard his voice; he talked to Mary, said all that was right, said something to the Miss Musgroves, enough to mark an easy footing; the room seemed full, full of persons and voices, but a few minutes ended it. Charles shewed himself at the window, all was ready, their visitor had bowed and was gone, the Miss Musgroves were gone too, suddenly resolving to walk to the end of the village with the sportsmen: the room was cleared, and Anne might finish her breakfast as she could.

‘It is over! it is over!’ she repeated to herself again and again, in nervous gratitude. ‘The worst is over!’

Mary talked, but she could not attend. She had seen him. They had met. They had been once more in the same room. [I, 7]

cui era avvenuto, i piccoli particolari della circostanza ... producevano un tal confusione di vari e diversi dolorosi turbamenti che lei non riusciva a riprendersi, fino a ch , grazie all'ingresso di Mary e Mrs Musgrove, pot  affidare a loro il piccolo paziente e lasciare la stanza. [I, 9]⁶⁹

Anche solo a vederlo di lontano Anne reagisce con violenta emozione. E nella lotta tra ragione e sentimento, vince agevolmente il sentimento, l'istinto: lei va, non pu  non andare, verso di lui (altroch  moralista!)

... quando Anne ... scorse il capitano Wentworth che passava per la strada. Ebbe un sussulto di cui nessuno si accorse; ma subito si sent  una stupida, la pi  gran stupida al mondo, assurda e incomprensibile. Le si annebbi  la vista per alcuni minuti e tutto si confondeva. Era come persa e quando riusc  a tornare in s  si accorse che gli altri stavano ancora aspettando la carrozza ...

Sentiva un irresistibile bisogno di andare alla porta: voleva vedere se pioveva. Ma perch  poi doveva sempre sospettarsi di avere un altro motivo? Di sicuro il capitano Wentworth non si vedeva gi  pi . Si alz  per andare: una parte di lei non avrebbe dovuto essere sempre cos  pi  saggia dell'altra; non avrebbe dovuto sempre sospettare l'altra di essere peggiore di quello che era. S , sarebbe andata a vedere se stava piovendo; ma un momento dopo dovette tornare indietro perch  proprio il capitano Wentworth stava entrando con un gruppo di amici ... Rest  colpito e confuso nel vederla, pi  di quanto lei avesse mai notato prima: era tutto rosso. Per la prima volta da quando si erano rivisti, si accorse che lui era il pi  agitato dei due. D'altra parte lei aveva avuto il vantaggio di qualche momento di preparazione: quel primo effetto, schiacciante, accecante, sconvolgente, della gran sorpresa era passato; e tuttavia di emozione gliene restava ancora abbastanza! Agitazione, dolore, piacere, qualcosa tra la gioia e la disperazione.⁷⁰

⁶⁹ In another moment, however, she found herself in the state of being released from him; someone was taking him from her, though he had bent down her head so much, that his little sturdy hands were unfastened from around her neck, and he was resolutely borne away, before she knew that Captain Wentworth had done it.

Her sensations on the discovery made her perfectly speechless. She could not even thank him. She could only hang over little Charles, with most disordered feelings. His kindness in stepping forward to her relief, the manner, the silence in which it had passed, the little particulars of the circumstance, ... produced such a confusion of varying, but very painful agitation, as she could not recover from, till enabled by the entrance of Mary and the Miss Musgroves to make over her little patient to their cares, and leave the room [I, 9]

⁷⁰ ... when Anne ... descried ... Captain Wentworth walking down the street.

Her start was perceptible only to herself; but she instantly felt that she was the greatest simpleton in the world, the most unaccountable and absurd! For a few minutes she saw nothing before her; it was all confusion. She was lost, and when she had scolded back her senses, she found the others still waiting for the carriage ...

She now felt a great inclination to go to the outer door; she wanted to see if it rained. Why was she to suspect herself of another motive? Captain Wentworth must be out of sight. She

Le citazioni dai romanzi della Austen sono sempre problematiche perché il tessuto narrativo, fitto e compatto, è ricco di collegamenti, nodi e risonanze che nella scrittura ironica degli altri romanzi possono essere affidati in parte all'orecchio del lettore, ma qui emergono da una costruzione finissima (tanto che a tratti sembra di star leggendo Henry James) che rende i tagli rischiosi e insoddisfacenti perché sempre un po' fuorvianti nella loro parzialità.

L'episodio del calesse, per esempio, non serve solo a mostrare Anne così sopraffatta dall'emozione che per un buon tratto di strada non riesce a capire di che cosa i Crofts stiano parlando, oppure a rendere quel misto di piacere e di pena che è caratteristico del rimpianto, o ancora l'emozione, lei abituata ad essere trascurata, di sentirsi importante per qualcuno che si prende cura di lei. C'è una parola chiave che unifica tutti questi aspetti:

Si strinsero il più possibile per farle posto e il capitano Wentworth senza dire una parola si volse verso di lei e con naturalezza la costrinse a farsi aiutare a salire sul calesse.

Sì, l'aveva proprio fatto! Era lì seduta sul calesse ed era stato lui che gliel'aveva messa! la volontà e le mani di lui l'avevano messa lì! perché lui si era accorto che lei era stanca e aveva voluto darle sollievo.⁷¹

left her seat, she would go; one half of her should not be always so much wiser than the other half, or always suspecting the other of being worse than it was. She would see if it rained. She was sent back, however, in a moment by the entrance of Captain Wentworth himself, among a party of gentlemen and ladies ... He was more obviously struck and confused by the sight of her than she had ever observed before; he looked quite red. For the first time, since their renewed acquaintance, she felt that she was betraying the least sensibility of the two. She had the advantage of him in the preparation of the last few moments. She had the advantage of him in the preparation of the last few moments. All the *overpowering, blinding, bewildering*, first effects of strong surprise were over with her. Still, however, she had enough to feel! It was *agitation, pain, pleasure, a something between delight and misery*. [II, 7]

⁷¹ they compressed themselves into the smallest possible space to leave her a corner, and Captain Wentworth, without saying a word, turned to her, and quietly obliged her to be assisted into the carriage.

Yes; he had done it. She was in the carriage, and *felt* that he had placed her there, that *his will and his hands* had done it, that she *owed* it to his perception of *her fatigue*, and his *resolution* to give her *rest*. She was very much affected ... He could not forgive her, but he could not be unfeeling. Though condemning her for the past, and considering it with high and unjust resentment, though perfectly careless of her, and though becoming attached to another, still he could not see her *suffer*, without the *desire* of giving her *relief*. It was a remainder of former sentiment; it was an *impulse* of pure, though *unacknowledged* friendship; it was a proof of his own warm and amiable heart, which she could not contemplate without emotions so *compounded of pleasure and pain*, that she knew not which prevailed.

Her answers to the kindness and the remarks of her companions were at first *unconsciously* given. They had travelled half their way along the rough lane, before she was quite *awake to what they said*. [I, 10]

E la parola chiave è ‘le sue mani’.

Che la dimensione fisica⁷² sia concreta e in primo piano in tutto il romanzo è abbastanza evidente dalla trasformazione del corpo di Anne (magra e quasi appassita all’inizio e via via, per la presenza di lui, sempre più viva e fiorente), al cuore che si mette a battere, alla reazione del suo viso su cui si disegnano le sue emozioni (*flushed, blushing, reddening, fluttering, coloring, glowing*) agli occhi che si riempiono di lacrime, ai brividi (*nervous thrill all over, nervous gratitude*) – e sono emozioni, non semplicemente, astrattamente sentimentali, ma erotiche.

Il tono è concitato e pulsante nel succedersi delle frasi brevi: *le sue mani* che si stringono intorno alla vita di Anne e la sollevano perché lui ha percepito la sua sofferenza (*fatigue, suffer*)... e lei gli deve gratitudine (*owe*) per questo sollievo (*rest, relief*) che lui istintivamente (*impulse, desire*) le ha dato, malgrado la sua ragione dicesse il contrario.

Che ‘le sue mani’ siano la punta emergente del sottotesto erotico costruito dalla coerenza del lessico mi pare confermato anche dalla virilità della caratterizzazione di lui: calmo (*quietly*) e deciso (*resolution*), il maschio ideale!

L’emozione erotica di Anne legata alla virilità di Wentworth, impossibile da rendere con le parole, va suscitata nel lettore o più precisamente nella lettrice; e anche questo non è facile, ma mi sembra la Austen lo risolva magistralmente: lui, al centro della scena, bello, deciso, gentile e protettivo, solleva Anne e la mette sul calesse e Anne si sente (*felt*) oggetto della volontà e delle mani di lui; oggetto di un’azione compiuta con autorevolezza o naturalezza (*without saying a word... quietly*) che in questo caso è la stessa cosa. L’emozione di Anne scaturisce dall’essersi sentita trattata come ‘cosa sua’ con un’azione in cui lui ha messo tutto sé stesso (*his will ... his hands*).

La Austen è un’abilissima tessitrice e questo suggerito sconvolgente contatto fisico, (giustamente messo in evidenza dal regista Roger Michell con un primo piano della mano di Wentworth sulla vita di Anne) avviene dopo un’accurata e sottile costruzione del desiderio in episodi precedenti:

Per un attimo l’espressione sul volto del capitano Wentworth, un lampo negli occhi vivaci e l’arricciarsi della sua bella bocca convinsero Anne che lungi dal condividere i desideri di Mrs Musgrove per il figlio, era più probabile invece che avesse dovuto darsi da fare per liberarsene; ma

⁷² Questo aspetto è stato evidenziato, oltre che dal Litz, da Judith Van Sickle [*Nineteenth-Century Fiction*, 38, 1983, pp.43-61] e da Ornella De Zordo [“Il linguaggio del desiderio: JA e la sua ultima eroina” in *Persuasione*, Biblioteca Economica Newton, 2006, pp. 7-15].

fu solo un attimo di intimo divertimento, troppo breve per essere colto da chi non lo conosceva bene come lei...

Gli occhi di Anne fissi sul volto dell'amato e il volto dell'amato l'affascina e la fa vibrare di desiderio; lo vede vivo, in movimento: il movimento degli occhi è un lampo di luce e la bocca... un arricciarsi delle labbra... oggetto del desiderio. Noi lettrici sappiamo di cosa parla...⁷³ Ecco il bacio la cui mancanza è stata tanto lamentata.⁷⁴

Non ci saranno i baci in primo piano, ma c'è il desiderio dei baci che per il coinvolgimento del lettore è più efficace. Come ho cercato di spiegare in altro luogo,⁷⁵ l'eros non può essere descritto, va suscitato nel lettore. Noi lettrici dovremmo sapere cosa prova Anne...

Il bacio è un momento di fusione, di intimità... e dopo questo bacio immaginato, ricordato (chissà?), il senso di intimità e la complicità: nessuno può conoscerlo meglio di te! Non si può negare che questo possa leggersi come una versione del mito dell'anima gemella: lo conosci così bene perché è la tua metà!

Non è il tempo o l'occasione a determinare l'intimità; è solo il carattere. Per alcuni non basterebbero sette anni per conoscersi, per altri sette giorni bastano e avanzano.⁷⁶

Perfino un critico conservatore come Duckworth si accorgeva che JA 'si sforza di mettere in rilievo la natura privata, largamente non linguistica della comunicazione tra innamorati'.⁷⁷ Il non detto, perché non dicibile a parole, sono le emozioni del corpo; e se l'eros non è riproducibile, la vera arte consiste nel far in modo che il lettore arrivi ad attribuire al personaggio le proprie di emozioni. Qui JA sta tentando di fare questo, di far sì che il lettore si metta al posto di Anne e non abbia bisogno che gli vengano descritte le sue emozioni:

Erano proprio sullo stesso sofà perché Mrs Musgrove era stata pronta a fargli posto; erano divisi solo da Mrs Musgrove.

⁷³ La ragazzina di *Npdam* esplicita nel suo diario: "e ho visto lui che mi sorrideva con un orrendo maglione vecchio e stinto ma con la sua bella bocca, i cui baci desidero tanto." [p. 49]

⁷⁴ "ma di baci d'amore neanche l'ombra!" [M. Praz in *The Reception of JA...* cit.]

⁷⁵ *Npdam*, p. 183. *Orwell oggi Orwell*, Liguori, 2013, p. 68.

⁷⁶ "It is not time or opportunity that is to determine *intimacy*; it is disposition alone. Seven years would be insufficient to make some people acquainted with each other, and seven days are more than enough for others." [*Sense and Sensibility*, 12]

⁷⁷ A. Duckworth, *The Improvement of the Estate. A Study of JA's Novels*, The John Hopkins UP, (1971), 1995, p. 240: "Jane Austen has taken great care to emphasize the private, largely non-linguistic nature of the communication between the lovers."

E non era una barriera da poco! Mrs Musgrove era di taglia abbondante più adatta per natura ad esprimere allegria e buonumore che tenerezza e sentimento; e mentre i turbamenti del corpo snello e del volto pensoso di Anne potevano ritenersi completamente al riparo, al capitano Wentworth si doveva riconoscere qualche merito per l'autocontrollo con cui accoglieva quei grassi sospiri sul destino di un figlio di cui nessuno si era curato quand'era vivo. [I, 8]⁷⁸

Mi sono chiesta a cosa serva la frase 'perché Mrs Musgrove era stata pronta a fargli posto' dato che la narratrice lo ha già detto poche righe prima.⁷⁹ Serve per portarci a condividere il punto di vista di Anne e contemporaneamente focalizzare il nostro sguardo insieme a quello di Anne sul corpo di Wentworth che va sedendosi *sullo stesso divano* e, nonostante Anne sappia che è lì *solo* perché Mrs Musgrove si è affrettata a fargli posto, non può non essere presa dal turbamento e usare parole come *divisi* e *barriera* che chiaramente denunciano dove corre la sua immaginazione spinta dal suo desiderio. Con Anne avvertiamo il collegamento, la corrente elettrica⁸⁰ correre attraverso i fili del tessuto del divano... nonostante il corpo di Mrs Musgrove...

Questo grosso corpo di Mrs Musgrove, una barriera che impedisce e protegge, situa la scena nell'ambito della carne, dei corpi, dell'eros. Ma a questo punto la cinepresa narrativa sfugge all'esterno con un paragone ambiguo e irregolare; ancora ragione contro emozione e, come sempre, la ragione è sofisticata: il paragone semmai andrebbe fatto tra i turbamenti di Anne e i sospiri di Mrs Musgrove e non con il supposto (solo supposto da Anne) *self control* di Wentworth.

La cinepresa narrativa si allontana dal corpo come soggetto di emozioni e inquadra il corpo come oggetto di ridicolo.

⁷⁸ There was a momentary expression in Captain Wentworth's face at this speech, a certain glance of his bright eye, and curl of his handsome mouth, which convinced Anne, that instead of sharing in Mrs Musgrove's kind wishes, as to her son, he had probably been at some pains to get rid of him; but it was too transient an indulgence of self-amusement to be detected by any who understood him less than herself; ...

They were actually on the same sofa, for Mrs Musgrove had most readily made room for him; they were divided only by Mrs Musgrove. It was no insignificant barrier, indeed. Mrs Musgrove was of a comfortable, substantial size, infinitely more fitted by nature to express good cheer and good humour, than tenderness and sentiment; and while the agitations of Anne's slender form, and pensive face, may be considered as very completely screened, Captain Wentworth should be allowed some credit for the self-command with which he attended to her large fat sighings over the destiny of a son, whom alive nobody had cared for. [I, 8]

⁷⁹ [he] coming up to the sofa, on which she and Mrs Musgrove were sitting, took a place by the latter...

⁸⁰ Il verbo *electrify* è impiegato una volta nel cap. 6 del volume I.

Tipico della Austen difendersi dalle emozioni buttandola in ridere. Il ridicolo, anche solo come *comic relief*, presuppone un giudizio, che, essendo razionale, è incompleto e come tale inesatto. Aveva ragione Forster: nessuno dei personaggi della Austen è piatto, nemmeno Dick Musgrove, uno zuccone che ha fatto impazzire i suoi tant'è che sono stati costretti a mandarlo in marina, lui il figlio maggiore di proprietari terrieri! E ora il dispiacere e i sospiri della madre sono giudicati 'grassi' e fuori luogo visto che il povero Dick era trascurato, ossia curato 'quel tanto che meritava'!

Il picco emotivo era stato troppo alto e la transizione al riso (così irrealistica e incoerente sia con il turbamento erotico di Anne che con il suo rapporto con Mrs Musgrove che con il carattere di Anne) forse non soddisfa la narratrice che impiega il paragrafo successivo per giustificarsi o tornare sul terreno di un discorso di carattere generale sul gusto – una secchiata d'acqua fredda. Momenti molto densi e impegnativi per la narratrice, e a me piace pensare che il senso di caldo della narratrice si sia propagato al mondo narrativo tanto che perfino l'ammiraglio ha bisogno di fare alcuni giretti per rinfrescarsi!⁸¹

Se oggi qualche critico può ancora pensare, come la Brontë, che JA sorvola sui momenti più intimi tra innamorati per limitarsi agli occhi, alla bocca, alle mani,⁸² è anche perché diventa ogni giorno più difficile immaginare quanto fosse per forza affidato allo sguardo, agli occhi anche solo a metà del secolo scorso;⁸³ immaginatevi poi un secolo prima al tempo di Jane Austen!

E in *Persuasion* tutto passa attraverso lo sguardo: lo sguardo dell'uomo è sempre sull'altro, dal primo incontro ad Uppercross, a Lyme, a Bath; ed è lo sguardo a innescare tutte le emozioni di Anne.

Quest'analisi potrebbe bastare per toccare la profondità della dimensione emotiva ed erotica di *Persuasion*, per illustrare, come osserva

⁸¹ Personal size and mental sorrow have certainly no necessary proportions. A large bulky figure has as good a right to be in deep affliction, as the most graceful set of limbs in the world. But, fair or not fair, there are unbecoming conjunctions, which reason will patronize in vain— which taste cannot tolerate—which ridicule will seize.

The Admiral, after taking two or three *refreshing turns* about the room ... [I, 8]

⁸² J. Van Sickle Johnson, "The Bodily Frame: Learning Romance in *Persuasion*", *NCF*, 38, 1983, p. 45: "To be sure, Austen passes over the most private, intimate moments shared by lovers; she discreetly limits her business to the 'human eyes, mouth, hands, and feet,' priorities which Brontë regarded as superficial and superfluous."

⁸³ *Npdam*, p. 203: non m'aspetto che la sua mano osi allungarsi sul tavolo per stringere la mia qui in pubblico, ma non ce n'è quasi bisogno perché già ci stiamo abbracciando con gli occhi, persi l'uno in quelli dell'altro...; (p. 162:) ...perché erano loro soli, gli occhi, ad aver conosciuto l'intimità della nostra unione.

Virginia Woolf, che ‘JA ha amato e che non ha più paura di dirlo’, anche se rimangono da evidenziare tutti gli altri aspetti del mal d’amore facilmente rilevabili nella lettura; tra questi uno fondamentale proprio in conclusione di questo grande capitolo ottavo:

La serata terminò con il ballo. A richiesta Anne offrì i suoi servigi, come al solito; e sebbene gli occhi le si riempissero di lacrime mentre sedeva allo strumento, era contentissima di essere occupata e non desiderava altro in cambio che restare inosservata.⁸⁴

Quegli occhi che si annebbiano di lacrime sono il segno del dolore. L’amore è sofferenza di per sé, anche quando non è ancora rimpianto: dai grandi poeti come Alda Merini –“L’amore è sofferenza, pianto, gioia, sorriso. L’amore è felicità, tristezza e tormento” – alle ragazzine innamorate – “un tormento continuo, che consuma, ma anche, nello stesso tempo dolce. L’amore, quando è vero, non può non essere tormento.”⁸⁵

Anche ammesso che *Persuasion* potesse, per la sua brevità, considerarsi non finito e che nelle intenzioni dell’autrice ci fossero degli ampliamenti,⁸⁶ io credo che quegli approfondimenti avrebbero riguardato la resa, la drammatizzazione dei contenuti di queste sue parole ricorrenti: “agitation, pain, pleasure, a something between delight and misery”, “absense of mind... cheerful or forbearing feelings for every creature around her.”⁸⁷

Su questa alternarsi di gioia e di dolore, di felicità e di disperazione si è alimentata tutta una letteratura critica dalle più svariate efflorescenze,⁸⁸ cieca di fronte alla possibilità che JA volesse semplicemente descrivere l’amore; l’amore i cui effetti sono così ben riassunti dallo psicologo Francesco Alberoni nei suoi scritti e di cui *Persuasion* per molti aspetti potrebbe considerarsi un’illustrazione.

