

## LA NARRATIVA ROMANTICA NELL'ETÀ DELLE RIVOLUZIONI (1780 – 1830)

### A 1 *Il contesto sociale nel periodo della Reggenza*

Tra le numerose possibili definizioni del cruciale periodo che comprende gli ultimi decenni del Settecento e i primi dell'Ottocento, "Età delle rivoluzioni" appare la più incontestabile (con la rivoluzione americana, francese, le guerre napoleoniche, la rivoluzione industriale) ed anche la più adeguata a spiegarne la ricca e complessa produzione letteraria, e narrativa in particolare, come reazione ai profondi mutamenti che investono la società britannica in conseguenza dell'enorme sviluppo, in termini di potere economico e politico, della *middle-class* nei suoi vari strati. Grazie agli effetti congiunti dell'espansione coloniale (che in questo periodo raggiunge il suo massimo) e del conseguente sviluppo industriale, l'*upper middle-class* (ossia l'alta borghesia) è finalmente in grado di diventare *upper-class* legittimandosi come aristocrazia terriera, permeando del suo spirito intraprendente e rapace il gusto e le mode dell'epoca. Il nuovo occhio borghese educato dall'economia politica di Adam Smith (che viene via via imponendosi sulla filosofia morale di Shaftesbury e di Hutcheson) trasforma tutto in oggetto di sfruttamento e di profitto. Il paesaggio rurale cambia profondamente per effetto dell'*improvement* (ossia la moda di migliorare le *mansion house* della vecchia aristocrazia feudale in senso spettacolare celebrativo del potere del nuovo proprietario) e per effetto del *enclosure* (ossia la recinzione delle terre comuni da parte del proprietario con il pretesto di un più moderno e proficuo sfruttamento), con il conseguente necessario allontanamento di agricoltori e contadini (come lamentato da Goldsmith in *The Deserted Village*, 1770) verso le città industriali a formare il nuovo proletariato urbano. La campagna si svuota così dei suoi abitanti, anche perché lo sviluppo della nuova industria tessile ha eliminato la principale delle loro fonti tradizionali di reddito (filatura, tessitura e cucito), mentre i loro *cottages* vengono ristrutturati in senso pittoresco o costruiti di nuovo per essere affittati e nasce così "the English countryside" e il turismo. Nelle città diventa sempre più visibile la differenza tra ricchi e poveri, tra il lusso sfrenato dei nuovi ricchi e la mendicizia del nuovo proletariato, anche perché il potere legislativo è saldamente nelle mani di chi ha potuto comperarsi un titolo con relativo seggio in parlamento e di qui legiferare per la salvaguardia e lo sviluppo dei propri interessi, mantenendo forze di polizia per soffocare i vari *riots* (rivolte o sommosse) che scoppiano in marina (Spithead, Plymouth, the Nore, 1797), nelle colonie o per le strade della città per chiedere pane e giustizia (1795, 1800, 1811-12, 1817, fino al famoso Peterloo Massacre nel 1819).

L'origine di questa ricchezza, che affluisce in Inghilterra più che ogni altro paese europeo, pesa però sulla coscienza collettiva e questo senso misto di colpa e di paura (che per Maurice Lévy è alla base della grande voga del gotico) spiega in gran parte l'enorme e pervasivo impatto della Rivoluzione francese in Inghilterra: un *memento* per l'*upper middle-class* che non vuole ricordarsi dei *diggers* e dei *levellers* ora che sta prendendo il posto di quella detestata aristocrazia contro la quale insieme ad essi aveva fatto la rivoluzione nel secolo precedente. Chi ha simpatia per i vecchi principi radicali di libertà, eguaglianza, fraternità, è bollato come *giacobino* e il fronte comune contro questi «pericolosi nemici della nazione» (identificata ovviamente nella *ruling class*) attenua le differenze tra *whigs* e *tories* (che possono ormai definirsi più propriamente, come scrive Marilyn Butler, reazionari e conservatori) per assumere poi nella seconda metà degli anni novanta toni di significativa isterica frenesia: vengono passate leggi contro la libertà di stampa, il diritto di associazione, i diritti civili in genere, fino alla sospensione del *Habeas Corpus* (1794, 1801) e al divieto di importare giornali dall'estero (1798). E Jane Austen ventenne, dopo aver mostrato (in *Northanger Abbey* [II, 9]) l'esercito che assale la folla in rivolta e il sangue che scorre per le strade, si chiede ironicamente «se sia mai possibile che tali atrocità avvengano con la connivenza delle leggi in un paese civile come l'Inghilterra, dove ci sono spie dappertutto e giornali che informano su tutto ciò che serve sapere!» 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 prenderà il posto del padre, un altro erediterà il titolo di baronetto con seggio in parlamento, dopo aver ricevuto adeguata educazione con tanto di *Grand Tour* in Europa, un terzo

diventerà avvocato e banchiere a Londra, gli altri due faranno carriera in marina durante le guerre con la Francia e diventeranno ammiragli; il fidanzato della sorella, cappellano al seguito di Lord Craven, morirà di febbre gialla nei Caraibi durante una spedizione per sedare una rivolta di schiavi; la sorella del padre, dopo aver lavorato alcuni anni a Londra come modista (il lavoro con il più alto tasso di mortalità, superiore perfino a quello dei minatori) era dovuta salpare per l'India a cercar marito tra i funzionari coloniali, mentre la cugina, figlioccia di Warren Hastings, il potente e discusso governatore dell'India, sposerà un conte francese che sarà ghigliottinato durante la rivoluzione. Jane Austen stessa trascorre i primi anni del nuovo secolo a Bath, il luogo di villeggiatura delle classi agiate; certo in condizioni di povertà, secondo gli *standard* della sua classe sociale, la *gentry*, non disponendo di una dote per poter trovare marito, ma solo di una misera rendita di 25 sterline all'anno, che però equivaleva all'intero stipendio di Mary Wallstoncraft come istituttrice. Nella sua opera, come in quelli di altri grandi romanzieri come Henry James, il *novel*, con la sua fondamentale funzione di rispecchiare le *manners*, si dimostra l'indispensabile depositario della storia sociale più autentica.

## A 2 *Libri e lettori.*

In tale situazione sociale di continuo e spesso convulso mutamento, la stampa, anche grazie a notevoli progressi tecnologici (stampatrici metalliche, produzione di carta, incisioni ecc) diventa il principale mezzo di comunicazione di massa, con molteplici funzioni, dall'istruzione, al divertimento, alla propaganda, ma soprattutto al *business*. «Events...have made us a world of readers», osserva Coleridge nel 1811. Dal 1780 al 1830 il pubblico dei lettori aumenta di cinque volte, diventando sempre più determinante nei confronti della produzione letteraria del periodo. Leggere rimane un'attività molto cara e di distinzione sociale. I prezzi dei volumi rimangono sempre alti perché, in tempi così duri e incerti, gli editori non vogliono correre rischi e pubblicano solo per chi può comprare; per chi non può, ci sono le *circulating libraries* (che nel giro di mezzo secolo triplicano di numero, arrivando sul finire degli anni 90 a ventisei nella sola Londra) il cui abbonamento non è però alla portata di tutti, e tuttavia il numero dei titoli nei loro cataloghi triplica.

L'esplosiva crescita dei giornali (con *Edinburgh Review*, *Blackwood's Edinburgh Magazine*, *Quarterly Review* in testa) produce regolari recensioni di opere di narrativa e il conseguente sviluppo di un dibattito teorico sulla narrativa [cfr. Clara Reeve, James Beattie, Richard Cumberland, Ann Seward, John Moore, ecc.]. Aumenta la produzione, aumenta il *business* e quindi il valore dei romanzi come strumento di propaganda. Ecco perché *novel* e *romance*, nonostante abbiano ancora la cattiva fama procurata dalle *circulating libraries* e dal "mercato del romanzo" dei decenni precedenti, cominciano ad essere presi in considerazione anche dagli uomini, intellettuali e scrittori come Godwin o Scott; quest'ultimo si rivelerà il più abile dei due nello sfruttamento del genere, producendo, con l'edizione mensile dei 48 volumi dei *Waverley Novels* [Cadell, 1829-33], il primo *best-seller* in senso moderno destinato a «lettori di tutte le classi». La motivazione della conversione di Scott, e maschile in genere, alla narrativa non sfugge a Jane Austen che, all'indomani dell'uscita di *Waverly* nel 1814, commenta: «Walter Scott non dovrebbe scrivere romanzi [...] Ha già abbastanza notorietà e guadagni come poeta e non dovrebbe portar via il pane di bocca agli altri» [Lett. to Anne, 28 Sept. 1814]. A mettere in evidenza le potenzialità economiche del romanzo e a determinare quindi la sua entrata nella sfera d'azione maschile era stata proprio la "paper war of ideas", ossia lo scontro intellettuale e politico cui la narrativa aveva dato corpo a cavallo dei due secoli, dimostrando che i romanzi servono a indottrinare il lettore e sono sempre "impegnati", anche quando sembrano solo un innocuo strumento di divertimento. Il potenziale pubblico (come l'indice di ascolto di oggi) detta il valore economico dell'opera e quindi il suo diritto alla vita sulla carta stampata: alla ormai famosa autrice di *The Romance of the Forest*, *The Mysteries of Udolpho* sarà pagato nel 1794 l'incredibile cifra di 400 sterline, mentre *Susan* di un'anonima signora [Jane Austen] solo 10. Per tutto il primo ventennio dell'Ottocento è la poesia, con Scott e Byron, a dominare il gusto e il mercato; poi negli anni venti i grandi editori, come Longman e Murray, smettono di investire in poesia, mentre le riviste incominciano a pubblicare racconti e romanzi a puntate, preparando così la via per il trionfo del romanzo nel periodo vittoriano.

