BIBLIOTECA

Romanticismo e dintorni 13
Collana diretta da A. De Paz, V. Fortunati, G. Franci

Beatrice Battaglia

La zitella illetterata. Parodia e ironia nei romanzi di Jane Austen

Liguori Editore

Questa opera è protetta dalla Legge sul diritto d'autore
(Legge n. 633/1941: http://www.giustizia.it/cassazione/leggi/l633_41.html).
Tutti i diritti, in particolare quelli relativi alla traduzione, alla citazione, alla riproduzione in qualsiasi forma, all'uso delle illustrazioni, delle tabelle e del materiale software a corredo, alla trasmissione radiofonica o televisiva, alla registrazione analogica o digitale, alla pubblicazione e diffusione attraverso la rete Internet sono riservati, anche nel caso di utilizzo parziale.
La riproduzione di questa opera, anche se parziale o in copia digitale, è ammessa solo ed esclusivamente nei limiti stabiliti dalla Legge ed è soggetta all'autorizzazione scritta dell'Editore.
La violazione delle norme comporta le sanzioni previste dalla legge.
Il regolamento per l'uso dei contenuti e dei servizi presenti sul sito della Casa Editrice Liguori è disponibile al seguente indirizzo: http://www.liguori.it/politiche_contatti/default.asp?c=legal
L'utilizzo in questa pubblicazione di denominazioni generiche, nomi commerciali e marchi registrati, anche se non specificamente identificati, non implica che tali denominazioni o marchi non siano protetti dalle relative leggi o regolamenti.

Liguori Editore - I 80123 Napoli
http://www.liguori.it

© 2009 by Liguori Editore, S.r.l.
Tutti i diritti sono riservati
Prima edizione italiana Longo, Ravenna, 1983
Seconda edizione italiana Febbraio 2009
Stampato in Italia da OGL - Napoli

Battaglia, Beatrice :
La zitella illetterata. Parodia e ironia nei romanzi di Jane Austen/Beatrice Battaglia
Napoli : Liguori, 2009
ISBN-13 **978 - 88 - 207 - 4396- 3**

1. Letteratura inglese 2. Critica letteraria I. Titolo

Ristampe:

15 14 13 12 11 10 09 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0

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

A mio padre Fiumalbo
che tanta comprensione provava per Mrs Bennet,
cla pòvra dòna con tuti ch'il fiòli da maridâr.

... writing a book seems to be now considered as the only sure resource which the idle and the illiterate have always in their power.

Hannah More, *Strictures*, 1802

—And I think I may boast myself to be, with all possible Vanity, the most unlearned & uninformed Female who ever dared to be an Authoress.

Lett. to J.S. Clarke, 1815

Men have had every advantage of us in telling their own story ... I will not allow books to prove anything.

Persuasion, II, 11

INDICE

Elenco delle illustrazioni XI

Introduzione alla seconda edizione XIII
Premessa 1

Introduzione 5
Convenzione e ironia nel linguaggio "doppio" di Jane Austen
1. «A great deal of ingenuity» per il lettore ideale 5
2. L'*arte dell'allusione*: strategia parodica e linguaggio ironico 29

Parte prima
Dal *burlesque* all'ironia: gli *Steventon Novels*

I. «She learned romance as she grew older»: la riscrittura del *contrast novel* in *Sense and Sensibility* 39
1. *Elinor and Marianne* 44
2. L'ironia retorica della Narratrice onnisciente 47
3. Il "tradimento" dell'Autrice 53

II. Ironia satirica e comica nel limbo morale di *Pride and Prejudice* 79
1. «As delightful a creature as ever appeared in print»: *a witty female* 79
2. Il riso di Elizabeth Bennet e il sorriso di Aunt Jane 102

Parte seconda

PARODIA E AMBIGUITÀ NEI *CHAWTON NOVELS*

III. *Mansfield Park* e la parodia ironica del romanzo didattico 111
1. Autrice ironica – Narratrice onnisciente: *Wit vs Wisdom* 111
2. "*Self-concealment*" e "*self-assertion*": la doppia vita di Fanny Price 130
3. Mary Crawford e lo spirito della parodia 148
4. *Evangelical Novel* o *Gothic Tale*? 151
5. «Those golden times which the poets picture»: l'utopico *lieto fine* di *Lovers' Vows* 175

IV. La parodia ironica del *female-Quixote novel* in *Emma* 187
1. «As formidable an image as you could present»: *Dear, everybody's dear* Miss Bates 187
2. *Opennes* e *general irony* 192
3. Oltre l'ironia: l'approdo al *romance* in *Persuasion* 219

Appendici

229

JANE AUSTEN SENZA MASCHERE:
GLI *AUSTEN STUDIES* NELL'ULTIMO DECENNIO

1. *Vita di Jane Austen*: realizzazioni, adattamenti e repliche di un copione inesauribile (1997-2003) 231
2. I *contesti* della scrittura austeniana 240
3. *A fling at the slave-trade* e a Lord Mansfield 252
4. Jane Austen a teatro 262
5. L'eredità della *witty comedy* settecentesca: Mrs Bennet 269

Indice dei nomi 279

ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI

The Bennets at home (Hugh Thomson, 1894)
Prima ed. italiana di *PP* nella trad. di Giulio Caprin (con ill. di C.E. Brock), Milano, Mondadori, 1932
JA nel ritratto disegnato da Cassandra ad acquerello e matita (ca 1810-11, ora alla National Portrait Gallery) fatto ritoccare da J.E. Austen-Leigh per la prima ed. del *Memoir*, 1870 (da *JA, Feminism and Fiction* di M. Kirkham, Brighton, Harvester Press, 1983)
Frontespizio del *Memoir of JA* di J.E. Austen-Leigh
Frontespizio di *Three Essays on the Picturesque* di William Gilpin
Sidney Gardens, Bath (da *A Portrait of JA* di D. Cecil, Penguin Books, 1980)
Chawton Park, Hampshire (da *A Portrait of JA*, cit.)
Chaise and Four in full Gallop, da *The Microcosm of London* di W.H. Pyne, 1808
Lettera autografa
Steventon Rectory
Frontespizio di *SS*
Frontespizio di *A Gossip Story* di Jane West
Frontespizio di *PP*
Una scena da *The Belle's Stratagem* di Hannah Cowley con Belle e Doricourt (da *JA and the Theatre* di P. Byrne, Hambledon and London, Humbledon Press, 2002)
Chawton Parlour (da *JA Her Home & Her Friends* di C. Hill, John Lane, The Bodley Head, 1901; illustr. di E.G. Hill)
Frontespizio di *MP*
Frontespizio di *Coelebs in Search of a Wife* di Hannah More
Frontespizio di *Strictures on the Modern System of Female Education* di Hannah More
Frontespizio di *Lovers' Vows* di Elizabeth Inchbald
Locandina di *Lovers' Vows* di Elizabeth Inchbald (da *JA and the Theatre*, cit.)

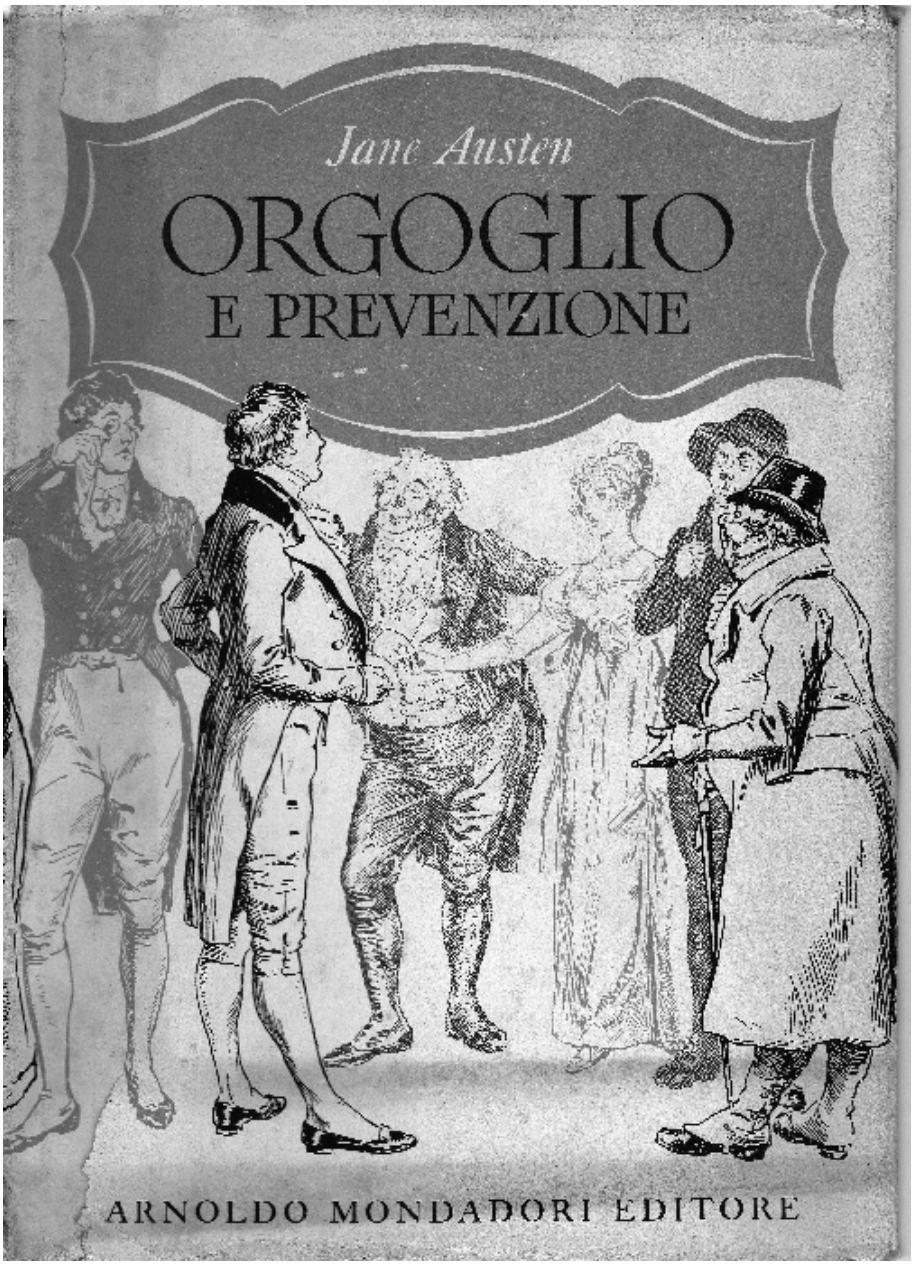
Frontespizio di *E*
Frontespizio di *NA* e *P*
Frontespizio di *A Vindication of the Rights of Woman* di Mary Wollstonecraft
Astley's Theatre (da *JA and the Theatre*, cit.)
La *Bermuda*, "a Bermuda-class sloop", sorella della *Indian*, comandata da Charles Austen dal 1805-10 (ricostruzione di Derek Gardner nel Bermuda Maritime Museum; riprodotta in *JA and the Navy* di B.C. Southam, Humbledon and London, Humbledon Press, 2000)
Godmersham Park, Kent, residenza del fratello Edward fino alla successione all'eredità dei Knight a Chawton Park (da *A Portrait of JA*, cit.)
Tom Lefroy (da *A Portrait of JA*, cit.)
Stoneleigh Abbey, Warwickshire, l'antica residenza dei Leigh (da *JA Her Home & Friends*, cit.)
A Bath (da *JA Her Home & Her Friends*, cit.)
Manydown Park, residenza dei Bigg-Wither (da G.F. Proser's *Select Illustrations of Hampshire*, 1833)
Harris Bigg-Wither (1781-1833)
Slave-ship di J.M.W. Turner, 1840
Locandina di *The West Indian*
Dallo *sketch-book* di Tom nel film "Mansfield Park" di P. Rozema, 1999
Interno del Lyceum Theatre dove JA assistette a tre *musical pieces* nel 1813 (da *JA and the Theatre*, cit.)
Musica a Bath (da *JA Her Home & Her Friends*, cit.)
Locandina di *The Wonder* di Susanna Centlivre
The Pump Room (da *A Portrait of JA* cit.)
Locandina del 1° convegno di Studi austeniani in Italia (grafica di Monica Notari)
Abito da ballo, 1809

Si ringrazia la Chawton House Library per la riproduzione fotografica del frontespizio di *Coeleb in Search of a Wife*.

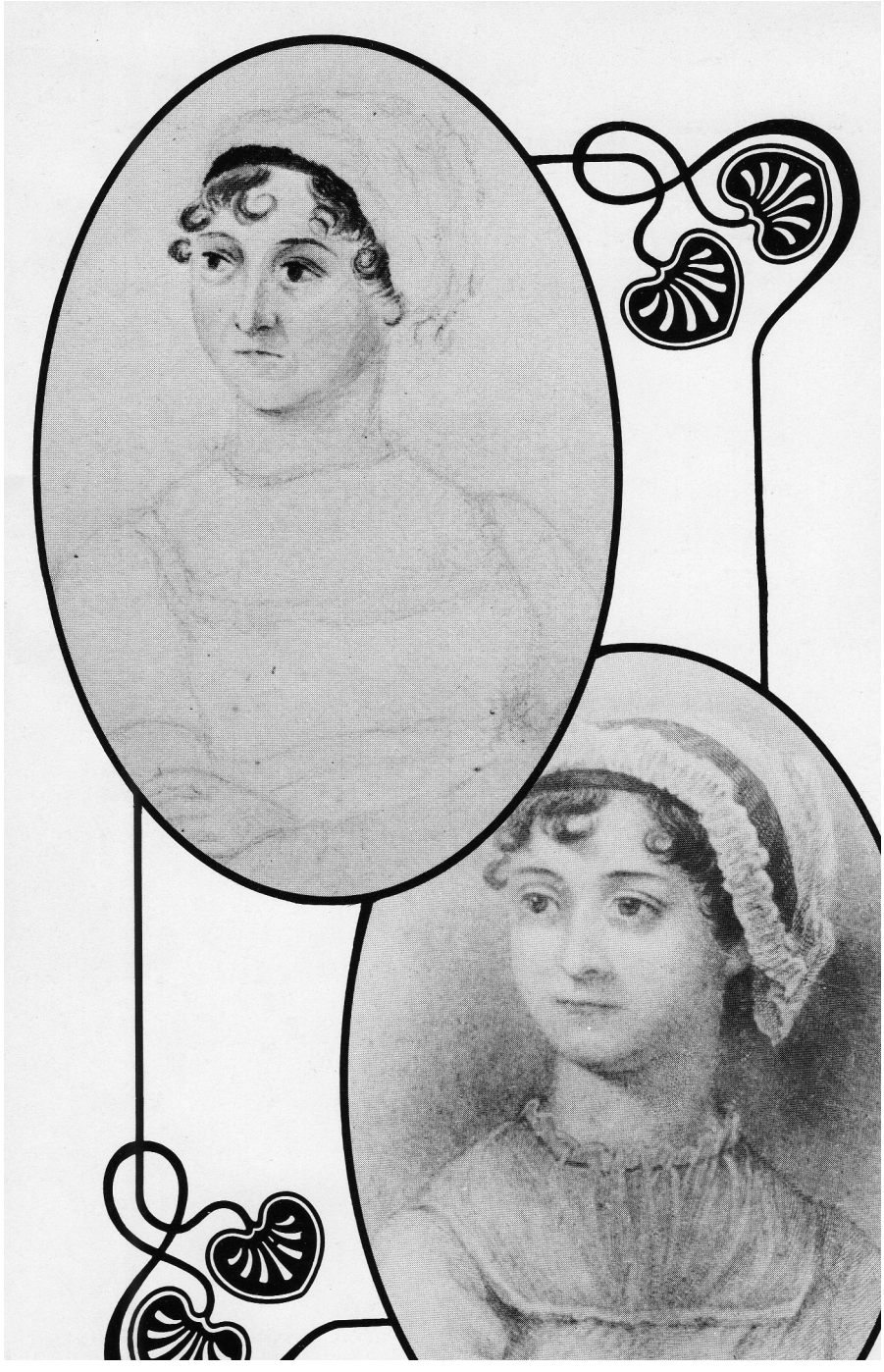
INTRODUZIONE ALLA SECONDA EDIZIONE

We are very glad to welcome this second edition of *La zitella illetterata. Parodia e ironia nei romanzi di Jane Austen*. Above all, it testifies that in Italy the world of Austen Studies is alive and well. As Beatrice Battaglia has said, when her work in this area began, more than thirty years ago, Austen Studies was at first an unrewarding task in Italy's 'uncongenial terrain'. However, with a succession of books and articles, not to mention international conferences, Professor Battaglia has transformed the landscape. It was a labour that, at first, she undertook virtually single-handed. However, to-day Bologna with the Centro Interdisciplinare di Studi Romantici is recognised as the dynamic centre of Austen Studies in Italy and Professor Battaglia has been joined by a growing body of Italian scholars and students, all of them active in liberating 'the unlearned spinster' from the fixities of the past and placing her in the continuities of living culture and history. An important achievement in itself, moreover this new edition of *La zitella illetterata* stands as a milestone in the progress of the Italian understanding of this great novelist.

Brian Southam
London, November 2008



Prima traduzione italiana di *Pride and Prejudice*, 1932



A MEMOIR

OF

JANE AUSTEN

BY HER NEPHEW

J. E. AUSTEN LEIGH

SECOND EDITION

TO WHICH IS ADDED

LADY SUSAN

AND FRAGMENTS OF

TWO OTHER UNFINISHED TALES BY MISS AUSTEN

LONDON
RICHARD BENTLEY AND SON
NEW BURLINGTON STREET
Publishers in Ordinary to Her Majesty
1871

Il volume qui ristampato – da lungo tempo esaurito – presenta un'analisi del linguaggio ironico di Jane Austen, una lettura testuale ravvicinata della sua retorica narrativa i cui risultati sono stati via via ribaditi, anzi esaltati, dalla evoluzione degli studi austeniani negli ultimi decenni con i "nuovi" approcci critici, culturali, neostorici e della ricezione. Il titolo, ironico come la scrittrice cui appartengono le parole che lo compongono, intendeva cogliere e mettere in evidenza la natura del carattere e l'essenza del genio creativo che emergono dalla sua scrittura in netto contrasto con l'immagine della "signorina" ingenua «senza orizzonti e senza passioni», rispettosa delle convenzioni e interessata solo agli «affari di cuore delle ragazze», che dominava ancora le storie letterarie e in particolare quelle italiane[1]. Tale immagine, creata nel periodo vittoriano dai famigliari, si era potuta costruire proprio ignorando lo stile, e prendendo in considerazione solo il contenuto letterale, come appunto faranno Mario Praz (1936) e più tardi Edward Said (1993)[2]. Partendo dal presupposto opposto – che Jane Austen non è solo una *literary novelist* (secondo la feconda definizione del Litz[3]), ma anche un'*artista* (come riconobbero H.G. Lewes, F.M. Ford, la Woolf, E.M. Forster e molti altri) – *La zitella illetterata* proponeva un'analisi della sua "arte", dettata dalla volontà di verificare le intuizioni del "subversive criticism", da noi per lo più ignorate e considerate più che altro il frutto di arbitrarie e astoriche proiezioni autobiografiche. In un ambiente imbevuto di paternalistiche certezze nei confronti della «goldonetta ingenua che scriveva romanzi così come ricamava una borsetta»[4] o dell'«entusiastica danzatrice» che disegnava i suoi intrecci

[1] Cfr. il mio "The Reception of Jane Austen in Italy", in A. Mandal and B.C. Southam eds, *The Reception of Jane Austen in Europe*, London, Continuum, 2007, pp. 205-23.
[2] E.W. Said, *Culture and Imperialism*, New York, Knopf, pp. 93-97.
[3] "Recollecting Jane Austen", *Critical Inquiry*, March 1975, vol. 1, n. 3, p. 682.
[4] Cfr. G. Caprin, Introduzione, *Orgoglio e prevenzione*, Milano, Mondadori, 1951.

sul modello di un ballo settecentesco con «una linda stesura notarile» alla maniera di Addison e degli augustei[5], tale approccio formale non poteva riscuotere sufficiente attenzione per essere preso, salvo rare eccezioni, in considerazione e tanto meno vedersi riconosciuta una quache novità o importanza: ancor più fredda e distante di quella di Giulio Caprin, la Jane Austen del Praz, attraverso le numerose edizioni della sua *Storia della letteratura inglese*, era diventata una verità universalmente riconosciuta e incontestabile. E tuttavia l'approccio formale di *La zitella illetterata*, per quanto potesse apparire dettato dall'interesse per la "tecnica" letteraria di moda in quegli anni, era tutt'altro che nuovo, ma aveva una fonte illustre proprio nella critica italiana, nel saggio di Emilio Cecchi apparso nel 1915 nella sua *Storia della letteratura inglese nel secolo XIX*.