Ciò che di fronte a queste critiche fa pensare non è tanto che si sia ancora condizionati, nonostante la caduta della maschera vittoriana,

⁸⁴ The evening ended with dancing. On its being proposed, Anne offered her services, as usual; and though her eyes would sometimes fill with tears as she sat at the instrument, she was extremely glad to be employed, and desired nothing in return but to be unobserved.

⁸⁵ *Npdam*, p. 31.

⁸⁶ e non certo la caratterizzazione di Mrs Musgrove, come suggerisce Jocelyn Harris (*A Revolution almost beyond expression: JA's Persuasion*, Newark, U. of Delaware P., 2007)

⁸⁷ II, capp. 7, 11.

⁸⁸ Cfr. A. Kudish, “Emotions So Compounded of Pleasure and Pain: Affective Contradiction in JA’s *Persuasion*”, *The Explicator*, vol. 74, 2016, I, 2.

dalla immagine tradizionale di una JA razionale e moralista, una JA che *pensa* e non *sente*; no, quello che fa pensare è questa incapacità di riconoscere i sintomi dell'amore vero, come se il critico che scrive non l'avesse mai provato o se ne fosse dimenticato o, peggio, si vergognasse di riconoscerlo o ancora si ostinasse a non volerlo riconoscere, sforzandosi di trovare qualsiasi altra spiegazione per tutti quei sintomi. Le letture 'femministe' più di altre.⁸⁹

Tutti i libri della Austen sono 'femministi', anche *Persuasion*. Ma qui non c'è critica; non c'è una Mrs Bennet ad alzare la voce contro l'*entail* o una Lady Bertram a incarnare il mostruoso ideale coniugale della rampante borghesia o una Jane Fairfax a denunciare lo stato di schiavitù femminile; qui c'è solo una donna innamorata che soffre perché per amore (come sotto tutte le latitudini) si soffre, e lei ancora di più per il rimpianto, per aver rinunciato a seguire il proprio istinto in nome della ragione sociale e familiare – decisione che in quel contesto sociale il Caso e la Fortuna hanno poi mostrato come sbagliata.

Il femminismo di *Persuasion* è un po' come quello di Ann Radcliffe, che non è meno efficace perché, senza aperta polemica o parametri ideologici preconcepiuti,⁹⁰ dà corpo al Femminile, costruendo un'opera femminile nel pieno senso della parola, con valori ed emozioni femminili. Credo che abbia ragione Edmund Blunden: *Persuasion* è la più bella e sincera rappresentazione dell'amore femminile.⁹¹ E lo è su un piano più generale: in *Persuasion* non è così necessaria la conoscenza della storia sociale come negli altri romanzi; non è così necessario conoscere la differenza di grado tra un *Sir* (baronetto), un *Knight*

⁸⁹ R. Warhol, "The Look, the Body, and the Heroine: A Feminist-Narratological Reading of *Persuasion*", *Novel: A Forum on Fiction*, Vol. 26, No. 1, Autumn, 1992, p. 17: "For Anne, whose observations lead so often and so directly to "painful agitation," her placement as the focal character means her body is subject to a continual emotional battering, the inevitable outcome of her narrative function. Throughout much of *Persuasion*, the heroine's body must necessarily be a *body in pain*." Per Warhol l'amore dovrebbe essere solo 'enjoyment'!

A. Kudish, *cit.*: "I argue that by systematically undercutting her heroine's sense of joy with competing feeling of fear, hopelessness and isolation, Austen paints an *unsentimental view of human nature that belies the traditional marriage plot*." E il rimpianto di Anne per un matrimonio come quello dei Crofts?

⁹⁰ come per es. misurare *Persuasion* con il metro dei romanzi precedenti e attribuire la sua brevità e incompletezza alla 'mancanza di un *proper allusive-ironic focus*'! [M. Kirkham, *JA, Feminism and Fiction*, The Harvester Press, 1983 p. 144.

⁹¹ E. Blunden, *cit.*, p. ix: "This is her most beautiful and (within the bounds of expression permissible to a parson's daughter in her time) most candid anatomy of woman's love."

(cavaliere), un *esquire*, un *eldest son* perché tutto l'interesse, la macchina da presa narrativa, è puntato sul cuore di Anne, sul suo amore e sulla sua sofferenza.

“Ogni volta che finisco di rileggere questo romanzo perfetto, mi sento triste...” confessa Harold Bloom. “Non è la tristezza di Anne che sentiamo quando chiudiamo il libro... è la mancanza di luce del romanzo che ci rimane nell'animo.”⁹²

Perché questa tristezza, quest'“ala scura che toglie la luce”?

Perché, risponde il poeta, attraverso il lieto fine della storia di Anne, intravediamo le lacrime dell'autrice.⁹³

Il rimpianto impregna l'atmosfera del romanzo fin dall'inizio: il rimpianto dell'amore passato, il rimpianto del futuro, il rimpianto per la mancanza fisica.⁹⁴ Il romanzo è sul rimpianto; ma cos'è il rimpianto se non l'amore che continua anche quando la vita o la speranza se ne sono andate? Che cosa è il rimpianto se non continuare a vivere nell'immaginazione e nel cuore? Che cosa è il rimpianto se non opporsi alla fine o alla morte di un amore, mantenendolo in vita in qualsiasi modo, nel ricordo e nella scrittura?

È il rimpianto, la sostanza stessa di *Persuasion*, a essere percepito come ‘peculiar beauty and peculiar dullness’, come ‘somberness’; ed è reso troppo bene – troppo vivo, troppo persistente – da una scrittrice che consiglia di scrivere solo di quello che si conosce, solo di quello di cui si ha esperienza. È la verità di questo rimpianto che ha spinto i biografi più sensibili a fare ogni sforzo per approfondire la storia di Tom e Jane: è proprio finita in quel gennaio del '96 o si sono incontrati ancora, a Londra e a Bath?⁹⁵ Dove Jane ha provato tutte quelle emozioni? Dove si è seduta sullo stesso divano con un Tom che non era suo e mai lo sarebbe stato?

⁹² H. Bloom, *J.A.'s Persuasion*, Bloom's Modern Critical Interpretations, Chelsea House P., 2003, p. 237: “each time I finish rereading this perfect novel I feel sad... It's not [Anne's] sadness we feel as we conclude the book... it is the novel's somberness that impresses us.”

⁹³ E. Blunden, *cit.*: “We may look through the happy ending of Anne's story at the tears of the authoress.” Anche Julia Kavanagh: “yet the sorrowful tone of the tale is not effaced by that happy close.” [1862, in *NA&P*, *cit.*, p. 136]

⁹⁴ Una volta erano così tanto uno per l'altra! Ora nulla! [I, 8.] “Avrebbero potuto essere tutti miei amici”, pensò, e dovette lottare con se stessa per non lasciarsi andare alla depressione. [I, 11]

⁹⁵ Cfr. L. Robinson Walker, *cit.*

6. *Vivere nella scrittura*



quella della scrittura è un'arte magica e diabolica! Può vincere il tempo... riportare indietro l'orologio...

Probabile che Jane abbia fatto visita allo zio Langlois in Cork Street nel '96; ancor più probabile che si siano incontrati a Bath l'anno dopo o in altra occasione quando Tom era già fidanzato con la futura moglie, ma certo è che in un 'luogo' si sono ritrovati: nel mondo dell'immaginazione.

Quando scrive *Persuasion*, vent'anni dopo, la speranza se n'è andata e il rimpianto è il sentimento più forte, perché 'è dall'inizio della sua storia che la ragione le dice di dimenticare, ma il cuore non ne vuol sapere ed è disposto a vivere nell'immaginazione...'⁹⁶

L'unica possibilità di vivere è nella scrittura. Perché davvero quella della scrittura è un'arte magica e diabolica! Può vincere il tempo, può riportare indietro l'orologio con uno di quei suoi 'momenti di grandezza', come li chiamava Virginia Woolf ... uno di quei momenti in cui la vita si riaccende in un lampo, acuto, elettrico, perforante com'è appunto la vita.

Non sempre le parole ingessano e uccidono le emozioni; talvolta riescono a coglierne l'anima o anche solo l'eco e lo riflettono nello spazio, sottraendolo al tempo, in tutta la sua potenza...

Perché poi non si può vivere nel mondo dell'immaginazione? ... Non è forse meglio vivere nell'immaginazione piuttosto che non vivere affatto?⁹⁷

Se è vero che, come scrive Jan Fergus, 'per JA diventare una scrittrice professionista era la cosa più importante dopo la famiglia', questo è perché la scrittura era l'unico posto dove poteva continuare a vivere, dove poter essere libera e felice, relativamente felice.⁹⁸

E infatti la sua scrittura 'si allontana dal mondo dell'esperienza per inoltrarsi in quello del *romance*, il mondo dei sogni che creiamo in rispo-

⁹⁶ *Npdam*, p. 218.

⁹⁷ *Npdam*, pp. 209, 218.

⁹⁸ Cfr. J. Fergus and J. Wood, *JA A Literary Life*, Palgrave, 1991.

Anche la Tomalin [cit. p. 256] vede in *Persuasion* 'un regalo che JA fa a sé stessa... e a tutte le donne che hanno perso la loro occasione nella vita e che mai avranno una seconda primavera'.

sta ai nostri desideri’, osserva Bernard Paris citando Frye, dove ‘la vita e l’amore possono trionfare sul deserto emotivo e affettivo. Wentworth è il più virile dei suoi personaggi maschili, e Anne la più romantica delle sue eroine. C’è più passione qui che nel resto dei suoi romanzi.’⁹⁹



“With eyes of glowing ardency fixed on her”
Chapter XXIII

Ed è per questo, che *Persuasion* ‘getta una luce sui libri che Jane Austen avrebbe potuto scrivere se fosse vissuta’. Avrebbe lasciato in secondo piano la commedia per trovare ‘un modo più profondo e più suggestivo’, come si deve fare quando si tratta di ‘esperienza seria’, per comunicare ‘non solo quello che la gente dice, ma anche ciò che non dice’¹⁰⁰ perché, e Jane Austen lo sa, ci sono emozioni che ‘il linguaggio non può esprimere e nessun altro cuore provare.’¹⁰¹

⁹⁹ B. Paris, *Character and Conflict in Jane Austen's Novels: A Psychological Approach* (1978), Routledge, 2013, p. 144-164: “*Persuasion* belongs more to the fourth phase in which ‘we begin to move out of the world of experience into the ideal world of innocence and romance, the dream world that we create out of our own desires’ (*Anatomy of Criticism*, pp. 181-82) ... At the beginning of the episode, Anne is living in an emotional wasteland... The nightmare has lifted. Life and love have triumphed over the wasteland. Wentworth is the most virile of Jane Austen’s heroes, and Anne is her most romantic heroine. There is more passion between these lovers than is customary in Austen’s fiction.”

¹⁰⁰ V. Woolf, *cit.*, p. 153: “She would have devised a method, clear and composed as ever, but deeper and more suggestive, for conveying not only what people say, but what they leave unsaid; not only what they are, but what life is.”

¹⁰¹ Dal ‘capitolo cancellato’ di *Persuasion*, pubblicato nella seconda edizione del *Memoir* di Austen Leigh (1871) e successivamente da Chapman nel 1926: “... to be now, more happy than Language could express, or any heart but his own be capable of.”

Avrebbe lasciato da parte ‘quei suoi tipici riassunti’ così come la frase appena citata del capitolo cancellato: tutti gli innamorati hanno l’impressione che, per quanto grandi, gli amori degli altri non possano mai essere come il loro; ma questo un narratore non lo può dire senza togliere quel senso di unicità che può essere espresso solo dal personaggio o suscitato nel lettore.

La versione del capitolo definitiva pubblicata appare esteriormente in linea con la ‘proper lady’ autrice dei cinque romanzi; nella versione abbandonata ritroviamo la JA in carne ed ossa, quella che non può fare a meno di ridere, anche se l’eccesso di comico (l’ammiraglio Croft) non è l’introduzione migliore alla scena d’amore cui sta per abbandonarsi e a un *tête à tête* di più di una mezza giornata, una lunghezza davvero sconveniente.

Una lunga scena – da *e arrivò il momento in cui Anne restò sola con il capitano Wentworth* fino a *Erano di nuovo insieme. Avevano ritrovato tutto quello che avevano perduto* – una lunga scena, dettagliata, accuratamente costruita nei minimi particolari e nei vari stadi con grande realismo, una scena drammatica perfetta,¹⁰² ma forse era proprio in questa sua

¹⁰² e per Anne arrivò il momento di restare sola con il Cap. W -. Non cercò nemmeno di vedere che espressione avesse; ma lui si avvicinò immediatamente a una finestra, come se fosse incerto e imbarazzato; – e nello spazio di 5 secondi, lei si pentì di quello che aveva fatto – condannandolo come insensato, e arrossì per quella indelicatezza. – Avrebbe tanto voluto essere in grado di parlare del tempo o del Concerto – ma riuscì solo a ottenere il sollievo di prendere in mano un Giornale. – Quella pausa angosciante ebbe comunque presto fine; lui si voltò dopo mezzo minuto, e avvicinandosi al Tavolo dove lei era seduta, disse, con voce che tradiva sforzo e costrizione – “Dovete già aver sentito troppo Signora, per avere dubbi sulla mia promessa all’Amm. Croft di parlarvi di un qualche argomento particolare – e questa convinzione mi fa decidere a farlo – per quanto ripugni al mio – a tutto il mio senso del decoro, prendermi una simile libertà. – Confido che mi assolverete dall’accusa di Impertinenza; tenendo conto che parlo solo a nome di un altro, e lo faccio essendovi costretto; – e l’Amm. è un Uomo che non potrebbe mai essere tacciato di Impertinenza da qualcuno che lo conosce come lo conoscete voi. – Le sue Intenzioni sono sempre gentili e rivolte al Meglio; – e capirete che non è spinto da null’altro, nella richiesta che ora sono con – con sentimenti molto particolari – costretto a farvi.” – Si fermò – ma solo per riprendere fiato; – dato che non sembrava aspettarsi una risposta. – Anne ascoltava, come se la sua Vita dipendesse da quelle Parole. – Lui proseguì, con un forzato fervore. – “L’Amm., Signora, è stato informato stamattina in via confidenziale che voi state – vi giuro, sono senza parole, provo vergogna – (affannato e parlando in fretta) – l’imbarazzo di dare Informazioni di questo genere a una delle Parti – Non potete non comprendermi. – Gli è stato detto in via molto confidenziale che Mr. Elliot – che in famiglia tutto è deciso circa un’Unione tra Mr Elliot – e voi. È stato anche aggiunto che voi andrete ad abitare a Kellynch – che Kellynch stava per essere liberata. L’ammiraglio sapeva che questo non era corretto – Ma gli è venuto in mente che questo potesse essere il desiderio delle Parti interessate. – E mi ha incaricato di dirvi, Signora, che se il desiderio della famiglia è questo, il Contratto di affitto di Kellynch sarà cancellato, e lui e mia Sorella si procureranno un’altra casa, senza pensare di star facendo nulla che in simili circostanze non sarebbe fatto a loro favore. – Questo è tutto Signora. – Pochissime parole in risposta da parte vostra saranno sufficienti. – Che proprio io debba essere la persona

teatrale drammaticità il difetto: la scena costringe il lettore al posto di spettatore, mentre invece l'autrice vuole coinvolgerlo emotivamente, costringerlo ad ascoltare una conversazione che lo coinvolga in prima persona, che lo costringa a mettersi nei panni di Anne, o meglio ad ascoltare attraverso l'orecchio di Anne, assorbito da quello che Stevenson definiva *the ganglion* del romanzo. La scena tagliata era troppo ricca, troppo esteriore e panoramica, e rischiava di confondere quello che invece è il cuore di *Persuasion*: l'amore vero dura sempre. 'L'Amore vero in fondo non muore mai... che Amore sarebbe?'¹⁰³

L'amore vero non può essere descritto dall'esterno, alla maniera di Fielding. Il palcoscenico ha cambiato collocazione: ora è dentro il cuore e la mente di Anne, dentro il cuore e la mente del lettore. L'amore visto dal di fuori fa ridere e Jane non vuole più riderne o farne ridere.

Nessuno dei grandi critici austeniani ha dubbi sulla nuova scena al White Hart; una scena 'di squisita bellezza' ispirata alla *Dodicesima notte*, 'il canto del cigno morente in cui ritratta tutte le passate eresie contro la Maestà dell'Amore',¹⁰⁴ 'di una tale stupefacente perfezione tecnica... una delle cose sacre della letteratura che non si osa quasi leggere ad alta voce';¹⁰⁵ e su un argomento imprescindibile: il rapporto

incaricata di fare questa richiesta è davvero straordinario! – e credetemi Signora, che non è affatto meno penoso. – Pochissime parole comunque metteranno fine all'imbarazzo e al disagio che entrambi proviamo.” Anne pronunciò una o due parole, ma furono incomprensibili – E prima che potesse riprendersi, lui aggiunse – “Se mi direte solo che l'Amm. può mandare un Rigo a Sir Walter, sarà sufficiente. Dite solo la parola, può. Lo raggiungerò subito col vostro messaggio.” Tutto questo fu pronunciato, con una sorta di fermezza che sembrava rispondente al messaggio. – “No Signore – disse Anne -. Non c'è nessun messaggio. – Siete male – l'Amm. è male informato. – Rendo giustizia alla gentilezza delle sue Intenzioni, ma si sbaglia completamente. Non c'è nulla di Vero in questa voce.” – Lui rimase un istante in silenzio. – Anne lo guardò negli occhi per la prima volta da quando era rientrato nella stanza. Il volto di lui era un caleidoscopio di colori – e la guardava con tutta la Forza e l'Intensità, che lei non credeva possibile in altri occhi che i suoi -. “Nulla di vero in questa voce! – ripeté lui. – “Nulla di vero in nessuna parte di essa? -” “Nessuna.” – Lui era in piedi accanto a una sedia – godendo del sollievo di potersi appoggiare – o di poterci giocare; – si sedette – la spinse leggermente verso di lei – e la guardò con un'espressione che aveva qualcosa di più della voglia di sapere, qualcosa di più tenero. – Il Volto di lei non lo scoraggiò. – Ci fu un silenzio che valeva più di un acceso Dialogo; – Supplica, da parte di lui, consenso da parte di lei. – Ancora, più vicino – e una mano presa e stretta a sé – e “Anne, la mia dolce Anne!” – eruppe in tutta la pienezza di un ardente sentimento – e ogni incertezza e Indecisione svanirono -. Erano di nuovo uniti. Avevano ritrovato tutto ciò che avevano perduto. [trad. it. di G. Ierolli]

¹⁰³ *Npdam*, p. 219.

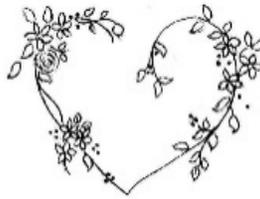
¹⁰⁴ “This is the song of the dying swan, in which she makes ample recantation for all her heresies, more apparent than real, against the Majesty of Love... It is exquisitely beautiful...” [Richard Simpson (1870), *NA&P*, ed. Southam, cit., p. 139]

¹⁰⁵ “and that culminating little heart-breaking scene between Harville and Anne (quite apart from the amazing technical skill of its contrivance) towers to such poignance of

tra i sessi e quindi sull'amore – un argomento in cui il lettore non può non mettere in campo se stesso.

In *Persuasion* JA ha fatto in tempo a rivelarci, o meglio, a lasciarci scorgere qual è la molla della sua arte: 'la più grande artista che mai abbia scritto'¹⁰⁶ 'l'artista più perfetta tra le donne' aveva il fuoco acceso dentro di sé; continuava ad amare.

E non è il caso di stupirsi perché, come tutti dovremmo sapere, solo dall'amore, dall'eros, può nascere e alimentarsi la grande scrittura.



beauty ... as one of the very sacred things of literature that one dares not trust oneself to read aloud" [R. Farrer (1917), cit., pp. 149-50]

¹⁰⁶ "the greatest artist that has ever written, using the term to signify the most perfect mastery over the means to her end" [G.H. Lewes (1847) in *The Critical Heritage*, ed. B.C. Southam, vol. 1, Routledge, 2012].

II
AUSTENIANA



Consapevole che, come qualcuno ha scritto, nulla nuoce di più alla reputazione di un autore della pubblicazione di conferenze, ritengo *utile* pubblicare questa presentazione di Jane Austen rivolta ad un pubblico non specialistico e anche a persone che probabilmente non conoscono Jane Austen o ne hanno solo sentito parlare o visto qualche film tratto dai suoi romanzi; e qui in Italia non sono poche.