### A 3 *Generi e forme del romanzo.*

Considerate dunque le molteplici funzioni del romanzo e la mutevole realtà sociale e psicologica che esso è chiamato a riflettere, è ovvio che la sperimentazione delle forme, dei generi e sottogeneri narrativi, iniziata nella seconda metà del secolo, e incentivata dal dibattito teorico che si sviluppa sui giornali a partire dagli anni ottanta, si intensificò, producendo un panorama così complesso e articolato che qualsiasi riassunto è necessariamente inadeguato. Infatti i grandi maestri della prima metà del secolo avevano solo incominciato a foggare gli strumenti narrativi per rendere il nuovo *outlook* realista e individualista nella sua pienezza: la *memoria autobiografica* di Defoe, ponendo l'io al centro della narrazione, forniva la forma narrativa individualista per eccellenza; la *letter-form* di Richardson dava espressione alla realtà interiore dell'io; la tecnica panoramica cosiddetta del *narratore onnisciente* di Fielding esprimeva la realtà esteriore ed oggettiva o data per tale (e prestandosi quindi ai bisogni didattici della nuova società borghese, diventerà la forma dominante del romanzo vittoriano); la narrazione di Sterne poi si sforzava di riflettere parodicamente quella che è la riconosciuta sostanza del romanzo moderno, il tempo, fattore che è alla base del mutamento e della variazione. Rappresentare le cose *in motion* è il grande *target* dell'epoca: il movimento è ciò che distingue l'uomo moderno, che rappresenta il suo destino. Non a caso quest'epoca coincide con la "preistoria del cinema". La visualità, legata all'apparire, alla *theatricality* della società borghese, alle sue esigenze di pubblicità, pervade il gusto contemporaneo in tutti i suoi ambiti e quindi anche la letteratura spingendola a competere con le arti visive, la parola con l'immagine. Il *word-painting*, o pittura verbale, di Ann Radcliffe (1764-1823) rappresenta un momento fondamentale nello sviluppo del romanzo moderno, anticipando *in nuce* le tecniche del romanzo impressionista. Non bisogna dimenticare l'importanza della pittura, la regina tra le arti visive, nella mentalità settecentesca e il fatto che i grandi paesaggisti proto-impressionisti come Turner (1775-1851) e Constable (1776-1837) sono contemporanei di Jane Austen (1775-1817), la riconosciuta iniziatrice della «grande tradizione» del *novel* in senso moderno.

È in questo periodo, sul finire del secolo, che il termine *novel* (dall'italiano *novella*, racconto breve) comincia a entrare nell'uso, con un significato che lo distingue dal *romance* (da *romancer*, raccontare), di cui sarebbe, sul piano della scrittura, l'adattamento alle esigenze e alla visione di vita borghese. Fino ad allora i due generi, *novel* e *romance*, erano stati accomunati nella condanna dei censori e dei moralisti, come «evergreen trees of diabolical knowledge» [*The Rivals*, I, 2], veicoli di corruzione soprattutto per le giovani donne.

Il *novel* diventerà il genere canonico, il *romance* per il suo anti-individualismo il genere dell'anticanone, a meno che non venga usato a fini di propaganda e didattici, come nel caso che Northrop Frye, grande studioso del genere, chiama «kidnapped romance» (ossia *romance* sottratto alla sua vera funzione, che è sempre in certo grado socialmente *subversive*). I due generi diventano sinonimi rispettivamente di romanzo realistico e di romanzo fantastico e d'avventura, soprattutto nel regno della fantasia, delle stravaganze e del passato.

Sebbene siano rari gli esemplari che incarnano i due generi allo stato puro, la distinzione teorica è fondamentale per il giudizio critico: spesso opere anticanoniche o scomode sono state condannate perché "mislite" e giudicate con parametri di un genere diverso. Questo metodo è stato usato spesso con la letteratura femminile, che è sempre, in un certo grado, anticanonica essendo antipatriarcale, con il risultato di far entrare nel canone le opere più innocue e meno "femminili" o più facilmente neutralizzabili. Tutta la letteratura narrativa fu a lungo considerata un genere da donne, le quali erano accettate o approvate solo quando scrivevano *fiction* istruttiva naturalmente dei valori patriarcali. L'atteggiamento di paternalistica superiorità di moralisti e censori è comprensibile se si tien conto che l'inferiorità femminile – il fatto che una donna «può capire al massimo come uno scolaro» – era un dato acquisito, ribadito in innumerevoli *conduct books*, come nella nota *Inquiry into the Duties of the Female Sex* (1797) del Rev. Thomas Gisbourne.

Questa bassa considerazione diffusa attraverso censori e moralisti spiega perché, nonostante la produzione narrativa femminile sia di gran lunga quantitativamente superiore a quella maschile, i nomi che spiccano nelle storie letterarie siano, per la maggior parte, maschili e su di essi si sia costruito un canone che è in realtà artificiale e quindi, in seguito agli studi più recenti, in via di necessaria modificazione, come sostiene Ann

Mellor, di fronte all'imprescindibile presa d'atto dell'esistenza di una tradizione letteraria femminile che, nel periodo romantico, sfida e contesta la *domestic ideology* patriarcale.

Così il panorama della produzione narrativa di questo periodo si viene rivelando quanto mai complesso e variegato nelle sue distinzioni di filoni e di forme; irriproducibile nella ricchezza delle sue varie componenti e negli inestricabili reciproci rapporti e contaminazioni di stili e di *target* delle diverse categorie di lettori, in relazione alle quali tutta questa produzione va, come mai prima, sempre valutata. Tenteremo di visualizzare questa complessità e ricchezza in una visione d'insieme attraverso un elenco sommario dei termini ricorrenti nelle storie letterarie del periodo, accompagnandoli con alcuni degli esempi più noti.

Fermo restando che didatticismo e sensibilità sono caratteristiche costanti, presenti, seppure in varia misura, nella narrativa del periodo, il **romanzo didattico** propriamente detto, *moral tale* o *conduct book*, rientra in una produzione, per la maggior parte femminile e destinata al *female sex*, che non conosce crisi, e la cui diffusione nulla ha a che fare con il valore letterario: valga come esempio *Coelebs in Search of a Wife* che vendette più di 30.000 copie in trenta edizioni, ma, uscito anonimo nel 1806, fu letteralmente "affossato" dai recensori unanimi come «uno dei più brutti romanzi in lingua inglese», e più che mai proprio dagli evangelici, i cui valori si proponeva d'illustrare. Si tratta in genere di racconti esemplari monologici, nel senso che è sottinteso che il punto di vista morale di autrice, narratrice onnisciente, eroina e lettrice coincidano. Si presenta in varie forme. Nei *contrast novel* – come *A Gossip's Story* di Jane West (1796), "Letters of Julia and Carolina" di Maria Edgeworth (1795), *Sense and Sensibility* della Austen (1811) – si raccontano le storie, più o meno parallele, di due ragazze, una "buona" e una "cattiva", per poi dimostrare come la buona venga premiata con un bel matrimonio e la cattiva rovini se stessa e la sua famiglia. Nei *female-Quixote novel* – come *The Female Quixote* di Charlotte Lennox (1752), "Angelina" della Edgeworth (1801), *Emma* (1816) e *Northanger Abbey* (1818) della Austen – la "cattiva" è invece la fanciulla che segue l'istinto e la fantasia e così facendo rischia la rovina, propria e della famiglia, poiché la sua fantasia e suoi desideri, come i mulini a vento di Don Chisciotte, sono solo illusioni ingannevoli, una malattia pericolosa da cui è meglio guarire al più presto, affidandosi alla superiore saggezza di un consigliere spirituale in genere maschile. Nel *evangelical novel* – come *The Advantages of Education* di Jane West (1793) o il citato *Coelebs in search of a Wife* di Hannah More – l'intento didattico prevale al punto di irrigidire eroina e intreccio in un incredibile *exemplum* di totale e acritica adesione alla dominante morale patriarcale: Lucilla Stanley incarna le tre virtù della moglie ideale – umiltà, generosità e *self-denial* – propagandando cioè una realizzazione femminile basata sull'annullamento del proprio io. Per addolcire l'orlo del vaso in cui è contenuta la medicina o meglio il "farmaco", il romanzo didattico si traveste, e adotta espedienti narrativi di moda, anche dai generi più criticati dai recensori, come per esempio il gotico: *The Orphan of the Rhine* (1798) di Elinor Sleath, uno degli *horrid novels* citati in *Northanger Abbey*, non è certo meno didattico di quanto non sia gotico. Anche *Self-control* (1810) di Mary Brunton non esita ad avvalersi di pruriginosi motivi del romanzo sentimentale (ricorrenti da *Clarissa* di Richardson ai *Promessi sposi*) come il rapimento e il tentato stupro dell'eroina, in balia di un seduttore senza scrupoli. Altrettanto si può dire dei romanzi di vita domestica, provinciale o regionale (da *The Vicar of Wakefield* (1766) di Oliver Goldsmith a *The Cottagers of Glenburnie* (1808) di Elizabeth Hamilton, *Castle Rackrent* (1810) della Edgeworth, *The Wild Irish Girl* (1806) di Lady Morgan, *Waverley* (1814) di Walter Scott, *Marriage* (1818) di Susan Ferrier. Ma dove il connubio tra didatticismo e sentimentalismo è più stretto è certamente nei **sentimental novel** come *Evelina* (1778), *Cecilia* (1782), *Camilla* (1796) di Frances Burney; *Belinda* (1801) della Edgeworth; *Emmeline* (1788) *Ethelinde*, *The Recluse of the Lake* (1789), *Celestina* (1791) di Charlotte Smith, che sono infatti romanzi sentimentali ed egualmente didattici. Si capisce meglio questo connubio se si pensa che l'aggettivo *sentimental*, che compare per la prima volta in una lettera di Lady Bradsaigh a Richardson (1740), nasce con il significato positivo di morale e razionale, dotato di buoni principi. Nel corso del secolo il termine viene perdendo le sue connotazioni legate alla razionalità per dar rilievo all'emozione, ed anche questo in chiave positiva perché alla luce delle teorie del *moral sense* (del filosofo Shaftesbury) che vede la virtù in termini di capacità di coscienza morale e di *sympathy* o immedesimazione nei sentimenti degli altri: da questa filosofia nasce con Sterne il *novel of sensibility* e il *lachrymose novel* o *pathetic novel* in cui la commozione è significativo termometro di

partecipazione e di nobiltà morale. Sul finire del secolo, poiché *sentiment* e *sensibility* si rivelano sempre più in contrasto con il credo della *ruling class* basato sul perseguimento dell'interesse individuale, fioccano le condanne di recensori e moralisti che mettono in ridicolo l'entusiasmo, la benevolenza e l'altruismo come vacui e insinceri.