Questo saggio riscattava la Austen dal «grossolano raffronto» fra la sua «arte» e «la pittura di genere dei fiamminghi» per collocarla, giustamente, tra la prima e la seconda generazione romantica, accanto a Scott, preferendo chiaramente la «poverella massaja con il fagottello dei suoi sei romanzi» al «filibustiere in abito nero noleggiato e con catena di similoro»[6]. Del tutto incurante del ritratto vittoriano della *proper lady* dotata di innocuo spirito e candida arguzia, e prendendo invece a fuoco il «mordente stilistico» della sua pagina, Cecchi inquadrava fin dalle prime righe quelli che sarebbero stati i temi fondamentali della critica austeniana successiva: l'interpretazione dell'ironia e, di conseguenza, le caratteristiche del suo "moralismo"[7]. Facendo ricorso a tutti gli ambiti del comico[8], il suo lessico critico delineava un ritratto che anticipava la Jane Austen «rebellious, satirical and wild» di David Nokes (1997)[9].

[5] Cfr. M. Praz, *Storia della letteratura inglese*, Firenze, Sansoni, 1936.

[6] E. Cecchi, *Storia delle letteratura inglese nel XIX secolo*, Milano, Treves, 1915, pp. 228-9.

[7] «Se Miss Jane Austen non fosse persona gentilmente ironica fino a una punta di maligno … La sua arte costituisce un silenzioso tramite sotterraneo fra il romanzo settecentesco e il romanzo vittoriano, dico quello critico e ironico di Thackeray, ... E, a tutta prima, uno è inclinato a credere che la speciosità di Miss Austen sia soltanto un'arcaicità ravviata, un residuo dell'ispirazione dei Richardson, dei Fielding e degli Sterne, adattato a un organismo muliebre … Ora ciò non si adatta a Miss Austen … nella sua intuizione della vita è invece *poco o nulla di predicatorio. Se i suoi personaggi sono spesso istruttivi, questo non concerne la scrittrice* (pp. 228 e sgg.). Per Praz invece «la Austen è, con Richardson, la romanziera più tipica del Settecento inglese».

[8] «affettuosa crudeltà... cinico e crudo... perfidia disarmata... beffa… beffardo... grottesco... buffonesco... ironia... ambiguità... bizzarro... minuta rabbia hogarthiana... caricatura» (pp. 237-42, *passim*).

[9] D. Nokes, *Jane Austen, A Life*, London, Fourth Estate, 1997.

Dotata dei più bei doni della musa comica[10], "Miss" Austen gli appariva «un raro esempio di moralità estetica, di fedeltà alla propria missione letteraria»[11], senza che mai le venisse meno il distacco che è proprio dell'esercizio del comico come gioco intellettuale, incompatibile con qualsiasi tipo di moralismo: «questa scrittrice poteva far vivere una piccola umanità nella quale l'apparenza della nozione e dell'aspirazione di bene era in realtà bisogno economico, tornaconto sociale, desiderio di non commettere civili sgrammaticature. Quando per necessità costruttiva, per bisogno di risalti, ella deve stabilire qualche linea forte, appoggiar qualche grossa parola, esce atrocemente in falsetto. Con il senso morale le manca naturalmente la facoltà della commozione, dell'indignazione»[12].

Cecchi non mancava di sottolineare il costante e sottile *subversivism* «dal punto di vista sociologico … : la reazione alla didattica pedante, la negazione dei diritti dei primogeniti … la caricatura nobiliare …: ai gran visconti dello Scott e del Byron, Miss Austen senza parere intraprende pian piano a levare i pennacchi di sulle berrette»[13].

Con la sua ricchezza di affermazioni e suggerimenti anticonvenzionali, il capitolo di Cecchi suonava come un invito ad addentrarsi nel linguaggio ironico e indiretto della scrittrice, quasi una sfida a comprendere e ad analizzare il suo stile parodico e la tecnica narrativa dei romanzi – un invito che avrebbe trovato un'eco solo molto più tardi (1963) nella *Storia della letteratura inglese* di Carlo Izzo, il quale, colpito sopratutto dalla «soppesata perfezione» stilistica propria della «grande commedia», presentava la Austen come «colei che porta il romanzo domestico a un livello di tale *perfezione strutturale e formale* che dopo di lei non altro fu possibile se non il romanzo vittoriano»[14]. Lungi dal considerare i romanzi in base al loro contenuto tematico solo dei «garbati romanzi per signorine», Izzo dichiarava che «la magistrale abilità della Austen nell'intessere su così limitata scacchiera arabeschi tra i più sottili e sorprendenti, ha assicurato loro un posto ben più alto nella gerarchia

[10] Cfr. H. Austen, "Biographical Notice of the Author" (pubbl. con *NA* e *P* nel 1818), in J.E. Austen-Leigh, *A Memoir of Jane Austen and Other Family Recollections*, ed. K. Sutherland, Oxford, Oxford University Press, 2002, [*BN*] pp. 135-53.

[11] E. Cecchi, *op. cit.*, p. 230.

[12] Ivi, p. 238.

[13] Ivi, p. 241.

[14] *Storia della letteratura inglese*, vol. II, Milano, Nuova Accademia Editrice, 1963, p. 280. Nella biblioteca del DLLSM dell'Università di Bologna è conservata la copia della *Storia della lettteratura inglese nel XIX secolo* del Cecchi appartenuta a Carlo Izzo, con il capitolo sulla Austen fittamente annotato a matita.

dei valori letterari». La sua facilità è, come quella dell'Ariosto, frutto di molta fatica. Il suo cosiddetto antiromanticismo non è arretratezza o provincialismo, ma «assoluta originalità». «Dietro la maschera dell'innocenza» e «l'ironico distacco dell'impareggiabile Jane», Izzo percepiva «la complessità» di una grande artista del romanzo ancor tutta da decifrare[15]. Rispondendo a questi suggerimenti *La zitella illetterata* scopre attraverso il "close reading" quello che è il principale congegno della sua *techne* narrativa, il pilastro del suo linguaggio doppio, che è poi la base della sua persistente attualità. Il dialogismo e l'ambiguità del testo austeniano dipendono dal fatto che l'autrice non si identifica mai del tutto con le sue voci narranti, ma lavora, nella regia o nella messa in scena, per suggerire la parzialità della loro visione, la loro inadeguatezza e quindi la loro inaffidabilità, creando incertezza e coinvolgendo così il lettore nell'esperienza dell'interpretazione.

Era proprio la *modernità* di tale tecnica a costituire la principale obiezione da parte di quei critici che, come già notava Queene Leavis su *Scrutiny* (1941), avevano sempre letto la Austen senza mai ritenere neceessaria la conoscenza del contesto storico. Né valeva ricordare che, come aveva rilevato anche Cecchi, la Austen è scrittrice per scrittori, prima ancora che per lettori ordinari. Non a caso F.M. Ford, il padre del romanzo modernista, la considera «la più grande artista prodotta dall'Ottocento» e mette in cima alla lista dei suoi romanzi preferiti *Pride and Prejudice* e *Mansfield Park*[16], a cui deve la tecnica della inaffidabilità della voce narrante ("unreliable narrator") che è alla base del romanzo moderno; ed è per questo che dobbiamo dar ragione a Claudia Johnson, quando insegna che Jane Austen è l'inventrice del romanzo moderno: l'inaffidabilità della voce narrante (implicita nell'atteggimento parodico) adattata al *novel of manners* trasforma il racconto didattico e sentimentale in una forma complessa capace di dar voce alla plurivocità del reale.

"Narratore inaffidabile" e "plurivocità del reale" saranno anche espressioni di conio "moderno", ma indicano concetti e tecniche in pieno sviluppo nel contesto epistemologico ed espressivo del Settecento e che si manifestano, nell'ambito artistico e letterario, nelle grandi passioni dell'epoca per il teatro e per il pittoresco. E la Austen

[15] Ivi, pp. 282, 284. Per la paternità del titolo del mio saggio "Complessità di JA dietro la maschera dell'innocenza" (*Il Lettore di Provincia*, n. 22/23, Sett.-Dic. 1975, pp. 49-73) cfr. *Jane Austen Oggi e Ieri*, a cura di B. Battaglia, Ravenna, Longo, 2002, p. 13.

[16] Cfr. F.M. Ford, *The March of Literature* (1938), Normal, Dalkey Archive Press, 1994, pp. 785-86; *Mighter than the Sword*, London, George Allen & Unwin, 1938, p. 26.

condusse la normale vita *sociale* di una *gentlewoman* della sua classe (la *gentry*), in una famiglia più che mai attiva e rampante che vantava parenti di rango elevato e amici influenti[17]. Così, a Steventon Rectory e Chawton Cottage, per quanto immersi nella campagna inglese, giungeva ben più dell'eco ovattata (come si è ripetutamente scritto) dei grandi avvenimenti che agitavano il mondo di allora; arrivavano, invece, testimonianze dirette e protagonisti dai suoi punti più caldi: il figlio del governatore dell'India, Warren Hastings, e più tardi la figlioccia, la cugina Eliza che aveva sposato il Conte de Feuillide, ghigliottinato durante la rivoluzione francese; i fratelli Frank e Charles, in servizio in Marina durante la guerra con la Francia e futuri ammiragli; le lettere dal *Grand Tour* da parte del fratello Edward, adottato dai Knight ed erede al titolo di baronetto; dalle Indie occidentali, resoconti da proprietà coloniali in Antigua, di cui il reverendo George Austen era curatore, o notizie tristi, come la morte a Santo Domingo del fidanzato della sorella, al seguito di Lord Craven durante una spedizione contro i Francesi, che sostenevano la ribellione degli schiavi o, più tardi, i rovesci finanziari dell'amato fratello Henry, banchiere a Londra. La breve vita della Austen non fu affatto ignara come quella del «tordo che canta sul ramo del giardino»[18] e tanto meno isolata, anzi si può dire che, a partire dall'età di sette anni, Jane sia sempre stata in giro: dai pensionati scolastici (Oxford, Southampton, Reading) alle frequenti lunghe visite presso parenti e amici (Ashe, Deane, Rowlings, Manydown, Godmersham, Stoneleigh Abbey), alle gite estive (Sidmouth, Lyme, Ramsgate, Weymouth, Clifton), ai soggiorni a Bath (dove vive con la famiglia per quasi cinque anni), a Southampton, a Londra (dove, sopratutto negli ultimi anni, trascorre, con evidente piacere, frequenti periodi presso il fratello prediletto, Henry (sposato con la "mondana" cugina Eliza de Feuillide), e sarà anche ricevuta a Carlton House (residenza del Principe reggente).

Non potrebbe esserci prospettiva più ampia e rappresentativa di quella degli Austen sulla turbolenta borghesia inglese nel periodo della Reggenza, né occhio più acuto di quello di Jane, disincantato dall'educazione "maschile" ricevuta insieme ai fratelli e agli allievi del padre in

[17] La madre, Cassandra, appartenava all'antica famiglia dei Leigh di Stoneleigh Abbey nel Warwickshire ed era nipote di Theophilus Leigh (1693-1784) di Adlestrop (Gloucestershire) e Master del Balliol College di Oxford. Il padre era imparentato con i Knight di Godmersham, che adotteranno il secondogenito Edward.

[18] H. James, *The Question of Our Speech, The Lesson of Balzac: Two Lectures*. Boston and New York, Houghton Mifflin, 1905, p. 60.

un ambiente familiare illuminato e tollerante[19]. Non meraviglia quindi la sua consapevolezza e il suo *subversivism*, che i famigliari vittoriani tenteranno in tutti i modi di nascondere, distruggendo le lettere, e minimizzando il suo tono critico[20] come mancanza di "refinement"[21], che è come dire di una debita educazione – quell'anestetizzante educazione femminile contro cui la Austen si batte tutta la vita elaborando a tal fine il suo linguaggio ironico. Dalla "Biographical Notice" (1818) del fratello Henry al *Memoir* (1870) del nipote James Edward Austen-Leigh alle *Letters* (1884) del pronipote Lord Brabourne si evidenzia questa operazione con cui al suo caratteristico *wit* e ironia (sconvenienti secondo i canoni dell'epoca) si sostituiscono, in ossequio al decoro, il *candour* e lo *humour* bonario: la Jane Austen che ha dominato le storie letterarie per oltre un secolo è opera dei vittoriani, proprio come il ritratto edulcorato e ingentilito che accompagna il *Memoir*[22]. Affinché questa falsificazione avesse successo e la critica corrosiva potesse apparire solo innocua arguzia, bisognava innanzitutto oscurare il bersaglio delle sue parodie ossia il suo contesto sociale e, per sviare il lettore dal cercarvi riferimenti, dichiarare che la sua vita fu «singolaremente vuota di avvenimenti» e «nulla penetrò mai l'oscurità del suo rifugio domestico», tant'è che per le virtù dei suoi personaggi ideali ella non avrebbe tratto ispirazione che da se stessa!

Man mano che la critica viene mettendo in luce e dando vita al contesto in cui visse, il suo linguaggio parodico acquista una sempre più indiscutibile evidenza: come si potrà sostenere che Jane Austen condivide la morale della narratrice di *Mansfield Park* quando oggi sappiamo per certo che aveva, come tutti i suoi contemporanei, una grande passione per il teatro, che ci andava tutte le volte che poteva e

[19] Cfr. P. Knox-Shaw, *Jane Austen and Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

[20] È palpabile l'ansia dei famigliari – dalla poesia funebre di James (*Complete Poems of James Austen*, ed. D. Selwyn, Chawton, JAS, 2003) alla *BN* di Henry, al *Memoir* di Austen-Leigh, a Lord Brabourne – di oscurare, con continue affermazioni della sua innocenza e innocuità, l'irrefrenabile e duro spirito critico della Austen (Cfr. P. Poplowski, "Happy Junketings: *Carnivalesque Comedy in Jane Austen's Juvenilia*", in *Re-Drawing Austen: Picturesque Travels in Austenland*, eds B. Battaglia and D. Saglia, Napoli, Liguori, 2004, pp. 395-97).

[21] Cfr. le lettere dell'amata nipote Fanny Knight, poi Lady Knatchbull, al figlio Lord Brabourne (M. Wilson, Almost Another Sister, Maidstone, Kent Arts & L., 1990).

[22] «The portrait is better than I expected—as considering its early date, and that it has lately passed through th hands of painter and engraver—I did not reckon upon finding *any* likeness—but there is a *look* which I recognize as hers—and though the general resemblance is *not* strong, yet as it represents a pleasant countenance it is *so* far a truth—& I am not dissatisfied with it.» (Caroline Austen al fratello James Edward, 16 Dec. 1869, in J.E. Austen-Leigh, *A Memoir...*, cit., p. 192; corsivi di C.A. Cfr. anche Ivi, p. IX.).

THREE ESSAYS:

ON

PICTURESQUE BEAUTY;

ON

PICTURESQUE TRAVEL;

AND ON

SKETCHING LANDSCAPE:

TO WHICH IS ADDED A POEM, ON

LANDSCAPE PAINTING.

Second Edition.

By WILLIAM GILPIN, A. M.
PREBENDARY OF SALISBURY;
AND VICAR OF BOLDRE IN NEW-FOREST, NEAR LYMINGTON.

London;
PRINTED FOR R. BLAMIRE, IN THE STRAND.
1794.

che non perdeva occasione di recitare nei famigerati *theatricals*?[23] È dal teatro che la Austen apprende il ruolo di drammaturga e di regista, e in particolare dalla commedia femminile, dove può trovare ampie difese dell'indipendenza dell'autrice dai suoi personaggi[24] e insieme tutta la vasta gamma del linguaggio doppio del *wit*, l'arte del dire e del non dire allo stesso tempo, e la camaleontica[25] capacità di nascondersi dietro i punti di vista più insospettabili. La Austen porta avanti l'eredità della *witty comedy* femminile in un momento in cui l'accesso al palcoscenico si va chiudendo per le commediografe. Obbedendo alla sua innata competenza drammatica trasferisce la commedia sul palcoscenico della coscienza individuale, come avviene in *Emma*, coinvolgendo il lettore con una perfetta applicazione dei principi del pittoresco.

Il pittoresco divulgato da William Gilpin – di cui Jane Austen come tutti era «innamorata»[26] – è molto di più della moda dominante a cavallo dei due secoli; è la prima esposizione teorica dei principi della nostra espressività moderna: *variety*, *contrast*, *love of novelty* – nello sforzo di rappresentare il movimento, in una continua ricerca di prospettive sempre diverse. È l'applicazione di questi principi, che sono in sostanza gli stessi del romanzo impressionista di Ford, che spiega l'attualità dei romanzi della Austen[27]. A chi, seguendo le proprie personali "impressioni", voglia continuare a collocare l'autrice dei *Chawton novels* accanto ad Addison, se non accanto a Vermeer, bisogna ricordare che è invece accanto ai protoimpressionisti Turner e Constable che va collocata, poiché è loro coetanea e ha vissuto dai 25 ai 30 anni nel luogo più alla moda d'Inghilterra.

E con i "Bath years", un altro pezzo forte della "maschera di ferro" vittoriana si sgretola: il mito che Jane Austen non amasse Bath e la sua vita sociale. A parte l'evidenza contraria di *Northanger Abbey* e *Persuasion*, l'assenza quasi totale di lettere in questi anni[28] evidenzia

[23] Cfr. Appendici 4 e 5.

[24] Cfr. H. Cowley in Appendici, 5, n. [38].

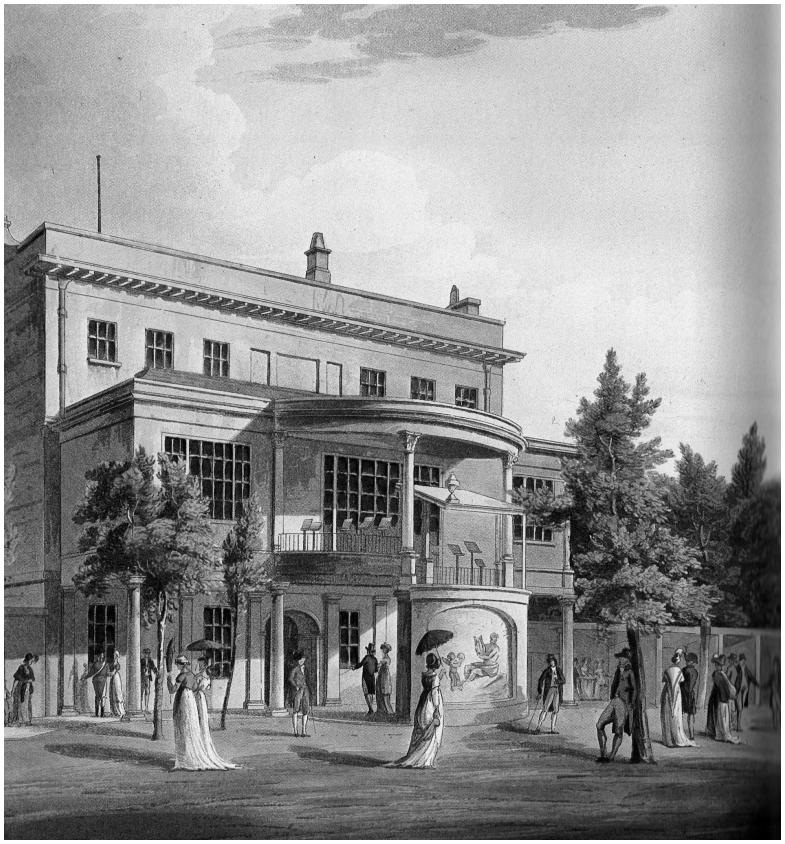
[25] L'aggettivo *camaleontico* è preso dalle parole di Mary Lascelles nella prima importante monografia sulla scrittrice (*Jane Austen and Her Art*, 1939, Oxford, Oxford University Press, 1968, p. 102): «Jane Austen's style seems to me to show (especially in the later novels) a cunningly chameleon-like faculty».

[26] *BN*, pp. 140-41: «At a very early age she was enamoured of Gilpin on the Picturesque, and she seldom changed her opinions either of books or men.» Cfr. il mio "*Italian light on English walls*: Jane Austen and the Picturesque", in *Re-Drawing Austen: Picturesque Travels in Austenland*, cit., pp. 1-9.

[27] Cfr. B. Battaglia, "Dal *romance* pittoresco al *novel* impressionista", *Paesaggi e misteri. Riscoprire Ann Radcliffe*, Napoli, Liguori, 2008, pp. 155-88.

[28] «My Aunt [Cassandra] looked them over and burnt the greater part, (as she told me),

un "buco nero" nella vita della scrittrice reso assai sospetto dal fatto che i famigliari, costruttori del mito di "St Aunt Jane of Steventon-cum-Chawton-Canonicorum"[29], quando non dimenticano di citare Bath, se la cavano con due righe in cui tuttavia non possono fare a meno di ammettere «that she went a good deal into society», anche se – ed è significativo – sentono la necessità di aggiungere «*in a quiet way, chiefly with ladies*»[30].



Sidney Gardens, Bath.

2 or 3 years before her own death—She left, or gave legacies to the Nieces—but of those that I have seen, several had portions cut out» (Caroline Austen, *My Aunt Jane Austen* (1867), in J.E. Austen-Leigh, *A Memoir...*, cit., p. 174). Sono restate solo cinque lettere scritte da Bath, di cui tre indirizzate al fratello Frank nel gennaio del 1805 sulla morte del padre e le altre due a Cassandra nell'aprile del 1805. Cfr. D. Nokes, *Jane Austen A Life*, cit., pp. 264-65.