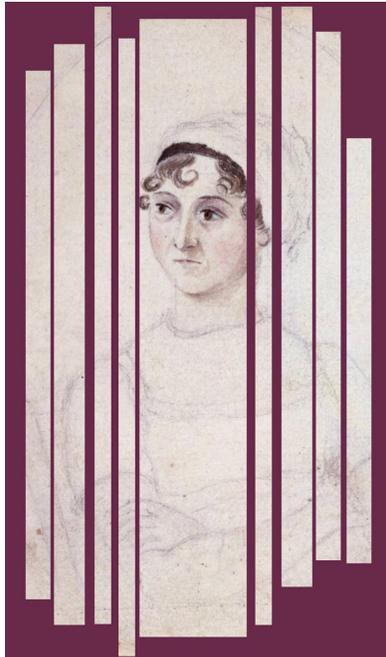
Questo *excursus* semplificato (ma tutt'altro che superficiale) credo sia ancora necessario per i motivi che ripetutamente ho esposto in varie sedi a partire dal mio studio sulla ricezione di JA in Italia (2006); motivi di cui continuo a trovare conferma.

Ho aggiunto due recensioni di alcune opere critiche fondamentali nel contesto della nuova critica austeniana, non disponibili in traduzione italiana, e in linea con lo scopo di questo volume che è di rivolgersi anche a chi non ha voglia o non può leggere in inglese.

RIBELLE, IRRIVERENTE, IMMORTALE:
JANE AUSTEN NEGLI ANNI DEL BICENTENARIO

Non potrei mettermi a scrivere un romanzo storico serio per nessun altro motivo che per salvarmi la vita; e se proprio fosse indispensabile restare seria e non scoppiare a ridere di me o degli altri, ebbene sono sicura che verrei impiccata prima di aver finito il primo capitolo [JA a J.S. Clarke, 1816]

Conferenza
Mirandola 16 febbraio 2017



Abbreviazioni

JA	Jane Austen
SS	<i>Sense and Sensibility</i> trad. <i>Ragione e sentimento</i>
PP	<i>Pride and Prejudice</i> trad. <i>Orgoglio e pregiudizio</i>
MP	<i>Mansfield Park</i> trad. <i>Mansfield Park</i>
E	<i>Emma</i> trad. <i>Emma</i>
P	<i>Persuasion</i> trad. <i>Persuasione</i>
NA	<i>Northanger Abbey</i> trad. <i>L'abbazia di Northanger</i>
ZIJA	<i>La zitella illetterata... Jane Austen</i> , 2009
JA O I	<i>Jane Austen Oggi e Ieri</i>
MLCI	<i>Manuale di lett. e cult. ingl.</i>
QR	« <i>La questione Romantica</i> »



... sono lieta di essere qui a introdurre questa grande romanziera, questa *second best* della letteratura inglese, seconda solo a Shakespeare, come dice sempre il noto critico shakespeariano Keir Elam (che attualmente insegna nella nostra Università di Bologna).

Proprio per questo, perché è una figura del calibro di Shakespeare, non aspettatevi che io sia venuta qui a raccontarvi gli episodi arcinoti della sua vita o a fare il riassuntino dei suoi romanzi: per questo in rete ci sono decine di siti austeniani... credo che ogni paese abbia ormai la sua JA Society.

Come introdurre allora questa icona della *Englishness*? Oggi, a due secoli dalla pubblicazione dei suoi romanzi?

Oggi, quei suoi libri che nel secondo decennio dell'Ottocento, apparivano come 'piacevoli racconti di virtù ricompensata' o innocui libri di comportamento per signorine da marito, argute commedie, oggi sono considerati dei capolavori nell'arte del romanzo – capolavori non solo sul piano della *scrittura*, ma anche sul piano della *complessità* e della *modernità* della visione critica che prende corpo in quella scrittura.

Questo io mi propongo di spiegare oggi: le ragioni della sua grandezza – e questo, a differenza dei riassunti e luoghi comuni, non si trova così facilmente in rete.

La grandezza di un'opera, diceva un noto critico americano (Lionel Trilling), si misura dalla sua 'capacità offensiva', *its power to offend*, la sua capacità di suscitare reazioni diverse e contrastanti. Ebbene, è difficile trovare un autore che abbia suscitato più amore e 'odi' di JA!

Basti pensare a E.M. Forster [l'autore di *Passaggio in India*, *Casa Howard*, *Camera con vista*] che davanti al miracolo dei romanzi della Austen diventava come 'uno di quei bigotti che in chiesa ascoltano la predica a bocca aperta senza neanche capire le parole'. E dal lato opposto Mark Twain [l'autore di *Huckleberry Finn*, *Tom Sawyer*], il quale dichiara di provare una *animal repugnance* [ripugnanza animale] per la scrittrice.

Virginia Woolf l'ammirava come 'l'artista più difficile da cogliere in *the act of greatness*' [nel momento in cui la sua arte è grande]. D.H. Lawrence invece la considerava l'incarnazione della *meanness* [meschinità, grettezza] inglese nel senso più pieno del termine.

E qui, se non mi fossi data un percorso preciso, mi dilungherei nella storia della ricezione di JA – una storia affascinante perché tutta caratterizzata dalla *controversiality* e dalla *disputatiousness* – e questo dato di fatto, non un caso, è significativo della natura della sua scrittura.

Prima di lasciare il coinvolgente panorama dei giudizi contrastanti, consentitemi una citazione a proposito, quella di George Henry Lewes: *one of the greatest artists that has ever written*.

Siamo a metà dell'Ottocento (1847-48) e G.H. Lewes è il compagno di George Eliot [l'autrice di *Il mulino sulla Floss* e *Middlemarch*] e il corrispondente di Charlotte Brontë [l'autrice di *Jane Eyre*], critico letterario e teatrale, filosofo, addentro alla vita culturale dell'epoca, e il suo giudizio è che la Austen è una dei più grandi artisti che mai abbiano scritto.

Cosa abbia detto George Eliot di fronte a questa somma lode, non lo sappiamo. Sappiamo invece che la Brontë s'infervorò obiettando che la Austen non conosceva le passioni, che 'essendo senza sentimento, senza poesia, non poteva essere grande'.

Ma Lewes non aveva detto *poet*, ma *artist*; ed è un dato di fatto che la grandezza della Austen è apprezzata dagli scrittori, dai romanzieri prima che dai critici; e non solo perché i romanzieri percepiscono la sua grandezza attraverso la scrittura, ma perché sono più liberi dei critici, poiché hanno con il canone un rapporto diverso, per molti versi quasi opposto.

Lo scrittore per essere originale deve rompere, superare, innovare il canone; il critico, il recensore, se vuole continuare a farsi sentire, avere uno spazio in cui scrivere, deve andare molto più cauto con il canone che rappresenta l'*establishment* letterario e culturale (e commerciale).

E questo spiega in parte perché ci sia voluto tanto tempo e si siano dovute superare tante resistenze per arrivare a un'immagine di JA abbastanza vicina alla *vera* JA, all'immagine di Jane Austen che io vi presento oggi come *ribelle, irriverente, immortale*.

Parto dall'ultimo di questi tre aggettivi: *immortale*. Per essere il più attuale possibile, l'ho preso dal titolo del Convegno che si terrà ad Adelaide in Australia nel luglio prossimo [Flinders, 13-16] – *Immortal Austen* – un convegno internazionale cui saranno presenti alcuni dei maggiori studiosi austeniani come per esempio Kathryn Sutherland dell'Università di Oxford.

E qui concedetemi, tra parentesi, un peccato d'orgoglio: nel 2009 si tenne a Bologna un convegno *Unmasking JA/ JA senza maschere* che riunì sotto le due torri i maggiori studiosi del momento dei testi della Austen: i curatori delle varie edizioni della Oxford e della Cambridge UP (Kathryn Sutherland, Brian Southam, Janet Todd) ed anche quello che io considero il suo maggior biografo in assoluto, David Nokes, l'autore della biografia da cui ha inizio la critica contemporanea.

E credo che nessun convegno anche in futuro potrà mai vantare un simile gruppo di studiosi di quel livello.

[Pensate che erano in lite per le vicende delle varie edizioni. In Inghilterra ne parlavano i giornali e la Tv. Quando li invitai, sulle prime non volevano venire per non incontrarsi, ma il fascino della gloriosa Alma Mater alla fine ebbe la meglio. Capitò che alla cena conclusiva del convegno, come al solito al *Tinello*, proprio sotto le due torri, non ci fecero la consueta tavolata, ma tanti tavoli separati e i litiganti finirono tutti allo stesso tavolo, dove (forse grazie alla buona cucina) fecero la pace!]

Per tornare al biografo, a David Nokes, è proprio da David Nokes che ho preso gli altri due aggettivi del mio titolo; o meglio, con *ribelle* e *irriverente* ho cercato di tradurre in italiano quelli che nella biografia di Nokes sono tre: *rebellious, critical and wild*. Ed è soprattutto *wild* a dare problemi di traduzione: *selvaggio, selvatico, sfrenato, irruento, violento...*

Niente di più lontano dall'immagine *tradizionale* di Jane Austen che fino a quel momento, 1997, aveva sostanzialmente dominato l'immaginario critico letterario!

E infatti quando uscì nel 1997 il libro di Nokes suscitò scandalo (come tutti i libri importanti). Contemporaneamente era uscita la biografia di Claire Tomalin, una giornalista, buona biografia, ma molto più pacata e rispettosa delle convenzioni. Alla Tomalin andarono tutti i favori della critica – credo di essere stata l'unica o quasi, a difendere Nokes sulle pagine della rivista *La questione Romantica* [n. 15/16, 227-34].

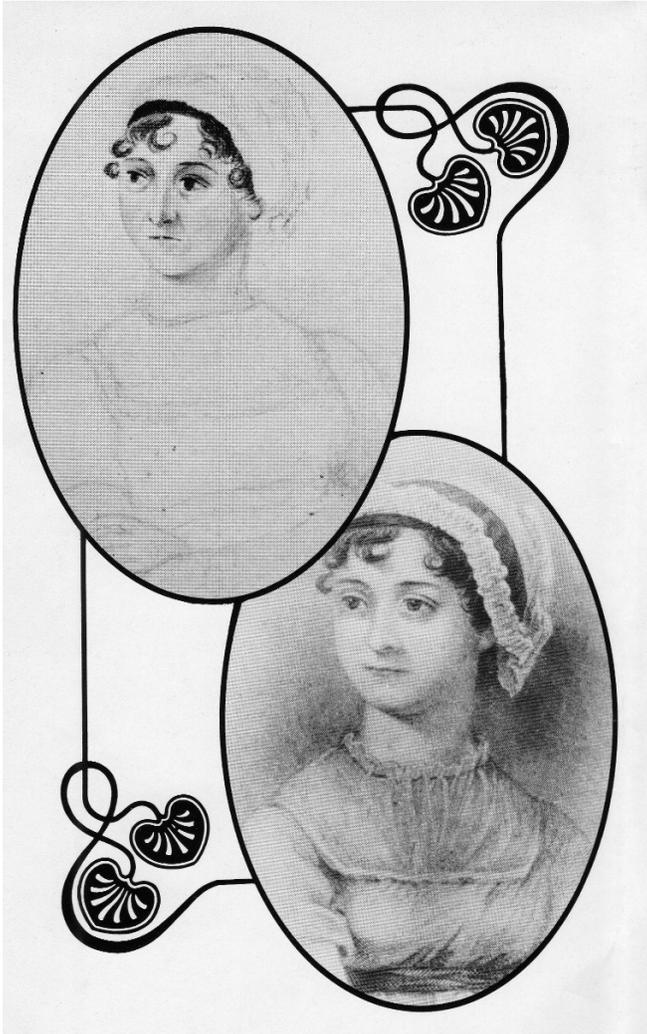
Per me la vita di JA scritta da Nokes era (e rimane) la più importante mai scritta finora, la più fertile di sviluppi futuri: e infatti, come ho già detto, è dai suggerimenti di Nokes che originano gli studi contemporanei su punti fondamentali che confermano un vero e proprio *ribaltamento* dell'immagine tradizionale.

Nokes parte dal presupposto che tutta una parte della personalità della scrittrice è stata occultata, censurata, rinchiusa come 'la pazza in soffitta', dentro una maschera – la maschera di ferro vittoriana – e così mascherata JA è stata *utilizzata* e fatta circolare per tutto l'*English speaking world*, approfittando del fatto che la sua scrittura è una scrittura solo apparentemente semplice, in realtà una scrittura parodica e ironica, che non dice *mai direttamente*, ma che, attraverso l'imitazione, suggerisce la critica – una critica costante, una critica non superficiale o marginale ma che va al cuore del sistema borghese e del suo valore dominante, il profitto [La *matrice analogica* del linguaggio di JA è la stessa del linguaggio del ragioniere e della banca, scrive Mark Schorer, 1952].

Le scrittrici contemporanee che osano criticare apertamente i nuovi valori della rampante alta borghesia verranno censurate e lasciate cadere dal canone, come Ann Radcliffe (la 'regina del gotico' che ha osato attaccare proprio in apertura del suo *Romance of the Forest* il 'sordido interesse') per esempio o Mary Wallstonecraft (la famosa 'prima femminista' che oggi sarebbe considerata piuttosto conservatrice) o Laetitia Barbault (che dovette smettere di scrivere perché in una poesia, 1811, aveva disapprovato i costi e i risultati della guerra con Napoleone).

Ma la Austen no, la Austen può essere "utilizzata": basta impedire che i suoi romanzi vengano letti per quel che sono, come parodie; basta far sì che vengano letti seriamente.

Le sue parodie realistiche sono talmente puntuali, dirette ai punti nevralgici del sistema che, se lette seriamente, ne suonano come l'esaltazione.



Ecco perché la Austen è diventata un classico, l'incarnazione della *proper lady* britannica e dei suoi valori (*decency, propriety, reserve* e *self-control*, ecc.) e si è attirata l'accusa da Edward Said di essere stata il veicolo dell'ideologia dell'imperialismo britannico nel mondo.

Cosa bisognava dunque fare perché i suoi romanzi venissero letti come libri di comportamento *seri*? come educate ed educative *love story*? perché nessuno sospettasse che la voce narrante dei romanzi non era proprio quella di Jane Austen l'autrice, e che JA l'autrice invece si esprimeva attraverso la regia del racconto, e quindi attraverso la voce di *tutti* i suoi personaggi, sia buoni che cattivi? E forse più dei

‘cattivi’ che dei buoni perché – lo dice lei stessa in una lettera sfuggita alla censura – “La perfezione mi fa venire il voltastomaco e mi rende cattiva [*Pictures of perfection make me sick and wicked, ZIJA, 13*]”. Lei non sopporta i perfetti!

Se è vero che per avere *una parodia* dobbiamo avere in mente l’oggetto parodiato, altrimenti non possiamo capire che si tratta di una parodia, allora basterà togliere di mezzo il contesto sociale e dire che JA ha vissuto una *vita ritirata e senza eventi*, lontano dalla politica e dai grandi avvenimenti dell’epoca.

E per timore che quest’affermazione non basti a neutralizzare la sua scrittura critica, bisognerà ribadire che i suoi personaggi sono di *pura invenzione* e che non hanno nessun riscontro nella realtà, e che il suo *wit*, il suo spirito è solo innocua *arguzia*, innocuo *humour*, senza alcuna intenzione di ferire, ma solo per sorridere, per divertimento; insomma bisognerà dire che la sua scrittura è *trasparente* e va letta così senza immaginare nessuna ambiguità.

E questa operazione è quella che fa il nipote E. Austen-Leigh, che scrive la prima vera memoria della zia nel 1870. È questa l’immagine tradizionale che resiste fino verso la fine del secolo scorso – JA sorella e zia esemplare, angelica, disponibile, sorridente, riservata e rispettosa delle convenzioni, insomma per usare le parole di Kathryn Sutherland, *Saint Jane Austen of Steventon Rectory and Chawton Cottage*.

Per questa *Memoria* [su traccia dell’unico vero ritratto fatto dalla sorella Cassandra, matita e acquerello, 1810, ora alla National Gallery] fu fatto fare il ritratto che più frequentemente circola di JA – in seguito ancora modificato, nei lineamenti e nella posizione delle mani, e addirittura colorato!– che non assomiglia affatto a JA.

Scrivono la nipote Carolina: “Non mi aspettavo certo di trovarvi alcuna somiglianza. Ma c’è un’aria che riconosco come sua e sebbene in generale non assomigli, dal momento che l’aspetto è piacevole, e in questo corrisponde a verità, non sono insoddisfatta.” [*ZIJA, XXII*]

Questa immagine di ‘Santa JA’, ribadita e confermata da tutti i familiari biografi, così è arrivata in Italia a quello che era il critico più influente del momento, il Maestro [Mario Praz, autore di una *Storia della letteratura inglese* che ha avuto una cinquantina di edizioni], e al primo traduttore, Giulio Caprin, i quali, negli anni trenta, così hanno presentato JA agli Italiani: una goldonetta ingenua, una zitellina di provincia senza orizzonti e senza passioni, anzi, con un’unica entusiastica passione, il ballo, e che quindi costruiva i suoi romanzi come la trama

di un minuetto e con una linda stesura notarile! per passatempo, come si ricama una borsetta o si dipinge un paravento!

Poco importava che da noi Emilio Cecchi l'avesse vista 'gentilmente ironica fino a una punta di maligno' (1915); e forse si sarebbe dovuto aver un qualche riguardo per l'opinione del fratello prediletto Henry che, nella nota biografica premessa alla pubblicazione postuma di *P e NA* (1818), affermava che la sorella "era dotata di tutti i più bei doni della musa comica" e raccontava in tutta buona fede che, poco prima di morire, JA aveva scritto a matita dei versi, un *burlesque*: un St Swithin che inferocito salta giù dal cielo, sfondando il tetto della cattedrale, si piazza sull'altare e di qui maledice tutti i parrochiani che preferiscono andare alla corsa dei cavalli invece che in chiesa a pregare.

Era una caricatura del santo patrono di Winchester poco adatta a una *proper lady* sul letto di morte! e quindi fu immediatamente censurata dal fratello maggiore James che faceva il parroco, per scomparire poi da tutte le biografie e ricordi successivi.

Henry, lo scapestrato, non si era nemmeno accorto di quanto la sua sincerità fosse impropria e sconveniente, perché la caricatura di St Swithin, in quanto caricatura, diceva, con tutta evidenza, che Jane era tra quelli che preferivano andare alle corse.

Questi versi – le ultime parole scritte da JA in vita – sono esattamente nello stesso spirito dei suoi scritti giovanili, i *Juvenilia* o *Minor Works*, tre quaderni scritti nell'adolescenza, e comprovano che JA era *rebellious, critical and wild*, proprio come la presenta Nokes.

Nel suo intervento a Bologna (2009), riportando in luce quei versi, il grande biografo sottolineava la natura e la continuità del suo genio che è il *burlesque*, il rifare il verso, la parodia, che poi, per esigenze varie (di carattere sociale), diventa parodia realistica, sottilissima, tanto che può essere presa per un ritratto serio del parodiato – una parodia seppellita in profondità dentro la scrittura.

Per far emergere questa critica bisogna scavare in profondità; e per scavare in profondità ci vogliono gli attrezzi adatti – attrezzi che sono la conoscenza del *background*, del contesto, non solo storico-sociale ma anche intellettuale e letterario e in particolare narrativo e teatrale.

Perché insisto tanto su questo punto?

La risposta è questa: andate in una qualsiasi libreria e date un'occhiata alle varie edizioni dei sei romanzi presenti sullo scaffale; vi troverete una JA vestita alla moda, attualizzata, ma sostanzialmente la JA tradizionale – un'immagine non convincente, perché traduttori e

autori delle introduzioni non hanno mai superato davvero l'immagine vittoriana, quella del Maestro e di Caprin – un'immagine che non invita alla lettura. Che interesse può mai suscitare 'una zitellina senza orizzonti e senza passioni'?

Si scrive che è una grande romanziera, ma non si dice il perché.

Io mi propongo di dirvi il perché e portarvi delle prove.

Prima domanda: Come può una zitellina di campagna senza esperienze di alcun genere, scrivere dei capolavori? O è un miracolo o è un caso!

Né l'uno né l'altro! Adesso vi riassumo alcuni punti fondamentali della *sua vita* come viene fuori dagli studi neostorici e culturali, che ci restituiscono quel contesto sociale dell'ultimo quarto del Settecento che era stato censurato dai nipoti biografi – l'Inghilterra di Giorgio III e della Reggenza, nell'*Età delle Rivoluzioni*!