Lo status canonico della *sensibility* che caratterizza gran parte della letteratura femminile è tutt'altro che adeguato alla sua effettiva importanza storica, osserva il critico Jerome McGann, che propone di ampliare i termini dell'"età della sensibilità" dalla seconda metà del Settecento (secondo la definizione di Northrop Frye) fino a includere quasi tutto l'Ottocento. Diversamente dal romanzo sentimentale cui è stato assegnato il dignitoso ruolo di iniziatore del *novel of manners*, il *novel of sensibility* (dalle sue prime manifestazioni con *A Man of Feeling* di Henry Mackenzie (1771), *The Sorrows of Werther* di Goethe (1774), *Julia; or, the New Eloisa* (1773), *The Confessions... with the Rêveries of the Solitary Walker* (1783) di Rousseau fino ai romanzi della Radcliffe, Maria Agnes Bennet, Regina Maria Roche) è stato confinato ai margini della letteratura in poche righe, quando non addirittura dimenticato, come è successo per esempio a *The Beggar Girl* della Bennett o a *The Children of the Abbey* della Roche, che pure erano ai primi due posti nella classifica dei romanzi più letti del 1797. La "colpa" di questi romanzi, come di quelli gotici, è quella di fare appello all'istinto, all'emozione, all'irrazionale, al sesso, al rimosso e di non essere quindi valutabili e controllabili attraverso un approccio filosofico-razionale. Il *romanzo gotico* fiorisce negli ultimi decenni del Settecento con una ricca gamma di varietà e di sfumature: dal "gotico del terrore" (di Walpole e della Radcliffe) a quello "dell'orrore" (di M.G. Lewis e Catherine Gore), al "gotico sentimentale" (della Roche, Eliza Parsons, Mrs Helme) al "gotico storico" (di Clara Reeve e Sophia Lee), al "gotico esotico" (di William Beckford); e i critici parlano di sensibilità gotica anche in un romanzo *giacobino* come *Caleb Williams* di William Godwin o *femminista* come *Mary, a Fiction* di Mary Wallstoncraft o di *The Victim of Prejudice* di Mary Hays.

Gli ideali utopici di giustizia sociale del romanzo giacobino di Thomas Holcroft e di Robert Bage e quello della donna emancipata del romanzo femminista della Hays e della Wallstoncraft producono per reazione il *romanzo antigiacobino* che ha gli stessi toni ed atteggiamento pro-*establishment* del romanzo evangelico con il quale si confonde: *A Tale of the Times* di Mrs West (1799), *Memoirs of Modern Philosophers* (con la caricatura di Mary Hays a nome Bridgetina Botherim) di Elizabeth Hamilton (1800), *Edmund Oliver* di Charles Lloyd (1798, con un'altra caricatura di Mary Hays, Lady Gertrude Sinclair). A questa panoramica si aggiunge anche il *romanzo satirico* o *parodico*, come *Modern Novel Writing* di William Beckford (1796), *The Heroine* di E.S. Barrett (1811) o *Nightmare Abbey* di T.L. Peacock (1818).

In questa rigogliosa foresta orienteremo le indispensabili scelte nel rispetto del canone tradizionale, privilegiando il discorso dello sviluppo delle scrittura romanzesca verso l'emergere del romanzo moderno, con il *dramatic novel* di Jane Austen – una forma in grado dare espressione all' "epica" dell'individuo borghese nella sua *quest* dell'autoaffermazione nella società, registrando al contempo (come spiega Ian Watt) la realtà esterna e interiore, il tempo oggettivo e soggettivo, in una parola, il vario configurarsi del rapporto dell'individuo con la società fino a verificarne ironicamente il processo di maturazione e di crescita.

### **B** Il romanzo giacobino.

Con questa espressione coniata dal critico Gary Kelly ci si riferisce a un gruppo di opere, scritte tra il 1790 e il 1805, accusate dai contemporanei di promuovere gli ideali della Rivoluzione francese e di cui le più note sono: *Anna St Ives* (1792) e *The Adventures of Hugh Trevor* (1794-97) di Thomas Holcroft (1745-1809), *Desmond* (1792) di Charlotte Smith (1749-1806), *Caleb Williams* (1794) e *St. Leon* (1799) di William Godwin (1756-1836), *A Simple Story* (1791) e *Nature and Art* (1796) di Elizabeth Inchbald (1753-1821), *Hermesprong* (1796) di Robert Bage (1730-1801), *Memoirs of Emma Courtney* (1796) e *The Victim of Prejudice* (1799) di Mary Hays (1760-1843), *The Wrongs of Woman; or, Maria, a Fragment* (1798) di Mary Wallstoncraft (1759-1797). L'aggettivo, che bolla indiscriminatamente come nemici della patria tutti coloro che sono critici del governo, è tratto infatti dall'*Anti-jacobin*, una pubblicazione che (dal novembre 1797 al luglio 1798) rappresenta la voce più conservatrice e reazionaria nell'acceso dibattito innescato dalla pubblicazione nel 1790 delle *Reflections on*

*the Revolution in France* del conservatore Edmund Burke, seguita dall'immediata risposta di Thomas Paine con il radicale *The Rights of Man*, 1791.

In realtà i romanzi giacobini – dall'anarchismo filosofico di Godwin alla più moderata richiesta di riforme della Inchbald – rappresentano un ampio spettro di opinioni che hanno in comune l'accento sui cambiamenti pacifici piuttosto che la rivoluzione violenta, e le cui radici risalgono oltre l'illuminismo francese, a quello scozzese (il cosiddetto *Scottish Enlightenment*), alla filosofia morale di Shaftesbury e Hutcheson, ai *Leveller* della prima rivoluzione inglese, ai latitudinari fino ai Platonici di Cambridge: alla fede nel diritto naturale alla libertà e all'eguaglianza si accompagna la fede nella bontà della natura umana e nel suo istinto al miglioramento e al progresso.

Lo scopo comune di questi romanzi è produrre «a general review of the modes of domestic and unrecorded despotism, by which man becomes the destroyer of man», come scrive **Godwin** nella prefazione a *Caleb Williams*, che è tra quelli più considerati dalla critica, certo anche per la fama del suo autore, dovuta, tra l'altro, alla pubblicazione del *Enquiry Concerning Political Justice* (1793) e al gruppo di intellettuali radicali e poeti che gli si raccolse intorno, il cosiddetto “circolo di Godwin”, tra cui anche molte vivaci personalità femminili, da Elizabeth Inchbald a Mary Hays a Amelia Opie a Mary Wallstoncraft. Per Godwin, come per Holcroft, per la Hays, il romanzo è un «veicolo per insegnare una lezione» e per «mettere in moto la mente» intorno a temi quali la struttura gerarchica della società, il rapporto tra oppressori ed oppressi, i sessi, pubblico e privato, ragione e sensibilità, pensiero e azione, e per proporre modelli sociali e morali nuovi rispetto a quelli tradizionali. I personaggi, che, come portatori delle idee degli autori e incarnazione dei nuovi conflitti acquistano un'importanza centrale, tendendo a diventare complessi e androgini: donne che hanno coraggio, cultura e forza morale “virili” (come Anna St Ives di Holcroft o Sidney in *Walshingham* di Mary Robinson, 1997); uomini dotati di sensibilità femminile (come Henley di Holcroft o Orlando in *The Old Manor House* della Smith, 1793). Lo sforzo per rendere questa nuova realtà conflittuale, che è soprattutto interiore, si traduce in una sperimentazione tecnica ben più significativa per lo sviluppo del romanzo di quanto non sia stato finora ammesso a causa del convenzionale presupposto dell'incompatibilità tra intento politico ed eccellenza artistica: la scrittura epistolare di Richardson viene ripresa e variamente modificata nella combinazione con quella picaresca di Smollett e di Fielding, allo scopo dichiarato di raggiungere quell'«unità di disegno» che sarà propria del romanzo drammatico. *Anna St Ives*, «il primo vero romanzo rivoluzionario», è un esempio di come il metodo epistolare possa essere rivitalizzato nella mani di un esperto uomo di teatro come Holcroft, autore del grande successo che fu *The Road to Ruin* (1792). In *Emma Courtney* della Hays la scrittura epistolare accoppiata al diario costruisce la forma adatta ad esprimere l'isolamento della condizione femminile, che anche Mary Wallstoncraft rappresenterà come “prigione”: ossia una narrazione in prima persona che, escludendo ogni altra voce, avvolge il lettore in un infinito groviglio di soffocanti ripetizioni, costringendolo a condividere il senso di solitudine e tormento interiore dell'eroina. Anche Godwin mette a frutto i suoi esercizi nello stile di *Clarissa (Italian Letters, 1784)* come dimostra la complessità della caratterizzazione dei due protagonisti di *Caleb Williams*, Caleb e Falkland, legati da un intenso rapporto di amore-odio, apparso a molti come una prima formulazione del tema del “doppio”.

Il realismo psicologico di Richardson appare profondamente metabolizzato e raffinato nei romanzi della **Inchbald**, che è la scrittrice migliore anche per la sua sensibilità drammatica. La Inchbald fu infatti attrice e commediografa, autrice tra l'altro di *Lovers' Vows*, il discusso *play* posto da Jane Austen al centro di *Mansfield Park*. In *A Simple Story*, il racconto di due generazioni di padri e figlie, emerge tutta la sua capacità di rendere le più sottili sfumature emotive con sobrietà, suggerendone al tempo stesso l'origine nei condizionamenti della realtà sociale.