[29] Cfr. K. Sutherland, "Introduction", in J.E. Austen-Leigh, *A Memoir...*, cit., p. xv.

[30] Ivi, p. 59; mio il corsivo.

Se oggi Jane Austen è di tutti gli scrittori del canone quella in fondo più sconosciuta, che più suscita il desiderio di comprensione del lettore[31] (come dimostra la produzione continua di sue biografie), la responsabilità non è solo da attribuirsi al "depistaggio" vittoriano, per dimostrare il quale sarebbe dovuta bastare la pubblicazione dei *juvenilia* con l'evidenza incontestabile del «restless and sardonic spirit» della loro autrice[32]. La persistente enigmaticità della Austen è soprattutto il prodotto della sua scrittura, per avvicinarsi alla quale studi sul contesto storico come quello di Peter Knox-Shaw[33] o il recentissimo di Anthony Mandal[34] sono indispensabili, e tuttavia non sufficienti: A.W. Litz è stato il primo a mostrare come essi vadano accompagnati e sviluppati con lo studio dell'*uso* fatto dalla Austen dei linguaggi fornitile dal suo contesto[35]; Norman Page ha poi dato l'esempio del tipo di analisi adatta al linguaggio austeniano[36] – un'analisi che ripercorre attentamente tutti i movimenti della "macchina da presa" narrativa nella sua fine e articolata gamma di inquadrature che sono il frutto dell'applicazione dei principi del pittoresco e il cui prodotto è appunto la parodia ironica.

La parodia ironica della Austen mette parodiato e parodiante sullo stesso piano, tanto che a tratti è impossibile distinguerli, ed è per questo che la Austen ha potuto essere considerata una scrittrice moralistica e didattica. È vero che la Austen postula espressamente un "lettore ideale" dotato di grande ingegnosità; ma, più si conosce la scrittrice meno ci si sente al sicuro dal suo linguaggio doppio: che proprio il lettore ideale sia la sua maggior tentazione? Certamente anche il lettore ideale deve imparare che «Seldom, very seldom does complete truth belongs to any human disclosure ...»[37]. È questo scopo "didattico" che fa della Austen una grande artista: la sua scrittura è una sfida alla leggibilità: l'azione del leggere diventa infinita e quindi consapevole della propria autoreferenzialità e, in ultima analisi, del proprio valore esistenziale come vita e verità. Il *feeling* del lettore con l'autrice si

[31] Cfr. J. Wiltshire, *Recreating Jane Austen*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
[32] K. Sutherland, *op. cit.*, p. xvi.
[33] Cfr. Appendici, 2.
[34] Cfr. *Jane Austen and the Popular Novel*, Basingstoke, Palgrave, 2007.
[35] A.W. Litz, *Jane Austen. A Study of Her Artistic Development,* London, Chatto & Windus, 1965.
[36] N. Page, "Categories of Speech in *Persuasion*", *Modern Language Review*, 1969, 64, pp. 734-41; *The Language of Jane Austen*, Oxford, Blackwell, 1972.
[37] *E*, p. 391.

costruisce proprio su questo senso dell'incertezza come esperienza condivisa nell'imprescindibile gioco della lettura. Con la loro ironia i romanzi ci dicono che la verità è nell'incertezza e nel suo continuo mutare nello spazio e nel tempo in dipendenza del variare del punto di vista, come del resto insegnava Gilpin nei suoi popolari libretti:

> … in our inquiries into *first principles*, we go on, without end, and without satisfaction. … In philosophy we inquire for them in vain—in physics—in metaphysics—in morals. Even in the polite arts, where the subject, one should imagine, is less recondite, the inquiry, we find, is equally vague. We are puzzled, and bewildered; but not informed, *all is uncertainty*; a strife of words; …[38]

Gilpin non è che un divulgatore del comune sentire. L'epoca della Austen, ossia l'"età delle rivoluzioni", parla (per bocca di Adam Smith, Hume, Godwin, Priestley, Ferguson, Hunter, Jenner, ecc.) di "perpetuo cambiamento", di "comtinua novità di opinioni, sentimenti, passioni", di "flusso incessante di idee"[39]. Appare più che naturale oggi che l'acuta sensibilità al cambiamento di una precoce scrittrice «grande lettrice di romanzi»[40] abbia sviluppato un linguaggio narrativo in grado di riflettere l'inafferabile, mutevole fluire del reale.

La zitella illetterata si propone come un esempio di lettura e decostruzione del testo austeniano in un ambito, anche per quanto concerne il *background* narrativo, rigorosamente formale, che è, lo ribadisco, l'ambito privilegiato e imprescindibile per la comprensione della grandezza della romanziera.

Con l'aggiunta delle Appendici si è voluto dare qualche *flash* sugli sviluppi più significativi degli *Austen Studies* nell'ultimo decennio – sviluppi che non solo legittimano e corroborano le ipotesi di lavoro e i risultati dell'analisi di questo saggio, ma ne confermano l'approccio metodologico come fondamentale chiave interpretativa della scrittura parodica austeniana.

Il testo del 1983 è stato mantenuto intatto con marginali aggiornamenti di carattere editoriale e con l'aggiunta di alcune illustrazioni con l'intento di sottolineare visivamente il contesto biografico, sociale e culturale in cui si è sviluppata la scrittura austeniana.

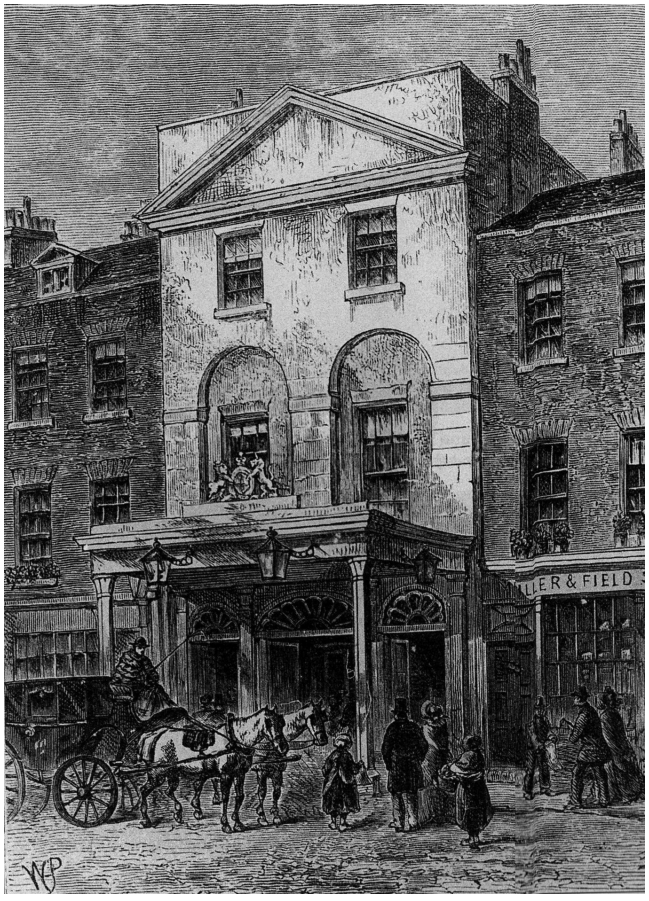
[38] W. Gilpin, *Three Essays, on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; on Sketching Landscape: to which is added a Poem, on Landscape Painting*, London, Blamire, 1794, p. 33.

[39] Cfr. P. Knox-Shaw in Appendici, 2, pp. 247-52.

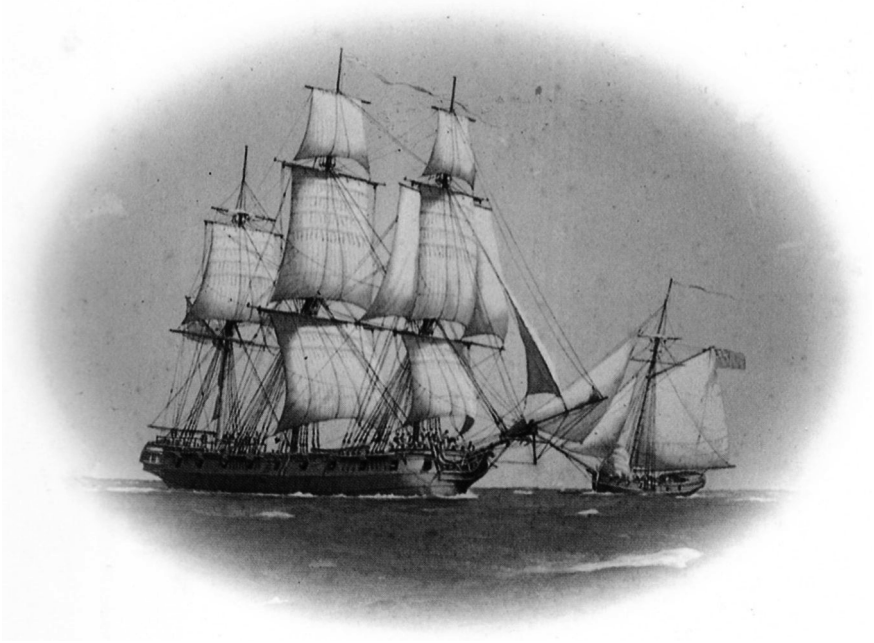
[40] Lett. to Cass., 18 Dec. 1798; cfr. Lett. to Cass., 8-10 April 1805: «Seven years I suppose are enough to change every pore of one's skin & every feeling of one's mind».

APPENDICI

Jane Austen senza maschere: Gli *Austen Studies* nell'ultimo decennio



Il pubblico arriva al Astley's Theatre.



La *Bermuda*, comandata da Charles Austen dal 1805 al 1810.

1. Vita di Jane Austen*:* *realizzazioni, adattamenti e repliche di un copione inesauribile (1997-2003)* ⋆

Jon Spence, *Becoming Jane Austen*, London and New York, Humbledon and London, 2003.

Carol Shields, *Jane Austen*, New York, Lipper /Viking, 2001.

Deirdre Le Faye, *Jane Austen*, London, The British Library, 1998.

Irene Collins, *Jane Austen: The Parson's Daughter*, London and New York, Humbledon and London, 1998.

Helen Lefroy, *Jane Austen*, Phoenix Mill, Sutton Publishing Ltd, 1997.

Valerie Grosvenor Myer, *Obstinate Heart: Jane Austen: a Biography*, London, Michel O'Mara Books, 1997; New York, Arcade, 1997.

Claire Tomalin, *Jane Austen, A Biography*, New York, Knopf, 1997; Vintage Books, 1997; Penguin, 2004.

David Nokes, *Jane Austen, A Life*, London, Fourth Estate, 1997; New York, Straus & Giroux, 1997.

Jane Austen è forse l'autore inglese su cui è stato scritto il maggior numero di biografie, un numero sempre crescente: otto solo negli ultimi otto anni, lasciando da parte *Companion*, *Encyclopedia*, *World*, contesti e monografie critiche. Eppure «della vita di Jane Austen c'è ben poco da dire, e quel poco è stato ripetutamente detto» negli scritti dei suoi famigliari, affermava già G.E. Mitton all'inizio del secolo scorso [*JA and Her Time*, London, Methuen 1905]. Infatti «Miss Austen è certo il soggetto più povero che possa esistere per un biografo da quando esiste la biografia», ribadiva O.W. Firkins cominciando la sua [*Jane Austen*, New York, Henry Holt and Co., 1920] e Virginia Woolf concordava con loro quando osservava che «dopo tutto di vite di Jane Austen ce ne sono abbastanza» [*A Room's of One Own*, 1928]. E tuttavia dagli anni trenta fino all'esplodere della *Austenmania* negli anni novanta, le biografie di Jane Austen continuarono a comparire abbondanti: da David Cecil (1935, 1978) a Elizabeth Jenkins (1938, 1972, 1986), Margaret Kennedy (1950), Margarita Laski (1969), Constance Pilgrim (1971), Jane Aiken Hodge (1972), Joan Rees (1976), Marga-

⋆ Da *La Questione Romantica*, 15/16, pp. 227-34.

ret Llewelyn (1977), John Halperin (1984), Honan Park (1987), Jan Fergus (1991), G.H. Tucker (1994), per citare solo le più note.

Il fenomeno ha ovviamente più di una spiegazione. La più evidente – che JA, icona della *Englishness*, è un grande "affare" economico – è solo apparentemente una spiegazione, perché in realtà rimanda alle *ragioni* di tanto continuo successo soprattutto nella contemporanea "cultura" postmoderna. E le ragioni sono da ricercarsi negli *effetti* prodotti dalle potenzialità della sua scrittura: come acutamente osservava Katherine Mansfield, "ogni vero estimatore della sua arte, nutre l'illusione di essere diventato lui solo, leggendo tra le righe, l'amico intimo della scrittice". L'ambiguità che, diceva Praz [Introd. a I. Kott, *Shakeaspeare, nostro contemporaneo*, cit.], nell'arte è sinonimo di grandezza, pervade infatti la scrittura austeniana, producendo quel coinvolgimento che rende il lettore partecipe e coproduttore, mentre l'autrice, più che mai *unobtrusive,* sembra ritrarsi dalla scena per intervenire, come ogni buon regista, al massimo attraverso i personaggi.

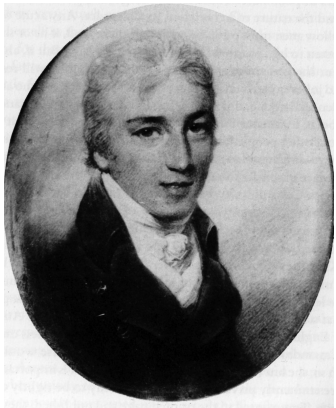
Per tutta una serie di circostanze che ben poco hanno a che fare con la volontà della protagonista, la vita di JA produce lo stesso effetto su chiunque si accinga scriverla, con le sue grandi macchie oscure, le sue chiazze di ambiguità che coprono proprio i punti chiave del copione, i nodi vitali dell'intreccio. In tali momenti viene a mancare la voce della scrittrice, ossia le sue lettere, e al loro posto un brusio di avvenimenti riportati, di ricordi lontani tramandati in famiglia: JA appare allora davvero come la figura lontana che ci volge le spalle proprio come nel ritratto di Cassandra (1804). In queste zone d'ombra ogni aspirante biografo non può che sentirsi sollecitato a interpretare e rendere la versione dei fatti dettata dalla sua sensibilità e dalla sua immaginazione, proprio come farebbe se gli fosse chiesto di descrivere il volto di JA nel ritratto di spalle.

Cassandra, la sorella "diletta", è responsabile di aver fatto bruciare le lettere più significative della personalità della scrittrice, di averne mutilate molte altre [Nokes, pp. 1, 239-40], nel tentativo (abbastanza ben riuscito) di occultare quel lato del carattere e del genio di JA che invece solo può spiegare come ella abbia potuto scrivere quei sei romanzi che, quindi, non sono potuti apparire altro che come un "miracolo", prodotto spontaneo di un passatempo non impegnativo. Cassandra ha così creato la premessa indispensabile alla costruzione di quel ritratto di una donna poco meno che angelica, fondamentalmente mite e soddisfatta del suo ruolo di sorella e zia esemplare, cui daranno il loro apporto tutti i famigliari (a partire dal fratello Henry

[*BN*, 1818], e soprattutto dal nipote J.E. Austen-Leigh [*Memoir,* 1870] e dal pronipote Lord Brabourne [*Letters*, 1884], e non meno dalla nipote Frances che, alla morte del padre Frank nel 1865, distruggerà tutte le lettere della sorella da lui conservate. «La famiglia decise come JA avrebbe dovuto essere ricordata e, con discrezione, fece ogni sforzo per adattare i dati della sua vita affinché anche il mondo la ricordasse allo stesso modo» [Nokes, p. 4]. E questo ritratto sarà poi sostanzialmente accettato dai primi biografi come Goldwin Smith (1890) e Constance Hill (1901) fino a Lord Cecil, alla Jenkins e molti altri. È infatti proprio questa "Vita di Jane-la-Santa", per usare l'espressione della Shields [p. 184], opera a più mani delle famiglia [*Personal Aspects of JA*, 1920; *Austen Papers 1704-1856*, 1942; *My Aunt JA*, 1952; ed altro] che va periodicamente in scena, opportunamente aggiornata, con l'aggiunta di tutte quegli approfondimenti e minute informazioni che si sono venuti via via accumulando attraverso le pubblicazioni dei tanti biografi. Pur mutando di angolazione, colore, intensità della luce, chiaroscuro, zoom, ecc., queste diverse versioni rendono sì nel loro insieme l'immagine di JA più viva, ma non per questo meno ambigua; anzi il contrario.

Godmersham Park, Kent.

Becoming JA è in ordine di tempo l'ultima versione di questo copione. A prima vista, sia per la copertina (identica a quella di Joan Rees) che per le notizie ivi date sull'autore ("Jon Spence è americano e vive in Australia") sembrerebbe poco più di una replica, con il fuoco non molto originalmente puntato sul rapporto arte-vita. Ma quando, con l'intento di sostanziare criticamente questa impressione di trovarci di fronte a un'ennesima inutile *Vita di JA*, si incomincia a leggere, si ha la piacevole sorpresa di una introduzione con il titolo *Legacies* che, riportandoci all'inizi del Settecento, ricostruisce il *background* dell'ambiente sociale degli Austen proprio dal punto di vista o secondo le categorie dominanti dei sei romanzi; categorie che non a caso sono anche al centro della commedia femminile del Settecento, e che sono quelle che regolano la società reale in cui si svolge la vita della Austen: le dinamiche della situazione patrimoniale delle famiglie e dei loro membri. Spence mette qui a frutto la sua esperienza di curatore di *A Century of Wills from Jane Austen's Family*. Più di qualsiasi altro contratto, il testamento è un documento eloquente dei poteri che determinano la vita delle donne, ed in particolare della mentalità sociale e familiare dominante in fatto di distribuzione della ricchezza. Per esempio, apprendiamo che il nonno paterno della Austen, il chirurgo John, memore delle ingiustizie compiute dal suo nonno paterno, morendo dispone che i suoi beni vengano divisi in parti uguali tra i figli «senza distinzione di sesso o di età» [p. 8]. Questo tema doveva avere effetti fatali sulla Austen stessa, se è vero come sembra vero, che l'amore nato tra lei e Tom Lefroy non poté avere corso perché nessuno della famiglia in grado di farlo aveva provveduto a procurarle una dote. Dopo questa introduzione che ci colloca nel mezzo di quelli che erano i *concerns* veri dell'ambiente in cui si è strutturata la coscienza della futura scrittrice, Spence produce altri capitoli interessanti in cui cerca di spiegare situazioni e personaggi dei *juvenilia* in rapporto al vissuto della giovane Jane, e così facendo da una ricostruzione della vita familiare nella parrocchia di Steventon che ha concretezza e senso di verità. Il filo conduttore dei *juvenilia* starebbe nelle alterne vicende (che vedono coinvolta Jane come spettatrice dall'età di undici anni ai



Thomas Langlois Lefroy (1776–1869). Miniature by Engleheart

diciannove) del *flirt* tra il fratello prediletto Henry e la spiritosa e un po' cinica cugina Eliza sposata al Conte di Feuillide, che sarà ghigliottinato durante la rivoluzone francese. JA ha imparato dalla letteratura, ma prima ancora dalle vicende e dai membri della sua famiglia (per es. la storia dei parenti materni, i Leigh, pp. 85-6); quindi Spence ritiene necessario ricostruire il modo di ragionare degli Austen, abituati ad «evidenziare le inconsistenze logiche e psicologiche» [p. 74]. Convincente anche l'analisi, attraverso *le sue poesie*, del carattere di Mrs Lefroy, amica adulta della giovane Jane, che dimostra come come Jane fosse «a woman of feeling and imagination» [p. 114]. Spence ha però una tendenza a interpretare i fatti e "romanzare" le sue interpretazioni che, non molto evidente finché tratta dei *juvenilia* (anche perché di essi non esistono interpretazioni consolidate), diventa "pesante" man mano che il biografo procede, sempre cercando di scoprire l'influenza dell'esperienza vissuta nei romanzi della maturità. ...

La seconda "replica" è quella di Carol Shields ed è la caratteristica biografia di uno scrittore affidata ad un'altro scrittore, il quale non può che scrivere con l'egoismo proprio degli scrittori che, consciamente o inconsciamente, adattano o meglio adottano le parti del copione loro più congeniali. La conclusione, dopo due paginette di riferimenti bibliografici eloquenti sulla formazione della Shields come studiosa austeniana, ne è una conferma, tra l'ironico e il sincero: «My debt to JA herself is incalculable» [p. 185].

Convinta come Gissing che la miglior biografia di uno scrittore sia la sua opera [p. 10], la Shields parte dal presupposto della contiguità tra il mondo dei romanzi e la vita della Austen e, confidando nella sua immaginazione, arriva a intuizioni condivise anche da altri, come ad es. che *Pride and Prejudice* sia stato scritto in un periodo di grande infelicità [p. 65], ma anche ad affermazioni contestabilissime, come per es. che nei romanzi austeniani le madri siano il motore dell'azione [p. 15].