[Per chi non la conosce: JA nasce a Steventon nell'Inghilterra meridionale e muore a Winchester nel 1817 all'età di 41 anni, (sembra del morbo di Addison o di Hodgkins); settima di otto fratelli [James (1765), George, Edward (1768), Henry (1771), Cassandra (1773), Francis, Jane, Charles]. Autrice di sei romanzi pubblicati dal 1811 al 1818: *SS* (1811), *PP* (1813), *MP* (1814), *E* (1816), *NA* e *P* (1818)]

Della sua reale vita personale si sa piuttosto poco, perché le sue lettere sono state in gran parte distrutte dalla sorella e dalla nipote Carolina (Su circa 3000 ne rimangono 360). E se la maggior parte delle lettere è stata considerata così diffamatoria da essere distrutta, argomenta Nokes, qualcosa vorrà pur dire!

Vuol dire che erano piene di giudizi acuti e impietosi, dissacranti, nello stile dei *juvenilia*, sul mondo che la circondava. Perché la vita di JA non fu affatto isolata e priva di eventi!

(E qui prendo il riassunto dal mio capitolo sul romanzo nel *Manuale di letteratura e cultura inglese* della Bononia University Press.)

Non potrebbe esserci prospettiva più ampia e rappresentativa di quella della Austen sulla turbolenta borghesia inglese nel periodo della Reggenza: il padre è un ecclesiastico di campagna, senza possedimenti terrieri, ma colto e così ben imparentato da poter mandare i figli maggiori ad Oxford.

Dei fratelli, uno (James) prenderà il posto del padre; un altro (Edward) erediterà il titolo di baronetto con seggio in parlamento, dopo aver ricevuto adeguata educazione con tanto di *Grand Tour* in Europa; un terzo (Henry) diventerà avvocato e banchiere a Londra;

gli altri due (Francis e Charles) faranno carriera in marina durante le guerre con la Francia e diventeranno ammiragli; il fidanzato della sorella, cappelano al seguito di Lord Craven, morirà di febbre gialla nei Caraibi durante una spedizione per sedare una rivolta di schiavi; la sorella del padre, Philadelphia, dopo aver lavorato alcuni anni a Londra come modista, era dovuta salpare per l'India a cercar marito tra i funzionari coloniali; mentre la cugina, Eliza Hancock, figlioccia (o figlia) di Warren Hastings, il potente e discusso governatore dell'India, sposerà un conte francese (de Feiullide) che sarà ghigliottinato durante la rivoluzione e il fratello prediletto Henry rischierà la vita accompagnando in Francia Eliza che poi in seguito sposerà, stabilendosi a Londra... Jane Austen stessa trascorre i primi anni del nuovo secolo a Bath, il luogo di villeggiatura delle classi agiate, il *marriage market* del *upper middle-class*.

E tutti questi avvenimenti passano attraverso le lettere, il mezzo di comunicazione di allora, e raggiungono JA a Steventon, Bath, Southampton, Chawton...

A proposito di Bath, Nokes ha messo in evidenza quello che potremmo chiamare *il mistero di Bath*. A Bath JA vive per cinque anni – da quando il padre cede al figlio maggiore il suo posto di parroco di Steventon nel dicembre del 1800 fino alla sua morte nel 1805.

Questi anni, tutti gli studiosi concordano, sono uno spazio vuoto, un buco nero: mentre prima aveva sempre scritto dall'età di dodici anni (1887 ca) e con particolare produttività negli anni novanta, a Bath smette totalmente di scrivere, apparentemente perfino di scrivere lettere, ma queste solo apparentemente perché Cassandra (tranne alcune alla morte del padre) le ha distrutte tutte!

I biografi della famiglia hanno cercato di spiegare questa mancanza di produttività, questo silenzio: JA era depressa; preferiva la tranquillità della campagna alla confusione e all'ostentazione di Bath; e comunque tendono a sorvolare, quasi a *dimenticare* che JA ha vissuto lì dai venticinque anni ai trenta!

E se invece fosse proprio il contrario? – suggerisce Nokes – se fosse stata così impegnata da non aver tempo o voglia di mettersi a scrivere?

In effetti perfino l'autore del *Memoir* ammette che “she went a good deal into society” e con una significativa *excusatio non petita* aggiunge “in maniera tranquilla e sempre in compagnia di signore”!

Il fatto è che, come dimostrano a sufficienza i romanzi, JA aveva la natura, diremmo oggi, dell'animale sociale: amava stare in società;

amava il ballo, le visite, la conversazione; amava flirtare, andare a teatro.

Il teatro: ecco un altro punto fondamentale, forse il più importante per capire la sua arte narrativa. (Sono convinta che, se avesse potuto, avrebbe fatto la commediografa: ci sono tutte le evidenze.)

Per tutto il Novecento si è scritto che JA era una moralista che disapprovava il teatro, considerandolo veicolo di corruzione del carattere – e questo perché nel suo romanzo *MP* la voce narrante condanna il teatro e, nell’ottica che vede i romanzi come *conduct book* seri, la voce di chi narra è ovviamente attribuita all’autrice JA.

Qualche anno dopo i fecondi suggerimenti di Nokes, nel 2002, escono ben due libri con lo stesso titolo *JA and the Theatre* [QR, n. 11, 193-99]. Cosa dicono questi due libri?

JA, come i suoi contemporanei, amava quello che era il principale divertimento dell’epoca, il teatro; ci andava tutte le volte che poteva, e discuteva di attori e *performance*, come si vede nelle lettere rimaste; ma finché non si è studiato il teatro del Settecento, nessuno se n’era accorto.

Per es. alla Austen piaceva Edmund Kean, il grande attore romantico, e più di una volta va a vederlo al Drury Lane, che pure è diventato un teatro malfamato con le prostitute che stazionano fuori dalla porta [nella caratterizzazione di Henry Crawford, l’affascinante seduttore di *MP*, c’è di sicuro l’influenza di Kean, *sexy* nonostante la bassa statura, come nota la Austen in una lettera].

Ma, per dare a Cesare quel ch’è di Cesare, l’importante finestra di Nokes su *JA e il teatro* credo la si debba a un altro grande austeniano, che non si può non citare parlando della Austen, Brian Southam, il primo che ha studiato i manoscritti e i *juvenilia* (*JA’s Literary Manuscripts*, 1964) e quindi l’iniziatore degli studi testuali.

Nel 1980 Brian Southam pubblica una commediola da sempre pervicacemente attribuita dalla famiglia alla nipote di JA, Anna, che però – suggerisce con molto tatto Southam – non era ancora nata quando la commediola fu incominciata e aveva solo sette anni quando fu finita.

Si tratta di una vera e propria piccola ‘bomba’, nello stesso stile dei versi scritti prima di morire: in questa commediola intitolata *Sir Charles Grandison*, i sei volumi del famoso romanzo didattico di Samuel Richardson ridotti in un *burlesque* di 57 paginette manoscritte! E non basta; scene brevi composte di gesti simbolici, incisivi: il libro che il

prete usa per celebrare il matrimonio lanciato nel fuoco; la borsa del denaro gettata a terra; la connivenza tra la Chiesa e gli interessi del patriarcato denunciata, ecc. (trad. it. Editori Riuniti, 2011). Altro che goldonetta ingenua!

Come aveva potuto sviluppare una simile capacità critica?

La capacità critica della Austen è certamente legata all'ambiente familiare dove è avvenuta la sua educazione.

A questo proposito cerco di riassumere con quattro considerazioni:

1. Era *una famiglia di intelligenti*: il padre, “the handsome proctor”, ha insegnato ad Oxford; la madre, Cassandra, discendente di Theophilus Leigh – Master del Balliol College, noto più che per le sue azioni, per il suo spirito e le sue battute taglienti – aveva ereditato il gusto per l'umorismo e il comico in genere. I due fratelli maggiori, studenti a Oxford, tenevano un giornale *The Loiterer*, sul quale potrebbe esserci anche qualche pezzo di *burlesque* della giovane Jane.

2. Ambiente familiare influenzato da *idee radicali*.

Difficile dire in poche parole chi sono i radicali, termine che comincia ad usarsi negli ultimi decenni del Settecento; qui basti dire che si oppongono agli stravolgimenti dei valori e del paesaggio della vecchia Inghilterra operati dal cosiddetto progresso, ossia dalla corsa al profitto, dei liberali. Sembra che il padre avesse una certa simpatia per le idee radicali e che i fratelli maggiori, studenti ad Oxford le portino poi a Steventon. [Illuminante lo studio di P. Knox-Shaw, *QR*, n. 17, 119-28]

Si è discusso se la Austen fosse *Tory*; adesso si discute quanto fosse *radicale*.

Di sicuro non era *whig*, ossia dalla parte della rampante borghesia del denaro, quella borghesia che si era arricchita con il commercio degli schiavi e, con quelle ricchezze, stava occupando il parlamento, comprando, insieme con le proprietà della antica aristocrazia terriera, il titolo di Baronetto per legiferare a proprio vantaggio [*JAOI*, 133]. È significativo che in *Mansfield Park* Sir Thomas sia un baronetto, e un *planter* [proprietario di una piantagione nelle Indie occidentali] di seconda generazione. [*ZIYA*, 252-62]

3. Genitori molto *tolleranti*: mentre i *theatricals*, ossia le recite domestiche, sono sconsigliate, per non dire condannate, dai moralisti, nella rimessa della parrocchia di Steventon si allestisce un 'teatro' dove si adattano e si recitano, con gran divertimento, commedie femminili

come quelle di Susannah Centilivre. Jane ha libero accesso alla biblioteca del padre, il quale incoraggia la sua scrittura, le regala uno scrittoio e cerca di far pubblicare il suo primo romanzo.

4. L'elemento catalizzatore: *educata in casa con i maschi*, non in quei (da lei disprezzati) convitti per ragazze! Non ha ricevuto l'educazione femminile tradizionale, quella raccomandata nelle decine di libri di comportamento o *conduct book* che circolano in Inghilterra.

Il padre, per arrotondare le sue entrate, oltre che tenere l'amministrazione di una piantagione in Antigua, faceva da precettore a rampolli dell'alta borghesia (perfino al figlio di Warren Hastings) i quali vivevano in pensione a Steventon.

È qui che Jane impara a vedere il mondo con gli occhi di un maschio, a ragionare come un maschio e può misurare tutta la differenza di spazio concesso invece alle femmine. È qui che comincia a *odiare* (il termine è dello psicologo D.W. Harding) i moralisti e le loro opere tese a schiavizzare le femmine (l'indecorsa parola *schiavitù* ricorre in *Emma*).

Come esempio di questi moralisti, poco tradotti in italiano, potremmo prendere la più nota, Hannah More, che ha scritto di tutto, sempre applaudita dal sistema, tra cui le famose *Strictures on the Modern System of Female Education* (1799): '... le bambine fin da piccole devono essere contraddette e abituate a sentirsi dire sempre di no...'. Le virtù femminili: umiltà, generosità, abnegazione, obbedienza, castità, finta ignoranza e totale mancanza di spirito... La More scrisse anche un *conduct book* in forma di romanzo – *Caleb cerca moglie* – che gli stessi recensori evangelici del suo 'partito' definirono 'il più brutto romanzo in lingua inglese', eppure vendette decine di migliaia di copie!

I romanzi della Austen sono *anti-conduct book* che sembrano *conduct book*. Attraverso i suoi romanzi fa vedere quanto la realtà sia diversa da quella che viene insegnata nei libri di comportamento per le ragazze.

Femminista? Non si è mai osato dirlo prima: al massimo si è intitolato un libro sull'argomento *JA and Feminism*. In realtà è vero che per JA la vita, la schiavitù delle donne è molto più importante dei grandi avvenimenti che sconvolgono l'Europa generati dai maschi e dalla loro avidità!

Le è stato rimproverato da celebrità maschili (come Raymond Williams) che i suoi romanzi non escono dalle pareti di casa! Il suo mondo è limitato, si è ripetutamente scritto. Come se tra le pareti

di casa non succedesse niente, come se *dentro casa* fosse un luogo innocuo e tranquillo!

La Austen è cresciuta con i maschi, conosce la loro mentalità, la mentalità dei *Lords of the creation*, i padroni dell'universo [ZIJA, 269] e quindi si serve del loro linguaggio; lo adatta per criticare quei valori che quel linguaggio è abituato ad esprimere. Usa la *parodia ironica*. Ecco perché ha potuto essere 'misletta'.

La parodia ironica [teorizzata da Linda Hutcheon nei suoi saggi sul postmoderno] – bisogna ribadirlo per rispondere ad una altra ricorrente accusa di *astoricità* – è costruita con strumenti espressivi contemporanei, presi dal *teatro* e dal cosiddetto *pittoresco*.

JA è nata nello stesso anno di Turner e di Constable; ma mentre si accetta che Turner sia proto-impressionista, la Austen è sempre stata collocata all'inizio del Settecento vicino ai primi giornalisti, Addison e Steele. "Cosa vuoi che ti dica – mi disse alla prima uscita della *Zitella illetterata* una collega che conosceva solo il romanzo modernista – per me JA rimane una scrittrice del Settecento!"

Ora gli studi storico-letterari successivi alla biografia di Nokes mostrano che la parodia ironica della Austen è ricavata da strumenti a lei contemporanei, il teatro e il Pittoresco.

Il Pittoresco: niente ochette, laghetti, rampicanti, muri in rovina, ecc (questo è il significato degradato del termine); ma una categoria estetica prodotta dal grande cambiamento sociale in corso che vede l'*upper middle-class* diventare *upper class*; l'alta borghesia del denaro prendere il posto dell'antica aristocrazia di origine feudale.

Le antiche residenze feudali (che non si curavano affatto del prospetto o della posizione elevata, ma seguivano criteri ecologici) vengono 'migliorate' per riflettere e ribadire lo *status* del nuovo padrone (il quale ha bisogno, con la magnificenza e la posizione centrale, elevata, dominante, di legittimare e asserire il suo recente stato acquisito con il denaro, più che spesso grondante sangue).

È significativo che in *PP* l'eroe si chiami Darcy, che è chiaramente un nome di origine franco-normanna e quindi Pemberley è una casa della vecchia aristocrazia terriera.

In *Emma* invece la casa di Mr Suckling, il cognato di Mrs Elton, (una donna del valore di ben 10000 sterline!) si chiama *Maple Grove* (con riferimento al mercato dello zucchero o meglio alla guerra dello zucchero, tra quello di canna e quello di acero, a cui va collegata anche l'abolizione della schiavitù); la stessa Mrs Elton da ragazza si chiamava

Hawkins, il nome di colui che, finanziato da mercanti londinesi effettuò il primo viaggio in Sierra Leone (1562), e s'impadronì di 300 schiavi che vendette alla colonia francese di Hispaniola. Anche in *MP*, come dirò più avanti, è sottolineata la differenza tra l'antica Sotherton Court e la recente Mansfield Park.

Il Pittresco come categoria estetica nasce con il paesaggio e ha le sue regole: il prospetto, la varietà e la ricchezza delle viste, l'alternarsi dei quadri, le 'cose in movimento', il nuovo e la novità – gli stessi principi del romanzo moderno, della pubblicità di oggi; gli stessi principi per esprimere e rappresentare la nostra sensibilità moderna.

Ed è naturale che i principi della pittura e dell'architettura si trasferiscano alla letteratura, ai paesaggi naturali dei romanzi gotici di Ann Radcliffe, ai paesaggi sociali di Jane Austen.

Il miracolo, come vedete, comincia a spiegarsi...

La Austen 'era innamorata' di William Gilpin, l'autore del libretto che contiene questi principi, i *Tre saggi sul pittoresco*, un *must*, popolarissimo per chiunque facesse un viaggio attraverso l'isola in questa che è l'epoca in cui nasce l'*English countryside* e il turismo.

Ovviamente i principi del pittoresco di Gilpin si estendono anche al teatro, dove assistiamo a vari cambiamenti: l'ampliamento dei teatri (perché cresce il pubblico della classe media), e con l'ampliamento, l'importanza della scenografia, l'importanza della vista rispetto all'udito, ecc.; e con questo anche il decadere della commedia spiritosa e brillante, la *witty comedy*, che è l'antenato diretto o meglio lo sfondo su cui leggere i romanzi di JA.

Ricca tradizione studiata da poco quella del teatro femminile nel Settecento e in particolare della commedia. (Aphra Behn, Susannah Centlivre, Hannah Cowley, Elizabeth Inchbald)

Importantissima la commedia femminile per JA perché da questo genere (che nell'Ottocento sparisce o quasi dalle scene) la Austen prende il suo maggior espediente, alla base della struttura dei suoi romanzi; l'espediente principale per nascondere il suo punto di vista personale; il veicolo della sua critica: *il fool*, il personaggio sciocco.

In quasi tutti i romanzi della Austen ci sono *fools* che racchiudono il nocciolo generativo del romanzo: in *SS* Mrs Palmer; in *MP* Lady Bertram, in *Emma* Miss Bates, in *PP* Mrs Bennet.

È stato detto che il *fool* serve per esorcizzare ciò di cui JA ha paura. Se questo è discutibile, è invece certo che il *fool* le serve per nascondersi, per fargli dire quello che lei, donna, non potrebbe mai dire direttamente e seriamente.

Le donne non possono parlare di politica e tantomeno di leggi sulla proprietà (che è un affare praticamente solo maschile, da padri e mariti. Una zitella ricca infatti è il massimo del ridicolo, ci vien detto in *Emma*). Le donne possono parlare di questi argomenti non adatti al loro cervello [è risaputo, scrive Gisborne all'inizio dell'Ottocento, che una donna può capire al massimo come *a schoolboy*] solo in maniera leggera e scherzosa, *playfully*, senza la pretesa di essere prese sul serio.

Ecco perché le donne scrivono commedie per tutto il Settecento: perché è l'unico modo per porre il problema della proprietà femminile. Misty Anderson sottotitola il suo libro sulla commedia femminile *Negotiating Marriage on the English Stage*.

Il tema della proprietà (o come JA diceva della *povertà*) femminile è sempre presente nei romanzi, e nei primi due, *SS* e *PP*, in primo piano: il problema della proprietà vincolata alla linea maschile o *entail*, come dire che solo i maschi possono ereditare la proprietà terriera.

In *PP* chi oserà mai affrontare questo argomento e contestare questo principio dell'*entail*?

Solo un personaggio sciocco o presentato come tale, un personaggio come Mrs Bennet!

È lei, Mrs Bennet, che non riesce a trattenersi e attacca l'argomento:

“Non capisco proprio come si possa buttare cinque ragazze in mezzo alla strada per lasciare la nostra casa a uno che non sappiamo neanche chi sia. Vostro padre avrebbe anche potuto far qualcosa...”

Le figlie maggiori, Elizabeth e Jane, invano, dice la narratrice, si affannano a spiegarle *come funziona l'entail*. Mrs Bennet, nella sua stupidità, non le ascolta nemmeno e continua a insistere che è una cosa ingiusta, quasi a farci pensare che Mrs Bennet tenga il punto solo perché è stupida e non arriva a capire la spiegazione delle figlie.

In realtà Mrs Bennet, con tutti i suoi limiti di intelligenza e di cultura, è quella che va al cuore del problema: che non è *come funziona l'entail*, ma che *l'entail* esista!

Questa legge che esclude le donne non ci deve essere, dice Mrs Bennet (sconfessando quel tipico procedimento della logica patriarcale per cui ti spiegano sempre *come funziona una legge* invece di dirti *perché c'è*).

Troppo grave, dirompente, inaccettabile, quello che dice Mrs Bennet. E allora la Narratrice di *PP* deve presentarci Mrs Bennet come una sciocca:

She was a woman of mean understanding, little information, and uncertain temper. When she was discontented, she fancied herself nervous. The business of her life was to get her daughters married; its solace was visiting and news.

Era una donna poco intelligente, poco colta e dall'umore variabile. Quando era scontenta s'immaginava di essere nervosa. L'unico interesse della sua vita era sposare le figlie; l'unico sollievo le visite e le novità.

Una caratterizzazione così secca fatta dalla voce narrante indica un personaggio 'piatto', un *fool*; ma, come giustamente notava Forster, tutti i personaggi 'piatti' della Austen lo sono solo in apparenza. Lo sviluppo della trama s'incaricherà di mostrare che Mrs Bennet è quella che ha i piedi per terra, ben più del marito, quella che dimostra di amare le figlie proprio preoccupandosi del loro futuro, di trovare loro marito – che non è una cosa disdicevole o su cui ridere (come sembra suggerire la voce narrante). Perfino il triste destino di Charlotte Lucas costretta a farsi piacere l'odioso Mr Collins era preferibile a quello di fare l'istitutrice!

