

### ***La commedia “nascosta” di Jane Austen***

But an artist cannot do anything slovenly...<sup>1</sup>

L'edizione italiana di una opera giovanile di Jane Austen, “scoperta” e pubblicata per la prima volta in Inghilterra nel 1981, vale a dire quasi due secoli dopo la sua composizione, impone di rispondere a tutta una serie di problemi che vanno dalle vicende del manoscritto alle loro motivazioni e quindi all'opera stessa, responsabile, nel suo genere e contenuto, di quelle vicende. Ma, prima di addentrarmi nell'introduzione, voglio prevenire il lettore ch  non si aspetti il solito resoconto storico-filologico, noioso e da saltare, perch  tutto sommato di scarsa utilit  alla comprensione del testo: non solo *Sir Charles Grandison, or The Happy Man*   un pezzo pi  che importante nella riformulazione del canone austeniano oggi in corso, ma un'introduzione, come quella premessa da Brian Southam alla prima edizione inglese,   addirittura indispensabile per capire tale importanza, soprattutto se si tiene conto dell'ambiguit  della scrittura austeniana che ne ha consentito una “mislettura” ossia una lettura superficiale e semplicistica, i cui effetti in parte ancora permangono nella ricezione critica della scrittrice.

Solo apparentemente semplice e trasparente, quella della Austen   infatti una scrittura complessa, attentamente costruita nei suoi diversi gradi di allusivit  parodica, «con molta fatica» e quindi intenzionalmente rivolta a lettori dotati di «grande ingegnosit » (come scrive nelle lettere<sup>2</sup>); una scrittura parodica e ironica che nemmeno la pi  attenta analisi testuale   sufficiente a decostruire in assenza di un'adeguata conoscenza del contesto socio-culturale, dal quale infatti non pu  essere astratta senza risultare appiattita in una copia sbiadita di ci  di cui si prende gioco. E proprio questa   stata l'operazione compiuta dai suoi biografi, dai famigliari *in primis*: a cominciare dalla prima biografia (*Memoir of Jane Austen* del figlio del fratello maggiore, James Edward Austen-Leigh, 1870) si   andati costruendo una vera e propria “maschera di ferro” per far apparire come una remissiva e rassegnata *proper lady* vittoriana una scrittrice che, nata e cresciuta nell' “et  delle rivoluzioni”, era invece «rebellious, satirical and wild», “selvatica” e irridente, lo spirito stesso della parodia (come mostra David Nokes nella sua “scandalosa” biografia che di fatto ha dato l'avvio agli studi austeniani contemporanei)<sup>3</sup>. Il nipote presentava una JA dalla vita «oscura», «isolata» e «singolarmente vuota di avvenimenti», placida di temperamento e con il gusto per la battuta spiritosa ma innocua; una JA a una dimensione, e del tutto trasparente: e questa immagine ha dominato per quasi tutto il secolo scorso, anche in Italia, dove resiste, nell'obiezione pi  o meno implicita dell'astorit  della scrittura doppia e ambivalente, moderna e “postmoderna”, che le viene riconosciuta; obiezione ricorrente, nonostante appaia sempre pi  arbitrario negare alla coetanea di Turner e di Constable la disponibilit  degli stessi strumenti espressivi che del resto trionfano nelle due grandi passioni dell'epoca, il pittoresco e il teatro<sup>4</sup>. Studi recenti sulla commedia femminile settecentesca hanno acceso la luce nel *background* dei sei romanzi austeniani, facendoli apparire non pi  come semplici storielle rosa o convenzionali *conduct-book*, ma come dei “rifacimenti” semiseri, delle “messe in scena” dei racconti contemporanei in cui son messe a frutto tutte le tecniche apprese dal teatro, a cominciare dall'irresponsabilit  dell'autrice rispetto al linguaggio dei personaggi (gi  vivacemente sostenuta dalla celebre Hannah Cowley nel prologo della sua commedia *The School for Greybeards*, 1786). Confondere le narratrici dei sei romanzi con l'autrice

ha portato a delle fuorvianti incongruenze: nonostante le indubbie qualità drammatiche della Austen fossero evidenti ai critici vittoriani che paragonarono i suoi personaggi a quelli Shakespeare, nonostante i romanzi si siano dimostrati nel tempo dei veri e propri *script* pronti per la rappresentazione, per anni si è scritto che Jane Austen *odiava il teatro* e lo condannava; e questo solo perché la si è identificata con la narratrice di *Mansfield Park*, laddove la narratrice di *Mansfield Park* è una copia sottilmente parodica delle educatrici di moda come Hannah More, Jane West, Letizia Hawkins o Mary Brunton. Nelle lettere e nei romanzi ricorrono gli sfoghi d'insofferenza per le «pictures of perfection», per i «lunghi capitoli di saggezza o di solenni speciose sciocchezze» in cui «si insegna solo ciò che non vale la pena di sapere»<sup>5</sup>; le sue eroine più celebri, da Elizabeth a Emma, sono delle “maleducate” secondo i parametri educativi dell'epoca.