Pure attenta ai suggerimenti delle varie voci che l'hanno preceduta, la Shields privilegia un suo filo conduttore che si rivela importante soprattutto per i *juvenilia* e le lettere: lo spirito, il *wit*, il *burlesque*, in una parola l'impulso comico e la battuta costante nascerebbero dal desiderio della giovane Jane di conquistare l'attenzione della famiglia, la quale del resto l'incoraggiò sempre, fornendole quel pubblico di cui aveva bisogno, e non solo per il suo sviluppo come scrittrice: fuori dalla famiglia Jane soffrirà la mancanza di compensazioni per il suo frustrante stato di zitella povera. Insomma il riso e l'ironia della Austen

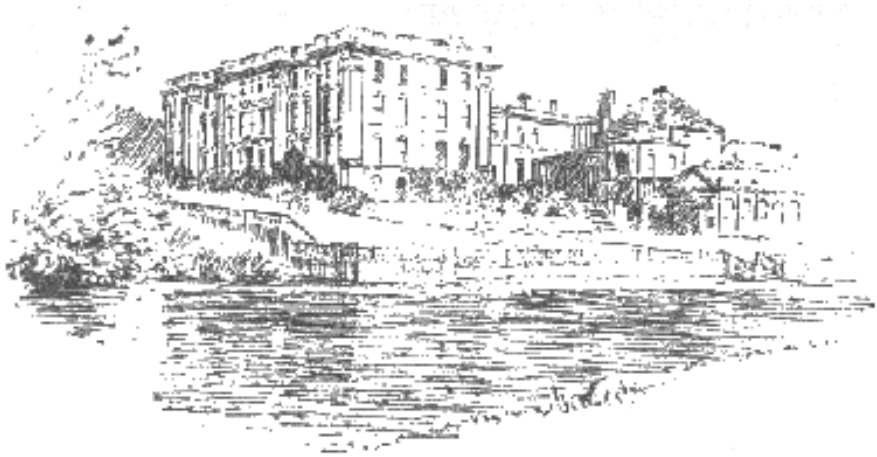
sarebbero sopratutto un arma di difesa e di autoaffermazione più che di offesa (come del resto sosteneva il primo biografo, il nipote James Edward). Con la sua elegante semplicità e il tono che pare modulato su quello di *Persuasion*, pur toccando temi "eretici" come la totale assenza nel mondo narrativo della scrittrice della dimensione spirituale e religiosa [p. 74], la Shields tende a mediare sul terreno minato delle motivazioni alla base dell'ironia austeniana, mantenendosi alla fine rispettosa di quell'immagine di JA, bene nazionale, che non può essere messa in discussione, come diceva la Woolf, senza provocare una sollevazione Janeita.

La Shields ha certo profittato della lezione fornita dalla vicenda critica delle biografie (ben quattro) uscite nell'*annus mirabilis* 1997. Tutte ottime, ma quella che ha riscosso il maggior successo di critica è, non a caso, quella che più si avvicina, per tono e per stile, alla immagine tradizionale della Austen, *JA, A Biography* di Claire Tomalin. Non poca parte del successo della Tomalin è dovuta al fatto che lo stile austeniano da lei adottato ha l'effetto non solo di rafforzare l'impressione di verità del racconto, ma soprattutto, proprio limitandosi a suggerire senza mai fare affermazioni o negazioni categoriche, anche quello di risultare più rassicurante nei confronti di ogni tentativo *subversive*, sia esso discreto e senza pretese accademiche come quello di Valerie Grosvenor Myer, o irruente e ben documentato come quello di David Nokes, che è, a mio parere, la più importante biografia mai scritta della Austen.

Il libro della Tomalin è ben scritto, ricchissimo di dati, notizie, illustrazioni su Austen e contesto e merita pienamente le lodi che gli sono state riversate addosso con significativa abbondanza (come premio e necessario sostegno contro la JA di Nokes) e che riempiono la copertina dell'edizione economica: sarebbe perciò la miglior biografia da consigliare a uno studente, se la sua potenziale efficacia didattica non fosse messa in discussione proprio dal suo perfetto stile austeniano. Con garbo e moderazione, la Tomalin da spazio a tutte le voci, fornisce al lettore tutti gli elementi perché possa, se vuole, trarne una immagine *subversive* rispetto a quella tradizionale, ma si astiene da qualsiasi impegno personale o suggerimento che possa innescare nello studente un autonomo processo critico. Insomma c'è un perfetto adeguamento dello stile della biografia all'ambiguità del suo soggetto, ma, quanto a prospettiva critica, c'è poco di nuovo e quel poco dà l'impressione di convivere e integrarsi agevolmente con il vecchio, ossia con l'immagine tradizionale, sedimentata attraverso più di un

secolo di biografie e base accettata o data per scontata di molti studi dei sei romanzi. Del resto il ritratto della Austen premesso al volume ne è la conferma inequivocabile: perché mai scegliere il ritratto fatto aggiustare dal nipote sessant'anni dopo (1869) l'originale (1810) per rispondere al gusto dei vittoriani? Il disagio del recensore diviso tra l'attaccamento all'immagine convenzionale di JA e una prospettiva nuova e sconvolgente, ma troppo vera per poter essere attaccata o negata, è evidente nel saggio che una austeniana come Jocelyn Harris dedica alle due biografie [*University of Toronto Quarterly*, vol. 68, n. 3, Summer 1999]. Pur riconoscendo che Nokes ha scelto di scrivere la sua biografia in forma di romanzo, gli vengono rimproverati arbitrari ingressi nella mente della protagonista, che invece, nel caso della Tomalin, vengono definiti dalla Harris come «momenti di genuina intuizione». A parte l'immeritata lode rivolta alla Tomalin per aver saputo immaginare fatti in realtà raccontati dai famigliari, come per es. l'abitudine di JA di portarsi dietro i propri manoscritti dovunque andasse [Caroline Austen, *My Aunt JA*, JAS, 1952], le obiezioni a Nokes non vanno oltre una insistita dichiarazione che il suo libro «non è convincente».

Indipendentemente da tutti i difetti, imprecisioni, ambiguità, distorsioni, dimenticanze, che possono derivare a una "biografia" dal fatto di essere dichiaratamente romanzata (ammesso che sia mai stato possibile scrivere una biografia scientificamente esatta che non fosse una cronologia!); indipendentemente dall'inevitabile contaminazione tra il modo di vedere e ragionare del biografo e quello degli Austen; indipendentemente dalla parzialità dell'immagine della scrittrice presentata da Nokes, è innegabile (e gli sviluppi della critica austeniana lo dimostrano ogni giorno di più) che la sua biografia è la più importante mai scritta finora perché parte dal presupposto che bisogna tenere ben presente e non dimenticare mai il fatto che tutta una parte della personalità di JA è stata epurata dalla biografia ufficiale. Non si tratta solo di tono, sfumature, battute, ma di anni interi (tre e mezzo, dai ventisei ai ventinove anni) di vita, durante i quali la scrittrice è stata forzatamente rinchiusa nel silenzio, proprio come una "madwoman in the attic", per essere poi variamente sempre censurata, per almeno mezzo secolo dopo la sua morte. La domanda che Nokes ci pone è ineludibile: «Perché la maggior parte delle lettere di JA è stata considerata così diffamante da dover esser data alle fiamme?» [p. 1]

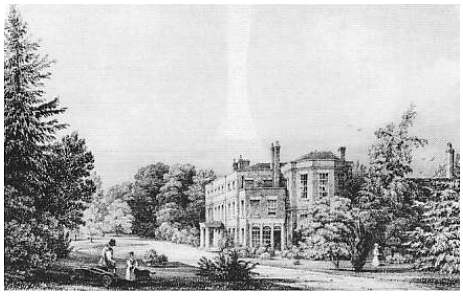


Stoneleigh Abbey, Warwickshire.

Valerie Grosvenor Myer risponde con il ritratto di una JA che, non avendo potuto rassegnarsi a sposarsi per interesse, e avendo dovuto affrontare povertà e umiliante dipendenza dai famigliari, tutti più ricchi di lei, era sempre più spesso piena di amarezza e di risentimento, tagliente, sarcastica e "peevish"; un ritratto quello della Myer che si colloca nella tradizione *subversive* di D.W. Harding e Marvin Mudrick e che quindi, con la scusa di piccoli errori, dimenticanze o difetti (marginali rispetto alla sostanza del ritratto) non viene certo consigliato dai recensori della rete, quando addirittura non si suggerisce di preferire i più tradizionali di Tucker o Tomalin [cfr. Amazon; JASA, Book Reviews, Voll. 1, 3].

Decisa e documentata è invece la risposta di Nokes (che, con le sue numerose recensioni, meriterebbe ben più ampia discussione), senza implicite scuse per la sfida che sa di portare all'immagine tradizionale: la sua JA è «rebellious, satirical and wild», e il suo *wit* sa distendersi dall'umorismo al *nonsense*, dalla caricatura alla parodia, ma anche e più che spesso, raggiunge l'invettiva scabrosa e dissacrante [p. 2]. Chissà quali punte ha toccato questo suo *wit*, se sono passate inosservate alla censura di Cassandra frasi come: «Pictures of perfection make me sick and wicked», «If I am a wild beast, I cannot help it. It is not my fault», «I am still a cat, if I see a mouse», «Abuse everybody, but me», ecc. Dopo Nokes, anche le *Letters*, pure aperte a caso, acquistano un suono diverso ed omogeneo: si avverte che lo spirito e la parodia sono il mezzo che accende e in cui si esalta la creatività della Austen. Si sostanziano le definizioni di conoscenti volutamente trascurate, come

che Jane da bambina era «whimsical and affected» o da ragazza «the silliest, most affected husband-hunting butterfly» e più tardi «a poker of whom everybody is afraid». Nokes legge le lettere e i documenti, mostrando che JA amava le feste, le visite, i viaggi, i divertimenti, il teatro, il cibo e il vino, il mare, i bagni, le passeggiate, che era sempre piena di energia creativa (comunque poi la esprimesse): la sua vita non fu affatto "uneventful" e "retired" per gli *standard* di allora, come del resto sostiene anche la Tomalin. Ma l'attacco più fertile dal punto di vista critico è quello al luogo comune più consolidato (che è il grande successo della censura di Cassandra): non abbiamo assolutamente alcune prova che JA non amasse Bath, anzi il contrario. Nokes esamina le cinque lettere rimaste, *Northanger Abbey* e *Persuasion* e non trova traccia di "despondency" o depressione, ma energia e attiva partecipazione alla vita sociale, condivisa anche dai genitori, e non è affatto improbabile quindi che la mancata produzione letteraria in quegli anni sia dovuta al fatto che Jane era altrimenti piacevolmente impegnata nella vita mondana di Bath, la località di villeggiatura più alla moda e tradizionale *marriage market* nazionale [pp. 264-84]. Il libro di Nokes è un susseguirsi di ventate d'aria fresca da insospettate finestre spalancate di colpo su pareti in ombra: JA amava il teatro, *theatricals* domestici e teatri pubblici, e ci andava con entusiasmo tutte le volte che poteva; e questo con buona pace di tutti coloro che hanno letto *Mansfield Park* come un *conduct book* serio e un'esaltazione del patriarcato! E questa finestra ha prodotto immediatamente frutti, come ad es. il libro di Paula Byrne su JA e il teatro (2002). Ma ci sono altre "viste" che, se pure disincentivate dalla disavventura capitata all'incauta Terry Castle [Cfr. *Corriere della Sera*, 9/8/1995, p. 19, possono essere altrettanto fertili, come per es. il disinteresse e l'"armonia" nei rapporti fraterni, soprattutto quello con Cassandra, la cui parte nel rifiuto di Jane di diventare la padrona di



Manydown Park grazie al matrimonio con Harris Bigg-Wither, non è proprio limpida [pp. 247-58].

La JA che emerge dai suggerimenti delle pagine di Nokes ha un tale nucleo di verità da non poter essere facilmente esorcizzata con il silenzio, anche perché *quella* è finalmente la JA cui può essere credibilmente attribuita l'invenzione del romanzo moderno.

Le altre due biografie sopraccitate – di Helen Lefroy e di Deirdre Le Faye – sono brevi e hanno un intento divulgativo, ma, essendo opera di due profonde studiose austeniane, riescono ad inglobare gli apporti dei numerosissimi studi precedenti, dando il senso della verità e della completezza. La prima deve il suo ottimo risultato all'insieme di due fattori: una familiarità con l'argomento che può essere solo di chi lo conosce per consolidata tradizione familiare (come appunto questa pro-pronipote di Mrs Lefroy, l'amica di JA e la zia di Tom) e il fuoco narrativo scelto, che è quello storicamente più giusto della ricchezza e del prestigio sociale. La seconda, opera della nota curatrice delle *Collected Letters* (1995), riesce, pur nella sua brevità, a darci un quadro consistente del *milieu* da cui la Austen trasse la sua ispirazione, anche grazie all'abbondanza delle illustrazioni che riproducono il meglio di quanto contenuto nella più ampia e ben più tradizionale biografia di David Cecil (1978).

Quanto a *JA: The Parson's Daughter* di Irene Collins, si tratta dello sviluppo di uno studio precedente, *JA and the Clergy* (1994), condotto da un punto di vista storico, che, con grande competenza mette in luce una dimensione indispensabile per la comprensione del mondo di JA. Una notevole parte dell'interesse della Collins va all'influenza dell'illuminismo sull'educazione ricevuta dal padre, George Austen, nella Oxford degli anni 1740-50 – tema questo ampiamente trattato nella monografia di Peter Knox-Shaw (2004).

2. *I* contesti *della scrittura austeniana**

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

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

* Da *La Questione Romantica*, 17, pp. 119-28.

♣♣♣

Sono ormai lontani i tempi in cui, come scriveva Brian Southam nel suo opuscolo per il British Council [1975], per comprendere JA pareva sufficiente un bagaglio critico minimo. Non che oggi non si continui a leggere i suoi romanzi come storielle rosa di un tempo che fu o come brillanti commedie umane senza tempo; ma è ormai concordemente riconosciuto dalla critica che siffatte letture non riflettono che il più superficiale dei vari livelli della complessa scrittura austeniana, che è appunto una scrittura essenzialmente parodica. La parodia, si sa, emerge sempre più chiaramente man mano che si illumina e si conosce il parodiato: nel caso della Austen, il contesto letterario, intellettuale, estetico, ma anche e sopratutto sociale ed economico – e, all'interno di questo, non semplicemente le *manners*, ma soprattutto l'apparato giuridico-legale su cui esse poggiano, vale a dire, in parole povere, le leggi che regolano la condizione e la proprietà femminili nella società patriarcale. Ai primi studi sul *background* culturale di Frank Bradbrook [*JA and Her Predecessors*, 1967], A.W. Litz [*JA. A Study of Her Artistic Development*, 1965], Kenneth Moler [*JA's Art of Allusion*, 1968], che negli anni sessanta incominciarono a far emergere la "doppiezza" della scrittura austeniana, molti altri ne sono seguiti con l'intento di mettere a fuoco vari aspetti del complesso contesto *Regency*: da Marilyn Butler [*JA and the War of Ideas*, 1975] a Warren Roberts [*JA and the French Revolution*, 1979], Roger Sales [*JA and Representations of Regency England*, 1994], Brian Southam ["The Silence of the Bertrams", 1995; *JA and the Navy*, 2000], Irene Collins [*JA and the Clergy*, 1994], Paula Byrne, Penny Gay [*JA and the Theatre*, 2002], Jon Spence [*A Century of Wills from JA's Family, 1705-1806*, 2002], Edward Neill [*The Politics of JA*, 1999], Michel Giffin [*JA and Religion*, 2002], Mary Batey [*JA and the English Landscape*, 1996], David Selwyn [*JA and Leisure*, 1998], John Wiltshire [*JA and the Body: 'The Picture of Health'*, 1992], Penelope Byrde [*JA's Fashion*, 1999]. A questi vanno aggiunti poi vari tentativi di dar forma a panoramiche dell'intero contesto ad opera sia di singoli studiosi, come è il caso, per citare i più recenti, di *A JA Encyclopedia* di Paul Poplawski [2000] e di *All Things Austen* di Kirsten Olsen [2005], che degli sforzi congiunti di specialisti dei vari ambiti sociali e letterari, com'è il caso di *The Cambridge Companion to JA*, a cura di Edward Copeland e Juliet McMaster [1997].

A questa categoria appartiene *JA in Context*, curato da Janet Todd (che è anche la *General Editor* della "Cambridge Edition of the Works

of Jane Austen"): ultimo in ordine di tempo, è anche quello che mira ad una maggior completezza e anche ad una maggior autorevolezza, nel senso che raccoglie molti dei più bei nomi della critica austeniana, da Brian Southam a Deirdre Le Faye, Edward Copeland, Alistair Duckworth, David Gilson, Jan Fergus, Margaret Kirkham, Gary Kelly, Deirdre Lynch, Rajeswari Sunder Rajan, Warren Roberts, Pat Rogers, Kathryin Sutherland, Peter Knox-Shaw, John Wiltshire, David Selwyn ed altri.

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

Warren Roberts (*Nationalism and Empire*) illustra il coinvolgimento della famiglia Austen nelle vicende politiche e commerciali inglesi che vanno dalla fine della guerra dei sette anni alla caduta di Napoleone, per poi ribadire come JA «lungi dall'essere isolata dai grandi avvenimenti contemporanei fosse invece aperta ad essi: i suoi romanzi drammatizzano problemi di importanza centrale nel programma delle riforme evangeliche» [p. 334] e nei risvolti sociali della faticosa e dispendiosa guerra con la Francia.

Chris Jones (*Landownership*), Thomas Keymer (*Rank*), Robert Clark and Gerry Dutton (*Agricolture*), Brian Southam (*Professions*), Edward Copeland (*Money*), Markman Ellis (*Trade*), Nicholas Roe (*Politics*) illustrano, ciascuno dal suo punto di vista, gli elementi portanti della struttura sociale e la conseguente dinamica tra le diverse classi nella varia interazione tra *class* e *rank*: infatti la considerazione della fondamentale importanza della proprietà terriera e del complesso apparato giuridico-legale per la sua conservazione e difesa [pp. 269-76] dall'attacco sistematico e incessante ad essa portato dal "nuovo" denaro, proveniente dalle colonie, dal commercio e dalle "professioni", è indispensabile per la comprensione del mondo narrativo austeniano, e anche della sua scrittura (così come lo è per tanta letteratura femminile settecentesca, la commedia in particolare, incentrata sul tema, solo apparentemente *rosa*, del matrimonio).[cfr. *La questione romantica*, 14, pp. 185-91].

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

Un appunto va mosso però al pur ottimo capitolo di Copeland riguardo all'atteggiamento nei confronti dell'importanza della Austen – atteggiamento che emerge anche in altri dei saggi qui raccolti: si tratta di un'inespressa mancanza di convinzione, di una più o meno inconsapevole paternalistica presunzione del critico che, privo del necessario grado di umiltà nei confronti della grande scrittura austeniana, "forza" addosso alla scrittrice i risultati della propria ricerca storica, senza tener conto che la voce di JA l'artista si esprime nella scrittura. Allo stesso modo Marilyn Butler, sottovalutando il linguaggio ironico della Austen, ne faceva una moralista dogmatica e didattica del tipo di Maria Edgeworth. Non diversamente si comporta Peter Knox-Shaw nel capitolo *Philosophy*: mentre si può concordare pienamente con quello che egli delinea come *il* contesto per comprendere la Austen – lo scetticismo illuminista di Adam Smith e David Hume – non altrettanto si può dire della sua interpretazione della "filosofia" personale della scrittrice, la quale non va ricostruita dalle opinioni espresse dai vari personaggi, ma dall'azione o dalla regia dell'autrice, dal suo linguaggio formale. È solo attraverso il linguaggio parodico-ironico che si può capire la modernità o meglio la contemporaneità di JA. Copeland incomincia osservando che «il denaro nei romanzi di JA ha uno strano modo di apparire proprio come oggi … tutto converge sul registratore di cassa proprio … in un modo così familiare che pensiamo di essere nello stesso mondo» [p. 317], per poi dichiarare, categoricamente e in maniera tutt'altro che convincente, la falsità di questa impressione: «Ma non è così. L'economia narrativa della Austen deriva da un'economia reale in rapida transizione: un settore commerciale in espansione, una cultura consumistica in rapido sviluppo, un'economia legata agli alti e bassi delle guerre estere, elevata tassazione, scarsità di capitali, sistemi bancari e creditizi inadeguati, accumulo e dispersione di grandi capitali da parte di nuovi arrivati. Rapaci recinzioni di terre comuni … introduzione di moderni sistemi agricoli … enormi ricchezze e potere ai grandi proprietari terrieri … grandi e sentite differenze

nella distribuzione delle ricchezze … un'inflazione senza precedenti … periodiche crisi economiche» [p. 317].