Se poi andiamo a fare l'analisi, il *close reading*, della caratterizzazione, vediamo come abilmente la retorica narrativa tragga in inganno il lettore: *poco intelligente, poco colta e dall'umore variabile* – quante ce ne sono di donne così? Molte, per non dire la maggioranza.

Che la caratterizzazione di Mrs Bennet non sia poi così negativa, che sotto sotto ci si voglia suggerire che potrebbe essere una donna normale, lo si capisce dalla frase che viene subito dopo: *Quando era scontenta s'immaginava di essere nervosa*. Tutti, quando siamo scontenti, diciamo di essere nervosi!

E così credo di aver giustificato la capacità critica di JA parlandovi della sua vita, e di aver giustificato sul piano storico gli strumenti del suo linguaggio narrativo moderno (i principi del pittoresco e il teatro) e quindi le ragioni della sua persistente attualità.

Adesso vorrei farvi vedere, con un esempio, come sono costruiti i suoi romanzi, le sue parodie ironiche.

Diamo per acquisito il panorama della grande fioritura del romanzo nella seconda metà del Settecento, dopo la lezione dei primi grandi romanzieri (Defoe, Richardson, Smollett, Walpole). Grande varietà di forme, sperimentazione, innovazione. Il romanzo serve gli scopi più vari, anche politici, ma soprattutto moralistici e didattici.

La Austen è *a great novel reader*, una gran lettrice, e ha una visione completa della letteratura contemporanea.

Che lei non sopporti i moralisti e in particolare le moraliste, che scrivono libri per istituzionalizzare la schiavitù delle altre donne, lo abbiamo già detto. JA conosce perfettamente i generi moralistici: i romanzi a contrasto, i romanzi del don chisciotte femmina, i romanzi evangelici, come l'orrendo e celeberrimo *Coelebs in search of a wife*. Li riscrive, abbiamo detto, a modo suo. Tranne *Persuasion*, sono tutti delle riscritture di questi generi: *SS* è una riscrittura del *contrast novel*, *PP* del romanzo sentimentale, *MP* del romanzo evangelico, *Emma* e *NA* del *female-quixote novel*.

Il *contrast novel* è il più semplice e quindi può servire meglio per esemplificare.

Il romanzo a contrasto – come per es. *A Gossip's Story* di Jane West – ha due protagoniste, una buona e una cattiva. La buona si comporta secondo le regole, è prudente, adopera la ragione, ecc. e alla fine viene premiata con un bel matrimonio.

La cattiva, seguendo la sua immaginazione, ignora i consigli dei suoi *mentor* e finisce con l'arrecare disonore alla famiglia e rovina a sé stessa perché si ammala e rimane sola e senza marito.

La narratrice e il lettore sono dalla parte della buona, senza alcun dubbio. Il racconto è monologico.

SS ha la stessa forma: due sorelle, Elinor segue la ragione, Marianne il sentimento. Dopo varie vicende e disavventure in cui Elinor si comporta saggiamente, l'altra da irresponsabile, alla fine c'è il 'lieto fine' per tutte e due; ma il lettore non è soddisfatto e non perché la cattiva, Marianne, non sia stata punita, nooh, anzi! perché non è stata trattata abbastanza bene, perché avrebbe meritato, secondo alcuni, un marito più giovane e ardente!

Celebre il giudizio di Marvin Mudrick: "Marianne è stata tradita, e non da Willoughby!"

Che cosa è successo? È successo che JA l'autrice, la regista del racconto ha fatto in modo che il lettore, pur approvando la saggia Elinor sul piano razionale, si identifichi con Marianne sul piano emotivo – Marianne innamorata, Marianne abbandonata, Marianne che soffre e si ammala di dolore, rischiando di morire.

Nel lettore si viene a creare un contrasto tra piano razionale e piano emotivo e questo nel romanzo didattico tradizionale sarebbe un errore perché il romanzo didattico deve essere monologico, deve avere una morale ben precisa. *SS* è invece, come tutti i romanzi della Austen, un romanzo dialogico, un romanzo che crea dubbi nel lettore,

che lo spinge a mettere in discussione la morale della voce narrante, a metterlo di fronte alla difficoltà di giudicare: il lettore non sa più chi sia la buona e la cattiva.

Adesso non ho tempo qui di farvi vedere gli interventi, episodi, situazioni attraverso i quali l'autrice, nei panni di regista, vien via via contraddicendo i rigidi giudizi della voce narrante, che è quella della moralista. Alla fine abbiamo davanti due ragazze normali, ciascuna con i suoi pregi e con i suoi difetti, di fronte alle quali la dogmaticità della narratrice moralista risalta in tutta la sua assurdità. Questo è il *device* fondamentale per scardinare il romanzo didattico: l'autrice-regista che dal di dentro del racconto lavora contro la voce narrante.

SS non è solo un *anti-contrast novel*, è un romanzo molto più complesso e non solo perché *in nuce* è già un romanzo aperto, ma anche perché, come dice il titolo, è un romanzo epocale, che rappresenta il passaggio dall'età della *sensibility* a quella del *sense* – due parole che significano molto di più che 'ragione' e 'sentimento' in generale. Dietro queste parole *sense*, *sentiment*, *sensibility*, dietro loro succedersi c'è un rivolgimento sociale ed economico, lo stesso che muta il volto della campagna inglese.

Altrettanto si può dire degli altri romanzi, che qui non ho tempo di mostrarvi.

Vorrei potervi mostrare come *E* e *NA* siano riscritture del romanzo del Don Chisciotte femmina o *PP* una riscrittura del romanzo sentimentale della Burney, ma dovendo limitarmi ad uno, scelgo il suo romanzo più complesso, il suo *Amleto*, quello più frainteso, quello che ha insegnato la distinzione tra Autore e Narratore al romanzo moderno.

Sì, perché – mentre tutti continuavano a prendere la voce narrante di *MP* per la voce di JA – Ford M. Ford e Virginia Woolf l'avevano capito.

In *Orlando V. Woolf* riprende l'inizio ironico dell'ultimo capitolo di *MP*: *Let other pens dwell on sex and sexuality* non è che la ripresa di *Let other pens dwell on guilt and misery* di *MP*.

E infatti *Orlando* è tutto sul sesso e la sessualità, come *MP* è tutto su *guilt and misery*, sulla colpa e il dolore.

Riassumendo le più di cinquanta pagine della *Zitella illetterata*, diciamo che *MP* è un attacco a tutto campo alla sua classe sociale, l'alta borghesia, senza risparmiare nessuno, nemmeno i familiari; un attacco all'ipocrisia di questa classe dominata da un'unica preoccupazione: fare soldi, salire nella scala sociale – una classe avida, dove

la morale si piega all'interesse e giustifica i crimini più orrendi, come 'la vendita di carne umana'.

Tutto si piega al Dio Denaro: Sir Thomas, il padre di famiglia modello, tornando dalla Indie occidentali (dove è stato per trarre denaro dalla sua piantagione con schiavi, per coprire gli sperperi del figlio maggiore a Brighton), sacrifica la figlia Maria sull'altare del Prestigio sociale e della Ricchezza, Divinità che hanno il potere di trasformare gli stupidi in intelligenti. L'eroe della Narratrice di *MP*, Edmund, dice testualmente dello sciocco Mr Rushworth, promesso sposo della sorella: "Sarebbe uno stupido, se non fosse ricco."

Il titolo stesso *MP* è il simbolo dell'ipocrisia.

In un'epoca in cui la schiavitù era sotto gli occhi di tutti, in cui si potevano vedere in vetrina (a Liverpool) gli strumenti per nutrire a forza gli schiavi, il nome *Mansfield* non poteva non richiamare Lord Mansfield, celebre per le sue sentenze sulla illegalità della schiavitù, non ammessa in Inghilterra né dalla *common law* né da una legge del 1102, eppure la sua sentenza non significò l'abolizione della schiavitù nelle colonie e nemmeno per i 14.000 negri già presenti sul suolo inglese (Mansfield, 1775). L'abolizione della tratta degli schiavi seguirà delle logiche di politica economica, non certo motivi umanitari. [JA conosceva bene il libro di Thomas Clarkson sulla schiavitù].

A lungo Mansfield Park è stato letto come il luogo ideale di JA. Il merito di aver messo in luce quanto sia pervasivo, seppure sotterraneo, il tema della schiavitù in *MP* è di Brian Southam in un articolo "Il silenzio dei Bertrams". [*ZIJA*, 252-62]

Questo per quanto riguarda la parola *Mansfield*; ma c'è anche la parola *Park*, che qualcuno ha tradotto *Villa Mansfield*, giustamente, perché Mansfield Park è una casa nuova, costruita da poco, al massimo da due generazioni (Sir Thomas è un proprietario non residente ad Antigua). Sotherton Court invece risale al periodo elisabettiano: i Rushworth sono la vecchia *gentry*, anche se stupidi: alla Austen non sfugge l'ipocrisia di valutare l'intelligenza solo in rapporto alla capacità di procurare denaro e prestigio sociale.

I temi di *MP* sono tanti che, volendo elencarli, si finisce sempre per dimenticarne qualcuno.

Tema centrale è quello della *condizione femminile*. Ci sono ben otto personaggi femminili. Se come abbiamo detto, è il *fool* che racchiude il nucleo ispiratore del romanzo, qui il *fool* è Lady Bertram, un mani-

chino-moglie, l'incarnazione dell'ideale passività femminile prescritta dai *conduct book*:

“Una buona moglie dovrebbe essere come uno specchio che non ha una sua propria immagine, ma riflette il volto che vi ci si specchia”.

E Lady Bertram si rivolge al marito:

“Cosa devo fare, Sir Thomas? Mi diverte di più il *whist* o *speculation*?”

Ma non è certo solo Lady Bertram a fare di *MP* una *dark comedy*; è anche la storia di Maria, la figlia, che viene spinta a sposarsi per denaro, che poi non ce la fa e scappa per amore e che perciò viene allontanata e isolata come avesse la peste da un padre che pensa solo al danno che lo scandalo fa al suo prestigio.

Ancora una volta il bersaglio è il *mercato del matrimonio* dove vengono condotte le fanciulle e valutate in base alla dote e vendute all'offerente più ricco. Qui la Austen ha veramente il dente avvelenato: il tema della dote c'è in tutti i suoi romanzi. Lei è stata costretta a rinunciare al suo amore, Tom Lefroy: poiché non aveva una dote adeguata, la famiglia di lui lo allontanò subito (e più tardi lui sposerà una donna ricca in Irlanda).

Dalle poche lettere restata si vede che la cotta non le passò subito e se le sia mai passata non lo sappiamo (il personaggio di Marianne in *SS* e il suo dolore sono di un grande realismo).

I romanzi della Austen sono (come del resto è logico) molto più autobiografici di quanto si sia finora riconosciuto: si pensi a tutto il rimpianto di Anne in *Persuasione*! Anne che ha rinunciato al suo amore solo perché non era ritenuto un buon partito dalla famiglia.

Se il denaro è il responsabile di quel mondo distopico in cui vive, l'odio della Austen prorompe, irrefrenabile, contro quelle donne che si fanno paladine e guardiane di questo mondo; che giudicano e denunciano la libertà delle altre donne; che impongono regole severe come Hannah More, che per esempio critica l'esibizionismo delle donne che pubblicano libri, ma lei pubblica in continuazione. [*ZIŹA*, p. 261-62]

MP è un attacco a queste moraliste come Hannah More, Jane West, Letitia Hawkins, ecc. con il solito sistema della parodia ironica, ma in questo caso l'ironia deve essere impercettibile, più impercettibile che mai, perché mica si possono attaccare i mostri sacri, i portavoce del sistema patriarcale!

La voce che narra in *MP* non è quella di JA, ma quella di una narratrice come Hannah More; solo nell'ultimo capitolo il tono della

voce narrante si alza e diventa così rigido e inflessibile, così di parte, che sfiora l'assurdo, il *burlesque* (e Virginia Woolf ovviamente lo coglie).

Come in tutti i *conduct book* che si rispettino ci sono due eroine; una buona, Fanny, e una cattiva, Mary Crawford; e alla fine la buona sarà debitamente premiata e la cattiva punita.

Ma abbiamo detto che i romanzi della Austen non sono *conduct book* seri, ma sono *anti-conduct books* e che l'Autrice JA nei panni di regista non fa altro che contraddire e smentire la narratrice moralista. È come se avessimo una voce fuori campo che ci narra una storia e un video che ci fa vedere tutt'altro. La voce narrante ci racconta del paradiso e il video ci fa vedere l'inferno.

La Voce narrante afferma che Fanny è la fanciulla ideale, timida, umile, *self-denying*, generosa, altruista, obbediente, perfino debole fisicamente e la Regista di contro ce la mostra in varie situazioni, nei dialoghi, nei suoi pensieri, completamente diversa: una ragazza 'normale' per l'educazione quasi sadica che ha ricevuto: è umile, perché ha paura di essere maltrattata; è obbediente, perché teme di essere punita o perché è salvata dalle circostanze (come nel caso della recita dall'arrivo di Sir Thomas); e soprattutto è ipocrita (non dice la propria opinione se non è sicura che l'altro la pensi come lei); è umile solo esteriormente: le *inside view* di Fanny sono fitte di *io...*, *io...*, *io...* e ce la mostrano testarda e presuntuosa e permalosa.

La Voce narrante afferma che Mary Crawford è maleducata, senza principi, egoista, insomma piena di difetti morali. Mary Crawford è fisicamente forte, ama andare a cavallo, suonare, flirtare. Mary Crawford è l'eroina dell'Autrice. Il linguaggio di Mary Crawford è lo stesso della JA delle lettere.

Mary Crawford come antieroina, come 'cattiva', come personaggio negativo ha qui la stessa funzione di Mrs Bennet in *PP*.

Mary Crawford infatti può dire tutto: criticare Sir Thomas (è lei che osa dire che Sir Thomas ha *sacrificato* la figlia al Dio Denaro); criticare la professione ecclesiastica ('i figli cadetti fanno i preti perché non hanno il coraggio di fare la carriera militare e sono così pigri che fanno fatica a fare una predica la settimana'); criticare i proprietari terrieri che non si curano dei loro fondi; criticare la corruzione di *the Navy* con battute a doppio senso sull'omosessualità: *Of Rears and Vices I had enough*.

E poi, per farla breve, è quella che si rivela più generosa, più altruista, meno dogmatica, nei confronti della *fallen woman*, Maria. È

lei sola (e non la generosa Fanny!) che pensa a un modo per salvare Maria dall'isolamento sociale.

E questa sua generosità – il solo pensiero di salvare una donna caduta – sarà considerato dalla Narratrice e dal suo eroe Edmund il segno evidente della sua immoralità!

A Mansfield Park la generosità è immoralità! Ovvio che Kingsley Amis, il romanziere, sbottasse: 'Se i valori della narratrice di *MP* sono anche quelli di JA, ebbene *MP* è un libro immorale e corrotto!'

Tra le varie facce di questo grande romanzo ce n'è una che non posso proprio tralasciare: il contrasto tra la Narratrice moralista e l'Aurtrice viene ribadito e amplificato nell'episodio della recita organizzata dai giovani in assenza di Sir Thomas.

Lo scontro è tra la narrativa e il teatro, tra il *conduct book* e la commedia. La commedia scelta è *Lovers' Vows* della Inchbald, molto popolare e considerata scandalosa perché presenta una 'donna caduta' che viene sposata dal seduttore. I giovani scelgono le parti. Si formano due coppie: Maria e Henry Crawford e Edmund e Mary Crawford. Stanno facendo le prove, quando imprevisto arriva Sir Thomas che fa distruggere il teatro e bruciare tutte le copie della commedia.

Se le cose fossero andate come nella commedia della Inchbald, tutti sarebbero stati felici e contenti; ma invece dopo l'intervento di Sir Thomas le cose vanno ben diversamente: le coppie si rompono. L'unica felice è Fanny – Fanny che non vuole recitare nella commedia, ma che recita nella vita quotidiana – che con la sua ipocrisia alla fine riesce a conquistare il tanto desiderato Edmund, che era innamorato invece di Mary Crawford. Il finale è convenzionale: doveva per forza vincere l'eroina della narratrice moralista; ma non è un finale allegro; è un finale grigio.

Il film di Rozima che vedrete apre soprattutto sulla schiavitù, che nel romanzo è solo suggerita, e con qualche scena *hard* che nel romanzo non c'è.

C'è anche un altro aspetto nel film di Rozima che lì per lì mi aveva indignata perché nel romanzo, nel dialogo non c'è nessuna sfumatura di attrazione lesbica tra Mary Crawford e Fanny. Poi ho pensato che quello forse era l'unico modo per Rozima per mostrare che in fondo entrambe, Mary e Fanny, sono due parti della personalità di Jane Austen; anche se io personalmente ci vedo ben poco del carattere di Fanny in JA (forse solo l'obbligo dell'ipocrisia). Ma, come diceva Katherine Mansfield, l'artista modernista, sono ben

consapevole che ‘ogni vero ammiratore di JA nutre la felice illusione che lui solo, leggendo tra le righe, è diventato intimo amico della scrittrice.’



Riferimenti bibliografici

- B. Battaglia, *La zitella illetterata. Parodia e ironia nei romanzi di Jane Austen*, 1983; 2009
- B. B., *JA's Chameleonic Art and A Poetics of Postmodernism*, in *JA Oggi e Ieri*, a cura di B. Battaglia, 2002, 37-46
- B. B., *Le forme della conduct literature nell'Inghilterra di JA*, in *L'educazione femminile in età romantica*, a cura di S. Bonaldi e P. Garelli, 2003, 73-88
- B. B. and Diego Saglia, eds, *Re-Drawing Austen: Picturesque Travels in Austenland*, 2004
- B. B., *JA e il teatro: un approccio nuovo nella critica austeniana*, in *La questione Romantica*, n. 11, 193-99
- B. B., *La vita di Jane Austen: realizzazioni, adattamenti e repliche di un copione inesauribile (1997-2003)* in *La questione Romantica. Viaggio e paesaggio*, n. 15/16, 227-34
- B. B., *Actresses, Dramatists, Playwrights: le donne e la commedia nel Settecento inglese*, in *La questione Romantica, Il dramma storico delle donne tra rivoluzione e restaurazione*, n. 14, 185-91
- B. B., *Introduzione a Jane Austen Romanzi*, Milano, Garzanti [L'Espresso Grandi Opere], 2005
- B. B., *The Reception of JA in Italy*, in *The Reception of JA in Europe*, eds A. Mandal and B.C. Southam, 2007, 205-223
- B. B., *Paesaggi e misteri: Riscoprire Anne Radcliffe*, 2007
- B. B., *La narrativa romantica nell'Età delle rivoluzioni, 1780-1830*, in *Manuale di letteratura e cultura inglese*, a cura di K. Elam e L. Crisafulli, 2009
- B. B., *Austeniana: decostruire e ricostruire Jane Austen*, *La questione Romantica*, vol. 1, n. 1, 2009
- B. B. *La commedia 'nascosta' di JA*, in JA, *Sir Charles Grandison*, 2011
- N. Everett, *The Tory View of Landscape*, 1994
- D.W. Harding, *Regulated Hatred: An Aspect of the Work of JA*, (1940, 1998)
- David Nokes, *JA A Life*, Fourth Estate, London, 1997
- Brian Southam, *JA's Literary Manuscripts*, 1964; *JA The Critical Heritage*, 1968
- Kathryn Sutherland ed., *J. Austen-Leigh A Memoir of JA and Other Family Recollections*, 2002

I CONTESTI DELLA NARRATIVA AUSTENIANA



Jane Austen in Context, ed. Janet Todd, «The Cambridge Edition of the Works of Jane Austen», Cambridge, Cambridge University Press, 2005

Peter Knox-Shaw, *Jane Austen and the Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004

Sono ormai lontani i tempi in cui, come scriveva Brian Southam nel suo opuscolo per il British Council [1975], per comprendere Jane Austen pareva sufficiente un bagaglio critico minimo. Non che oggi non si continui a leggere i suoi romanzi come storielle rosa di un tempo che fu o come brillanti commedie umane senza tempo; ma è ormai concordemente riconosciuto dalla critica che siffatte letture non riflettono che il più superficiale dei vari livelli della complessa scrittura austeniana, che è appunto una scrittura essenzialmente parodica. La parodia, si sa, emerge sempre più chiaramente man mano che si illumina e si conosce il parodiato: nel caso della Austen, il contesto letterario, intellettuale, estetico, ma anche e soprattutto sociale ed economico – e, all'interno di questo, non semplicemente le *manners*, ma soprattutto l'apparato giuridico-legale su cui esse poggiano, vale a dire, in parole povere, le leggi che regolano la condizione e la proprietà femminili nella società patriarcale.