Anche se la fama di **Mary Wollstonecraft** è legata più al suo saggio *A Vindication of the Rights of Woman* (1792) in cui rivendica la necessità di una “rivoluzione” nell'educazione femminile e la parità tra i sessi, i suoi romanzi, incompiuti sono significativi sia per i temi che per i tentativi tecnici nell'ambito della scrittura autobiografica. *The Wrongs of Woman*, la storia di una donna abbandonata dal marito e dall'amante, imprigionata in manicomio, fornisce un'impressionante allegoria dei «soprusi subiti dalla parte oppressa

dell'umanità ad opera degli oppressori», un contributo indispensabile all'interpretazione del contemporaneo romanzo gotico, e non solo femminile.

### **C** *Il romanzo gotico e Ann Radcliffe*

Pur con scrittori del calibro di Horace Walpole, Ann Radcliffe, M.G. Lewis, Charles Maturin e Mary Shelley, il romanzo gotico ha a lungo occupato nelle storie letterarie una posizione di secondo piano, come letteratura popolare e d'evasione e, considerato senza particolari meriti che richiedessero distinte analisi stilistiche, è stato genericamente definito con l'etichetta di "romanzo nero" e una corrispondente "ricetta" di temi e *topoi* ricorrenti: la fanciulla perseguitata, il *villain*, sinistri castelli, orribili segrete, monaci diabolici, delitti, spettri, ecc.

Ma da quando Todorov nel 1970 lo ha proposto all'attenzione della critica accademica come uno dei principali generi della letteratura fantastica, numerosi studi (tra cui quelli di Rosemary Jackson e David Punter) ne hanno messo in rilievo l'importanza come specchio della coscienza e dell'inconscio collettivi della società romantica inglese nella seconda metà del Settecento. Il romanzo gotico riflette le ansie e le paure che accompagnano l'uomo borghese nel suo "viaggio" di autoaffermazione individuale, il senso di colpa e di peccato contro l'ordine divino e naturale, già anticipato nel *Doctor Faustus* di Marlowe, in *Macbeth* di Shakespeare, nel *Paradise Lost* di Milton, e che si viene caricando sempre più di rimorso o di paura della punizione con l'aumentare dei proventi del diabolico commercio che l'uomo fa di se stesso e degli altri esseri umani. Se è ormai acquisito che il gotico è un «genere inglese» perché, come spiega il critico Maurice Levy, fu in Inghilterra che il peccato contro l'ordine naturale fu commesso per la prima volta con l'uccisione del re Carlo I, è anche vero che la storia della letteratura inglese di questo periodo non ha mai tenuto nel debito conto l'enorme "peso" legato al vergognoso commercio degli schiavi, che grava sulla coscienza collettiva e che non sfugge all'occhio di una grande romanziera come la Austen: "Ricordatevi che siamo inglesi, che siamo cristiani. [...] Sono mai possibili simili atrocità?" [NA, II, 9]

Se si tien conto di tali lineamenti dell'inconscio collettivo, diventa comprensibile il grande successo di un *romance* come *The Mysteries of Udolpho*, dove *Macbeth* e il suo «peccato infame» [frontespizio] sono citati ad ogni piè sospinto, e anche quello del massimo esponente del "gotico dell'orrore", *The Monk*, opera appunto di un proprietario di schiavi come Lewis.

Il romanzo gotico riflette il rimosso nel tentativo di esorcizzarlo; ha, come conclude Todorov, una funzione psicanalitica. Ciò che esso ci mostra è una coscienza, e quindi una visione, confusa e divisa, come teorizzato da Burke nel suo concetto di sublime. Proprio in quanto specchio che denuda ed espone la coscienza borghese, il romanzo gotico è stato marginalizzato con il pretesto del suo infimo valore letterario. Ma il giudizio critico cambia se per valutarlo si usano i parametri giusti, che non sono quelli del *novel*, bensì quelli del *romance* fantastico: i personaggi non possono che essere "piatti", senza profondità psicologiche, non individualizzati, non solo perché sono sempre moralmente ben definiti, ma soprattutto per favorire, come in tutti i *romance*, l'identificazione del lettore e la sua partecipazione all'avventura, che è ciò che veramente conta. Allo stesso fine risponde la dislocazione dell'ambientazione spaziale (nei paesi mediterranei) e temporale (nel medioevo). Ciò che importa è l'atmosfera, da cui dipende la profondità della catarsi del lettore e dell'autore: questi «romanzi romantici», osserva Robert Kiely, sottintendono un'ambivalenza e un antagonismo dinamico tra il visibile e l'invisibile, che si traduce sul piano formale nella tendenza a minare e distruggere le convenzioni narrative correnti, attraverso i più strani e incongrui accoppiamenti. Essi condividono le caratteristiche estetiche, stilistiche e tematiche, della poesia e delle arti del loro tempo; furono molto amati dai poeti romantici, alcuni dei quali scrissero racconti gotici, come Shelley e la moglie Mary.

*The Castle of Otranto* (1764) di **Horace Walpole** (1717-1797) è considerato il prototipo del genere, con la sua combinazione di ambientazione medievale ed esotica ed elementi di soprannaturale e sensazionale. L'aggettivo "gotico" che compare nel sottotitolo della seconda edizione (1765) va inteso nel senso di "medievale", come lo usa Richard Hurd nel suo trattato *Letters on Chivalry and Romance* (1762), la cui influenza è evidente nel lungo racconto di Walpole, sia sul piano della forma (con l'introduzione del meraviglioso gotico in netto

contrasto con i canoni neoclassici) che su quello della visione della società cavalleresca, i cui valori di onore e generosità trionfano nella conclusione. Il tema centrale è, come in *Macbeth*, è quello dell'usurpazione: Manfred, attuale principe di Otranto, ha tradito il suo dovere verso gli Aragona, impadronendosi, per amore di potere, del principato che era stato affidato alla sua protezione insieme con la legittima erede, Isabella, che egli vorrebbe far sposare al proprio figlio, iniziando così una nuova dinastia. Il soprannaturale, che sotto forma di un elmo gigantesco schiaccia il figlio di Manfred cancellando il suo disegno, è l'equivalente onirico e surreale della condanna del grande peccato contro l'ordine gerarchico naturale. È l'inarrestabile cieca ambizione di Manfred, «homo novus» (come lo chiama l'erede legittimo, Teodoro), a mettere in moto l'intreccio, ossia la serie di orribili avventure, morti, incubi che si concluderanno alla fine, dopo ulteriori interventi soprannaturali, con il ristabilimento dell'ordine. Più che al narratore, nonostante i suoi raffinatissimi *Hieroglyphic Tales*, è al fine saggista autore dei celebri *Anecdotes of Painting in England* (1762) che il "quadro gotico" di *The Castle of Otranto* deve il suo sfondo architettonico cupo e labirintico, atto a produrre un'atmosfera di *supense* e di paura, e soprattutto la sua cornice – il manoscritto ritrovato e variamente manipolato – come tramite tra realtà e mondo fantastico.

“Rampollo” confesso di *The Castle of Otranto, The Old English Baron, a Gothic Story* (1778) di **Clara Reeve** (1729-1807) si propone di raccontare una storia simile, evitandone però i difetti e cioè combinando «un certo grado di meraviglioso» con «quel tanto di stile quotidiano sufficiente a dare un'aria di probabilità al racconto» aggiungendo «un po' di sentimentale per colpire il cuore del lettore». Eliminando l'eccesso di visionarietà surreale che invece sarà ripreso dal gotico maschile, la Reeve apre così la strada al gotico femminile, a romanzi come *The Recess; or, a Tale of Other Times* (1783-5) di **Sophia Lee** (1750-1824), che anticipa il romanzo storico ed ebbe una grande influenza su Ann Radcliffe, in particolare con le sue eroine dalla forte personalità (come dimostra, a dispetto dell'apparente, professata passività, il loro racconto in prima persona) e soprattutto con le sue atmosfere oniriche di opprimente reclusione.

La costruzione dell'atmosfera raggiunge livelli di insuperata efficacia con **Ann Radcliffe** (1764-1823), che i contemporanei celebrarono come «lo Shakespeare del *romance*», un «genio virile» degno di stare «alla pari con Dante e Ariosto», «la più grande degli scrittori pittoreschi», «la prima poetessa della narrativa romantica» [cfr. D. Rogers, *passim*]. È difficile immaginare l'immensa popolarità di cui godette tra le generazioni romantiche dalle poche righe assegnatele fino ad oggi nelle storie letterarie. Ma la sua visione radicale tratta dall'ambiente familiare [cfr. la condanna del «sordido interesse» responsabile dell'ingiustizia sociale, nell'apertura del *Romance of the Forest*], messa in ombra nell'immediato dal grande successo del suo stile, era destinata, con l'avvicinarsi al periodo vittoriano, a diventare sempre più evidente, determinando così il suo progressivo oscuramento critico. Dopo i primi esercizi nella terra del *romance* (*The Castles of Athlyn and Dunbayne*, 1789 e *A Sicilian Romance*, 1791) il successo venne con *The Romance of the Forest* (1793) per raggiungere il culmine con *The Mysteries of Udolpho* (1794). La presa medianica di questo grande poema melodrammatico in prosa e in parte in versi scaturiva sì dalla presenza in esso di tutte le tendenze romantiche del tempo (Ann era cresciuta a contatto con intellettuali, artisti ed artigiani nella casa dello zio Thomas Bentley), ma soprattutto dall'originalità della loro combinazione, vale a dire dal linguaggio con cui la «grande Maga» riproduceva l'atmosfera stessa del paesaggio interiore romantico. Fu subito riconosciuta come «inventrice di un nuovo genere narrativo», il *romance* di *suspense*, e tutta una folta schiera di imitatori, denominata poi *Radcliffe school*, si gettò sui suoi temi e motivi, ricalcandoli e ampliandoli pesantemente (fanciulle perseguitate, tenebrosi *villain*, cupi castelli, fughe, sotterranei, sinistri misteri, paesaggi sublimi e pittoreschi, alla maniera di Salvator Rosa e di Claude Lorrain): ma «nessuno fu come lei in grado di suscitare forti emozioni di sorpresa, stupore e soprattutto terrore con mezzi e agenti apparentemente soprannaturali». [Dunlop].