Come storico dell'economia, Copeland sembra non accorgersi che il tempo della Austen e il nostro non sono che due fasi nello sviluppo della società borghese e che sotto le diverse apparenze agiscono gli stessi principi dinamici: e questi sono il vero oggetto, l'*argomento* dei romanzi della Austen. Solo che JA come donna non poteva non dico *attaccare*, ma nemmeno *trattare* dei principi fondanti del potere patriarcale: ed è solo attraverso la sua scrittura indiretta e ambigua che ella si è espressa, e cioè li ha mostrati in funzione. Questi principi, incarnati nel suo linguaggio formale e nella sua scrittura, sono ben vivi e non è un caso che Linda Hutcheon recentemente [Convegno "Conflitti…", Bologna, 5-7 Ott. 2006] affermasse che la scrittura della Austen è una perfetta illustrazione del concetto di *parodia ironica* esposto in *A Poetics of Postmodernism* [1988; cfr. *JA Oggi e Ieri*, cit., 37-46]. Fu il nipote James Edward, l'autore del *Memoir* (1870) a diffondere l'idea che le opinioni della zia dovessero esser lette nelle parole dei suoi personaggi; in realtà la Austen era ben consapevole, come lo erano le commediografe che l'avevano preceduta e che lei ammirava [cfr. H. Cowley, *The School for Greybeards*, 1786], che i personaggi hanno una loro autonomia e un loro linguaggio che non è quello dell'autrice. Non è scontato insistere su questo punto: molti continuano a servirsi delle affermazioni dei personaggi austeniani; il che, se va bene nel caso dello storico per costruire il *background*, non è certo sufficiente, anzi è spesso fuorviante, per il critico letterario per interpretare la visione e l'arte della Austen.

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

Come ha scritto David Nokes [*JA A Life*, 1997, p. 2], JA era «rebellious, satirical and wild» e la sorella Cassandra, prima, e i nipoti vittoriani, poi, hanno fatto di tutto per nascondere il suo *wit* e

la sua "eccentricità" sotto la maschera di *proper lady*, timida, ingenua e rispettosa delle convenzioni. È ancora il *Memoir* che incomincia la leggenda della vita isolata, sepolta nella campagna inglese, lontano e dagli avvenimenti della grande Storia, e dalla vita sociale del tempo: ebbene più s'illumina e acquista consistenza il *setting* storico-sociale, più forti risuonano gli echi della parodia e dell'ironia austeniana. Infatti il linguaggio della parodia e dell'ironia della Austen affonda le sue radici nel *background* settecentesco e se un appunto si può fare alla terza parte del volume curato dalla Todd, che tuttavia non pretende di essere esaustivo [p. xxii], è lo scarso rilievo dato all'estetica, sia nell'ambito delle *visual arts* che della letteratura. La «scena letteraria» delineata da Richard Cronin [pp. 269-96] si limita al *novel*, senza menzionare la contemporanea ricca produzione femminile, poetica e teatrale. Penny Gay dedica un breve paragrafo alle recite domestiche [p. 342], ma ben altra è l'influenza del teatro, e della commedia in particolare, sull'arte narrativa della Austen, proprio come è stato dimostrato dalla stessa Gay e da Paula Byrne nei loro *JA and the Theatre* sopracitati. Sorprende comunque che in tutto il volume non appaia citata Elizabeth Inchbald, romanziera e la più importante commediografa contemporanea, traduttrice di *Lovers' Vows*, la commedia che rappresenta "il doppio" di *Mansfield Park*.

Le teorie estetiche dell'epoca, dal sublime al pittoresco, che sono espressione dei grandi mutamenti sociali che modificano profondamente il paesaggio inglese, dalle arti visive si diffondono in tutti gli altri ambiti espressivi, in quello teatrale come in quello letterario: ma dalle pagine di Duckworth [*Landscape*, pp. 278-88], che pure gode fama di conoscitore del dibattito teorico settecentesco sul paesaggio, non appare questa loro pervasività e vitalità. «JA non era cieca riguardo alle ambiguità del pittoresco, ma le interessava meno esporre le deficienze politiche di questa moda che sfruttarla come occasione di ironia e di *humour*. Non era una scrittrice pittoresca nello stile della Radcliffe … Come autrice, di rado compone le sue scene secondo i principi del pittoresco» [p. 285].

A parte la documentata e convincente opinione contraria di Isobel Armstrong [*Pride and Prejudice*, OUP, 1991], la metabolizzazione dei "principi" del pittoresco in JA va ricercata più in profondità, ben oltre le semplici inquadrature (primo piano, sfondo, ecc.) cui si riferisce Duckworth: si tratta dei principi compositivi della *varietà*, *novità*, continuo *mutamento del punto di vista*, *contrasto di luce e ombra* [Gilpin, *Three Essays,* 1792], che la Radcliffe usa nel suo *word-painting* (pit-

tura con le parole) per rendere il paesaggio naturale e per creare la tanto celebrata *suspense*, e che la Austen adatterà invece per rendere il suo "paesaggio sociale" e la sua ambigua ironia [cfr. *La Questione Romantica*, 15/16, 45-52; B. Battaglia, *Paesaggi e misteri. Riscoprire Ann Radcliffe*, 2008].

La Austen è l'iniziatrice o, come dice Claudia Johnson, l'*inventrice*, del romanzo moderno proprio perché è la prima scrittrice a riconoscere e ad applicare al *novel* quelli che saranno i principi della nostra espressività moderna: è questo che rende ragione della sua persistente attualità. Lo studio del *background* storico dovrebbe avere l'effetto di far diminuire la distanza tra il suo mondo e il nostro, spingendoci a riconoscere nell'Inghilterra della Reggenza *in nuce* quella "logica culturale" della nostra società capitalistica e consumistica che si svilupperà portando alla doppia *stance* del postmoderno [Hutcheon]. Dobbiamo rilevare invece che i saggi più profondi sul contesto politico-sociale (forse solo per caso opera di autori maschi) non colgono questa continuità, non tanto perché si limitino al contenuto trascurando di *leggere* attraverso il linguaggio formale, ma per imbarazzante cecità nel momento stesso in cui descrivono situazioni o usano termini più che mai validi, anzi ricorrenti, nell'analisi politico-economica odierna. Il saggio di David Selwyn *Consumer Goods*, per esempio, è, per ricchezza d'informazioni e stile, uno di quelli che più colpiscono la fantasia del lettore, dandogli l'impressione di essere in giro per i negozi o nei salotti *Regency* insieme con JA; eppure alcune espressioni tradiscono la mancanza del senso di continuità con il presente: «JA è cresciuta nell'ultimo quarto di un secolo che ha visto una notevole espansione dell'economia di mercato britannica. In *The Wealth of Nations*, pubblicato l'anno dopo la sua nascita, Smith prendeva in esame il rapporto tra salari, produzione e consumo e, *in stretta aderenza allo spirito del tempo*, invocava la spesa di salari più alti e del risparmio per mantenere la crescita economica …» [p. 215; mio il corsivo]. Quasi superfluo aggiungere che l'invocazione di Smith è oggi lo scopo dichiarato ineludibile di tutti i paesi globalizzati: il mondo di JA non è un "piccolo mondo antico" e l'oggetto della sua ironia non è mutato. David Daiches definiva JA «marxista prima di Marx» perché i suoi romanzi mettono in scena quella che è la molla fondamentale della società e della morale borghesi: il profitto e il denaro. In proposito l'illuminante capitolo di Ellis, *Trade*, illustra come nel mondo narrativo della Austen domini l'antimercantilismo di Adam Smith nei confronti di «coloro che vivono di profitto» [p. 418], non solo perché l'origine del loro

denaro è sempre (per usare un eufemismo) ambigua, ma soprattutto per la loro mentalità e morale, che fanno sì che anche quando, per nobilitarsi, acquistano un *estate*, trattino la terra come una mercanzia da cui trarre profitto. Ma ancor più importante è la convinzione con cui Ellis inquadra *MP* dal punto di vista del tema della schiavitù: «Il viaggio di Sir Thomas Bertram ad Antigua fissa il suo *status* come proprietario di schiavi – uno *status* moralmente condannabile, sempre più incompatibile con quello di gentiluomo britannico» [p. 423]. Ma se Sir Thomas non è più il patriarca esemplare e, quindi, Mansfield non è più il «good, old place» di Lionel Trilling, allora *MP* non può più essere un *conduct book* moralistico e didattico o, come si è detto a lungo, la "grande involuzione" di JA.

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

Uno degli effetti più *subversive* degli studi sul contesto tardo settecentesco è stato certamente quello di riconoscere la diffusione e l'influenza del pensiero radicale sui grandi scrittori del periodo. Si scopre così che perfino un genio pervenutoci come incolto e convenzionale come Ann Radcliffe era imbevuta di idee radicali, mentre una Jane Austen anticonvenzionale e *subversive* ci viene presentata in *JA and the Enlightenment*, uno studio così convincente da meritarsi la *lead review* e la prima pagina del *TLS*. [M. Caines, "Radical Austen", 3 March 2005]. Proprio l'accoglienza riservata al libro di Knox-Shaw è *il* fatto nuovo, più nuovo del contenuto e della sua tesi. La lunga tradizione del "subversive criticism", che ha accompagnato i romanzi fin dalla pubblicazione, è sempre stata trascurata come frutto di interpretazioni stravaganti, quando non arbitrarie; ed ora l'*establishment* critico dà la prima pagina a un libro che non solo legittima questa tradizione *subversive*, ma contesta apertamente e con insistenza (francamente eccessiva, se si pensa che in Italia la stessa contestazione era già stata ripetutamente espressa nel 1983 [*La zitella illetterata*] e 2002 [*JA Oggi*

e Ieri]) la JA di Marilyn Butler: è l'accettazione del progressivo deteriorarsi dell'icona vittoriana di JA, incarnazione dei valori dell'Inghilterra borghese e imperialista che ha ingannato anche Edward Said [*Culture and Imperialism*, 1993].

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

La parte più importante è senza dubbio il lungo capitolo iniziale *Auspici* [pp. 3-72] in cui si costruiscono solide le fondamenta dell'intero volume: partendo dall'influenza del pensiero di Hume (*History*, *Essays* e *Dialogues*) e di Adam Smith (*Theory of Moral Sentiments*) sulla formazione del padre, George Austen (latitudinario, classicista, stoico e «vero figlio dell'illuminismo» [p. 8]) e dopo aver ribadito i criteri del suo procedere («esaminando alcune delle reazioni caratteristiche, anche inconscie, di JA che rivelano quanto fosse partecipe del proprio tempo» [p. 9]), Knox-Shaw ci offre quattro preziosi e inattaccabili paragrafi.

Il primo, *La scienza, l'io e un mondo che cambia* [pp. 10-27], tratta dell'influenza sull'ambiente degli Austen (in particolare del fratello maggiore James, studente a Oxford e fondatore del periodico *The Loiterer*) delle teorie scientifiche ed epistemologiche dell'epoca – da Adam Smith a Newton a Linneo a Voltaire a Joseph Priestley – partendo da affermazioni documentate degli stessi Austen e inserendole nel contesto del pensiero contemporaneo, come potrebbe essere, per esempio, il tema, tipico dell'illuminismo, della natura fluida dell'organismo e della mente umani. Così, mentre per sostenere, di fronte all'ironico scetticismo della critica tradizionale, la qualità *camaleontica* della scrittura austeniana e il continuo mutamento di prospettiva della sua tecnica narrativa non si aveva che la lettera a Cassandra («Seven years I suppose are enough to change every pore of one's skin & every feeling of

one's mind», 8-11 Apr. 1805), ecco che Knox-Shaw ci inonda di frasi analoghe, da Adam Smith («Man is perpetually changing … » [p. 10]), da Pope, da Hume («New opinions, new passions, new affections, new feelings arise … [p. 13]), da Godwin («ideas are to the mind nearly what atoms are to the body. The whole mass is in a perpetual flux … » [p. 14]), dalle *Disquisitions* (1777) di Priestly, dal *Treatise on the Blood* (1812) di John Hunter, dal *Enquiry into … the Caw Pox* (1800) di Edward Jenner, ecc. A questo si aggiunge il continuo riferimento ai documenti della vita familiare e alle carte austeniane – dai *juvenilia* della scrittrice agli scritti, saggi, poesie e *journal* dei fratelli maggiori – con una minuziosità e profondità senza precedenti.

Il secondo paragrafo *Mettere in scena l'illuminismo* [pp. 27-60] ricostruisce l'ambiente di Steventon Rectory, in cui ebbero luogo quei *theatricals* (recite domestiche) (1787) così a lungo ignorati o "misinterpretati" dalla critica e che invece furono una scuola fondamentale per il *burlesque* e l'ironia della Austen. Operando un puntuale collegamento con *The Loiterer*, i *Minor Works*, narrativi e teatrali, le *Prefaces* scritte dal fratello James, Knox-Shaw rintraccia l'influenza (sul piano ideologico ma anche formale) delle commedie messe in scena dai giovani Austen, soffermandosi su *The Wonder* (1714) di Susannah Centlivre, *The Chances* (1754) di Garrick, *Tom Thumb* (1730) di Fielding ed anche *The Rivals* (1775) e *The Critic* (1779) di Sheridan, per ricostruire l'atteggiamento verso il grande avvenimento contemporaneo, la Rivoluzione francese. Gli Austen, come tutte le persone illuminate del periodo erano, in un primo tempo, favorevoli alle nuove idee di libertà che venivano dalla Francia. «La visione di JA come antigiacobima è sbagliata perché esagerata e limitata allo stesso tempo. Sminuisce la rapidità del cambiamento nella politica del periodo, nascondendo il fatto che quasi tutti gli scrittori della fine degli anni novanta erano, sebbene in maniera diversa, contro i giacobini, mentre ignora la più ampia struttura di pensiero cui aderiva la giovane generazione degli Austen» [p. 42]. È tuttavia un fatto che «per quanto il loro atteggiamento verso la Rivoluzione francese fosse destinato a mutare con il passare degli anni, gli Austen non avrebbero mai guardato al *ancien régime* con affettuoso rimpianto» [p. 29].

Il terzo paragrafo *Sentimenti non eroici* [pp. 46-60] è dedicato alla maturazione del *burlesque* austeniano con l'analisi di *Love and Friendship*, parodia letteraria ma con implicazioni più ampie. Illuminante è la contestualizzazione dei termini *enthusiasm* e *superstition* nel confronto con Hume, con il dibattito nell'ambito delle arti visive tra *natural style*

e *grand style*, con la lezione teorica delle *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (1783) di Hugh Blair, e anche con quella pratica di *The Critic* di Sheridan.

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

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

Il capitolo su *"Northanger Abbey" e lo storico liberale* [pp. 108-28] si apre con uno spunto – la controversia occasionata dai libri di viaggio di Samuel Sharp (*Letters from Italy*, 1766) e Giuseppe Baretti (*A Journey from London to Genoa*, 1770) e ricordata dalla Austen in una lettera a Cassandra (20-22 Feb. 1807) – che potrebbe essere prezioso per illustrare la natura parodica del romanzo e che invece, non messo bene a fuoco da Knox-Shaw, finisce con il fare da cartina di tornasole, facendo emergere i limiti del suo metodo: il critico si lascia prendere la mano dall'approccio filosofico e intellettuale scelto e dimentica che le idee da lui rintracciate, per quanto documentate dalla voce dei famigliari o dei personaggi o della stessa Jane, vanno passate al vaglio della scrittura prima di poter essere attribuite alla scrittrice. Infatti nulla ci autorizza a prendere seriamente la dichiarazione su Baretti e Sharp da parte di una scrittrice capace, nelle sue lettere, di sostenere il tono ironico per intere pagine. Altrettanto dicasi della famosa frase di Henry Tilney in

Northanger Abbey («Does our education prepare us for such atrocities? Do our laws connive at them?») che sarebbe molto più coerente con lo stile, sempre indiretto e inaffidabile, della Austen leggere come ironica. Del resto è lo stesso Knox-Shaw che conclude «JA constantly switches from one perspective to another … » [p. 128]. Bisogna tuttavia aggiungere, a parziale giustificazione di Knox-Shaw, che l'approccio filosofico-intellettuale sarebbe comunque imposto, al di là della sua scelta, dalla necessità di controbattere sul loro stesso terreno i sostenitori della JA tradizionale e antigiacobina, come Gary Kelly o Alistair Duckworth. In *"Sense and Sensibility" e i filosofi* [pp. 129-52] Knox-Shaw sente l'obbligo di dimostrare l'«influenza pervasiva di [Adam] Smith» nel romanzo [p. 134] per poi confrontare l'atteggiamento della Austen con quello di Godwin sui concetti di *benevolence* e *sympathy*.

Uno degli apporti più rilevanti del libro è l'approfondimento di alcuni fondamentali aspetti del movimento evangelico: il suo rapporto con l'illuminismo [pp. 161-73], la concordanza con la pratica del più sfrenato liberismo economico («perché aiutare i poveri significava interferire con il grande meccanismo messo in moto dal Creatore per il beneficio morale dell'umanità» [pp. 162-63]), l'impegno per l'abolizione della schiavitù, il successo e il potere politico [p. 189] e il conseguente nuovo colonialismo religioso. Knox-Shaw fa piazza pulita di tante approssimazioni e luoghi comuni sulle opinioni espresse dalla Austen nelle lettere sui libri di Clarkson e Pasley o sul processo contro Warren Hastings (governatore dell'India e padrino della cugina Eliza) contrario alla cristianizzazione forzata dell'India, che era invece per Willberforce un'opera ancor più importante dell'abolizione della schiavitù [p. 166]. Ma per me, che ho sempre letto quello che oggi è riconosciuto come il capolavoro di JA, *MP*, come una parodia ironica del romanzo evangelico e in particolare una riscrittura di *Coelebs in Search of a Wife* (1808) di Hannah More, la parte più gratificante è la ricostruzione precisa e documentata dell'antipatia della Austen per l'autrice di *Practical Piety* e per gli Evangelici del suo stampo, che predicavano l'innata malvagità dell'uomo e combattevano il teatro come veicolo di Satana [pp. 167-73]. «*MP* tratta del *revival* evangelico e del conseguente mutamento del clima culturale … ma, lungi dall'essere un romanzo didattico che offre *pictures of perfection*, *MP* è spietato nell'esporre le debolezze dei suoi eroe ed eroina evangelici. E tuttavia suggerire che è una critica del *revival* da un punto di vista illuminista sarebbe una semplificazione» [p. 173]. È impossibile riassumere qui l'articolata, profonda conoscenza con cui Knox-Shaw, affrontando il

romanzo dal punto di vista socio-intellettuale, ci immerge nella realtà inglese dell'epoca, con la sua atmosfera densa di insicurezza e di tensione nell'inesausta lotta per l'autoaffermazione individuale propria della società borghese.

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

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

3. A fling at the slave-trade e a Lord Mansfield*

Remember the country and the age in which we live. Remember that we are English, that we are Christians. Consult... your own observation of what is passing around you—Does our education prepare us for such atrocities? Do our laws connive at them?

Northanger Abbey, II, 9

Parlare di Jane Austen e del tema della schiavitù richiede, anche dopo il "Mansfield Park" di Patricia Rozema[1], una premessa so-

* Da *La Questione Romantica*, 18, pp. 153-62.

[1] Miramax, 1999; cfr. R. Sales, "Paying the Price for the Party: Patricia Rozema's 1999

pratutto nel contesto italiano, dove la maschera vittoriana della scrittrice è più che mai resistente[2]. Per anni, almeno dalla seconda metà dell'Ottocento, i romanzi della Austen ci sono stati presentati come "pleasing tales of virtue rewarded" del tutto ignari del loro contesto politico-sociale: «Visse al tempo di Napoleone, e neanche se ne accorse»[3]. A lungo si è risposto a questa ricorrente obiezione che la Austen trattava di un argomento per lei più importante, ossia della condizione della donna, e oggi possiamo aggiungere che la condizione femminile è da lei inserita in un contesto più vasto che investe l'intero sistema sociale. JA scrive dall'interno della casa, fa notare Raymond Williams, ma bisogna tener conto che chi scrive è una donna del suo tempo, educata dal padre in un ambiente familiare prevalentemente "maschile" e quindi dotata di un occhio critico ben consapevole delle contemporanee dinamiche economiche e sociali. Dall'interno della casa JA parla di quello che era allora l'equivalente dell'odierno "mercato" del petrolio: lo *slave trade*, il commercio degli schiavi. È come se oggi la guerra preventiva al terrore e l'esportazione della democrazia ci venissero raccontate dall'interno della casa di un petroliere americano o da un banchiere o un *manager* della sua cerchia. Comunque, anche senza avere un padre che amministrava il possedimento coloniale ad Antigua di un amico, Mr Nibbs[4], o un fratello avvocato e banchiere, altri due fratelli che facevano carriera in Marina o il fidanzato della sorella al seguito di una spedizione per sedare una rivolta di schiavi nelle Indie occidentali, la Austen non avrebbe potuto ignorare il *business* della schiavitù – il petrolio dell'epoca – da cui provenivano i soldi per l'acquisizione e l'*improvement* delle proprietà terriere con relativi titoli e seggi in parlamento e per i dispendiosi lussi londinesi, di Bath e di Brighton, perché, come racconta Eric Williams in "The Golden Age of the Slave System in Britain", la bestiale violenza del commercio degli schiavi impregnava con ovvia evidenza i vari aspetti della

Version of *Mansfield Park*", in *Re-Drawing Austen: Picturesque Travels in Austenland*, cit., pp. 177-94.