Se da un lato la scrittura parodico-ironica, sotto cui nascondeva la sua critica impietosa dell'ipocrisia dei moralisti, le permetteva di esprimersi impunemente, dall'altro offriva però il fianco alla neutralizzazione: ignorando infatti la sua raffinata parodia, i romanzi diventavano facilmente veicolo di quella morale e di quella *Englishness* che era invece l'oggetto della sua critica. Il fatto di non aver tenuto conto del genio parodico e della profondità del linguaggio ironico della grande scrittrice spiega fraintendimenti illustri come quello di Henry James e più recentemente di Edward Said. La *Englishness* che si esprime nei sei romanzi austeniani appartiene difatti ad un altro ceppo, ben più originale e solido di quello della *propriety* borghese e imperiale vittoriana: quello che va dal Prologo dei *Canterbury Tales* a *The Shortest Way with the Dissenters* di Defoe a *A Modest Proposal* di Swift a *Jonathan Wild* di Fielding a *Erewhon* di Samuel Butler; quello del *wit* e del *nonsense*, della parodia e dell'ironia, del *burlesque* e del comico. Ma questa JA che il fratello Henry si lascia sfuggire «ampiamente dotata di tutti i più bei doni della musa comica» non può che collidere con la “St Aunt Jane of Steventon-cum-Chawton Canonicorum”, mandando in frantumi un bene nazionale pazientemente costruito dai famigliari biografi, nonostante l'imbarazzante evidenza degli stravaganti *juvenilia* e della intenzionale selettiva distruzione delle sue lettere da parte della sorella e della nipote.

Il rimando alla Jane Austen liberata dalla sua maschera vittoriana è dunque necessario per capire perché la famiglia abbia tanto a lungo tenuto nascosto questo manoscritto, alimentando la inconsistente e fragile leggenda che fosse opera di Anne, la quale non sapendo ancora scrivere l'avrebbe dettata alla zia che amorevolmente l'avrebbe accontentata: e invece questo *juvenilia* ci mostra una JA più o meno quindicenne che non esita a prendersi gioco di un *conduct book* rispettato e autorevole come *The History of Sir Charles Grandison* di Richardson (1752-3), riducendo un elefantiaco romanzo epistolare in sette volumi a una commedia in miniatura in cinque brevi atti da recitarsi in famiglia; e così rivelando una riprovevole conoscenza del teatro e la scostumata e «dannosa» pratica dei *theatricals* (recite private)<sup>6</sup> e inoltre la sua vocazione profonda e il suo talento di drammaturga. Questa «comedy» non è poco più di uno scherzo, frutto di un'ispirazione momentanea come gli altri due *playlet* (*The Mystery* e *The Visit: a Comedy in 2 Acts*), ma, con le sue cinquantadue pagine su cui la Austen è ritornata più volte (come dimostra l'accurata analisi delle carte, della grafia, delle correzioni in inchiostro e a matita, del maggiore esperto dei manoscritti, Brian Southam), testimonia l'attrazione e il ricorrente impulso a lavorare a un'opera per il teatro, anche se domestico; testimonia che la commedia, «il riso sempre pronto e irrimediabile costituiva l'origine prima della sua ispirazione» (come riconosce perfino un critico tradizionale come Lord Cecil); e quindi *Sir Charles Grandison* rappresentava una pericolosa chiave *subversive*

per accedere non solo all'ambiente familiare degli Austen ma anche alle vere radici dell'ispirazione e dello stile della scrittrice.

L'ambiente in cui la giovane Jane crebbe, educata assieme ai fratelli e agli allievi del padre, era molto meno conservatore di quanto la successiva generazione degli Austen abbia voluto far apparire; era anzi pervaso di idee illuministiche, latitudinarie e radicali, come dimostra l'acclamato saggio di Peter Knox-Shaw, che dedicando tra l'altro un capitolo alle recite di Steventon Rectory (1787) dal titolo significativo "*Mettere in scena l'illuminismo*", dà un ultimo colpo al mito della vita ritirata e ignara della grande Storia: una JA «consapevole, reattiva e partecipe al proprio tempo» non può scrivere solo semplici giochi di parole e innocue arguzie<sup>7</sup>.