Le sue, spesso criticate, spiegazioni razionali del soprannaturale, sono dovute, prima ancora che al timore della censura, al suo concetto di Natura, vista come specchio della Divinità, «Deity», e quindi sede del soprannaturale. Di fronte ad essa, l'atteggiamento della Radcliffe è di una neoclassica sacerdotale riverenza che sfuma in un lirico panteismo. L'intreccio è poco più di un pretesto per celebrarne i misteri, dando vita ai luoghi che sono i veri protagonisti del *romance*: «la sua grande innovazione consiste nel fatto che il paesaggio acquista



una personalità e suggerisce l'intreccio» [Tompkins] e le figure umane non servono che a dar voce allo “spirito del luogo”. È dal viaggio di Emily in *The Mysteries of Udolpho* che nasce la visione dell'Italia come terra del mito e della luce che affascinerà i poeti e i pittori romantici, lasciando, con la sua magica Venezia, femminile e pittoresca, un'impronta indelebile nell'immaginario poetico e letterario europeo.

L'importanza della Radcliffe nella storia del romanzo sta nella sua invenzione del linguaggio per descrivere il paesaggio, nella sua “pittura con le parole” ottenuta trasferendo in letteratura i principi e le regole del pittoresco, proprio in quegli anni divulgati da William Gilpin e Uvedale Price. Principi come il contrasto luce-ombra e la variazione di prospettiva, nelle mani di una scrittrice dotata di un innato istinto da regista e di una grande sensibilità scenografica, si traducono in una macchina da presa narrativa agile e sapiente, ugualmente adatta a guidare l'occhio del lettore su paesaggi sociali o psicologici. L'ambivalente ironia della Austen sarà, come la *suspense* della Radcliffe, il prodotto dello stesso abile gioco di contrasti di prospettiva e di luci e comunque della stesa consapevolezza della potenziale mobilità del punto di vista.

Il confronto con il romanzo successivo *The Italian* (1798) – che, privo di poesie sparse e con descrizioni paesaggistiche ridotte per influenza forse del successo di *The Monk* (1796), appare nel complesso un romanzo senz'anima – conferma l'intima natura poetica della scrittura radcliffiana ponendo, insieme con il problema della valutazione della sua poesia, quello della definizione della specificità della poesia femminile romantica. Postumo fu pubblicato un sesto *romance*, *Gaston de Blondville* (1826), accompagnato un *metrical romance*, *St Alban's Abbey*, criticato allora dai recensori per quella che oggi appare la modernità della sua tecnica protoimpressionista.

*The Monk* fu scritto da **M.G. Lewis** (o “Monk” Lewis, come fu chiamato in seguito, 1775-1818) per dimostrare che anche lui era in grado di scrivere un romanzo simile a *The Mysteries of Udolpho*, e il risultato fu il più classico esempio di gotico maschile, capostipite del filone dell'orrore o *roman noir*, con la sua sensazionale miscela di sesso, sangue, sadismo (stupri, incesto, torture, assassini, cadaveri in decomposizione, sepolte vive, segrete, catene e la presenza del demoniaco). La storia di Ambrosio che, per salvarsi dalla suprema punizione per i suoi delitti, vende l'anima al diavolo finendo dannato, è una surreale versione del tema del Dr Faustus, significativamente al centro della coscienza romantica (come dimostrano *Frankenstein* e *Melmoth*). Fu il romanzo preferito del marchese de Sade che ne spiegava il sadismo e l'estrema licenza con «la necessità di rivolgersi all'inferno per trovare tra le sue mostruosità le cose che in questa età del ferro la storia ci mette davanti ogni giorno» [Kiely]. La tecnica pittoresca accosta grandi scene costruite consapevolmente con abbondanza di *device* teatrali. Per Lewis, traduttore di drammi (di Schiller e Kotzebue) e romanzi tedeschi (*The Bravo of Venice*, 1806) e autore di drammi gotici (*The Castle Spectre*, 1796), tutto è teatro, anche l'arte; non esiste altra verità che il teatro in un mondo in cui non c'è possibilità di salvezza.

Al filone del gotico maschile appartengono anche **Charles Maturin** (1782-1824) e **James Hogg** (1770-1834) due importanti scrittori che anticipano quel processo di interiorizzazione del gotico vittoriano che troverà la sua emblematica espressione in *Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) di R.L. Stevenson.

Solenne, vertiginoso, ferocemente anticlericale, Maturin (un ecclesiastico protestante irlandese con forti influenze calviniste) ha, rispetto ai predecessori, «una visione più profonda, chiara e organizzata del male nel mondo». *Melmoth, the Wanderer* (1820) è un testo che potrebbe definirsi “paranoico”, in cui la malvagità diviene la sua stessa giustificazione. Melmoth non è il Male, ma solo una delle tante incarnazioni del Male, il quale continuerà a vivere e a propagarsi anche quando lui sarà scomparso. Il romanzo ruota intorno ai tentativi del protagonista di sfuggire alle conseguenze di un patto con il diavolo, trovando qualcuno che prenda il suo posto. L'intreccio con una serie di narrazioni (le storie dei potenziali sostituti di Melmoth) dentro la narrazione principale, come in un gioco di scatole cinesi, riproduce un senso labirintico di isolamento e disperazione. Specchio delle ossessioni di un'epoca, il romanzo di Maturin fu molto amato da scrittori come Scott, Poe, Stevenson, Baudelaire e Balzac, per l'efficacia della sua tecnica narrativa e per la raffinatezza della caratterizzazione del suo perturbante protagonista, considerato un archetipo del romanticismo nordeuropeo e associato al Faust di Goethe e al Caino di Byron.

*The Private Memoirs of a Justified Sinner* (1824) di Hogg, meglio noto ai contemporanei come il poeta della Scozia meridionale, fu pubblicato anonimo come si trattasse dell'autentica confessione di un peccatore pentito. In realtà il romanzo sovverte i principi della dottrina calvinista della predestinazione, secondo cui l'eletto, avendo ricevuto la grazia divina, è libero dal vincolo delle leggi morali. Wringhim, il «justified sinner», commette tutta una serie di assassinî «buoni e giusti» su istigazione di Gil-Martin, in cui egli ravvisa una specie di *alter ego*, ma che alla fine scoprirà essere il Diavolo portatore con la sua ragione di dannazione eterna. La narrazione alternando la terza persona di un *editor* alla prima persona di Wringhim, delinea un caso di morbosa e psicopatica scissione dell'io, uno sdoppiamento della personalità, il riflesso della crescente divisione della coscienza tra pubblico e privato, tra morale professata e morale praticata, tra ragione e istinto che troverà la sua emblematica rappresentazione nei racconti di Stevenson.

Nell'ambito del romanzo gotico si è soliti trattare anche *Frankenstein* di **Mary Shelley** (1797-1851) la cui stesura nasce dalla lettura di racconti dell'orrore e da una gara di scrittura tra gli Shelley, Byron e il medico Polidori, sul lago di Ginevra nel giugno del 1816. In realtà, pur possedendo molti motivi e stilemi del gotico (l'orrore suscitato dalla creatura mostruosa, la natura sublime, la trama incentrata sull'inseguimento e la fuga, la struttura narrativa a "scatole cinesi") *Frankenstein* è molto più di un romanzo gotico; e non solo perché, con la sua fusione di stile gotico e istanze giacobine, può a pieno titolo essere reclamato come capostipite della narrativa fantascientifica. *Frankenstein* è innegabilmente una di quelle opere, come *Dr Jekyll and Mr Hyde* o *Nineteen Eighty-Four*, che sono entrate nell'immaginario collettivo come emblema potente di un incubo che perseguita la coscienza borghese dominata dal mito della conoscenza. Di Prometeo o di Satana, la scienza è un dono "terribile", nel senso burkiano del termine: l'umanità vive nel terrore di essere «strangolata nei panni che essa stessa ha tessuto» (come dirà Forster nel suo racconto *The Machine Stops*, 1909). A ben guardare, *Frankenstein* anticipa i temi principali di quella scomoda letteratura anticanonica e *subversive* che è la distopia. Frankenstein, lo scienziato, usurpa insieme il ruolo del Creatore, Dio, e quello femminile della Natura (che per Ann Radcliffe erano un tutt'uno), senza la quale non può esserci amore e *sympathy*. *Frankenstein* dice di più: sconfessa il presupposto dell'individualismo borghese mostrando che la violenza e il sadismo sono conseguenza inevitabile, non dell'istinto inteso come egoistico *will to live*, ma della negazione dell'istinto vero, quello dell'amore. Una delle note più ricorrenti evidenzia la solitudine e la mancanza di amicizia. Questo romanzo, come quello di Walpole, è stato concepito in sogno, dove emergono «le cose come sono» e *Frankenstein* è una reazione femminile all'esuberanza narcisistica degli intellettuali maschi del circolo di Shelley – una reazione destinata ad essere avvertita dalle generazioni successive come un *warning*, non semplicemente sui rischi della scienza, ma nei confronti del suo spirito "meccanico" che, come mostrerà Samuel Butler in *Erewhon* (1872), pervade la società borghese.