[2] Cfr. B. Battaglia, "The Reception of Jane Austen in Italy", *The Reception of Jane Austen in Europe*, eds. A. Mandal and B.C. Southam, London, Continuum Press, 2007, pp. 205-23.

[3] G. Caprin, "Introduzione", *Orgoglio e prevenzione*, Milano, Mondadori, 1951, p. 7.

[4] Cfr. B.C. Southam, "The Silence of the Bertrams", *TLS*, Feb. 17, 1995; repr. in *Mansfield Park*, ed. C.L. Johnson, New York, London, Norton, 1998, pp. 493-98; anche G. Davis,"Jane Austen's *Mansfield Park*: the Antigua Connection", Papers of the Antigua and Barbado Country Conference, 13-15 Nov. 2003. http://www.cavehill.uwi.edu/bnccde/antigua/conference/paperdex.html

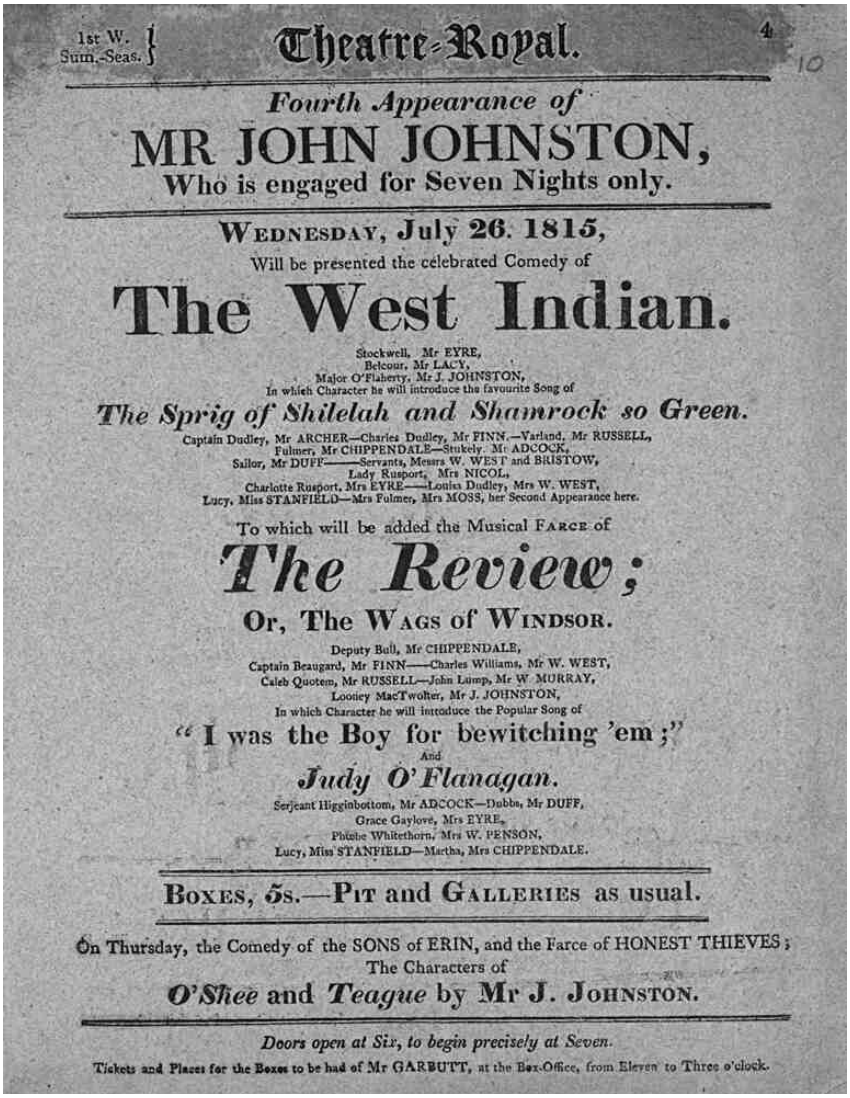
vita quotidiana fino a gridare esplicita dalle vetrine dei negozi dove erano esposti attrezzi per il nutrimento forzato degli schiavi. Il tema della schiavitù infatti è centrale nei romanzi della maturità, *Mansfield Park* e *Emma*. Centrale non vuol però dire evidente, anche se ben visibile è, a mio avviso, l'effetto di un tale tema sul piano che conta per un'artista, quello dello stile: la Austen si esprime come chi non ha la libertà di esprimersi apertamente, attraverso cenni e suggerimenti indiretti e ambigui, con la sua celebre *art of allusion*, per non irritare "i padroni", i vari Sir Thomas (come ben sperimentarono le incaute, dalla Barbauld alla Wollstonecraft, che osarono parlare troppo apertamente). *Mansfield Park* è il suo romanzo più complesso, ambiguo e controverso proprio perché questo della schiavitù è l'argomento di cui vuole parlare – un argomento che nel salotto di Mansfield Park provoca un silenzio mortale:

> '... Did not you hear me ask him [Sir Thomas] about the slave-trade last night?'
>
> 'I did—and was in hopes the question would be followed up by others. It would have pleased your uncle to be inquired of farther.'
>
> 'And I longed to do it—but there was such a dead silence!'[5]

Allora per mettersi al riparo da qualsiasi sospetto (di voler trattare un argomento vietato al suo sesso) adotta la voce di un'autorità del *estasblishment*: la Narratrice moralmente impegnata che esprime, condivide e appoggia il punto di vista di Sir Thomas. Lo scopo della Austen come autrice è quello di metter in scena ed "esporre" quello che succede, lasciando, come a teatro, che il lettore/spettatore si faccia la sua idea.

E il lettore oggi, grazie alle nuove conoscenze storico-culturali, è in grado di vedere «un proprietario delle Indie occidentali», «an absentee plantation owner»[6], «a member of the West Indian lobby»[7] , che parte per i suoi possedimenti che deve far funzionare ancor meglio di quanto non abbiano fatto finora e da cui deve *cavare* più denaro, perché il figlio maggiore, da perfetto rampollo della sua "classe" sociale, ha sperperato a Brighton e a Londra il patrimonio della famiglia messo insieme probabilmente dal nonno. Brian Southam delinea perfettamente Sir Thomas Bertram di Mansfield Park, evocando tutta una storia

[5] *MP*, p. 178; mio il corsivo.
[6] B.C. Southam, "The Silence of the Bertrams", cit., p. 495.
[7] *Ibid.*



1st W. Sum. Seas.

Theatre-Royal.

4

10

Fourth Appearance of

MR JOHN JOHNSTON,

Who is engaged for Seven Nights only.

WEDNESDAY, July 26. 1815,

Will be presented the celebrated Comedy of

The West Indian.

Stockwell, Mr EYRE,
Belcour, Mr LACY,
Major O'Flaherty, Mr J. JOHNSTON,
In which Character he will introduce the favourite Song of

The Sprig of Shilelah and Shamrock so Green.

Captain Dudley, Mr ARCHER—Charles Dudley, Mr FINN.—Varland, Mr RUSSELL,
Fulmer, Mr CHIPPENDALE—Stukely Mr ADCOCK,
Sailor, Mr DUFF——Servants, Messrs W. WEST and BRISTOW,
Lady Rusport, Mrs NICOL,
Charlotte Rusport, Mrs EYRE——Louisa Dudley, Mrs W. WEST,
Lucy, Miss STANFIELD—Mrs Fulmer, Mrs MOSS, her Second Appearance here.

To which will be added the Musical FARCE of

The Review;

Or, The WAGS of WINDSOR.

Deputy Bull, Mr CHIPPENDALE,
Captain Beaugard, Mr FINN——Charles Williams, Mr W. WEST,
Caleb Quotem, Mr RUSSELL—John Lump, Mr W MURRAY,
Looney MacTwolter, Mr J. JOHNSTON,
In which Character he will introduce the Popular Song of

"I was the Boy for bewitching 'em;"

And

Judy O'Flanagan.

Serjeant Higginbottom, Mr ADCOCK—Dubbs, Mr DUFF,
Grace Gaylove, Mrs EYRE,
Phœbe Whitethorn, Mrs W. PENSON,
Lucy, Miss STANFIELD—Martha, Mrs CHIPPENDALE.

BOXES, 5s.—PIT and GALLERIES as usual.

On Thursday, the Comedy of the SONS of ERIN, and the Farce of HONEST THIEVES;
The Characters of
O'Shee and *Teague* by Mr J. JOHNSTON.

Doors open at Six, to begin precisely at Seven.

Tickets and Places for the Boxes to be had of Mr GARBUTT, at the Box-Office, from Eleven to Three o'clock.

che non solo a Mansfield o in casa Austen, ma anche nell'Inghilterra post-coloniale si vorrebbe facilmente dimenticare:

> Messo sull'avviso fin dall'inizio del racconto dalla "West Indian property" di Sir Thomas, il lettore contemporaneo avrebbe riconosciuto immediatamente il tipo: non certamente il personaggio "West-Injine" appena arrivato dai Caraibi – volgare, appariscente, che ostenta il proprio denaro nel lusso sfrenato, snobbato dal Re, dalla Corte e dai proprietari terrieri, detestato da Cobbett, delizia degli autori satirici da Hogarth a

> Smollett in poi – ma invece uno come Mr Nibbs, un "second generation absentee" [proprietario di seconda generazione che non risiede nelle colonie, ma in Inghilterra], tutto dedito a salire la scala sociale e ad occultare le origini della sua ricchezza, procurando ai propri figli, tramite Eton e Oxford, rapporti sociali e un'istruzione da gentiluomini, acquisendo ulteriori relazioni e legami attraverso i matrimoni delle figlie e della nipote Fanny con Henry Crawford. Chiunque avesse esperienza di patronato avrebbe compreso i dubbi di Sir Thomas sulla capacità della propria influenza nel procurare una "commission" per il fratello di Fanny in marina. Nel 1812, con il declinare dell'importanza economica delle Indie occidentali, anche il potere dell'intervento di Sir Thomas era in calo. Il ritratto è sottile, profondamente radicato nell'osservazione della realtà e vedere Sir Thomas in questa veste ci aiuta a capire la parte che le citazioni di Antigua giocano nella commedia e nel lato oscuro di *Mansfield Park*.[8]

Le affermazioni di Southam sono ribadite da Joseph Lew[9] che mette in evidenza come nella saggistica[10], nella letteratura e nel teatro contemporanei, il *West Indian* con il suo esercizio dispotico e iroso del potere fosse un tipo sociale ben noto, dal *West Indian* di Richard Cumberland al Dorriforth della Inchbald (*A Simple Story*).

Il personaggio di Sir Thomas si rivela centrale per la comprensione di *Mansfield Park*: se sotto i panni di quello che a lungo è stato interpretato come il patriarca buono si nasconde lo schiavista, Mansfield Park non è più il *good old place* che preserva i valori della vecchia Inghilterra, ma è invece la lussuosa vetrina dell'operosità e dell'imprenditorialità di Sir Thomas Bertram come capo della famiglia e promotore delle sue fortune (come suggerisce Mary Crawford con la sua parodia di Hawkins Browne).

Se, come ci ricorda Lew, la famiglia era avvertita come il microcosmo dello stato, la critica che investe Mansfield Park investe tutta l'Inghilterra nella sua classe in quel momento più vitale ed attiva nel fare denaro, il valore supremo il cui raggiungimento tutto giustifica. Sulla religione del denaro Sir Thomas, rappresentante del *establishment*, e i suoi due portavoce – Mrs Norris a livello locale e la Narratrice sullo stampo di Hannah More a livello più generale – non hanno nulla da

[8] Ivi, p. 497; trad. mia.

[9] J. Lew, "'That Abominable Traffic': *Mansfield Park* and the Dynamics of Slavery", in *History, Gender & Eighteenth-Century Literature*, ed. B. Fowkes Tobin, Athens, The University of Chicago Press, 1994, pp. 271-300 (reprint. in *MP*, ed. C.L. Johnson, New York, Norton, pp. 498-510, p. 506).

[10] Cfr. per es. Henry Brougham, *An Inquiry into the Colonial Policy of the European Powers*, 2 vols, Edinburgh, E. Balfour, 1803.

dire. La denuncia è affidata, secondo una tecnica già collaudata in *Pride and Prejudice* (si pensi a Mrs Bennet sul *entail*), a un personaggio "negativo" (o presentato come tale dalla voce narrante), una riprovevole *witty heroine*, che ha la mancanza di *delicacy* e l'*impropriety* di esporre ironicamente la corruzione della *gentry* di recente formazione come Sir Thomas, della *clergy* e della marina. Mary Crawford ha la sfacciataggine o spudoratezza di dire apertamente ciò che tutti sanno, chiamando le cose con il loro nome: che il denaro è un *pass-par-tout* universale e quindi la sua acquisizione giustifica qualsiasi azione, qualsiasi sacrificio, qualsiasi commercio – una divinità cui lo stesso Sir Thomas, al ritorno dal suo rischioso viaggio ad Antigua, offre in sacrificio la figlia:

> 'Don't be affronted,' said she, laughing, 'but it does put me in mind of some of *the old heathen heroes, who, after performing great exploits in a foreign land, offered sacrifices to the gods on their safe return.*'
>
> 'There is no sacrifice in the case,' replied Edmund, with a serious smile, and glancing at the pianoforte again; '*it is entirely her* [Maria's] *own doing*.'
>
> 'Oh yes I know it is. I was merely joking. She has done no more than what every young woman would do; and I have no doubt of her being extremely happy. My other sacrifice, of course, you do not understand.'
>
> 'My taking orders, I assure you, is *quite as voluntary as* Maria's marrying.'
>
> 'It is fortunate that your inclination and your father's convenience should accord so well.'[11]

Il tema è quello della libertà o meglio della mancanza di libertà in un mondo che, venerando il denaro, è regolato dalle leggi del mercato che sono ferree. E questo tema della libertà personale risuona già nel titolo del romanzo che evoca Lord Mansfield (1705-1793) e la sua ben nota e variamente fraintesa sentenza (22 giugno 1772) secondo la quale «no master was ever allowed here to take a slave by force to be sold abroad because he deserted from his service, or for any other reason whatever»[12]. Dal dibattito sulle tematiche di questa sentenza[13], e

[11] *MP*, pp. 97-98.

[12] Cfr. J. Nadelhaft, "The Somersett Case and Slavery: Myth, Reality, and Repercussions", *The Journal of Negro History*, Vol. 51, No 3, July 1966, pp. 193-208, p. 193, n.[4].

[13] Questa del Somersett Case, venuta dopo molte esitazioni, e le successive sentenze di Lord Mansfield, pur essendo più che ambigue, dovendo contemperare molti interessi, finirono tuttavia con il ribadire, soprattutto ad opera dei dibattiti in aula e delle interpretazioni dei giornali, il principio che, poiché nè la *common law* nè le leggi del parlamento

in particolare sulla volontarietà della privazione della libertà personale, prendeva l'avvio anche il trattato di uno dei grandi "amori" letterari della Austen[14], Thomas Clarkson, autore del famoso *An Essay on the Slavery and Commerce of the Human Species*, 1786. Drammatizzando l'opera di Clarkson, *Mansfield Park* prosegue il dibattito sulla schiavitù e sui diritti politici delle donne[15]. Ha quindi ragione Said[16] quando osserva che Sir Thomas, *mutatis mutandis*, non può non comportarsi a Mansfield come nella propria piantagione ad Antigua, e bene ha fatto Patricia Rozema ad esplicitarlo negli *sketch* di Tom, che quindi non sono altro che allusioni tradotte dalla parola al disegno, sviluppate e inserite secondo le regole del pittoresco.

I disegni di Tom ad Antigua sono importanti perché ricordano al lettore il tema del romanzo che è quello dello sfruttamento e della mercificazione degli esseri umani, che non sono necessariamente solo quelli impiegati nelle piantagioni, ma anche le donne nella civile Inghilterra. Sono necessari perché gli *hint* della Austen sebbene costanti sono spesso leggeri, e ancor meno riconoscibili oggi che alla silenziosa censura si è aggiunto il passare del tempo. Per esempio, qualcuno potrebbe non avvertire «l'odore che Mrs Elton porta con sé dal suo luogo d'origine, Bristol, il porto degli schiavi»[17] o sorvolare sul suo cognome da nubile che è Hawkins, come quello del primo commerciante di schiavi[18], o sul fatto che i suoi parenti di Maple Grove[19], con

riconoscevano l'esistenza della schiavitù, la schiavitù era perciò illegale, oltre che innaturale (lo era secondo la legge dal 1102); e tuttavia questo non significò affatto l'abolizione della schiavitù, né in generale né per gli altri 14.000 negri che si trovavano allora sul suolo inglese, come dovette ribadire lo stesso Lord Mansfield nel 1775. Cfr. Nedelhaft, *op. cit.*, pp. 193-94; E. Williams, *op. cit.*, p. 131.

[14] Lett. to Cass., 24 Jan. 1813: «I am as much in love with the author [Captain Pasley] as ever I was with Clarkson or Buchanan», in *Jane Austen's Letters*, ed. D. Le Faye, Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 198.

[15] J. Lew, *op. cit.*, p. 499.

[16] E.W. Said, *Culture and Imperialism*, New York, Knopf, 1993, pp. 93-97.

[17] J. Bate, *The Song of the Earth*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2000, p. 3.

[18] E. Williams, "The Golden Age of the Slave System in Britain", *Journal of Negro History*, 25, 1940, pp. 60-110, p. 60: «In 1562, John Hawkins, financed by a Syndicate of London merchants, made his first voyage to Sierra Leone and, trespassing on the Portuguese monopoly, secured, "partly by the sword and partly by other means," 300 Negroes whom he sold profitably to the Spanish colony of Hispaniola».

[19] Se è vero che, come scrive Said (p. 491), «The Bertrams [e così i Sucklings] could not have been possible without the slave trade, sugar and the colonial planter class», può certamente suonare ironico e realistico al tempo stesso il fatto che il loro *estate* abbia un nome le cui associazioni (lo zucchero d'acero, che nel 1818 sarà venduto a metà del prezzo di quello di canna per favorire l'abolizione della schiavitù) portano all'opposto della fonte reale dei loro guadagni, nel tentativo di dimostrare che «Mr. Suckling was always *rather* a friend to the abolition».

i loro *barouche-landeau* ultimo modello, abbiano l'ambiguo nome di Suckling. Mr Elton, partito per Bath (il *marriage market* della *upper middle-class*) per scegliersi una moglie, come del resto Mr Collins in *Pride and Prejudice*, torna esibendo il suo acquisto, una donna «del valore di 10.000 sterline o giù di lì»![20] Il valore economico degli esseri umani, in quanto determinante fondamentale del loro posto nella scala sociale, non può mai essere dimenticato, e meno che mai da Mr Knightley che rappresenta il punto di vista morale del romanzo: «Sta pur certa, mia cara Emma, che Mr Elton sa fare i suoi affari. Non sposerà mai la *povera* Harriet»[21].

In *Mansfield Park* le donne appaiono trattate come animali di razza da cui ricavare il massimo dell'utile in fatto di prestigio e relazioni – premiate quando obbediscono passive al loro ruolo, come l'emblematica Lady Bertram[22], isolate e punite quando resistono come Fanny o si ribellano come Maria – ma il tema della loro condizione e del loro *status* ossia il collegamento tra Antigua e Mansfield, non è mai esplicitato e l'unico riferimento ad Antigua riguarda il lamentato fatto che il povero Sir Thomas ha dovuto affrontare un lungo e pericoloso viaggio nel tentativo di riparare agli sprechi del figlio, il quale non è mai criticato più di tanto dalla Narratrice che, a quanto pare, riserva il suo zelo riformatore solo al sesso debole. In *Emma* invece l'atmosfera

[20] *E*, p. 162.
[21] Cfr. *E*, p. 59.
[22] Cfr. "Forme della *conduct literature* nell'Inghilterra di JA", *L'educazione della donna in età romantica*, a cura di S. Bonaldi e P. Garelli, Firenze, Alethea, pp. 73-88.

più serena e distesa consente che il tema della schiavitù femminile venga posto in maniera più diretta ed esplicita:

> ' ... There are places in town, offices, where inquiry would soon produce something—Offices for the *sale*—not quite of human flesh—but of human intellect.'
>
> 'Oh! my dear, human flesh! You quite *shock* me; if you mean a fling at the slave-trade, I assure you *Mr. Suckling was always rather a friend to the abolition*.'
>
> 'I did not mean, I was not thinking of the *slave-trade*," replied Jane; "*governess-trade*, I assure you, was all that I had in view; widely different certainly as to *the guilt* of those who carry it on; but as to *the greater misery of the victims*, I do not know where it lies.'[23]

Pur nella brevità della citazione, questo brano di conversazione tra Jane Fairfax e Mrs Elton da l'idea della profondità e dello spessore del dialogo austeniano, capace di evocare la complessa densità del reale – una densità che aumenta con la conoscenza del *background* storico sociale.