*Sir Charles Grandison* rivela e conferma che la giovane Austen ama attaccare l'autorità ed esprimere le proprie idee. Sarà certamente vero (come riferisce il *Memoir*) che «la sua conoscenza delle opere di Richardson era difficilmente eguagliabile» e che «ogni singolo fatto raccontato in *The History of Sir Charles Grandison*, ogni parola detta e ogni atto compiuto nel salotto di cedro le era familiare tanto che l'anniversario di matrimonio di Lady L. e di Lady G. erano ricordati come quelli di amici reali»; ma questo non le impedisce di tagliare impietosamente tutto il prolisso, prodotto significativo dell'attrazione e imbarazzo di Richardson per la materia del sesso, riducendolo sbrigativamente all'incisiva ed emblematica farsa del II Atto, per poi passare, nel III e nel IV Atto, a rovesciare il compito e inconsistente *exemplum* di virtù maschile, Sir Charles, sostituendolo con un vivace *exemplum* di "maleducazione" femminile, la sorella Charlotte, che è facilmente riconoscibile come l'eroina della *witty comedy* settecentesca, prototipo di Elizabeth Bennet, (insieme con Mary Crawford di *Mansfield Park*) la più autobiografica delle eroine austeniane.

Da questo punto di vista il confronto tra il *Sir Charles Grandison* austeniano e il romanzo di Richardson non può che confermare la grande influenza esercitata da Richardson sullo sviluppo dell'arte narrativa della Austen, soprattutto nel momento in cui ne anticipa le direzioni attraverso le chiare prese di distanza della giovane autrice. Non basterebbe un saggio per esplicitare adeguatamente tutte le implicazioni del II Atto che, in poco più di tre pagine, riassume, con straordinaria economia e abbondanza di doppi sensi, tutti i temi dei romanzi maggiori: a cominciare dalla prima battuta di Mrs Awberry che collega patrimonio e matrimonio; all'osservazione di Sir Hargrave sull'inaffidabilità di Mrs Awberry dovuta alla sua "tenerezza di cuore" ossia il suo attaccamento al denaro, simboleggiato dal borsellino gettato davanti agli occhi dello spettatore; alla celebrazione del matrimonio, descritta come una dolorosa operazione di coercizione e violenza ("Proviamo di nuovo") compiuta alla presenza impassibile del prete e del chierico; al gesto dissacrante e liberatorio di buttare quel libro indispensabile (!) nel fuoco; al commento alla religiosità di questa famiglia che, insieme con la chiave dello stipo dei libri di preghiera, ha perso, come il prete, ogni sensibilità che non sia quella di piegarsi al potere del denaro incarnato da Sir Hargrave. Certamente *Sir Charles Grandison* non è stato scritto per la pubblicazione, ma pensare che questa spietata e sorridente critica del matrimonio possa essere opera di una bambina non ancora in grado di scrivere è inammissibile anche per il più sprovveduto dei lettori. Si consideri ad esempio la frase di Mrs Awberry: "*& he intends you nothing but marriage*" non completamente traducibile in italiano nella sua concisione e ampia potenzialità di suggestioni: "*solo il matrimonio*" evoca la seduzione e lo stupro che sempre aleggiavano nei romanzi di Richardson, ma contiene anche un *understatement* inteso a suggerire che il matrimonio, nella sua inevitabilità per motivi economici o sociali, può essere un atto di violenza come o ben peggio dello stupro, e comunque, nella maggior

parte dei casi, una privazione della propria personalità, quando non una vera e propria riduzione in schiavitù, come mostrerà nei suoi romanzi con personaggi come Lady Bertram, Miss Bates o la stessa pur «bella, intelligente e ricca» Emma Woodhouse.

La vista acuta e la mano ferma di JA sono riconoscibili nell'inquadratura perfetta del tema ricorrente di Richardson: la guerra dei sessi, che viene mostrata nel I Atto, nel suo ordinario aspetto domestico quotidiano nella scena prima e suggerita nelle sue manifestazioni più estreme (come il rapimento e lo stupro) attraverso l'agitazione della scena seconda. Anche e soprattutto gli argomenti più seri vengono trattati sorridendo o ridendo, con vivacità e brio, come insegnano Susanna Centlivre, Hannah Cowley e le altre commediografe di successo, che pongono il vitale tema del matrimonio con tono scherzoso e da non prendersi sul serio perché quello dello spirito, dell'arguzia, del *wit* è l'unico ambito in cui le donne possono esprimersi e competere ad armi pari e anche vincere<sup>8</sup>. Padri e mariti non accettano di parlare dei diritti femminili se non "per scherzo", dal momento che «è risaputo che le donne possono al massimo capire come un scolaro» (Gisborne). Ma, anche solo per scherzo, la vittoria femminile è comunque inammissibile e contro natura e, di conseguenza, il terreno del *wit* dovrà diventare sempre meno praticabile per le donne e quindi moralmente condannabile: «Gli uomini di buonsenso non sposano una donna spiritosa» predica il Dr Fordyce nei suoi *Sermoni per le fanciulle*; «Il miglior modo per fare dello spirito consiste nel non farne affatto» sentenzierà più tardi, con il consueto sadismo contro il proprio sesso, Hannah More. Si può bene immaginare la simpatia che la Austen doveva provare per chi voleva impedirle di esprimersi dichiarando fuorilegge il suo linguaggio più naturale.