#### **D Jane Austen e il "novel of manners"**

L'espressione *novel of manners* (che ha in *romanzo di costume* solo una traduzione approssimativa) è stata usata per tutta una serie di romanzi che va da *Clarissa* (1748) e *Sir Charles Grandison* (1754) a *Joseph Andrews* (1742), *Tom Jones* (1749), *The Vicar of Wakefield* (1766), *The Female Quixote* (1752), *Evelina* (1778), *Cecilia* (1782), *Camilla* (1796), *Belinda* (1801) e molti altri racconti didattici. Da Jane Austen in poi tale definizione appare ridondante perché le *manners* diventano la sostanza stessa del *novel*, nel senso che sono il *medium* o il linguaggio in cui si esprimono le interazioni tra individuo e società (indipendentemente dalla centralità delle idiosincrasie individuali). Le *manners* in senso generale (di costume e galateo) sono espressione della struttura sociale e legate alla sua evoluzione, mentre quelle individuali sono il risultato d'insieme del carattere e dell'intera "storia" socio-culturale dell'individuo e, in ultima analisi, riflesso e misura della sua "elegance of mind" (raffinatezza e duttilità psico-intellettuale, il frutto di un giusto equilibrio tra *sensibility* e *sense*). Le *manners* individuali coincidono con lo stile personale che, per quanto trasgressivo, non può non recare l'impronta del più ampio stile epocale trasgredito: è in quanto prezioso e insostituibile specchio delle *manners*, pubbliche e private, di un'epoca che il *novel* è storia, al di là del fatto che i suoi personaggi siano veri o finti. Nel «romanzo drammatico» di Jane Austen (come lo definisce Edwin Muir) l'«assorbimento dello iato tra

personaggio e trama» fa sì che la resa delle *manners* raggiunga un tal grado di realismo da sospendere la possibilità di un giudizio morale tra i due *set* di valori giustapposti che sono caratteristici (secondo Ronald Paulson) del *novel of manners*. L'intento satirico-didattico era invece alla base dei *novel of manners* che precedono e influenzano la Austen: da *Sir Charles Grandison* a *Evelina* (che in una serie di lettere racconta l'ingresso in società della signorina omonima) a quelli che la narratrice stessa cita in *Northanger Abbey* [I, 5], ovvero *Cecilia* e *Camilla* di **Frances Burney** (1752-1840) e *Belinda* di **Maria Edgeworth** (1767-1849), esaltandoli come «opere in cui si dispiegano le più grandi facoltà della mente, in cui la più profonda conoscenza della natura umana, la più felice rappresentazione delle sue varietà, le più vive effusioni di spirito e *humour* trovano espressione nel linguaggio migliore».

Questa scelta di opere tutte imperniate su personaggi femminili dovrebbe costituire una risposta sufficiente all'obiezione, che si è rincorsa per tutto il secolo scorso, ai limiti del mondo narrativo austeniano: obiettivamente il tema della condizione femminile nella società patriarcale è tutt'altro che meno importante delle guerre napoleoniche o delle grandi imprese da cui le donne erano escluse. Educata in famiglia insieme ai fratelli e agli allievi maschi del padre, con il suo brillante spirito critico, la Austen non poteva che essere consapevole della situazione di ingiustizia e di "schiavitù" della donna, come dirà esplicitamente in *Emma*.

E tuttavia, prima ancora che nel tema, la sua grandezza come romanziera sta nel linguaggio narrativo: un linguaggio così sottilmente realistico da riuscire a rendere l'ambigua polivalenza del reale; un linguaggio indiretto, capace di affermare e sovvertire al tempo stesso con un agile uso di tutti i registri dell'ironia. Che fosse «dotata di tutti i più bei doni della musa comica» (come scrive il fratello Henry nella *Biographical Notice*) è confermato sia dai tre volumi dei suoi *juvenilia* (scritti tra i quattordici e i diciotto anni e pubblicati tra il 1929-1953) pieni di *burlesque*, parodie, scherzi, *nonsense*, sia dalle lettere che sono sopravvissute alle fiamme e alle forbici della sorella Cassandra. Con Cassandra ebbe inizio il processo di "vittorianizzazione" della scrittrice, che doveva oscurare quello che al tempo era il disdicevole *wit* femminile, sostituendolo con il suo opposto, la serietà e la *propriety*. Proprio a tale scopo, nel presentare la prima *Memoir* della zia nel 1869, Edward Austen-Leigh insiste sulla vita «oscura e ritirata», ma soprattutto sulla trasparenza del suo stile e quindi sulla necessità di una lettura letterale! Ma gli studi culturali, storici e biografici degli ultimi decenni, ricostruendo, insieme con il contesto sociale, i bersagli delle sue parodie, stanno facendo riemergere il suo linguaggio doppio e ironico, critico e irriverente, consentendoci così di capire le motivazioni della sua persistente attualità: "i sei romanzi" si prestano alle letture più disimpegnate, come storielle rosa o commedie brillanti, e insieme all'analisi più sofisticata, come "parodie ironiche" (secondo la definizione di Linda Hutcheon) ossia specchi ambigui e impietosi della società borghese e dei suoi meccanismi profondi. Essi si rivelano infatti delle riscritture realistiche delle forme più comuni della narrativa contemporanea, che la «grande lettrice di romanzi» (come lei stessa si definiva [lett. to Cass. 18 Dec. 1798]) conosceva benissimo. A uno spirito comico come quello dell'autrice di *Pride and Prejudice*, la narrativa moralistica e didattica, con la sua condanna delle *witty female*, non poteva che risultare insopportabile: «Pictures of perfection make me sick and wicked» [lett. to Fanny Knight, March 1817]. La sua "cattiveria" si esprimerà, in conformità al suo talento, in parodie letterarie così sottili da ingannare i propri bersagli (come rilevava l'illustre psicologo D.W. Harding): la Austen affida il racconto a una narratrice onnisciente (del tipo di Jane West, Hannah More o Letitia Hawkins) per poi, intervenendo a livello della regia, farla apparire, a seconda dei casi, dogmatica, prevenuta, parziale, ipocrita, insomma inaffidabile. In questo consiste l'"invenzione" che fa di lei l'iniziatrice della "grande tradizione" del romanzo inglese [F.R. Leavis]: l'inaffidabilità della voce narrante sarà il *device* centrale del romanzo moderno.

A tutti quegli storici della letteratura che hanno relegato la grande romanziera accanto a Addison o al Dr Johnson, negandole la possibilità "storica" di una tale tecnica, si deve ricordare che, coetanea di Turner e di Constable, di M.G. Lewis e di Walter Scott, ella aveva a disposizione gli stessi strumenti espressivi: il linguaggio del pittoresco in letteratura e quello del teatro e della *witty comedy* femminile (Susanna Centlivre, Hannah Cawley, Elizabeth Griffith) in particolare.

I sei romanzi, pubblicati tutti tra il 1811 e il 1818, sono convenzionalmente divisi in “Steventon novels” (*Northanger Abbey*, *Sense and Sensibility*, *Pride and Prejudice*) e “Chawton novels” (*Mansfield Park*, *Emma*, *Persuasion*) dal luogo delle loro prime stesure.

Venduto all’editore Crosby con il titolo di *Susan*, poi riscattato e rielaborato, *Northanger Abbey* (che apparirà postumo nel 1818, senza essere mai stato ritenuto pronto per la pubblicazione dall’autrice che, ancora nel 1816, se ne dichiarava insoddisfatta) offre, come *work in progress*, significativi suggerimenti degli scopi dell’autrice. All’inizio, con la sua protagonista Catherine, ingenua e addirittura banale, si proponeva certamente come una parodia del romanzo sentimentale e delle sue eroine perfette sotto tutti gli aspetti e, come tale, poteva estendersi anche alle “superiori” eroine del romanzo gotico, come Emily della Radcliffe o Amanda della Roche. Ma l’intento della Austen evidentemente non era tanto di scrivere un *quixotic novel* serio in cui l’eroina scoprisse la falsità del mondo della letteratura in favore del concetto patriarcale di realtà, quanto quello di servirsi della letteratura per mettere sotto analisi critica la cosiddetta “realtà” patriarcale. *NA* è una critica e al tempo stesso un *reassessment* del gotico: una critica delle trasfigurazioni e dislocazioni dei crimini della società borghese soprattutto nei confronti delle donne, trattate e valutate, come gli schiavi al mercato, in base al loro valore economico. Questa la realtà su cui l’eroina deve aprire gli occhi, e rendersi conto che non è certo meno “gotica” di quella letteraria! La pervasività di questo tema e la sua centralità negli *Steventon novels* è certamente il riflesso di una bruciante esperienza della giovane Jane, la cui promettente relazione sentimentale con Tom Lefroy fu precipitosamente interrotta dalla famiglia di lui perché lei non aveva una dote. Tra i motivi della vitalità del personaggio di Marianne, che tanto contribuisce alla parodia del *contrast novel* in *Sense and Sensibility*, c’è infatti la resa realistica della sua disperazione per l’abbandono improvviso di Willoughby, destinato (come Tom Lefroy) ad una ricca ereditiera. *SS*, il primo romanzo pubblicato (1811), presenta evidenti i segni del rimaneggiamento di una primitiva versione epistolare, *Elinor and Marianne*, con l’aggiunta di alcune scene “teatrali” che, mentre confermano le alte qualità drammaturgiche della Austen, dimostrano chiaramente che il suo intento non era di far trionfare la prudenza e il buonsenso (Elinor) a danno della *sensibility* (Marianne). Il lieto fine da sempre provoca tutti: nessuna delle due è stata punita ed è difficile stabilire quale dei due matrimoni possa definirsi il più “saggio”, così come se sia più dannosa, per il futuro di una giovane, la prudenza o la sensibilità. La superba scena in cui Willoughby si giustifica per l’abbandono di Marianne ci mostra il *villain* come un debole, un imprudente, che si è lasciato andare, proprio come l’eroina della *sensibility*, a sogni non consentiti dalla “morale” borghese.