Nel brano riportato in precedenza da *Mansfield Park* per poter apprezzare l'ironica consapevolezza di Mary o l'inconsapevolezza di Edmund dell'ipocrisia sociale ossia del divario tra versioni ufficiali e reali forze in gioco, tra responsabilità di scelta e costrizione economica, bisogna, nel caso della professione ecclesiastica di Edmund, conoscere nel dettaglio il sistema di assegnazione dei *living* e il loro valore economico, sia nell'acquisto che nella resa; nel caso della *libera* scelta matrimoniale di Maria, l'educazione e i valori da lei ricevuti a Mansfield da Mrs Norris e da Sir Thomas. Occorrerebbero pagine per commentare adeguatamente l'appropriata raffinatezza, sia nell'ambiguità che nella trasparenza, del linguaggio dei personaggi. Jane Fairfax parla in maniera diretta con la chiarezza e l'energia proprie di una giovane donna intelligente e consapevole di come vanno le cose nel mondo: la città è un *mercato* in cui gli esseri umani, in questo caso le donne, sono messi in vendita e acquistati, carne e cervello, e "la sofferenza delle vittime non è certo inferiore a quella degli schiavi". Il discorso di Mrs Elton è meno chiaro, non solo per i limiti della sua intelligenza ed educazione, ma anche per la maggior difficoltà della sua posizione. Le sue due battute – un capolavoro di alta commedia in cui il personaggio tentando di coprirsi, si espone – contengono tutto

[23] *E*, p. 271.

l'imbarazzo e la riluttanza del suo ambiente sociale a nominare un argomento *shocking* e di cattivo gusto come il traffico degli schiavi (tant'è che Jane Fairfax si difende debitamente dal sospetto di aver osato toccare quell'argomento) e insieme l'incertezza e la titubanza ("rather a friend") a prendere posizione in tema di abolizione – scelta legata sopratutto alle conseguenze economiche sul proprio patrimonio.

Ma un'ulteriore ragione rende questo brano davvero fondamentale per la comprensione dell'ironia del linguaggio narrativo austeniano. Oltre a istituire un parallelo inequivocabile tra *slave-trade* e *governess-trade*, tra schiavitù e condizione femminile, l'ultima frase di Jane Fairfax ci offre una chiave importante per dissipare in gran parte l'ambiguità del romanzo precedente, *Mansfield Park*: indicandoci con chiarezza il significato da dare alle due parole chiave con cui la Narratrice evangelica concludeva il suo racconto:

> Let other pens dwell on *guilt* and *misery* ...

l'autrice di *Emma* si dissocia apertamente dalla voce narrante di *Mansfield Park*, dal suo giudizio e dalla sua condanna morale.

In *Emma*, *guilt*, la colpa, è incontestabilmente (Jane Fairfax non avrebbe potuto essere più stringata ed efficace) quella del *establishment* borghese e delle sue leggi[24], mentre *misery* è quella delle *vittime* di tali leggi tanto celebrate dalla "domestic ideology", gli schiavi e le donne.

In *Mansfield Park* invece, *guilt* era quella di Maria, la figlia e la moglie fuggita dalle sue legali prigioni, e di Mary, la donna critica e indipendente, che anziché condannare (adeguandosi alla morale del padrone), aveva parlato in favore della colpevole e tentato di evitarle la "giusta" punizione; *misery* era la conseguenza di queste loro "colpe", "immoralità" e "corruzione", sul patriarca, sulla famiglia e la società tutta.

Come in un grande schermo *Mansfield Park* riflette l'ambiguità, il senso di colpa, il *doublethink*, l'ipocrisia e la doppiezza morale di un'Inghilterra schiava del dio denaro, che si proclama *cristiana*, e addirittura evangelica; che con Hannah More, la sua più celebre *spokewoman* e «mother of the nation»[25], afferma retoricamente di pro-

[24] Cfr. E. Williams, *op. cit.*, pp. 78-88: «In parlamento nel corso del Settecento gli interessi dei *planters* presero il sopravvento su tutto».

[25] A.K. Mellor, *Mothers of the Nation. Women's Political Writing in England, 1780-1830*, Bloomington, Indiana University Press, 2002.

muovere l'abolizione della schiavitù, mentre scrive *conduct book* e *tract* per educare gli "schiavi" a rassegnarsi, in nome dei principi cristiani, alla loro condizione, «to the consciousness of being born to struggle and endure»[26], anzi a benedire il male che ha dato loro la possibilità di essere istruiti nei principi *cristiani* e ottenere così il compenso, ultraterreno, per loro sofferenze![27] La critica ironica della Austen, che non risparmia nemmeno le professioni dei famigliari, non si ferma certo davanti a quei "principi cristiani" su cui si fonda il *benessere* della nazione e che, sempre a dire della More, consistono sopratutto nella loro messa in pratica:

> Ricordatevi che siamo inglesi, che siamo cristiani. Pensate a quello che avviene intorno a voi e chiedetevi se l'educazione che riceviamo (non) ci prepari a simili atrocità e se le leggi (non) siano d'accordo.

4. Jane Austen a teatro⋆

Paula Byrne, *Jane Austen and the Theatre*, Hambledon and London, London and New York, 2002.

Penny Gay, *Jane Austen and the Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

♣♣♣

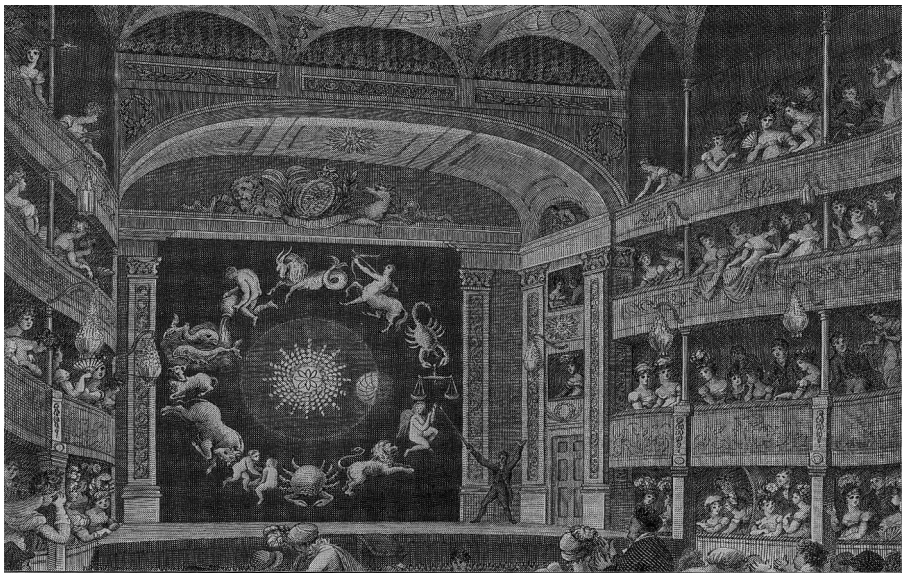
... Paula Byrne conosce bene la vicenda critica del rapporto tra la Austen e il teatro: il grande apprezzamento della sua abilità nella "dramatic presentation of characters" non impedì ai vittoriani prima e poi alla critica austeniana del Novecento (influenzata dal Trilling) di identificare Jane Austen con la Narratrice onnisciente e moralista di

[26] *MP*, p. 432. La parodia della Narratrice evangelica diventa più evidente negli ultimi capitoli, un vero e proprio compendio delle parole chiave del riformismo della More, ricorrenti con eccessiva insistenza nel citato *Coelebs in Search of a Wife*: "self-denial", "struggle", "endure", "punishment", ecc. Come si sa, la Austen non amava la More, i cui titoli trovava affettati e pedanti e le cui *pictures of perfection* le facevano venire il voltastomaco e la incattivivano. «You have by no means raised my curiosity after Caleb [scrive il 24 genn. 1809]. My disinclination for it before was affected, but now it is real. I do not like the Evangelicals. Of course I shall be delighted when I read it, like other people, but till I do I dislike it».

[27] Cfr. *The Sorrow of Yamba*, in L.M. Crisafulli (a cura di), *Antologia delle poetesse romantiche inglesi*, 2 voll., Roma, Carocci, 2003, pp. 178-87, vv. 109-10.

⋆ Da *La Questione Romantica*, 11, pp. 193-199.

Mansfield Park e quindi il suo atteggiamento nei confronti del teatro con quello della sua eroina "evangelica", Fanny Price. Questo luogo comune – che Jane Austen non apprezzasse, anzi condannasse, il teatro – si dissolve senza quasi essere contestato di fronte alla profonda sintonia con il genio drammatico della Autrice che emerge concreta dalla scrittura critica della Byrne, sempre sensibile al fatto che la Austen sta dietro tutti i suoi personaggi senza mai identificarsi pienamente con nessuno di essi.



Interno del Lyceum Theatre.

La Byrne dimostra, con una documentazione ricca e inoppugnabile, in parte inedita, che ben diversamente dalla voce narrante di *Mansfield Park*, «la Austen era affscinata dal teatro professionista, ci andava spesso, e lungi dal condannare i *theatricals* privati, vi prese parte lei stessa, sia da piccola che da adulta, … Le sue lettere ci dimostrano che era una profonda conoscitrice del teatro. Da ragazza scrisse dei brevi drammi. Copiando i fratelli, scrisse poi dei *burlesque* nello stile di Sheridan e di Henry Fielding. Tradusse perfino il suo romanzo preferito, *Sir Charles Grandison* di Samuel Richardson, in una commedia in cinque atti [Southam ed., Oxford, 1980]. L'interesse per il teatro, amatoriale e professionistico, e la costante attenzione per l'arte drammatica non poterono non influenzare la scrittura della maturità. Visse nell'età d'oro della commedia teatrale inglese, eppure

la critica austeniana ha appena sfiorato questo importante aspetto, limitandosi occasionalmente a riconoscere la sua straordinaria abilità nella costruzione del dialogo e nella caratterizzazione dei personaggi comici» [pp. X-XII].

Lo studio della Byrne è diviso in due parti. La prima parte – *The Novelist and the Theatre* – accumulando in tre capitoli (*Private Theatricals*, *The Professional Theatre*, *Plays and Actors*) tutti i documenti e le testimonianze del rapporto continuo della Austen con il teatro, non può che dare una grande soddisfazione a quanti anche intuitivamente "sentono" il genio drammatico della Austen, come me convinti, che «la sua vera vocazione, come dimostrano i *juvenilia* e le pagine più memorabili dei suoi romanzi, sia sempre stata quella del drammaturgo e che nella grande complessità di *Mansfield Park* venga messo in scena lo scontro tra *the Dramatist* and *the Novelist*, tra ciò che Jane Austen avrebbe voluto essere e ciò che, nella società di Sir Thomas, ha potuto essere» [*JA Oggi e Ieri*, cit., p. 137].

Questa prima parte ha anche il grande merito di contribuire all'approfondimento, o meglio all'ampliamento, della biografia della Austen, dando vitalità e spessore a una dimensione mai trattata con tanta completezza nelle pur pregevoli e numerose, recenti biografie. Per esempio, i *theatricals* a Steventon (1782-1790) inseriti nella moda del tempo e collocati sullo sfondo dell'attività teatrale contemporanea, con l'analisi dei testi rappresntati (come *The Wonder*, 1714, di Susannah Centlivre o l'adattamento di Garrick di *The Chances*, 1754, di Beaumont and Fletcher), con le *preface* inedite scritte dal fratello James, ci rendono, con una concretezza e vivacità senza precedenti, l'eccitazione e il divertimento dell'atmosfera familiare che la piccola Jane deve aver respirato; spiegano e fanno apparire naturale la composizione e la recita delle commediole dei *juvenilia*, come *The Mistery* e *The Visit*, soprattutto se la Byrne ci fornisce accuratamente i *conduct book* che erano il bersaglio del *burlesque* dei giovani Austen, come per esempio i libretti didattici di Arnaud Berquin (1782-1785), allora molto in uso nelle scuole. I *theatricals* di Godmersham (1805), come risulta dalla lettura attenta dei diari inediti della nipote Fanny Knight, o quelli di Manydown (1808), non fanno che confermare che «la zia Jane non ebbe mai alcun scrupolo a recitare» [p. 25].

Così, dopo esser stati puntualmente condotti in giro per tutti i teatri frequantati e citati dalla Austen – da Astley's al Little Theatre in Haymarket al Drury Lane al Theatre Royal di Bath al French Street Theatre di Southampton al Pantheon al Lyceum al Covent Garden

– ed aver ascoltato i suoi commenti sulle opere rappresentate e sugli attori, noti e meno noti – da Lewis & Quick, a J.P. Kemble, Sarah Siddons, Edmund Kean, Eliza O'Neill, Jane Pope, Elizabeth Edwin, Dora Jordan, Daniel Terry, Catherine Stephens, Charles Mathews, John Liston, John Emery, C.M. Young, G.F. Cooke – viene da chiedersi come sia stato possibile fino ad oggi leggere le sue lettere senza accorgersi che il teatro costituiva una parte essenziale della sua vita, come del resto della vita sociale del tempo [p. 66]: il teatro e le mostre di quadri infatti rappresentavano allora l'equivalente del cinema negli anni quaranta del Novecento. Dalle lettere risulta chiaramente che Jane Austen, come la sua famiglia, il fratello Henry in particolare, andava a teatro ogni volta che poteva, che era di gusti eclettici (dal "low drama", come la farsa, la commedia musicale, il melodramma, a Shakespeare, Colman e Garrick); e questo mi sembra un buon sostegno per l'ipotesi che la Byrne avanza, rivoluzionando le spiegazioni finora date dai biografi del silenzio creativo della scrittrice nei circa otto anni (1801-1809) trascorsi a Bath e a Southampton: più che amareggiata e depressa, Jane Austen sarebbe stata invece troppo presa da impegni sociali e divertimenti per avere il tempo di scrivere romanzi [p. 44]. Proprio in quegli anni il Theatre Royal di Bath godette una serie di brillanti stagioni, con la presenza della *star* Robert Elliston. Sarà un caso, ma praticamente tutte le lettere da Bath sono scomparse molto probabilmente censurate dalle "starched notions" di Cassandra.

La seconda parte – *The Theatre and the Novels* – in cui si esamina l'influenza sui sei romanzi di questa costante passione per il teatro, diventa ovviamente più convenzionale, perché la Byrne non può ignorare la critica austeniana tradizionale ed evitare il confronto, anche se, saggiamente, cerca di ridurlo al minimo, procedendo per la sua strada, nella convinzione che «i principali modelli della Austen nell'arte del *burlesque* furono Sheridan e Fielding nell'ambito della tradizione teatrale e *The Female Quixote* di Charlotte Lennox in quella romanzesca» e che, nello sviluppo del suo stile *from play to novel*, «i romanzi di Henry Fielding ed Elizabeth Inchbald – entrambi drammaturghi diventati poi romanzieri – costituirono influenze determinanti nel foggiare una scrittura capace di fondere tecniche quasi teatrali e narrazione in terza persona» [pp. 89-102].

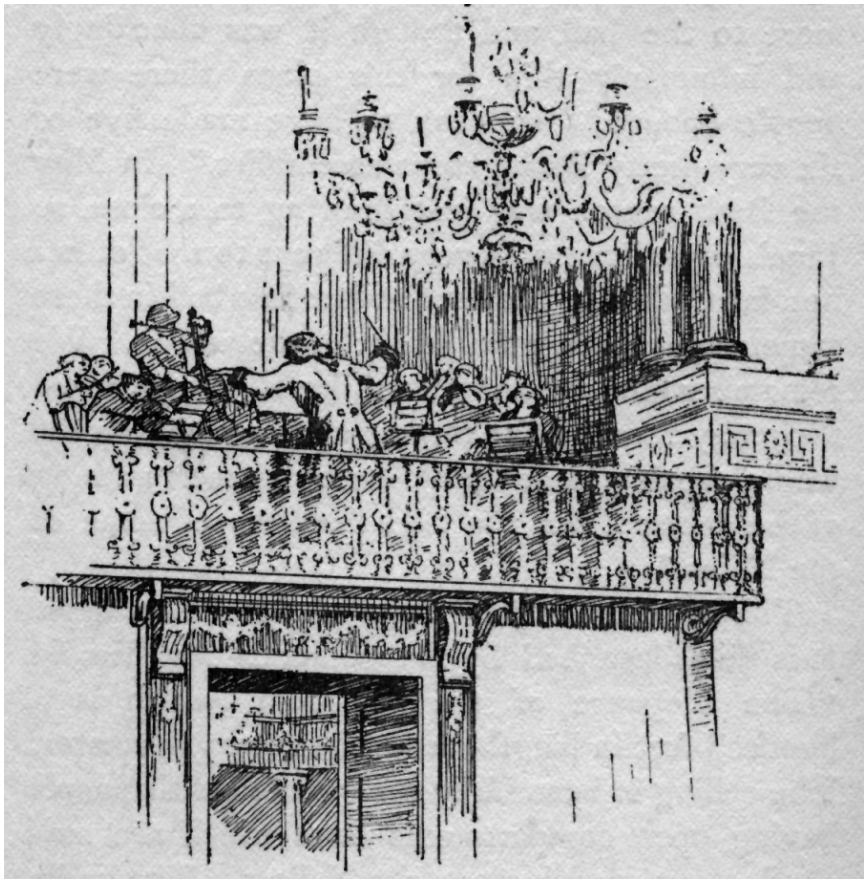
E così la Byrne ci mostra come sia il teatro, non meno, e forse ancor prima, del romanzo contemporaneo, a fornire gli esempi e i modelli al *burlesque* e alla parodia austeniani: per esempio l'eroina di *Sense and Sensibility*, Marianne, ha il suo antecedente in quell'epitome

della lettrice sentimentale che è Lydia Languish di *The Rivals* (1775, che contiene tra l'altro anche il modello della coppia di personaggi contrastanti); così come Elizabeth di *Pride and Prejudice* poté essere definita dalla *Critical Review* «the Beatrice of the tale» [p. 133] per il suo *flavour* shakespeariano, anche se esempi di eroina spiritosa e indipendente si possono trovare non solo nella commedia della Restaurazione ma anche nell'opera, ben nota, di Hannah Cowley (*Which is the Man?* o *The Belle's Stratagem*) o in quella di Fanny Burney (*Evelina*, ma anche nella commedia *A Busy Day*), dove vengono messi in scena i rapporti e i contrasti tra diversi strati della *leisure class*.

Ma, com'è noto, è *Mansfield Park* il romanzo in cui emerge più evidente il rapporto di Jane Austen con il teatro, proprio con la presenza centrale del celebre *Lovers' Vows* (rappresentato ben 17 volte nel periodo in cui Jane Austen visse a Bath), tradotto dal tedesco di Kotzebue e adattato per il pubblico inglese da Mrs Inchbald. Pur dedicando un capitolo intero all'analisi di questo famigerato *play*, enucleandone i temi e i motivi che poi riapparianno in *Mansfield Park* ("the fallen woman", "the reformed rake", ecc.), la Byrne mette in luce come altri successi teatrali contemporanei si impongano per un confronto non meno significativo con la vicenda di *Mansfield Park*: basti citare la nota commedia di George Colman e David Garrick *The Clandestine Marriage* (che la Austen deve aver visto più volte, e certamente al Covent Garden nel 1813) e *The Heir at Law* di Colman il Giovane (15 Luglio 1797).

L'analisi della Byrne si sofferma su molti episodi di *Mansfield Park* strutturati e presentati come scene di un dramma, in particolare sui *theatricals* di Mansfield, la gita a Sotherton, il colloquio tra Fanny e Sir Thomas; ai quali io aggiungerei altre scene che ancor meglio illustrano le qualità drammatiche del dialogo della Austen, esemplificando nel contempo l'affermazione più volte ripetuta dalla Byrne che il teatro di quest'epoca è particolarmente interessato al tema dei mutamenti e della mobilità sociale. Per esempio nella conversazione (cap. 11, vol. I) tra Edmund e Mary sulla la scelta della professione ecclesiastica, il dialogo raggiunge una profondità senza precedenti perché non si limita a far emergere, come osserva la Byrne, l'interiorità dei personaggi nel contrasto tra ciò che dicono o fanno e ciò che pensano, ma riesce anche a rendere percepibile, nel suo svolgimento, quel sottile processo osmotico per cui motivazioni sociali e convenienza economica acquistano valenza morale, trasformandosi in doveri. La profondità di questo dialogo tanto più la si può cogliere quanto più

si conosce la struttura della scala sociale dell'epoca (particolarmente in quel tratto che va dalla *upper middle-class* alla *lower upper-class*), in modo da riuscire a stabilire se il patriarca baronetto, Sir Thomas, sia davvero l'esponente dei vecchi valori *tory* o se i suoi valori, solo apparentemente tradizionali, rivestano invece un nucleo liberale e rapace, ben radicato nella fondamentale priorità del profitto economico. Per capire la complessità di questo capolavoro – come la *comedy of manners* diventi ironica critica sociale – è sì chiave essenziale l'influenza del teatro, ma altrettanto lo è il tema del *improvement*, nella cui vicenda teorica e pratica si concretizza visivamente l'affermazione dei nuovi valori e del potere della classe egemone contemporanea. La Austen non ha appreso meno da Gilpin che dal teatro, anche perché tra i



Musica a Bath.

due ambiti c'è più affinità di quanto non sia stato fino ad oggi messo in rilievo. Il dialogo della Austen è si un dialogo "drammatico", che ben si presta alla recitazione teatrale o alla versione cinematografica, ma la cui profonda complessità tonale impone il passo più lento della lettura. Questa riconosciuta complessità è conseguenza e frutto di una strategia tecnica che, dopo lo studio approfondito della Byrne, dovrebbe apparire lapalissiana, ma che la Byrne manca di sottolineare con la necessaria chiarezza, quasi per timidezza di fronte ai pregiudizi della critica tradizionale che pure ha tacitamente sfidato per tutto il libro, cercando indefessamente di mettere in luce il fatto fondamentale che la Austen come Autrice si riserva sempre e solo il ruolo di Regista, con il compito di dirigere tutto e tutti, ma senza mai apparire direttamente in scena in propria persona.