Ai primi studi sul *background* culturale di Frank Bradbrook [*JA and Her Predecessors*, 1967], A.W. Litz [*JA. A Study of her Artistic Development*, 1965], Kenneth Moler [*JA's Art of Allusion*, 1968], che negli anni sessanta incominciarono a far emergere la «doppiezza» della scrittura

austeniana, molti altri ne sono seguiti con l'intento di mettere a fuoco vari aspetti del complesso contesto *Regency*: da Marilyn Butler [*J&A and the War of Ideas*, 1975] a Warren Roberts [*J&A and the French Revolution*, 1979], Brian Southam [«The Silence of the Bertrams», 1995; *J&A and the Navy*, 2000], Irene Collins [*J&A and the Clergy*, 1994], Paula Byrne, Penny Gay [*J&A and the Theatre*, 2002], Jon Spence [*A Century of Wills from J&A's Family, 1705-1806*, 2002], Edward Neill [*The Politics of J&A*, 1999], Michel Giffin [*J&A and Religion*, 2002], Mary Batey [*J&A and the English Landscape*, 1996], David Selwyn [*J&A and Leisure*, 1998], John Wiltshire [*J&A and the Body: 'The Picture of Health'*, 1992], Penelope Byrde [*J&A's Fashion*, 1999].

A questi vanno aggiunti poi vari tentativi di dar forma a panoramiche dell'intero contesto ad opera sia di singoli studiosi, come è il caso, per citare i più recenti, di *A J&A Encyclopedia* di Paul Poplawski [2000] e di *All Things Austen* di Kirsten Olsen [2005], che degli sforzi congiunti di specialisti dei vari ambiti sociali e letterari, com'è il caso di *The Cambridge Companion to J&A*, a cura di Edward Copeland e Juliet McMaster (1997).

A questa categoria appartiene *J&A in Context*, curato da Janet Todd (che è anche la *General Editor* della «Cambridge Edition of the Works of Jane Austen»): ultimo in ordine di tempo è anche quello che mira ad una maggior completezza e anche ad una maggior autorevolezza, nel senso che raccoglie molti dei più bei nomi della critica austeniana, da Brian Southam a Deirdre Le Faye, Edward Copeland, Alistair Duckworth, David Gilson, Jan Fergus, Margaret Kirkham, Gary Kelly, Deirdre Lynch, Rajeswari Sunder Rajan, Warren Roberts, Pat Rogers, Kathryin Sutherland, Peter Knox-Shaw, John Wiltshire, David Selwyn ed altri.

Il volume è diviso in tre parti – *I: Vita e opere. II: La fortuna critica. III: Il contesto storico e culturale* – di cui l'ultima è senza dubbio la più interessante perchè registra gli apporti degli studi neostorici e culturali e i punti di vista critici più recenti. Attraverso una serie di «argomenti» quasi del tutto *nuovi* per la critica austeniana, il *background* dei romanzi si definisce e si anima man mano che i *reportages* dei vari specialisti fanno emergere una Jane Austen ben diversa da quella costruita dai nipoti vittoriani e tramandataci dalle biografie tradizionali ad essi ispirate.

Warren Roberts («Nationalism and Empire») illustra il coinvolgimento della famiglia Austen nelle vicende politiche e commerciali inglesi che vanno dalla fine della guerra dei sette anni alla caduta di Napoleone, per poi ribadire come JA «lungi dall'essere isolata dai grandi avvenimenti contemporanei fosse invece aperta ad essi: i suoi

romanzi drammatizzano problemi di importanza centrale nel programma delle riforme evangeliche» [334] e nei risvolti sociali della faticosa e dispendiosa guerra con la Francia.

Chris Jones («Landownership»), Thomas Keymer («Rank»), Robert Clark and Gerry Dutton («Agriculture»), Brian Southam («Professions»), Edward Copeland («Money»), Markman Ellis («Trade»), Nicholas Roe («Politics») illustrano, ciascuno dal suo punto di vista, gli elementi portanti della struttura sociale e la conseguente dinamica tra le diverse classi nella varia interazione tra *class* e *rank*: infatti la considerazione della fondamentale importanza della proprietà terriera e del complesso apparato giuridico-legale per la sua conservazione e difesa [269-276] dall'attacco sistematico e incessante ad essa portato dal «nuovo» denaro, proveniente dalle colonie, dal commercio e dalle «professioni», è indispensabile per la comprensione del mondo narrativo austeniano, e anche della sua scrittura (così come lo è per tanta letteratura femminile settecentesca, la commedia in particolare, incentrata sul tema, solo apparentemente *rosa*, del matrimonio; cfr. *La questione Romantica*, 14, 185-191).

Copeland ci introduce agli articolati, precisi e condivisi parametri della valutazione dei patrimoni, *income* e *competence*, facendoci capire concretamente il posto occupato dalla Austen nella scala sociale: JA era «povera» per la *gentry* perché senza dote, cioè senza reddito, tranne 25 misere sterline annue, che però, come dice la Barbauld, bastavano a un lavoratore per mantenere una famiglia con cinque o sei figli, e che comunque equivalevano allo stipendio di istituttrice di Mary Wallstonecraft.

Un appunto va mosso però al pur ottimo capitolo di Copeland riguardo all'atteggiamento nei confronti dell'importanza della Austen – atteggiamento che emerge anche in altri dei saggi qui raccolti: si tratta di un'inespressa mancanza di convinzione, di una più o meno inconsapevole paternalistica presunzione del critico che, privo del necessario grado di umiltà nei confronti della grande scrittura austeniana, «forza» addosso alla scrittrice i risultati della propria ricerca storica, senza tener conto che la voce di JA l'artista si esprime nella scrittura. Allo stesso modo Marilyn Butler, sottovalutando il linguaggio ironico della Austen, ne faceva una moralista dogmatica e didattica del tipo di Maria Edgeworth.

Non diversamente si comporta Peter Knox-Shaw nel capitolo «Philosophy»: mentre si può concordare pienamente con quello che egli delinea come *il* contesto per comprendere la Austen – lo scetticismo illuminista di Adam Smith e David Hume – non altrettanto si può

dire della sua interpretazione della «filosofia» personale della scrittrice, la quale non va ricostruita dalle opinioni espresse dai vari personaggi, ma dall'azione o dalla regia dell'autrice, dal suo linguaggio formale. È solo attraverso il linguaggio parodico-ironico che si può capire la modernità o meglio la contemporaneità di JA.

Copeland incomincia osservando che «il denaro nei romanzi di JA ha uno strano modo di apparire proprio come oggi... tutto converge sul registratore di cassa proprio ... in un modo così familiare che pensiamo di essere nello stesso mondo» [317], per poi dichiarare, categoricamente e in maniera tutt'altro che convincente, la falsità di questa impressione: «Ma non è così. L'economia narrativa della Austen deriva da un'economia reale in rapida transizione: un settore commerciale in espansione, una cultura consumistica in rapido sviluppo, un'economia legata agli alti e bassi delle guerre estere, elevata tassazione, scarsità di capitali, sistemi bancari e creditizi inadeguati, accumulo e dispersione di grandi capitali da parte di nuovi arrivati. Rapaci recinzioni di terre comuni... introduzione di moderni sistemi agricoli ... enormi ricchezze e potere ai grandi proprietari terrieri... grandi e sentite differenze nella distribuzione delle ricchezze... un'inflazione senza precedenti... periodiche crisi economiche» [317].

Come storico dell'economia, Copeland sembra non accorgersi che il tempo della Austen e il nostro non sono che due fasi nello sviluppo della società borghese e che sotto le diverse apparenze agiscono gli stessi principi dinamici: e questi sono il vero oggetto, l'*argomento* dei romanzi della Austen. Solo che JA come donna non poteva non dico attaccare, ma nemmeno trattare dei principi fondanti del potere patriarcale: ed è solo attraverso la sua scrittura indiretta e ambigua che ella si è espressa, e cioè li ha mostrati in funzione. Questi principi, incarnati nel suo linguaggio formale e nella sua scrittura, sono ben vivi e non è un caso che Linda Hutcheon recentemente [Convegno «Conflitti...», Bologna, 5-7 Ott. 2006] affermasse che la scrittura della Austen è una perfetta illustrazione del concetto di «parodia ironica» esposto in *A Poetics of Postmodernism* [1988; cfr. *JA Oggi e Ieri*, 2002, 37-46].

Fu il nipote James Edward, l'autore del *Memoir* [1870] a diffondere l'idea che le opinioni della zia dovessero esser lette nelle parole dei suoi personaggi; in realtà la Austen era ben consapevole, come lo erano le commediografe che l'avevano preceduta e che lei ammirava [cfr. H. Cowley, *The Runaway*, 1776], che i personaggi hanno una loro autonomia e un loro linguaggio che non è quello dell'autrice. Non è scontato

insistere su questo punto: molti continuano a servirsi delle affermazioni dei personaggi austeniani; il che se va bene nel caso dello storico, per costruire il *background*; non è certo sufficiente, anzi è spesso fuorviante, per il critico letterario per interpretare la visione e l'arte della Austen.

I vari punti vista, le *overviews* dalle più svariate angolazioni messi insieme da Janet Todd, spaziando da «Cities» a «Landscape» a «Domestic Architecture», da «Dress» a «Food», da «Transport» a «Pastimes» a «Consumer Goods» a «Medicine, Illness and disease», da «Education and Accomplishments» a «Manners» a «Psychology» a «Religion», da «Book Production» a «Literary Scene» a «Reading Practices», ci danno un quadro del mondo austeniano, reale e narrativo, di una ricchezza e complessità senza precedenti. È un quadro di cui c'era un grande bisogno, indispensabile per chi voglia davvero comprendere la grandezza dell'arte narrativa della Austen; e soprattutto è un quadro destinato a liberare JA della sua «maschera di ferro» vittoriana.

Come ha scritto David Nokes [*JA A Life*, 1997, 2], JA era «rebellious, critical and wild» e la sorella Cassandra, prima, e i nipoti vittoriani, poi, hanno fatto di tutto per nascondere il suo *wit* e la sua «eccentricità» sotto la maschera di *proper lady*, timida, ingenua e rispettosa delle convenzioni. È ancora il *Memoir* che incomincia la leggenda della vita isolata, sepolta nella campagna inglese, lontano e dagli avvenimenti della grande Storia, e dalla vita sociale del tempo: ebbene più s'illumina e acquista consistenza il *setting* storico-sociale, più forti risuonano gli echi della parodia e dell'ironia austeniana. Infatti il linguaggio della parodia e dell'ironia della Austen affonda le sue radici nel *background* settecentesco e se un appunto si può fare alla terza parte del volume curato dalla Todd, che tuttavia non pretende di essere esaustivo [xxii], è lo scarso rilievo dato all'estetica, sia nell'ambito delle *visual arts* che della letteratura.

La «scena letteraria» delineata da Richard Cronin [269-296] si limita al *novel*, senza menzionare la contemporanea ricca produzione femminile, poetica e teatrale. Penny Gay dedica un breve paragrafo alle recite domestiche [342], ma ben altra è l'influenza del teatro, e della commedia in particolare, sull'arte narrativa della Austen, proprio come è stato dimostrato dalla stessa Gay e da Paula Byrne nei loro *JA and the Theatre* sopracitati. Sorprende comunque che in tutto il volume non appaia citata Elizabeth Inchbald, romanziera e la più importante commediografa contemporanea, traduttrice di *Lovers' Vows*, la commedia che rappresenta «il doppio» di *Mansfield Park* [MP].

Le teorie estetiche dell'epoca, dal sublime al pittoresco, che sono espressione dei grandi mutamenti sociali che modificano profondamente il paesaggio inglese, dalle arti visive si diffondono in tutti gli altri ambiti espressivi, in quello teatrale come in quello letterario: ma dalle pagine di Duckworth [«Landscape», 278-288], che pure è ben noto conoscitore del dibattito teorico settecentesco sul paesaggio, non appare questa loro pervasività e vitalità. «JA non era cieca alle ambiguità del pittoresco, ma le interessava meno esporre le deficienze politiche di questa moda che sfruttarla come occasione di ironia e di *humour*. Non era una scrittrice pittoresca nello stile della Radcliffe... Come autrice, di rado compone le sue scene secondo i principi del pittoresco» [285].

A parte la documentata e convincente opinione contraria di Isobel Armstrong [*Pride and Prejudice*, OUP, 1991], la metabolizzazione dei «principi» del pittoresco in JA va ricercata più in profondità, ben oltre le semplice inquadrature (primo piano, sfondo, ecc.) cui si riferisce Duckworth: si tratta dei principi compositivi della *varietà*, *novità*, continuo *mutamento del punto di vista*, *contrasto di luce e ombra* [Gilpin, *Three Essays*, 1793], che la Radcliffe usa nel suo *word-painting* (pittura con le parole) per rendere il paesaggio naturale e per creare la tanto celebrata *suspence* e che la Austen adatterà invece per rendere il suo «paesaggio sociale» e la sua ambigua ironia [cfr. *La questione Romantica*, 15/16, 45-52].

La Austen è l'iniziatrice o, come dice Claudia Johnson, l'*inventrice*, del romanzo moderno proprio perché è la prima scrittrice a riconoscere e ad applicare quelli che saranno i principi della nostra espressività moderna: è questo che rende ragione della sua persistente attualità.

Lo studio del *background* storico dovrebbe avere l'effetto di far diminuire la distanza tra il suo mondo e il nostro, spingendoci a riconoscere nell'Inghilterra della Reggenza *in nuce* quella «logica culturale» della nostra società capitalistica e consumistica che si svilupperà portando alla doppia *stance* del postmoderno [Hutcheon].

Dobbiamo rilevare invece che i saggi più profondi sul contesto politico-sociale (forse solo per caso opera di autori maschi), non colgono questa continuità, non tanto perché si limitino al contenuto trascurando di *leggere* attraverso il linguaggio formale, ma per imbarazzante cecità nel momento stesso in cui descrivono situazioni o usano termini più che mai validi, anzi ricorrenti, nell'analisi politico-economica odierna.

Il saggio di David Selwyn «Consumer goods», per esempio, è per ricchezza d'informazioni e stile, uno di quelli che più colpiscono la fantasia del lettore, dandogli l'impressione di essere in giro per i ne-

gozi o nei salotti *Regency* insieme con JA; eppure alcune espressioni tradiscono la mancanza del senso di continuità con il presente: «JA è cresciuta nell'ultimo quarto di un secolo che ha visto una notevole espansione dell'economia di mercato britannica. In *The Wealth of Nations*, pubblicato l'anno dopo la sua nascita, Smith prendeva in esame il rapporto tra salari, produzione e consumo e, *in stretta aderenza allo spirito del tempo*, invocava la spesa di salari più alti e dei risparmi per mantenere la crescita economica...» [215; mio il corsivo].

Quasi superfluo aggiungere che l'invocazione di Smith è oggi lo scopo dichiarato ineludibile di tutti i paesi globalizzati: il mondo di JA non è un «piccolo mondo antico» e l'oggetto della sua ironia non è mutato. David Daiches definiva JA «marxista prima di Marx» perché i suoi romanzi mettono in scena quella che è la molla fondamentale della società e della morale borghesi: il profitto e il denaro.

In proposito l'illuminante capitolo di Ellis, «Trade», illustra come nel mondo narrativo della Austen domini l'antimercantilismo di Adam Smith nei confronti di «coloro che vivono di profitto» [418], non solo perché l'origine del loro denaro è sempre (per usare un eufemismo) ambigua, ma soprattutto per la loro mentalità e morale, che fanno sì che anche quando, per nobilitarsi, acquistano un *estate*, trattino la terra come una mercanzia da cui trarre profitto. Ma ancor più importante è la convinzione con cui Ellis inquadra *MP* dal punto di vista del tema della schiavitù: «Il viaggio di Sir Thomas Bertram ad Antigua fissa il suo *status* come proprietario di schiavi – uno *status* moralmente condannabile, sempre più incompatibile con quello di gentiluomo britannico» [423]. Ma se Sir Thomas non è più il patriarca esemplare e, quindi, Mansfield non è più il «good, old place» di Lionel Trilling, allora *MP* non può più essere un *conduct-book* moralistico e didattico o, come si è detto a lungo, la «grande involuzione» di JA.

Al di là dei suoi propositi, *JA in Context* si rivela ricco di materiali nuovi e fecondo di spunti per proseguire nell'opera iniziata da Nokes di smantellare l'icona vittoriana di «Jane-la-Santa» [C. Shields; cfr. *La questione Romantica*, 15/16, 227-32]; il che non significa distruggere un'icona della *Englishness*, ma semplicemente rettificare l'aspetto della *Englishness* incarnato da JA: *wit, humour, burlesque*, ironia, *nonsense* – tutto quell'ambito che Paul Langford [*Englishness identified*, 2000] comprende con il termine «Eccentrics», e la cui tradizione, da Chaucer a Swift a Samuel Butler, non è certo meno robusta e vitale di quella del decoro e della *propriety*.

Uno degli effetti più *subversive* degli studi sul contesto tardo settecentesco è stato certamente quello di riconoscere la diffusione e l'influenza del pensiero radicale sui grandi scrittori del periodo. Si scopre così che perfino un genio pervenutoci come incolto e convenzionale come Ann Radcliffe era imbevuta di idee radicali, mentre una Jane Austen anticonvenzionale e *subversive* ci viene presentata in *J&A and the Enlightenment*, uno studio così convincente da meritarsi la *lead review* e la prima pagina del *T.L.S.* [M. Caines, «Radical Austen», 3 March 2005]. Proprio l'accoglienza riservata al libro di Knox-Shaw è il fatto nuovo, più nuovo del contenuto e della sua tesi. La lunga tradizione del *subversive criticism*, che ha accompagnato i romanzi fin dalla pubblicazione, è sempre stata trascurata come frutto di interpretazioni stravaganti, quando non arbitrarie; ed ora l'*establishment* critico dà la prima pagina a un libro che non solo legittima questa tradizione *subversive*, ma contesta apertamente e con insistenza (francamente eccessiva, se si pensa che in Italia la stessa contestazione era già stata ripetutamente espressa nel 1983 [*La zitella illetterata*] e 2002 [*J&A Oggi e Ieri*]) la JA di Marilyn Butler: è l'accettazione del progressivo deteriorarsi dell'icona vittoriana di JA, incarnazione dei valori dell'Inghilterra borghese e imperialista che ha ingannato anche Edward Said.

«Il tempo è maturo per affrontare lo studio della Butler sul suo stesso terreno» [6] ideologico e filosofico: ed è quello che Knox-Shaw fa, partendo, al contrario dell'autrice di *J&A and the War of Ideas*, dal documentato ambiente familiare degli Austen per la sua ricostruzione del *milieu* intellettuale in cui la scrittrice si è formata – un *milieu* che ci restituirà «una scrittrice con una visione centrista, un'erede in larga misura dell'Illuminismo, e più precisamente dello scetticismo che fiori in Inghilterra e in Scozia nella seconda metà del Settecento» [5], ma sempre «consapevole e reattiva al proprio tempo» [9]. La tesi di Knox-Shaw si sviluppa conseguentemente in due parti: I. *L'eredità del Settecento* e II. *Affrontando la nuova epoca*; in esse i sei romanzi sono tradizionalmente divisi tra quelli concepiti in gioventù o *Steventon novels* e quelli della maturità o *Chawton novels*.

La parte più importante è senza dubbio il lungo capitolo iniziale «Auspici» [3-72] in cui si costruiscono solide le fondamenta dell'intero volume: partendo dall'influenza del pensiero di Hume (*History, Essays e Dialogues*) e di Adam Smith (*Theory of Moral Sentiments*) sulla formazione del padre, George Austen (latitudinario, classicista, stoico, 'proprio un figlio dell'illuminismo'), e dopo aver ribadito i criteri del suo

procedere («esaminando alcune delle caratteristiche reazioni, anche inconscie, di JA che rivelano quanto fosse partecipe del proprio tempo» (9)), Knox-Shaw ci offre quattro preziosi e inattaccabili paragrafi.