Tra i tanti motivi del duraturo successo di *Pride and Prejudice*, 1813, c’è la risposta trasgressiva alla morale borghese che contrappone il potere dell’intelligenza e del fascino intellettuale a quello del denaro e del rango. Dal punto di vista della realizzazione dei sogni femminili, *PP* può apparire un “romanzo rosa”, una *cinderella story*, ma con la fondamentale differenza che la bacchetta magica non è più la castità di Pamela, ma lo spirito o *wit* – una caratteristica condannata dai moralisti come il Dr Fordyce, poiché «un uomo di buonsenso non sposa mai una femmina spiritosa» [*Sermons*, 1766]. Qui è invece «la vivacità dello spirito» e la “maleducazione” (per gli *standard* del tempo) di Elizabeth a conquistare Darcy trasformando il romanzo in una *witty comedy* che è chiaramente un *anti-conduct book*. Come in *SS*, il titolo allitterativo suona infatti come un’ironica presa in giro delle sottili discriminazioni dei moralisti, dei loro «lungi capitoli di saggezza o di speciose sciocchezze» (come li definisce la Austen all’indomani della pubblicazione di *PP* [lett. to Cass 14 Feb. 1813]) impiegati per distinguere caratteristiche così ambigue, la cui valutazione come pregi o difetti dipende più che altro dal punto di vista da cui si guarda e, in ultima analisi, dall’esito degli avvenimenti. Se *PP* è il romanzo in cui più evidente è l’uso dei principi del pittoresco (di quello della variazione del punto di vista e del contrasto), ciò è dovuto al fatto che il *wit* ha nel romanzo una funzione non solo retorica o ornamentale, ma anche strutturale. La centralità strutturale del *wit* sottintende un’analisi profonda da parte della Austen dei motivi per cui l’*establishment* lo aborre: la «vivacità della mente» femminile è espressione di vitalità, mentale e fisica, e quindi anche sessuale. Il *wit* è, scrivevano i teorici settecenteschi, una prova d’agilità intellettuale, una dichiarazione di forza, l’invito a una sfida che, tra i due sessi, non può non assumere una dimensione erotica, dove le parti tradizionali possono invertirsi e la donna, da preda diventare cacciatore. «Son sempre un gatto, quando vedo un topo», scrive con

consapevolezza la Austen [Lett. to Cass. Sept. 23 1813], e, alla fine del romanzo, Elizabeth spiegherà di aver “vinto” perché, lasciando da parte l’atteggiamento femminile convenzionale, ha attaccato Darcy da pari a pari, con la sua stessa orgogliosa autostima, coinvolgendolo in una sfida intellettuale in cui lei è stata superiore. Come l’eroina vince il suo duello con il sesso forte, così la sua autrice vince il suo con i moralisti, producendo un *conduct book* per educare i *mentor* maschili: è Darcy infatti che deve “maturare” e superare le varie prove per mostrarsi degno di una “femmina spiritosa”, così come in *Emma* sarà Mr Knightley a dover abbandonare la propria casa in favore di quella della moglie!

In *Mansfield Park*, considerato ormai unanimemente, quando non il capolavoro, certo il più significativo, l’atmosfera «leggera, luminosa e scintillante» di *Pride and Prejudice* [lett. to Cass. 14 Feb. 1813] lascia il posto al senso di oppressione che accompagna la condizione femminile nella realtà della società borghese. Basta ascoltare la narratrice onnisciente, in scena nel prologo e nell’epilogo di questa *dark comedy*, per capire, dai principi mercenari e misogini che informano il suo discorso, che ci troviamo di fronte a un moralista o a un qualche educatore evangelico, esperto nell’insegnare alle fanciulle “a stare al loro posto” nella società patriarcale. Per condurre il suo rischioso attacco ai nemici della libertà femminile, la Austen, raffinando al massimo la sua tecnica “camaleontica”, ha indossato i panni di uno di loro.

Gli effetti di questa sua *performance* parodica si sono concretizzati nel tempo in una gran varietà d’interpretazioni contraddittorie, testimonianza irrefutabile che *MP* non ha certamente la dimensione monologica di un racconto didattico. Se i principi della voce narrante fossero anche quelli della Austen, ha scritto il romanziere Kingsley Amis, *Mansfield Park* sarebbe davvero un libro immorale. Ma proprio questo era lo scopo della scrittrice: far percepire al lettore l’immoralità di un mondo, come quello di Mansfield, dominato solo dall’interesse economico, ipocritamente nascosto dietro una morale duttile e malleabile; un mondo in cui per la donna non c’è riparo dalla precarietà, esposta com’è al rischio di finire sacrificata al dio Denaro, come Maria Bertram o la stessa eroina Fanny Price.

A dire della voce narrante, Fanny possiede le virtù cardinali dell’umiltà e *self-denial* prescritte dai moralisti; per lei, povera, l’unica “dote” consiste nella capacità di esemplificare al meglio l’ideale femminile utile all’*establishment*, dimostrando che l’unica strada per l’affermazione personale femminile è quella della passività. Allevata in casa dello zio, Fanny trionferà come erede morale di Sir Thomas, perché, a differenza delle cugine, lei è stata educata rigidamente fin da piccola, secondo le regole propuginate dalla More nelle sue *Strictures [on the Modern System of Female Education, 1802]*: frustrata e umiliata in continuazione, «abituata a esser contraddetta [...] a non aver fiducia in se stessa, a subire i torti senza lamentarsi o difendersi e a sentirsi sempre dire di no».

Una simile ricetta per tirar su donne «perfette» non poteva non provocare la creatrice di Elizabeth Bennet che, anche qui scende in campo nei panni della *witty heroine*, Mary Crawford, questa volta opportunamente confinata nel ruolo di antieroina. La “cattiva” Mary, assolvendo la sua funzione di esemplificare un’educazione sbagliata, sarà libera di esprimersi a tutto tondo, e d’attaccare addirittura il patriarca, accusandolo di «sacrificare» [I, 11] consapevolmente la figlia Maria alla stessa divinità mercenaria che ha presieduto l’impresa coloniale ad Antigua, con la quale Sir Thomas si è rifatto del denaro sperperato dal figlio maggiore nei bagordi di Brighton. Con un sarcasmo che sconfinava nel pornografico, Mary attacca anche la corruzione delle alte sfere della Marina, dove è cresciuta, e, con disincantata ironia, fa emergere le motivazioni economiche che stanno alla base della opportuna e comoda “vocazione” religiosa di tanti figli cadetti (come Edmund), evocando lo scandaloso mercato delle rendite ecclesiastiche. Alla fine, Mary sarà debitamente punita per il suo *wit* irridente e la sua trasgressiva generosità (nel proporre di perdonare la disgraziata Maria, colpevole di aver abbandonato per amore, un marito sposato solo per la sua ricchezza) che nel mondo di Mansfield si chiama “immoralità”.

Mary Crawford è apparsa a molti lettori come la vera eroina di *Mansfield Park*: non della storia raccontata dalla voce narrante, ma di un’altra potenziale versione che è costantemente suggerita dalla regia del racconto (davanti agli occhi del lettore passano scene e descrizioni dell’interiorità dei personaggi in contraddizione con la “realtà” riferita dalla narratrice) e che è riassunta emblematicamente nel *play* della Inchbald che non sarà mai rappresentato. Tutto il romanzo è costruito con una tecnica raffinata di suggerimenti calcolati per produrre il

senso di una potenziale imprevedibilità di esiti da contrapporre ironicamente alle dogmatiche certezze dei moralisti. Gli *happy ending* dei romanzi austeniani sono stati spesso ritenuti insoddisfacenti rispetto alla complessità costruita nel corso del racconto, perché sono per così dire “obbligati” dal momento che non possono che essere quelli convenzionali delle forme narrative parodiate: in *Mansfield Park*, dove la “prudente” Fanny dagli occhi bassi è l’eroina della narratrice, e l’ incauta Mary, piena di sospetta energia fisica e mentale, quella dell’autrice, la conclusione non può che vedere il trionfo di Fanny. E tuttavia la grande arte della Austen non permette che Fanny sia solo il piatto *exemplum* della narratrice evangelica, ma aggiunge alla sua caratterizzazione tutto il *pathos* e la sofferenza dell’innaturale processo educativo attraverso cui la povera piccola è diventata quel «mostro di ipocrisia e di orgoglio», in grado di sopravvivere e prosperare nel mondo di Mansfield [Amis].

Mary Crawford, l’eroina che rifiuta di «farsi comandare dall’orologio» [I, 9], è espressione della visione giacobina e libertaria di *Lovers’ Vows*, la popolare e «scandalosa» commedia di Mrs Inchbald (1798), che nel romanzo sta a suggerire l’utopica versione alternativa al racconto della narratrice, «those golden times that the poets picture» [*Lovers’ Vows*, III, 2], Se il teatro è condannato dalla voce narrante come sinonimo di libertà e di disordine, proprio per gli stessi motivi appare invece esaltato dall’autrice (attraverso le parole di tutti i giovani) nel confronto con la vita reale, dove pure si recita una parte non scelta cui, il più delle volte, non ci si può sottrarre.

In *MP* il titolo è ambiguo quanto lo stile: a parte il significato letterale (*campo dell’uomo* può stare per *società patriarcale*), Mansfield richiama il nome allora ben noto di un Giudice (1705-1793) autore di celebri e controverse sentenze sull’impossibilità giuridica della schiavitù in Inghilterra. La centralità del tema della schiavitù nel romanzo è stata messa in evidenza anche nella discussa versione cinematografica di Patricia Rozema (1999). Non c’è ragione di credere, osservava Edward Said, che il patriarca Sir Thomas non si comporti a Mansfield come ad Antigua, ossia da padrone di schiavi: e Lady Bertram (che come tutti i *fool* austeniani nasconde la chiave interpretativa dei romanzi) ne è una superba conferma.

Il tema della schiavitù femminile sarà ripreso in *Emma* con implicazioni più esplicite, seppure apparentemente smorzate dalla pacata serenità di questo secondo romanzo della maturità ed ultimo pubblicato in vita (1816), che contende a *Mansfield Park* il titolo di capolavoro della scrittrice per la sua importanza sul piano dell’innovazione formale.