Gli Atti che seguono, III e IV, spostano la guerra dei sessi dall'ambito emotivo e voyeuristico prevalente in Richardson a quello intellettuale caratteristico della Austen: mentre si delegittima Sir Charles mettendo in rilievo l'esteriorità della sua buona educazione e la mancanza di vero sentimento (scena 1, 2, 3 del Atto III), si sposta al centro della scena (Atto IV) lo spirito, il *wit* di Charlotte, «strana ragazza» «too lively for marriage» (troppo vivace per il matrimonio). Qui, come più tardi in *Pride and Prejudice*, la Austen mostra come la *liveliness of mind*, l'intelligenza, la vivacità, lo spirito, lungi dal costituire un *handicap*, possano essere stimolo e cemento, quando non l'unica strada, per un'unione, se non sempre felice, almeno sopportabile; e su questo punto non esita a rinfacciare anche all'amato Richardson le sue responsabilità di moralista: per ben due volte infatti nel IV Atto il suo perfetto gentiluomo, Sir Charles, tenta di far tacere Charlotte, indubbiamente la parte di JA nella recita domestica, ma Charlotte risponde chiaro e tondo: «Non terrò la bocca chiusa». E Charlotte/Jane, seguendo il consiglio (anche questo rivelatore<sup>9</sup>) del fratello – «Se proprio non vuoi star zitta, almeno non dire *cattiverie*» – abbasserà il tono, esprimendosi attraverso l'imitazione parodica (come nei due esempi nell'Atto IV in cui si prende gioco della costante preoccupazione di Sir Charles/Richardson per lo stato d'animo degli altri).

Come poi JA drammaturga si sia evoluta in JA romanziera, questo sarà da leggersi in quella *dark comedy* che è *Mansfield Park*, davvero il suo *Amleto*.

Ora, tenuto conto del fatto che è praticamente impossibile raggiungere il grado di conoscenza che si aveva in casa Austen del romanzo di Richardson, e che la laboriosa ed accurata scrittura austeniana non consente parole a caso, molto probabilmente non saremo mai in grado di apprezzare fino in fondo tutte le sfumature di questa riduzione parodica; tuttavia essa rimane un documento chiave come schematico ed eloquente programma, steso in tutta confidenza e senza timore di censure esterne, dei temi e del linguaggio cui si alimenta la persistente vitalità della sua opera successiva.

---

<sup>1</sup> JA a Cass. 17 nov. 1798.

<sup>2</sup> Lett. a J.E. Austen, 16-7 dic. 1816; Lett. a Cass. 29 genn. 1813.

<sup>3</sup> D. Nokes, *JA A Life*, London, Fourth Estate, 1997. Per *A Memoir of JA*, la “Biographical Notice” del fratello Henry (1818) e le altre opere dei famigliari, si veda J.E. Austen Leigh, *A Memoir of Jane Austen and Other Family Recollections*, con la preziosa introduzione di Kathryn Sutherland, Oxford, OUP, 2002, 2008

<sup>4</sup> Per la ricezione di JA in Italia si veda il mio cap. in *The Reception of Jane Austen in Europe*, eds A. Mandal and B. Southam, London, Continuum, 2007 e la mia “Introduzione alla II edizione” in *La zitella illetterata. Parodia e ironia nei romanzi di Jane Austen*, Napoli, Liguori, 2009.

<sup>5</sup> Lett. a Fanny Knight, 23 mar. 1817; Lett. a Cass. 14 febr. 1813; *Pride and Prejudice*. vol. III, cap. 7.

<sup>6</sup> T. Gisborne. *An Enquiry into the Duties of the Female Sex*, London, 1797, pp. 80-83. Per la passion di JA per il teatro: P. Byrne, *JA and the Theatre*, Hambledon and London, London and New York, 2002; P. Gay, *JA and the Theatre*, Cambridge, CUP, 2002.

<sup>7</sup> P. Knox-Shaw, *Jane Austen and the Enlightenment*, Cambridge, CUP, 2004 e M. Caines, “Radical Austen”, *TLS*, 3 March 2005.

<sup>8</sup> Si veda M.G. Anderson, *Female Playwrights and Eighteenth-Century Comedy. Negotiating Marriage on the London Stage*, Basingstoke and New York, Palgrave, 2002; e il mio “Actresses, Dramatists, Playwrights: le donne e la commedia nel Settecento inglese”, *La Questione Romantica*, n. 13, 185-91.

<sup>9</sup> Mentre il *Memoir* asseriva che JA “never uttered a severe expression”, *SCG* lo smentisce, mostrando che così non era se Charlotte/Jane viene rimproverata per la sua *severity*.