Il primo, «La scienza, l'io e un mondo che cambia» [10-27], tratta dell'influenza sull'ambiente degli Austen (in particolare del fratello maggiore James, studente a Oxford e fondatore del periodico *The Loiterer*) delle teorie scientifiche ed epistemologiche dell'epoca – da Adam Smith a Newton a Linneo a Voltaire a J. Priestley – partendo da affermazioni documentate degli stessi Austen e inserendole nel contesto del pensiero contemporaneo, come potrebbe essere, per esempio, il tema, tipico dell'illuminismo, della natura fluida dell'organismo e della mente umani. Così, mentre per sostenere, di fronte all'ironico scetticismo della critica tradizionale, la qualità *camaleontica* della scrittura austeniana e il continuo mutamento di prospettiva della sua tecnica narrativa non si aveva che la lettera a Cassandra («Seven years I suppose are enough to change every pore of one's skin & every feeling of one's mind», 8-11 Apr. 1805), ecco che Knox-Shaw ci inonda di frasi analoghe da Adam Smith («Man is perpetually changing...» [10]), da Pope, da Hume («New opinions, new passions, new affections, new feelings arise... [13]), da Godwin («ideas are to the mind nearly what atoms are to the body. The whole mass is in a perpetual flux...» [14]), dalle *Disquisitions* (1777) di J. Priestly, dal *Treatise on the Blood* (1812) di John Hunter, dal *Enquiry into...the Cow Pox* (1800) di Edward Jenner, ecc. A questo si aggiunge il continuo riferimento ai documenti della vita familiare e alle carte austeniane – dai *juvenilia* della scrittrice agli scritti, saggi, poesie e *journals* dei fratelli maggiori – di una minuziosità e profondità senza precedenti.

Il secondo paragrafo «Mettere in scena l'illuminismo» [27-60] ricostruisce l'ambiente di Steventon Rectory, in cui ebbero luogo quei *theatricals* (recite domestiche) (1787) così a lungo ignorati o «misinterpretati» dalla critica e che invece furono una scuola fondamentale per il *burlesque* e l'ironia della Austen. Operando un puntuale collegamento con *The Loiterer*, i *Minor Works*, narrativi e teatrali, le *Prefaces* scritte dal fratello James, Knox Shaw rintraccia l'influenza (sul piano ideologico ma anche formale) delle commedie messe in scena dai giovani Austen, soffermandosi su *The Wonder* (1714) di Susanah Centlivre, *The Chances* (1754) di Garrick, *Tom Thumb* (1730) di Fielding ed anche *The Rivals* (1775) e *The Critic* (1781) di Sheridan, per ricostruire l'atteggiamento verso il grande avvenimento contemporaneo, la Rivoluzione francese. Gli Austen, come tutte le persone illuminate del periodo erano, in un

primo tempo, favorevoli alle nuove idee di libertà che venivano dalla Francia. «La visione di JA come antigiacobina è sbagliata perché esagerata e limitata allo stesso tempo. Accorcia il rapido cambiamento della politica del periodo, nascondendo il fatto che quasi tutti gli scrittori della fine degli anni novanta erano, sebbene in maniera diversa, contro i giacobini, mentre ignora la più ampia struttura di pensiero cui aderiva la giovane generazione degli Austen» [42]. È tuttavia un fatto che «per quanto il loro atteggiamento verso la Rivoluzione francese fosse destinato a mutare con il passare degli anni, gli Austen non avrebbero mai guardato all'*ancien régime* con affettuoso rimpianto» [29].

Il terzo paragrafo «Sentimenti non eroici» [46-60] è dedicato alla maturazione del *burlesque* austeniano con l'analisi di *Love and Friendship*, parodia letteraria ma con più ampie implicazioni. Illuminante è la contestualizzazione dei termini *enthusiasm* e *superstition* nel confronto con Hume, con il dibattito nell'ambito delle arti visive tra *natural style* e *grand style*, con la lezione teorica delle *Letters on Rhetoric* (1806) di Hugh Blair, e anche con quella pratica *The Critic* di Sheridan.

Ancora alla tradizione progressista dello Sheridan avversario di Burke e sostenitore della Francia, (e non a quella del *Anti-Jacobin* (1797-8), è riferita, nel paragrafo successivo, «Urbanità e passioni» [60-72], la satira austeniana della *sensibility*, che è centrale nei *juvenilia*, il cui contesto culturale va certamente rintracciato in quelle pagine del *Loiterer* in cui James Austen tratta del concetto di affettazione «come il difetto principale dei tempi moderni» [60], prodotto dallo sviluppo di una cultura commerciale e individualistica, cominciando anche ad esprimere dubbi sulla naturale beneficenza dell'era commerciale [61-63]. Gli autori di *The Loiterer*, come per es. John-Willing Warren, mostrano di conoscere bene non solo Hume ma anche Adam Ferguson (*An Essay on the History of Civil Society*, 1767), e l'influenza di questo dibattito sull'apprendista scrittrice è evidente in *Catharine, or the Bower* (1792), che Knox-Shaw sottrae a qualsiasi definizione di antigiacobino.

Sulla base dei principi esposti in questo primo lungo capitolo sono affrontati i romanzi a partire dal più famoso, *Pride and Prejudice*. In «*PP*, a politics of the picturesque» [73-107], il fascino e la vitalità di questo capolavoro sono attribuiti al fatto che la sua tecnica narrativa – dalla caratterizzazione all'intreccio al ritmo – incarna i principi del Pittoresco, divulgati da William Gilpin, Uvedale Price, R.P. Knight, Humphrey Repton: cambiamento, varietà, contrasto, libertà, novità, eccentricità. [cfr. *La questione Romantica*, 15/16].

Il capitolo su «Northanger Abbey e lo storico liberale» [108-128] si apre con uno spunto – la controversia occasionata dai libri di viaggio di Samuel Sharp (*Letters from Italy*, 1766) e Giuseppe Baretti (*A Journey from London to Genoa*, 1770) e ricordata dalla Austen in una lettera a Cassandra (20-22 Feb. 1807) – che potrebbe essere prezioso per illustrare la natura parodica del romanzo e che invece, non messo bene a fuoco da Knox-Shaw, finisce con il fare da cartina di tornasole, facendo emergere i limiti del suo metodo: il critico si lascia prendere la mano dall'approccio filosofico e intellettuale scelto e dimentica che le idee da lui rintracciate, per quanto documentate dalla voce dei famigliari o dei personaggi o della stessa Jane, vanno passate al vaglio della scrittura prima di poter essere attribuite alla scrittrice.

Infatti nulla ci autorizza a prendere seriamente la dichiarazione su Baretti e Sharp da parte di una scrittrice capace, nelle sue lettere, di sostenere il tono ironico per intere pagine.

Altrettanto dicasi della famosa frase di Henry Tilney in *Northanger Abbey* («Does our education prepare us for such atrocities? Do our laws connive at them?») che sarebbe molto più coerente con lo stile, sempre indiretto e inaffidabile, della Austen leggere come ironica. Del resto è lo stesso Knox-Shaw che conclude «JA constantly switches from one perspective to another...» [128].

Bisogna tuttavia aggiungere, a parziale giustificazione di Knox-Shaw, che l'approccio filosofico-intellettuale sarebbe comunque imposto, al di là della sua scelta, dalla necessità di controbattere sul loro stesso terreno i sostenitori della JA tradizionale e antigiacobina, come Gary Kelly o Alistair Duckworth. In «*Sense and Sensibility* e i filosofi» [129-52] Knox-Shaw sente l'obbligo di dimostrare l'«influenza pervasiva di Smith» nel romanzo (134) per poi confrontare l'atteggiamento della Austen con quello di Godwin sui concetti di *benevolence* e *sympathy*.

Uno degli apporti più importanti del libro è l'approfondimento di alcuni fondamentali aspetti del movimento evangelico: il suo rapporto con l'illuminismo [161-73], la concordanza con la pratica del più sfrenato liberismo economico («perché aiutare i poveri significava interferire con il grande meccanismo messo in moto dal Creatore per il beneficio morale dell'umanità» [162-3]), l'impegno per l'abolizione della schiavitù, il successo e il potere politico e il conseguente nuovo colonialismo religioso.

Knox-Shaw fa piazza pulita di tante approssimazioni e luoghi comuni sulle opinioni espresse dalla Austen nelle lettere sui libri di

Clarkson e Pasley o sul processo contro Warren Hastings (governatore dell'India e padrino della cugina Eliza) contrario alla cristianizzazione forzata dell'India, che era invece per Willberforce ancor più importante dell'abolizione della schiavitù [166].

Ma per me, che ho sempre letto quello che oggi è riconosciuto come il capolavoro di JA, *MP*, come una parodia ironica del romanzo evangelico e in particolare una riscrittura di *Coelebs in Search of a Wife* (1811) di Hannah More, la parte più gratificante è la ricostruzione precisa e documentata dell'antipatia della Austen per l'autrice di *Practical Piety* e per gli Evangelici del suo stampo, che predicavano l'innata malvagità dell'uomo e combattevano il teatro come veicolo di Satana [167-73]. «*MP* tratta del *revival* evangelico e del conseguente mutamento del clima culturale ... ma lungi dall'essere un romanzo didattico che offre *pictures of perfection*, *MP* è spietato nell'espone le debolezze dei suoi eroe ed eroina evangelici. E tuttavia suggerire che è una critica del *revival* da un punto di vista illuminista sarebbe una semplificazione...» [173]. È impossibile riassumere qui l'articolata, profonda conoscenza con cui Knox-Shaw, affrontando il romanzo dal punto di vista socio-intellettuale, ci immerge nella realtà inglese dell'epoca, con la sua atmosfera densa di insicurezza e di tensione nell'inesausta lotta per l'autoaffermazione individuale propria della società borghese.

I tre capitoli dedicati ai romanzi della maturità (*MP*, *Emma*, *Persuasion*), seppur condotti con la documentata profondità e precisione dei capitoli precedenti, sono quelli che alla fine risultano meno soddisfacenti perché qui di più si avverte la parzialità dell'approccio e la sua insufficienza, se non a spiegare, almeno a presentare la grandezza dell'arte narrativa austeniana. Per es. *MP* o *Emma* è così sfaccettato e poliedrico da richiedere vari approcci e varie prospettive critiche la cui combinazione diventa visibile solo attraverso il filtro della scrittura e solo attraverso questo filtro si possono vedere i romanzi come momenti nello sviluppo di una ricerca espressiva (in cui la forma è allegoria del contenuto) che porta dalla *witty comedy* di *Pride and Prejudice* al *dramatic novel* di *Emma*. Non è che Knox-Shaw trascuri del tutto la scrittura o il fatto che JA è una donna e, come quasi tutte le donne, povera; è che trascura di riconoscere a queste due prospettive la dovuta priorità.

Questi due libri testimoniano l'inizio di una fase nuova negli studi austeniani e sono quindi indispensabili, non solo per chi si accosta alla scrittrice per la prima volta, ma anche per chi voglia cominciare a capire le motivazioni profonde della sua vitalità contemporanea.

DECONSTRUIRE E RICOSTRUIRE JANE AUSTEN: GLI STUDI TESTUALI



Kathryn Sutherland, *Jane Austen's Textual Lives from Aeschylus to Bollywood*, Oxford, Oxford University Press, 2005, 2007

La grande svolta negli studi austeniani, iniziata nella seconda metà degli anni novanta, si è venuta manifestando nello smantellamento progressivo dell'immagine di Jane Austen costruita dai famigliari biografi (a partire dal *Memoir* del nipote Austen-Leigh) che ha dominato tutto il Novecento e che ancora resiste nell'immaginario dei critici più anziani e nelle introduzioni alle edizioni italiane dei sei romanzi. La mancanza di umiltà che li caratterizza, o meglio il senso di paternalistica sicurezza davanti alla "facilità" del testo austeniano non ha più giustificazioni di fronte al libro di Kathryn Sutherland ora disponibile anche in edizione economica. Tra le tante ragioni che fanno di questo libro una pietra fondamentale negli studi austeniani c'è innanzitutto il fatto che esso costituisce una testimonianza irrefutabile del grado di sofisticazione richiesto da tali studi e necessario per avvicinarsi criticamente ai sei romanzi.

Avvalendosi di una completa padronanza di tutto il materiale oggi disponibile, la Sutherland decostruisce, nei suoi vari percorsi e nelle diverse fasi, il processo attraverso cui biografi, curatori, critici letterari hanno dato vita alle svariate versioni di "santa JA", gloria della *Englishness* nel mondo.

Il suo studio ripercorre tre grandi “storie”: quella delle rappresentazioni biografiche della Austen; quella dello sviluppo degli studi letterari che riporta oggi al centro dell’attenzione gli studi testuali; e infine la storia del ruolo della Oxford University Press nella costruzione del canone e in particolare nella canonizzazione della Austen.

Il principio che informa il lavoro è, come dichiara la studiosa oxfordiana, quello di «verificare proprio tutto ciò che finora è stato dato per scontato», certo e ovvio, come appunto i testi. «Il mio argomento è costituito dai modi in cui avviene la trasmissione e trasformazione di JA attraverso i testi: i manoscritti, le prime pubblicazioni in volume, le edizioni moderne, le biografie, le continuazioni e le versioni cinematografiche; il mio interesse va al contesto culturale di ognuno di detti elementi e all’autorità di cui sono investiti» [p. v].

È praticamente impossibile riassumere adeguatamente i sei capitoli in cui si snoda il lavoro, anche perché la familiarità del critico con i “luoghi” della *Austenland* è così profonda da appassionare e provocare il lettore, coinvolgendolo in una specie di viaggio sentimentale pieno di scoperte, riscoperte, sollecitazioni e inattese prospettive, delle quali non potrò citarne che alcune, lasciando le altre, non meno importanti al rinvenimento del lettore.

Nei primi tre capitoli si affrontano singolarmente i tre tipi di testi che verranno poi riesaminati, in diversi rapporti reciproci, negli ultimi tre.

Nel capitolo *The Making of England’s Jane* si ripercorre lo sviluppo della fama della Austen come bene nazionale nei decenni che seguono la pubblicazione del *Memoir* (1870): dalla prima edizione di Richard Bentley degli *Standard Novels* nel 1833 alla *Steventon Edition* del 1882 dello stesso Bentley (in sei volumi più il *Memoir* ampliato del 1871) alla edizione delle *Letters of JA* nel 1884 da parte di Lord Brabourne (il primo a rendersi pienamente conto della reputazione della zia come bene commerciale [3]) alle numerose edizioni economiche (come *SS* nei *Routledge’s Sixpenny Novels* (1884) o *MP* nel *English Library of Standard Works* (1885)) fino alla edizione completa negli *Illustrated Standard Novels* di Macmillan, 1895-97.

È proprio all’opera dei celebri illustratori degli anni 1890 (Hugh Thomson, i fratelli Brock, Chris[tiana] Hammond) che si deve l’idealizzazione del periodo della Reggenza come un piccolo mondo antico irrimediabilmente lontano. Ed è sempre in quegli anni che compare il termine “Janeites” coniato da George Saintsbury [nell’introduzione

a *PP*, G. Allen, 1894] per indicare quelli che oggi si definirebbero i *fans* della scrittrice e che sarà poi divulgato da Kipling nell'omonimo racconto. Saranno poi la biografia di Constance Hill, le critiche di Henry James, ma soprattutto l'attenzione dell'accademico A.C. Bradley a fissare l'immagine della Austen come la scrittrice della campagna del Hampshire, facile, ingenua, spontanea e profondamente morale; completando così quella prima fase della canonizzazione da cui «troppo è lasciato fuori – troppa letteratura, troppa vita» [p. 13].

La parte fondamentale del capitolo riguarda la valutazione dell'edizione, completa e corretta, di R.W. Chapman (1923), con la quale «inizia la professionalizzazione degli studi austeniani» [p. 23]. «Gli studiosi austeniani hanno un enorme debito nei confronti di Chapman per il suo lavoro pionieristico sul testo dei romanzi, dei *juvenilia*, dei romanzi non finiti, delle lettere. Il suo impegno nello stabilire un testo accurato, dopo le trascurate edizioni della fine dell'Ottocento, da inizio non solo alla moderna critica austeniana, ma anche a un serio studio accademico del romanzo come forma letteraria» [p. 26]. La Sutherland ne mette tuttavia in luce «il massiccio lavoro ideologico» [p. 27], riportando l'edizione al suo contesto storico-intellettuale prebellico e postbellico, sottolineando la formazione e l'approccio di Chapman come studioso di antichità classica, il rapporto con i diversi collaboratori (A.V. Verrall, A. Platt, F. McKinnon, Henry Bradley) tra cui la moglie, Katharine Metcalfe, che condivideva con lui lo zelo per le annotazioni, gli elenchi, le mappe, la ricerca, o meglio la caccia alla parola o espressione “corrotta”.

È questa edizione a conferire alla Austen lo *status* di classico collocandola «in compagnia maschile di alto rango», e ciò nonostante una generazione di studiose, come Dorothy Blakey, Joyce Horner, J.M.S. Tompkins, avesse già incominciato a mettere in luce l'esistenza di una tradizione del romanzo femminile.

Altrettanto interessante, anche se il tema è un poco più noto, è il secondo capitolo, *Personal Obscurity and the Biographer's Baggage*, in cui «si prende in considerazione il resistente e ripetitivo materiale dell'industria biografica della Austen.

La persistente attrazione di JA come soggetto di una biografia sconfigge e al tempo stesso vive della scarsità del materiale certo; ma qual'è la natura di quelle certezze; fino a che punto esso è stato costruito e rispetto a quali criteri? E di quale utilità sarebbe considerare il biografo come un critico testuale? E potrebbe lo studio testuale delle

origini di una biografia contribuire a dissolvere il concetto che una biografia *ha* un suo testo autentico?» [p. vii]

Dopo aver esaminato le «regole base» della biografia come genere narrativo e come «costruzione di libri con i resti dei morti» [p. 56] o «ghost writing» [p. 61], la Sutherland richiama tutta la produzione biografica familiare – dal *Memoir* (1870) alle *Letters* di Brabourne (1884) a *J.A.: Her Life and Letters. A Family Record* (1913) a *J.A.'s Sailor Brothers* (1906) a *Personal Aspects of J.A.* (1920) agli *Austen Papers 1704-1856* (1942) – per soffermarsi poi su “L’eredità di Cassandra, e il trattamento della vita di JA da parte della famiglia” [pp. 70-82], mettendo a fuoco le differenze di contesto e di atteggiamento, per non parlare di rivalità, tra i vari nipoti e pronipoti, gli Austen-Leigh e i Knight-Knatchbull.

La «bipolarità di lettura» [p. 105] che ne consegue investe anche l’interpretazione e la rappresentazione della vita creativa della Austen nelle sue fasi (gli anni di Steventon; gli anni “perduti”; il periodo di Chawton). E tuttavia al di là di ogni differenza (mai tale però da invalidare l’elogio nelle sue linee fondamentali) tutti questi primi scritti familiari appaiono permeati dall’ansia – ansia che qualche altro familiare possa fare altre rivelazioni o che, soprattutto, il ritratto presentato appaia non credibile e irrealistico.

Come notava Margaret Oliphant recensendo il *Memoir* [*Blackwood's EM*, 107, 1870], Austen-Leigh si comportava come se dietro il ritratto idealizzato della giovane donna avesse qualcosa da nascondere, quasi che «il suo racconto mirasse a impedirci di *pensare* a Jane Austen» [pp. 87-89].

È Fanny Caroline, terzogenita della nipote Anna Lefroy, a fornire una visione discordante e *subversive* rispetto a quella ufficiale con la sua “Family History”, significativamente mai pubblicata (anche se ripetutamente usata dai famigliari biografi successivi). Non solo Fanny Caroline incrina l’immagine della perfetta armonia del *clan* Austen (parlando male della matrigna della madre, Mary Austen *née* Lloyd – in questo confermata da alcune lettere della stessa Austen) ma suggerisce apertamente la mutilazione del carattere di JA operato dal *Memoir* del cugino: «the beauty of JA’s character has been marred by the too careful suppression of the romance in her life» [cit. p. 98]. La Sutherland si limita a riferire senza commento i ritratti sentimentali di JA e della propria madre Anna presentati da Fanny Caroline, sottolineando tuttavia l’importanza della sua tesi di fondo, che fa di

Fanny Caroline in un certo senso l'antesignana del *subversive criticism* – malvisto approccio critico che, nonostante le persistenti resistenze alla sua trasgressiva negazione del mito di JA icona della *Englishness*, comincia ora a riguadagnare terreno, a partire soprattutto dal nuovo “testo” della biografia della scrittrice [p. 110].