*Emma* è in fondo un *PP* scritto venti anni dopo; questa volta però, anziché lasciarsi assorbire dalla gratificante vicenda della protagonista, l’autrice appare tutta concentrata sulla propria arte: usa l’eroina come “occhio narrativo” principale, ma senza mai identificarsi totalmente con esso. Non più necessaria, nemmeno come bersaglio, la narratrice onnisciente è ridotta alla funzione di coro, ad aprire o chiudere un capitolo. L’autrice si esprime esclusivamente attraverso la pratica artistica, la *techne*, nella sua veste di drammaturga e di regista. Il racconto si svolge tutto attraverso la coscienza della protagonista, senza la quale quindi non esisterebbe l’intreccio, e che è diventata ora il palcoscenico su cui è stata trasferita la commedia. Ed è in questo ambito della propria interiorità che Emma diventa spettatrice di se stessa. Si omprende allora come l’inserimento di *Lovers’ Vows* in *Mansfield Park* abbia implicazioni che vanno oltre la semplice contrapposizione ideologica tra morale giacobina ed antigiacobina per drammatizzare in maniera eloquente l’“evoluzione” dalla commedia settecentesca al romanzo moderno. *Emma* anticipa le tecniche cosiddette del “punto di vista circoscritto” di Henry James, del “personaggio narratore” di F.M. Ford e di Joseph Conrad e le conclusioni “aperte” di tanti romanzieri moderni.

«Il libro dei libri» non è però un miracolo: il suo stile camaleontico e «quasi cinematografico» è ben radicato nel linguaggio espressivo della sua epoca. L’idea generatrice di *Emma* è ancora quella di parodiare il *female Quixote novel* come in *Northanger Abbey*; ma, anche in questo romanzo, il monologismo proprio del racconto didattico viene dissolto dalla pluralità dei potenziali sviluppi e interpretazioni che accompagna anche i fatti apparentemente più trascurabili e insignificanti. *Emma* consente, ad ogni rilettura, interpretazioni sempre diverse, perché il romanzo ha, sostengono in molti, l’insondabilità propria di una persona reale. Ebbene, questa tanto celebrata scrittura, capace di suggerire la inafferrabile polivalenza della realtà e della vita, è frutto della

lezione dell'amato Gilpin. La Austen guarda alla vita con l'occhio del "viaggiatore pittoresco", consapevole che la "realtà" cambia con il variare del punto di vista e che il punto di vista da cui ci si trova a guardare è di fondamentale importanza nel determinare le nostre valutazioni. Anche condividendo lo stesso punto d'osservazione, la vista varia a seconda e degli occhi che guardano e del momento in cui si guarda. Mr Knightley appare come l'eroe dotato di tutte le virtù, perché è visto attraverso gli occhi di Emma, la quale, praticamente educata da lui, ne condivide il modo di vedere e non è quindi in grado di giudicarlo. Ma, se Sir Thomas incarnava l'interesse economico che si trasforma in principio morale, Mr Knightley rappresenta quei principi morali diventati valori sociali indiscussi e "naturali". Per Emma si tratta di valori sociali che condizionano senza scampo la sua realizzazione personale: primo fra tutti, l'obbligo del matrimonio. Basta considerare le storie dei personaggi femminili per rendersi conto che le donne non sono a Highbury più padrone del proprio destino di quanto non lo fossero a Mansfield. Emma, pur appartenendo alla famiglia più importante del luogo, dovrà sposarsi, se non vuole continuare a cedere il passo a una qualsiasi Mrs Elton, con la prospettiva (come le fa ben capire Mr Knightley nella gita al Box Hill) di fare una fine peggiore, sul piano del rispetto sociale, di quella di una zitella povera come Miss Bates. Che Emma si sposi per mantenere la sua posizione di *first lady* di Highbury, non inficia, secondo la Austen, le sue prospettive di futura felicità. L'importante è che lei (si) sia convinta di essere innamorata. Questa è la lezione del libro nella sua grande apertura: ed è lo stesso Mr Knightley che, alla fine, ci svela che questo *female-Quixote novel* non è altro che una commedia che sarebbe potuta intitolarsi *Much Ado About Nothing*: dopo che tutto il romanzo s'è sviluppato intorno al quesito centrale su *chi dei due protagonisti avesse ragione* riguardo al matrimonio di Harriet e Robert Martin, così Mr Knightley conclude: "Puoi star certa che col tempo *l'uno o l'altro* di noi cambierà opinione; e nel frattempo non val la pena parlarne più di tanto"[III, 18].

Ultimo romanzo completato e pubblicato postumo nel 1818, *Persuasion* inizia una nuova fase nell'evoluzione artistica della scrittrice, che lasciata da parte la parodia formale, concentra tutto il proprio interesse sull'interiorità dell'eroina, Ann Elliot, una giovane donna ventisettenne ormai avviata a restare zitella. L'atmosfera del romanzo, per questo sotto vari aspetti autobiografico, appare permeata di nostalgia e di rimpianto nella rassegnata consapevolezza che la tanto raccomandata prudenza e i consigli dei moralisti sono inutili, quando non addirittura dannosi, perché la felicità dipende dall'imprevedibile evoluzione degli eventi: «...advice is good or bad only as the event decides» [II, 11]. Ann Elliot, cui il caso offre una seconda possibilità, ha imparato ad accontentarsi e a rischiare. *Persuasion* testimonia l'acuta sensibilità della Austen nella percezione dei mutamenti sociali: le crescenti difficoltà economiche della *gentry* e il parallelo crescente benessere dei professionisti della Marina. Anche i pochi capitoli di *Sanditon*, il romanzo interrotto dalla morte, ci descrivono il tentativo di alcuni proprietari terrieri d'impegnarsi in un'impresa turistica.

### **E) Walter Scott e il romanzo storico**

Walter Scott (1771-1832), accanto a Jane Austen la figura di maggior rilievo del periodo: poeta, narratore, saggista, esordisce come romanziere nel 1814 con *Waverley*, un racconto d'ambientazione giacobita, che, pubblicato anonimo, fu subito un successo. Seguirono in rapida successione *Guy Mannering* (1815), *The Antiquary*, *The Black Dwarf*, *Old Mortality* (1816), *Rob Roy*, *The Heart of Midlothian* (1818), *The Bride of Lamermoor* e *The Legend of Montrose* (1819): tutti ambientati in Scozia, anche se non "storici", e di valore diseguale. Con *Ivanhoe* (1820) ambientato nell'Inghilterra dei Plantageneti, esce dai confini scozzesi, per poi ritornarvi con *The Monastery* e *The Abbot* (1820) e muoversi in seguito entro i confini della gran Bretagna: *Kenilworth* (1821), *The Pirate*, *The Fortunes of Nigel*, *Peperil of the Peak* (1822), *Quentin Durward* (1823), *St Roman's Well*, *Redgauntlet* (1824), *The Betrothed* e *The Talisman* (1825). Alla base di questa enorme produzione, oltre ad una prodigiosa ispirazione, ci furono sempre motivazioni economiche, responsabili delle inevitabili cadute di stile e pesantezza descrittiva, e che divennero cogenti nel 1826, con il *crack* finanziario della sua impresa con l'editore Ballantyne. Nonostante il profondo disagio fisico e mentale degli ultimi anni, appariranno *Woodstock* (1826), *The Fair Maid of Perth* (1828), *Ann of Geierstain* (1829), *Count Robert of Paris* e *Castle Dangerous* (1832).

Pure con tutti i prevedibili difetti derivanti alla caratterizzazione, intreccio e ritmo dalla sua straordinaria rapidità di scrittura, è innanzitutto all'enorme produzione e all'immediato successo commerciale che Scott deve l'incontestabile titolo di iniziatore del romanzo storico. Con l'ecllettismo caratteristico della sua epoca, Scott seppe combinare la feconda lezione della narrativa femminile: a partire dal *romance* "gotico" della Lee, Reeve, Radcliffe, Mrs Helme al *national tale* d'ambientazione regionale della Edgeworth, Hamilton, Lady Morgan, al *novel of manners* della Burney e della Austen. Le sue pagine critiche su Mrs Radcliffe e sull'autrice di *Emma* sono rivelatrici della sua ammirazione e dei suoi intenti. Questo "nuovo" genere narrativo, che coniuga vicende forti e drammatiche e personaggi dalla psicologia realistica e coerente con un'ambientazione storica precisa e rispettosa delle tradizioni e del folklore, avrà grande successo nell'Ottocento borghese in cui il rapporto di odio-amore con il passato si manifesta in tutta la sua duplicità, lasciando sempre, in vario grado, scoperto il legame di originaria consanguineità con la narrativa gotica. Se come «prodotto dell'età del nazionalismo, industrializzazione e rivoluzioni» il romanzo storico (come osserva Fleishman) non poteva che nascere nel periodo romantico quando «il passato diventa un affare nazionale» organicamente collegato alla vitalità della nazione, è però vero che la gestazione di questo genere che fonde storia e *romance* risale molto più indietro, come testimoniano le *Letters on Chivalry and Romance* (1762) di Hurd che tanta influenza esercitarono sull'autore del primo romanzo gotico, Horace Walpole.

Tra i motivi del successo del romanzo storico di Scott che hanno suscitato l'interesse di storici e filosofi, si è a lungo considerato il fatto "politico" che esso rappresentasse il superamento della trasgressiva conflittualità del gotico, che veniva così composta in una visione di pace, prosperità e progresso per il Regno Unito e l'impero britannico. La critica più recente, come quella di Gillen D'Arcy, scopre invece nei *Waverley Novels* «discorsi dissonanti [...] sottotesti [...] nascoste manifestazioni di nazionalismo scozzese [...] critiche acute rivolte sia all'Unione che alla politica imperialistica inglese». E tuttavia indubitabile che proprio come grande autore di *romance*, come lo celebra Northrop Frye in *The Secular Scripture*, egli contribuì potentemente allo sviluppo del nuovo atteggiamento verso il passato e del senso della comunità nazionale.