Con il terzo capitolo, *Manuscripts and the Acts of Writing*, entriamo nel terreno su cui si situa oggi il cuore del dibattito degli studi austeniani: i manoscritti più tardi, i cosiddetti *fragments*, *The Watsons*, gli ultimi due capitoli di *Persuasion* e *Sanditon*.

Questi manoscritti sono estremamente importanti perché gettano nuova luce su di un'autrice conosciuta solo attraverso la sua opera stampata: essi, come «siti dinamici della creazione» e «impronte genetiche della mente della scrittrice» [p. 120], ci mettono direttamente in contatto con il processo creativo, di scrittura e di revisione. Puntualmente Sutherland esamina tutti i problemi connessi con la loro composizione, conservazione, trasmissione. Come ha notato Brian Southam al recente convegno di Bologna (marzo 2009), l'interrotto *The Watsons* ha inevitabilmente ridato attualità alla *Critical Theory of JA's Writings* di Q.D. Leavis [*Scrutiny*, 10, 1941-42], anche se molti, come Margaret Ann Doody e io stessa, ritengono piuttosto improduttivo rincorrere la fantomatica trasmigrazione degli stessi temi e motivi da un'opera all'altra di uno scrittore: il tema di *The Watsons* – la umiliante condizione delle donne povere – non solo è centrale negli *Steventon novels*, ma è presente, seppure sullo sfondo, in tutte le opere della Austen, poiché è il suo tema.

Ma il documento in assoluto più rivelatore è certamente costituito dal manoscritto dei due capitoli finali (10 e 11) di *Persuasion*, 16 pagine che recano date comprese tra l'8 e il 16 luglio 1816 (data della prima conclusione poi cancellata) e il 18 luglio (data della seconda conclusione sostitutiva): il testo stampato del 1818 reca ulteriori, varie modifiche, apportate nella prima metà dell'agosto 1816 [cfr. p. 152]. «Questo capitolo (vol. 2, cap. 11 nel MS e vol. 2, cap. 12 o 24 in stampa) è unico nell'opera della Austen in quanto ci dà l'opportunità di confrontare MS e testo stampato e di avere così un'idea di come i romanzi siano passati da testo privato a testo pubblico [...] sia pure su scala modesta essi ci mostrano le tappe della creazione letteraria, come avviene per Wordsworth, Shelley, Keats e altri scrittori romantici» [p. 152]. Sutherland dipana e commenta la vicenda complessa della pubblicazione di questi capitoli, dal testo pubblicato con la seconda

edizione del *Memoir* (che continuò ad accompagnare in appendice *Persuasion* della OUP fino al 1969) all'edizione di Chapman nel 1926. Nel cercare di spiegare come essi abbiano potuto sopravvivere, ci fornisce anche un quadro dell'attività degli stampatori e del processo di stampa e dell'entità delle modifiche ad esso attribuibili.

Se capita a volte che la padronanza e la sicurezza della bibliografa, insieme allo scopo decostruttivo per cui tale padronanza è dispiegata, abbiano l'effetto di far apparire meno convincenti i giudizi della Sutherland in veste di critico letterario, questo non può dirsi per l'analisi di *Sanditon*, che è davvero il pezzo forte dell'intero volume: la lettura attenta delle revisioni fa emergere in tutto rilievo la svolta o nuova direzione imboccata dalla scrittrice.

Se le due conclusioni di *Persuasion* mostravano «il passaggio dalla commedia all'elegia» [p. 168], «il cambio di direzione di *Sanditon* giunge come uno shock» [p. 174]. «Tra i romanzi della maturità *Sanditon* compie un percorso inverso ... che tuttora sconcerta e disturba» [p. 176].

«Fondamentale nella concezione dell'opera appare un aumentato grado di movimento, di irrequietezza» [p. 187].

Nelle due scene del rovesciamento della carrozza, all'inizio, e del colloquio tra Clara e Sir Edward Denham alla fine, «*roughness*, opacità percettiva e un livellamento del grado di rilevanza delle informazioni sono i risultati voluti dell'amplificazione testuale.

Brani di attenta osservazione sull'attenta osservazione, tali scene distorcono, proprio mentre mettono in discussione, ciò che abbiamo sempre dato per scontato nella levigata narrazione austeniana: che il particolare è importante e che è nascosto in profondità sotto la superficie. Ora invece ci troviamo di fronte alla disturbante possibilità di una percezione ridondante, fittizia o altrimenti sconnessa» [p. 184]. «... altri cambi mostrano una crescente fiducia e confidenza nel tagliare eccessi di descrizione o di spiegazione allo scopo di creare un'*atmosfera di alienazione* nella scena d'apertura ... Dei potenziali attori incontrati finora, sono solo la strada e il vetturino, nessuno dei quali comparirà più nel racconto, che sembrano avere un volto ...

Invero una delle caratteristiche più strane di *Sanditon* è un pronto *stile cinematografico* – i metonimici primi piani, più facilmente *interpretabili da uno spettatore* che da un lettore; e altri ellittici espedienti di *visione frammentata, discontinuità temporale* e un pervasivo ammiccante gioco di superfici» [p. 188; miei i corsivi].

«Ciò che sorprende e turba in *Sanditon* non è tanto il fatto che gli oggetti abbiano una loro solida esistenza indipendente dagli scopi delle persone che li posseggono, quanto la frequenza con cui resistono a ogni tentativo di analisi. Dove vanno gli oggetti, lì li seguono i personaggi» [pp. 193-94]. «Nei particolari che hanno un significato puramente locale si coglie una creatività più libera. ... Ciò che si annuncia in questi piccoli solidi mondi di particolari, slegati dalle finalità dell'intreccio o della caratterizzazione, è una creatività che non ha debito alcuno al di fuori dell'ambito della propria scrittura» [p. 195].

Bastano questi pochi scorci a mettere in evidenza la rilevanza dell'analisi della Sutherland per liberare lo *status* della Austen nel canone dalla definizione di "anomalo" (in quanto inspiegabile o ingiustificato) [cfr. C. Johnson, *J.A.: Women, Politics, and the Novel*, 1989, xiv].

Le caratteristiche di *Sanditon* (nei brani sopracitati) lungi dall'essere sintomo di un indebolimento delle facoltà della scrittrice dovuto alla malattia, non sono che la semplice e chiara illustrazione di come la Austen abbia metabolizzato e saputo sviluppare i principi del pittoresco dell'amato Gilpin – anche attraverso la mediazione di Ann Radcliffe, delle sue tecniche del *word-painting* e della *suspense* [cfr. B. Battaglia, *Paesaggi e misteri*, 2008, cap. VI]. Che quest'ultima opera sia restata un *fragment* è stranamente appropriato alla scrittura della Austen: mentre infatti ci ribadisce che la sua autrice è coetanea dei proto-impressionisti Turner e Constable, ci spiega anche perché fosse la romanziera preferita da Ford Madox Ford, il padre del romanzo impressionista.

Gli ultimi tre capitoli riprendono e risituano i temi trattati nei primi tre: le edizioni, la produzione biografica e i manoscritti.

Il cap. 4 offre un quadro del contesto familiare dei *juvenilia* fino all'abbandono di Steventon nel 1801, per poi esaminare il trattamento, dopo la morte della scrittrice, di questo spazio privato ad opera della famiglia tramite copie, riscritture, continuazioni (di Anna e Fanny Caroline Lefroy e Mrs Hubback).

Il cap. 5 si sofferma ancora sui manoscritti, le pratiche editoriali e in particolare su *MP* edito da Chapman, per riflettere poi sull'importanza nella scrittura austeniana della voce e della dimensione orale, sonora ed acustica.

Il cap. 6 conclude esaminando due estremi della diffusione e dispersione testuale della Austen nel Novecento: da un lato gli studi

accademici seri hanno contribuito a “fissare” il suo elevato *status* nel canone; dall’altro le trasposizioni e gli adattamenti per lo schermo hanno oltremodo ampliato la versatilità e polivalenza della sua opera fino ad ammettere anche le versioni più astoriche e inconsistenti.

RICORDANDO BRIAN SOUTHAM
E DAVID NOKES



È con profondo rammarico che, nel breve arco di un anno, abbiamo dovuto lamentare la perdita di due grandi studiosi austeniani: Brian Southam (15.9.1931-7.10.2010) e David Nokes (11.3.1948-19.11.2009), iniziatore e massimo esperto degli studi testuali l'uno, ispiratore l'altro, con la sua rivoluzionaria biografia psicologica di Jane Austen, del *reassessment* in corso oggi negli studi della grande romanziere.

Nel 2009 avevamo avuto il piacere di averli entrambi qui a Bologna, riuniti, insieme a Janet Todd e Kathryn Sutherland, letteralmente sotto le due torri, in un ideale *Editorial Board* delle recenti grandi edizioni austeniane [CUP e OUP].

Brian Southam, fondatore «del primo nucleo di studi austeniani» nel 1973, a lungo *chairman* della JAS, fu un critico che, come scrive la Sutherland, la *austenite* più competente oggi, «mutò profondamente il paesaggio della critica di JA» [*Guardian*, 4.11.2010].

Il suo pedigree 'janeita' fu sempre più che impeccabile: alla fine degli anni Cinquanta aveva avuto come *supervisor* nientemeno che la 'formidabile' Mary Lascelles del Somerville College di Oxford [l'autrice della prima monografia *JA and Her Art*, 1939], a sua volta amica di R.W. Chapman, il grande *editor* che per primo si occupò dei manoscritti negli anni venti. Fu lei a indirizzare Southam verso lo studio dei manoscritti che si concretizzerà nella sua tesi pubblicata nel 1964 e

riedita nel 2001, *J.A.s Literary Manuscripts*. Fu proprio l'appassionato studio delle cancellature e revisioni a dare il primo colpo alla teoria della facilità e dell'inconsapevolezza della scrittura della Austen che aveva la sua origine nel *Memoir* del nipote.

Sempre attento a non urtare la suscettibilità della famiglia, Southam non fu mai apertamente trasgressivo o meglio fu sempre attento a non apparire tale proprio mentre, con grande onestà, forniva le armi ai *subversive critics* come David Nokes o chi scrive.

L'ultimo esempio in ordine di tempo fu la pubblicazione nel 1980 dell'inedito manoscritto *Sir Charles Grandison*, una commediola per la recitazione domestica che la famiglia aveva sempre tenuto nascosta attribuendola alla nipote Anne. Pur giustificando con estrema abilità l'errore della famiglia, Southam elencava puntualmente tutte le prove della sua attribuzione alla Austen quindicenne, lasciando ad altri il compito di trarne le dirompenti conclusioni [cfr. *Introd.* ed. it., Editori Riuniti, 2011].

Southam aveva assimilato lo stile indiretto e apparentemente disimpegnato dell'«amore della sua vita» (come scrive la Sutherland) e sapeva spargere semi *subversive* senza che i «janeiti» più conservatori se ne accorgessero, come nel caso del suo articolo sul *TLS* [17 jan. 1995] «The Silence of the Bertrams» che rappresenta non solo la più puntuale risposta alla mislettura di Said [*C. & I.*, 1994], ma anche l'inizio degli studi austeniani culturali e postcoloniali.

Un chiaro segno della sua visione non convenzionale di JA è lo spontaneo *endorsement* a *La zitella illetterata* [Liguori, 2009, p. 13] e il riconoscimento dell'importanza pionieristica degli studi stilistici e culturali portati avanti nel Centro Interuniversitario per lo Studio del Romanticismo (CISR) di Bologna. Non è quindi solo una questione di precedenza dovuta al Chairman della JASUK il ringraziamento che David Nokes rivolge a Southam all'inizio della sua trasgressiva *Jane Austen, a Life* [recensita sulle pagine della *La questione Romantica*, n.15/16].

Profondo studioso del Settecento, scrittore, giornalista, sceneggiatore [*Clarissa* di Richardson, *The Tenant of Wildfell Hall* per la BBC], membro della Royal Society of Literature, Nokes è tra l'altro autore di quattro preziose biografie, già definite dalla critica «le grandi biografie» – Swift (1985), Gay (1995), Austen (1997) e Johnson (2009) – rigorosamente documentate anche e soprattutto negli aspetti lasciati in ombra nelle biografie precedenti; e questo provoca scandalo e generata dibattito.

Appare sempre più indubbio che il suo ritratto del tutto anticonvenzionale segna, con i suoi imbarazzanti interrogativi, l'inizio degli studi sulla ricezione e conseguente smantellamento della JA costruita dai vittoriani, suggerendo nuove e stimolanti *direction* di ricerca, come per esempio quella su JA e il teatro [cfr. *La Q.R.* n. 11].

Tra le tante, troppe biografie della scrittrice quella di Nokes si rivela sempre più indispensabile per capire la scrittura parodica e ironica su cui poggia la persistente attualità della scrittrice; ed è quindi certo che nessun serio studio della Austen potrà prescindere dal contributo di questi due suoi appassionati studiosi.



Alma Mater Studiorum - Università di Bologna
Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne
Centro Interdisciplinare di Studi Romantici

Jane Austen senza maschere *Unmasking Jane Austen*

Serena Baiesi
Beatrice Battaglia
Gabriella Catalini
Lilla Maria Crisafulli
Gillian Dow
Keir Elam
Carlotta Farese
Giuliana Ferreccio
Daniela Galligani
Giuliana Gardellini
Anthony Mandal



Rita Monticelli
Massimiliano Morini
David Nokes
Valentina Poggi
Francesca Saggini
Diego Saglia
Annarosa Scrittore
Brian Southam
Kathryn Sutherland
Janet Todd
M. Luisa Wandruszka

Austen Studies Today
Gli studi austeniani oggi

Bologna, Venerdì 27 Marzo 2009

Aula Prodi - San Giovanni in Monte
Piazza San Giovanni in Monte, 2

INDICE DEI NOMI

- Addison, J. 45, 64
Alberoni, F. 27
Amis, K. 59
Armstrong, I. 66
Anderson, M. 52
Austen, Carolina 43, 45
Austen, Cassandra xiii, 13, 14, 15, 43, 46, 66, 69, 71, 76
Austen, George (padre) 68
Austen, Henry 44, 45, 46
Austen, James 44, 45, 69, 70
Austen, John vi, 10
Austen-Leigh, E. 64, 73, 76
- Babb, H. 6
Baiesi, S. xi
Baretti, G. 71
Batey, M. 62
Battaglia, B. xi, xii, xiii, 60, 79
Behn, A. 51
Bentley, R. 74
Berti, O. 11
Bigg-Wither, H. xiii, 11, 12, 13
Blair, H. 70
Blakey, D. 75
Bloom, H. 29
Blunden, E. vii, 10, 28, 29
Bonaldi, P. 4, 60
Brabourne, Lord 74, 76
Bradbrook, F. 61
Bradley, A.C. 75
Bradley, H. 75
Brock, C.E. 74
Brontë, C. 4, 6, 10, 26, 39
Burke, E. 70
- Burney, F. 55
Butler, M. 62, 63, 68
Butler, S. 67
Byrne, P. 10, 62, 65
- Caines, M. 68
Caprin, G. 43, 45
Carr, E. 16
Cecchi, E. 44
Censi, S. 8
Centlivre, S. 51, 69
Chapman, R.W. 31, 75, 78, 79, 81
Chaucer, G. 67
Clark, R. 63
Clarke, J.S. 37
Clarkson, T. 56, 72
Collins, I. 62
Constable, J. 50, 79
Copeland, E. 62-64
Cowley, H. 51, 64
Creaven, Lord 46
Crisafulli, L.M. 17, 60
- Daiches, D. 67
Defoe, D. 63
Dennis, A. 7
De Zordo, O. 23
Doody, M.A. 77
Dow, G. 11
Duckworth, A. 24, 62, 66, 71
Durrell, L. 6
Dutton, G. 63
- Edgeworth, M. 63
Elam, K. 17, 38, 60

- Eliot, G. 39
 Ellis, M. 63, 67
 Everett, N. 60

 Farese, C. xi
 Fergus, J. 30, 62
 Ferguson, A. 70
 Fielding, H. 33, 69
 Ford, M.F. 79, 81
 Forster, E.M. 26, 53
 Fortunati, V. 6
 Frye, N. 9, 31

 Garelli, P. 4, 60
 Gay, J. 82
 Gay, P. 62, 65
 Giffin, M. 62
 Gilpin, W. 66, 70, 79
 Gilson, D. 62
 Giorgio III 45
 Gisborne, T. 52
 Godwin, W. 69, 71
 Grace, M. 16

 Halperin, J. 6
 Hammond, C. 74
 Hancock, E. 46
 Hanson, C. 11
 Harding, D.W. 49, 60
 Harris, J. 27
 Hastings, W. 46, 49, 72
 Hawkins, L. 57
 Hill, C. 75
 Horner, J. 75
 Hubback, Mrs E.M. 79
 Hume, D. 63, 68, 69, 70
 Hunter, J. 69
 Hutcheon, L. 50, 64, 66

 Ierolli, G. 33
 Inchbald, E. 59

 James, H. 22, 73
 Jenner, E. 69
 Johnson, C. 66, 79
 Johnson, J. Van Sickle 26

 Johnson, S. 82
 Jones, C. 63

 Kavanagh, J. 29
 Kean, E. 47
 Keats, J. 77
 Kelly, G. 62, 71
 Kipling, R. 75
 Kirkham, M. 28, 62
 Knight, F. 12, 13
 Knight, R.P. 70
 Knox-Shaw, P. 48, 61, 63, 68-72
 Kroeber, K. 6
 Kudish, A. 27, 28

 Lamberti, E. 6
 Langford, P. 67
 Lascelles, M. 81
 Lawrence, D.H. 39
 Leavis, Q.D. 77
 Le Faye, D. 62
 Lefroy, F.C. 16, 76, 77, 79
 Lefroy, A. Mrs 15, 16, 76
 Lefroy A. Austen 30, 61, 90
 Lefroy, T. xiii, 13, 14, 15, 57
 Leigh, C. 48
 Leigh, T. 48
 Lewes, G.H. 34, 39
 Linneo 69
 Litz, A.W. 6, 23, 61
 Lloyd, M. Austen 76
 Loser, D. 10
 Lynch, D. 62

 Mandal, A. 4, 60
 Mansfield, K. 59
 Mansfield, W. M. Lord 56
 Marx, K. 67
 McKinnon, F. 75
 McMaster, J. 62
 Merini, A. 27
 Michell, R. 23
 Moler, K. 61
 More, H. 49, 51, 57, 72
 Morini, M. 9
 Mudrick, M. 6, 54

- Mullan, J. 3
Müller, C. 8
- Napoleone 41, 62
Neill, E. 62
Nokes, D. 13, 40, 41, 44-47, 50, 60
- Oliphant, M. 16, 76
Olsen, K. 62
Orwell, G. 24
- Page, N. 9
Paris, B. 31
Pasley, C.W. 72
Platt, A. 75
Pope, A. 69
Poplawski, P. 62.
Praz, M. 4, 24, 43
Price, U. 70
Priestley, J. 69
- Radcliffe, A. 9, 28, 41, 51, 60, 66, 68, 79
Radovici, N. 14
Rajan, R.S. 82
Ray, J.K. 14
Repton, H. 70
Richardson, S. 47, 53, 82
Roberts, W. 62
Roe, N. 63
Rogers, P. 62
Rozima, P. 59
- Saglia, D. 60
Said, E. 68, 82
Saintsbury, G. 74
Selwyn, D. 62, 66
Sharp, S. 71
Shelley, P.B. 77
- Sheridan, R. B. 69, 70
Shields, C. 67
Simpson, R. 33
Smith, A. 63, 67, 68, 69, 71
Smollett, T. 53
Southam, B.C. v, ix, 4, 5, 16, 33, 34, 40,
47, 56, 60-63, 77, 81-82
Spence, J. 13, 62
Steele, R. 50
Stevenson, R.L. 5, 6, 9, 18, 33
Sutherland, K. 16, 40, 43, 60, 62, 73-79
Swift, J. 82
- Thomson, H. 74
Todd, J. 40, 61, 62, 65, 81
Tomalin, C. 12, 13, 30, 41
Tompkins, J.M.S. 75
Trilling, L. 39
Turner, J.M.W. 50, 79
Twain, M. 39
- Verral, A.V. 75
Voltaire, 69
- Walpole, H. 53
Warhol, R. 28
Warren, J.-W. 70
West, J. 54, 57
Willberforce, W. 72
William, W.S. 4
Williams, R. 49
Wiltshire, J. 62
Wood, J. 30
Woolf, L. 3
Woolf, V. 3, 27, 30, 39, 55, 58
Wordsworth, W. 77
Worslet, L. 10