... Lo stile critico di Penny Gay è caratterizzato dal ricorrere di preziosi approfondimenti e illuminanti focalizzazioni. Per esempio, la scelta delle citazioni dalle lettere della Austen è orientata in modo da mostrare non semplicemente che la Austen andava abitualmente a teatro, ma che, grande esperta di recitazione, era un critico acuto ed esigente; che era sensibile alla pervasiva teatralità che permeava la vita sociale e ben consapevole delle maggiori potenziali possibilità "carnevalesche" e trasgressive offerte dal teatro rispetto al *novel*. È quindi nella tecnica teatrale che va cercata la principale influenza nello sviluppo della sua scrittura ironica, la quale è da vedersi come il frutto di «un dialogo con i vari generi del teatro del Settecento»: la commedia comica, la commedia sentimentale, il dramma gotico, la tragedia, il primo melodramma. L'esame di questo *dialogo*, condotto con raffinata e intelligente profondità, si articola in una serie di capitoli che mettono in luce il particolare rapporto simbiotico tra i romanzi e il ricco e vario teatro contemporaneo: "*S&S*: comic and tragic drama"; "*NA*: Catherine's adventures in the Gothic theatre"; "*P&P*: the comedienne as heroine"; "*MP*: Fanny's education in the theatre"; "*E*: private theatricals in Highbury"; "*P* and melodrama". ...

5. *L'eredità della* witty comedy *settecentesca: Mrs Bennet*⋆

> Such was poor woman's lot—whilst tyrant men
> At once possessors of the sword and pen
> All female claim with stern pedantic pride
> To prudence, truth and secrecy denied,
> Covered their tyranny with specious words
> And called themselves creation's mighty lords—
> But thanks our happier Stars, those times are o'er;
> And woman holds a second place no more.
> Now forced to quit their long held usurpation,
> These Men all wise, these 'Lords of the Creation'!
> To our superior sway themselves submit,
> Slaves to our charms, and vassals to our wit;
> We can with ease their ev'ry sense beguile,
> And melt their Resolutions with a smile.
>
> James Austen, epilogue "spoken by a lady in the character of Violante" (scritto per la rappresentazione di *The Wonder* della Centlivre a Steventon, 1787 ca).

... Del rapporto tra JA e la commedia i critici hanno sempre parlato e per i suoi personaggi comici, *humour* e *fool*, di livello shakespeariano e per l'atteggiamento drammatico verso il suo mondo narrativo e per la struttura dei romanzi costruita con vere e proprie scene di un *play*[28] e per la brillantezza del dialogo[29]. Il discorso però è sempre restato piuttosto generico e poco puntuale, per tutta una serie di motivi. ... il principale è che questi riferimenti venivano fatti alla commedia maschile, che, come hanno dimostrato Miranda Finberg e Misty Anderson, ha interessi ed ottica (e quindi linguaggio) fondamentalmente diversi da quella femminile[30]. È solo quando si legge Susannah Cen-

⋆ Dall'intervento al Convegno "Teatro romantico europeo e identità nazionale", Lerici, 6-9 ottobre 2005. Epigrafe da *Complete Poems of James Austen*, cit., p. 20.

[28] Cfr. la famosa "vindication of Willoughby" in *SS* o l'apertura di *PP* con Mrs Bennet all'attacco di Mr Bennet con l'argomento delle figlie da maritare o l'arrivo di Sir Thomas sul palcoscenico della sua *billiard room* in *MP*.

[29] Cfr. la scena nel II cap. di *SS* in cui Mrs John Dashwood convince il marito che non è necessario dare la dote promessa alle sorelle e che anzi sarebbe più giusto che fossero loro a risparmiare e ad aiutare il fratello erede di Norland Park.

[30] M.C. Finberg, *Eighteenth-Century Women Dramatists*, Oxford, Oxford University Press, 2001; M.G. Anderson, *Female Playwrights and Eighteenth-Century Comedy. Negotiating Marriage on the London Stage*, Basingstoke and New York, Palgrave, 2002. Cfr. il mio "*Actresses*, *Dramatists*, *Playwrights:* le donne e la commedia nel Settecento inglese", *La Questione Romantica*, 13, pp. 185-91.

tlivre e sopratutto Hannah Cowley – da *The Wonder: A Woman Keeps a Secret* (1714) a *The Belle's Stratagem* (1780) – che si accende la luce sul *bakground* oscurato dei romanzi austeniani ed appare, come d'incanto, viva la tradizione cui appartengono. La conoscenza della tradizione della commedia femminile da Aphra Behn in poi è, secondo me, indispensabile per poter cogliere la natura dello stile della Austen risalendovi attraverso la sua evoluzione.

Che *PP* discenda in linea retta dalle commedie della Centlivre, della Cowley ed anche della Burney (*The Belle's Stratagem* o *Who is the Dupe?*, 1779, o *Which is the Man?*, 1782, *The Runway*, 1776, *A Busy Day*, 1787-1801, ecc.) è ormai indiscutibile, dopo che Paula Byrne ha messo in rilievo temi, situazioni e personaggi, ricostruendo per es. la tradizione della "lively lady" da Shakespeare e dalla Restaurazione al *Grandison* di Richardson alle *witty heroine* della Cowley che, come la Elizabeth di *Who is the Dupe?*, amano il «delightful nonsense» e proprio con quest'arma trionfano, come Laetitia Hardy in *The Belle's Stratagem*, alla fine sul *partner* maschile[31] – le eroine della commedia femminile, come quelle di JA, *trionfano*, non *imparano*; i romanzi della Austen sono solo apparentemente dei *bildungroman*. Per la brillantezza del dialogo, la Austen non è inferiore alle maestre: Sheridan diceva che *PP* era «one of the cleverest things he ever read»[32]. La famosa scena tra Elizabeth e Lady Catherine, una scena che starebbe benissimo in una commedia, non ha l'eguale: solo con il suo *wit* Elizabeth sconfigge la presuntuosa sicumera delle convenzioni sociali e del rango. Il dialogo nei romanzi austeniani non è solo brillante, ma è ambiguo e allusivo, e per capirlo bisogna poterlo mettere in relazione con la società e il pubblico cui è diretto.

... il nesso fondamentale, il cordone ombelicale, che lega la scrittura di JA alla commedia femminile che la precede va individuato nelle finalità di questo *wit* e quindi nel *modo* in cui è usato – *wit* e con esso tutti i *device* dell'arte comica, *playfulness*, *humour*, scherzo, battuta, *burlesque*, *irony*, ecc. Se in genere il *wit* è pregevole ed elevato esercizio intellettuale ("the Result of fine Imagination, finished Study, and a happy Temper of Body"[33]), nella commedia femminile diventa addirittura equilibrismo ed acrobazia. Tutti gli strumenti e i registri

[31] Cfr. P. Byrne, *JA and the Theatre*, cit., pp. 133-36.

[32] Ivi, p. 132. Basti pensare alla famosa scena tra Lady Catherine ed Elizabeth (*PP*, III, 14), un gioiello di risposte pronte, di *wit* spumeggiante, irrefrenabile, ma anche, secondo i canoni dell'epoca, *improper* e impertinente.

[33] "Of Wit", *Weekly Register*, July 22, 1732, n. 119.

MR. PERCIVAL,
THEATRE, TOWN-HALL LEDBURY,
On THURSDAY 9th, MARCH 1807.
WONDER:
A Woman Keeps A Secret!!!
PANTOMIMIC SCENE,
A TALE OF MYSTERY.

della *comic muse* diventano nella commedia femminile molto più raffinati e complessi, allusivi e profondi, che in quella maschile, perché devono trattare, nei suoi vari aspetti, di un argomento tabù, vietato al *female sex*, di cui si può parlare solo così per scherzo e nell'ambito di un genere per definizione non serio come "robe da ridere" quale appunto la condizione femminile.

Come mostra la Anderson nel suo libro sulle commediografe inglesi del Settecento dal significativo sottotitolo *Negotiating Marriage on the London Stage*, e com'è stato ribadito in vari interventi nel recente convegno sulle drammaturghe inglesi del periodo romantico[34], discutere della condizione femminile voleva sostanzialmente dire discutere del matrimonio; e discutere del matrimonio voleva dire in ultima analisi discutere della proprietà femminile e delle relative leggi e consuetudini con cui marito e padre disponevano della proprietà della donna[35].

[34] "British Women Playwrights, 1780-1830", Chapman Univ., 12 March 2005.

[35] «La tendenza a fare del matrimonio il tema e la forma della commedia … si sviluppa in un periodo in cui la definizione del matrimonio è oggetto di aspre lotte nell'ambito della legislazione britannica. Nuove idee sul contratto mettono, sì, in rilievo la potenziale facoltà dei coniugi di contrarre patti reciproci, ma al tempo stesso idee più strettamente patriarcali in fatto di eredità, proprietà e *status* civile della donna continuano a trovare sostegno nella *common law* e nella fantasia culturale ...» (p. 46).

La Anderson traccia le linee generali del processo di secolarizzazione a partire dal "Civ-

Se *The Wonder* nel 1714 lamentava che «[men, fathers husbands, or brothers] usurp authority, and expect a blind obedience from us, so that maids, wives, or widows, we are little better than slaves», ancora nel 1793, rileva Dewey Hall, «*Everyone has his faults* [della Inchbald] questions the place and position of women as beggars in the economy of gender politics subjects to the whims of men»[36]. *Wit*, *playfulness*, *comedy* rientrano nella strategia di un discorso femminile difficile e rischioso, tra convenzioni, pregiudizi, attese del pubblico patriarcale. La Centlivre deve essere una fervente *whig*, la Cowley deve farsi promotrice della *domestic ideology* e della *Englishness* secondo gli ideali della nuova *ruling class*, la Austen scrive un "moral tale", *MP*, in cui, almeno apparentemente, si condanna il *wit* e il teatro.

La continuità della Austen con la commedia femminile settecentesca sta in questo atteggiamento "doppio", nel nascondere sotto *wit* e *playfulness* argomenti fondamentali. Nascondersi e proteggersi dietro l'imitazione e la riscrittura, comica e parodica, è alla base della sua tecnica coperta e indiretta, del suo stile camaleontico e quasi cinematografico, della sua parodia ironica, che come si vede non è un'invenzione del Novecento[37]: il critico shakespeariano Richard Simpson

il Marriage Act" di Cromwell del 1653 al "Marriage Act" del 1753: quello che emerge evidente è la constatazione che il prevalere delle legge civile su quella canonica e baronale, ossia il fatto che il matrimonio da sacramento diventi un *agreement*, significa maggior libertà per la donna solo laddove tale libertà produca una maggior difesa della proprietà maschile. Anche la più superficiale analisi della teoria politica (a partire da Locke) e delle leggi che escludono la donna dalla successione e dal diritto di proprietà non solo rende con concreta evidenza la rapacità maschile, ma mostra queste leggi come gli esiti di una battaglia esclusivamente maschile in cui la donna con le sue proprietà è solo il potenziale bottino. Dopo la lettura di questo capitolo sarà un po' difficile continuare a considerare la polemica denuncia da parte di Mrs Bennet (in *PP*) delle leggi di successione vigenti solo come l'improvvida esternazione di un *fool*; anzi è come se lo sfondo dei romanzi austeniani s'illuminasse e acquistasse profondità perché, infatti, non ce n'è uno, da *SS* a *P*, che non poggi, seppur con varia evidenza, sul tema fondamentale dello *status* civile e giuridico della donna. Insieme con questo tema s'illumina anche lo stile e l'entità del debito che il celebrato *dramtic novel* della Austen ha nei confronti delle commediografe che l'hanno preceduta, in particolare la Centlivre e la Cowley, ma anche la Inchbald. Se *PP* può apparire una riscrittura realistica di *The Belle's Stratagem* della Cowley, cos'altro è *MP* se non una riscrittura-contestazione di *Lovers' Vows* della Inchbald, con il *setting* diviso in due parti, una per la finzione narrativa e una per la finzione teatrale, a reciproco commento, proprio come il palcoscenico nella celebre scena del *card party* in *The Times* di Elizabeth Griffith? (cfr. *La Questione Romantica*, 13, pp. 189-90)

[36] Cfr. D.W. Hall in "British Women Playwrights, 1780-1830", cit.

[37] Le parodie ironiche della Austen sono espressioni sottili e raffinate di una tradizione narrativa che, a partire dal prologo dei *Canterbury Tales*, attraversa tutta la letteratura inglese, da *The Shortest Way with the Dissenters* di Defoe (1702) a *A Modest Proposal* di Swift (1729) a *Jonathan Wild* di Fielding (1743) a *Erewhon* (1872) di Samuel Butler allo stesso *Nineteen Eighty-Four* di Orwell (1949).

nella seconda metà dell'Ottocento avvertiva che non bisogna attribuire alla Austen la stessa fede delle sue marionette; ma il problema è posto con chiarezza già nella *Preface* all'edizione di *A School for Greybeards*, 1786[38]. Questa duplicità investe gli espedienti apparentemente più elementari (come per es. i *fool*), il congegno strutturale (come il rapporto Narratrice-Autrice in *MP*) o la forma stessa (*Emma* è un "moral tale" donchisciottesco, un *bildungroman* oppure una commedia del tipo *Much Ado about Nothing*?). Questa duplicità è strettamente connessa alla pratica degli adattamenti e riscritture teatrali, che per quanto riguarda la tradizione della commedia femminile, diventa visibile alla fine del Settecento.

I *fool* della Austen – E.M. Forster concorda con Richard Simpson – non sono più semplici dei protagonisti. Essi racchiudono e nascondono quella che è la chiave di lettura del romanzo, la molla dell'ispirazione della scrittrice, l'oggetto della sua rabbia e della sua paura; e proprio perché sono stati presentati come sciocchi e ridicoli e quindi screditati e rifiutati in partenza, sono gli unici che possono esprimere in parole chiare e dire apertamente quello che nessuna *proper lady* o *sensible woman* potrebbe dire impunemente, per esempio contestare le leggi che legano l'eredità alla discendenza maschile:

> ' ... I do think the hardest thing in the world, that your estate should be entailed away from your own children …'
>
> Jane and Elizabeth attempted to explain to her the nature of an entail. They had often attempted it before, but it was a subject on which Mrs Bennet was beyond reason and she continued to rail bitterly against the cruelty of settling an estate away from a family of five daughters, in favour of a man whom nobody cared anything about.[39]

La caratterizzazione di Mrs Bennet, è molto più complessa di quanto non possa far presagire la presentazione sbrigativa alla fine della prima scena, *pardon*, primo capitolo; presentazione che per la

[38] Cfr. *A School for Greybeards, or, The Mourning Bride*, a Comedy in five acts. As performed at the Theatre Royal, Drury lane. By Mrs Cowley. London, G.G.J. and J. Robinson, 1786, pp. v-vii, in cui Cowley protesta contro chi non fa distinzione tra il linguaggio dei suoi personaggi e l'autrice. Si dimentica che i personaggi avevano una loro autonomia o tradizione data la pratica degli adattamenti, ossia delle riscritture, che non è un invenzione postmoderna. La Finberg osserva che la Cowley è la prima a rifarsi alla tradizione della commedia femminile di Aphra Behn e Susannah Centlivre, e quindi si può dire che è alla fine del Settecento che questa tradizione della commedia femminile diventa visibile. *Who is the Dupe?* (1779) è basato su *The Stolen Heiress* (1702) della Centlivre; *A School for Greybeards* (1786) è basato su *The Lucky Chance* (1686) della Behn.

[39] *PP*, p. 54.

funzione che il personaggio deve svolgere, deve apparire fin dalla prima impressione quella di un personaggio secondario, non importante e comunque da non prendere sul serio:

> She was a woman of mean understanding, little information, and uncertain temper. When she was discontented she fancied herself nervous. The business of her life was to get her daughters married; its solace was visiting and news.[40]

La voce narrante mette assieme i "difetti" di Mrs Bennet – difetti secondo l'ideale femminile della letteratura moralistica, in realtà si tratta di caratteristiche abbastanza comuni, più comuni del loro contrario[41]: Mrs Bennet è una donna come ce ne sono tante, non molto intelligente, anzi un pò stupida e abbastanza ignorante – una donna che quando è scontenta "immagina" di essere nervosa. Questa frase è un capolavoro di *wit*[42] perché suggerisce una differenza tra *discontented* e *nervous* che nessuno di noi in genere fa e partendo da questa differenza si accusa Mrs Bennet di darsi alle fantasie e quindi di essere nervosa senza un vero motivo; dopo di ché la voce narrante aggiunge seccamente che l'unico scopo della sua vita [di una donna di così poco cervello, ignorante e nevrotica] è quello di sistemare le figlie – ed è forse questo scopo "meschino" che la rende nervosa e la tormenta; la parola "solace" dice di uno stato di nervosismo continuo, protratto nel tempo: visite e chiacchere sembrerebbero un ulteriore tocco per la caratterizzazione di un personaggio inefficiente e superficiale che perde il suo tempo in chiacchiere appunto.

Questo ritratto schematico ci viene presentato all'inizio con lo scopo di prevenire e ingannare il lettore il quale non ha ancora avuto modo di giudicare il personaggio dal dialogo o altro. Qualità sembra proprio Mrs Bennet non ne abbia: il *wit* consiste nel fatto che proprio

[40] *PP*, p. 3.

[41] Cfr. il dialogo tra Darcy ed Elizabeth a Netherfield, in cui Darcy espone la sua idea di una donna educata ed Elizabeth risponde che non ne ha mai conosciute di simili (p. 34).

[42] *An Essay on Wit: To Which is annexed, A Dissertation on Ancient and Modern History*, London, T. Lownds, 1748: «Wit, is sometimes a new Simile, sometimes a fine Allusion: Here 'tis the Abuse of a Word which presents itself in one Sense, and is understood in another; there a delicate Relation between two uncommon Ideas: 'Tis an extraordinary Metaphor; 'tis something which in an Object does not at first present itself, but nevertheless is in it; 'tis the Art, to unite two Things which were far from one another; to separate two which seem to be joined, or to set them in Opposition; 'tis the Art, of *expressing but half the Thought and leaving the other to be found out*. In short, I'd tell all the different Ways of shewing Wit, if I knew of any more».

i suoi "difetti" si rivelano anche le sue qualità. Nel corso del romanzo Mrs Bennet mostrerà di essere una moglie affezionata, che stima il marito e si è abituata a convivere con le sue stramberie e la sua egoistica pigrizia ed è molto più di lui preoccupata del futuro delle figlie e determinata ed attiva nel perseguirne il benessere. Non si deve dimenticare che il tanto celebrato appagante lieto fine ci vedrà condividere il compiacimento di Mrs Bennet nell'osservare i due ricchi generi a pranzo a Longbourn House (ed è un meritato compiacimento, perché l'apertura del romanzo ci mostrava Mrs Bennet, incurante dell'ironia del marito, spingerlo a far visita allo scapolo appenna arrivato). Ma già alla luce del dialogo successivo, la "piatta" presentazione di Mrs Bennet si rigonfia in un trionfo di *wit* ossia di duplicità: Mrs Bennet di *mean understanding* non vuole intendere ragione, non vuol ragionare logicamente della natura dell'*entail*. Lei infatti è fissata su qualcosa che nessuno vuol spiegare logicamente, che sembra non avere bisogno di una spiegazione logica[43]; qualcosa che viene *prima* della spiegazione del *funzionamento* del'*entail*, ed è l'ingiustizia dell'*esistenza* di questa istituzione. Mrs Bennet è completamente sorda alla logica descrittiva del diritto patriarcale e il suo "*scarso* cervello", la *scarsa* capacità di comprensione, diventa una caratteristica dagli effetti positivi, una qualità, perché le impedisce di lasciarsi irretire dalla distinzione tra teoria e pratica, tra *entail* in generale e caso particolare, consentendole di "giudicare" l'istituzione dalle sue realizzazioni concrete: cinque ragazze sbattute fuori dalla loro casa alla morte del padre o costrette a cedersi a un qualche marito in cambio di una casa in cui vivere. Ecco la duplicità nel brano di dialogo sopra riportato: 1) Mrs Bennet è ridicola per quanto riguarda il suo caso personale per circostanze di *secondaria* importanza: lo zio che fece l'*entail* non poteva sapere che ci sarebbero state cinque ragazze senza dote e inoltre i sentimenti della famiglia Bennet per il futuro erede non sono rilevanti. 2) Ma sul piano generale e più sostanziale non c'è affatto da ridere: la *sciocca* Mrs Bennet è l'unica che va dritto al cuore del problema e questa sua certezza o ostinata sordità diventa una mancanza di comprendonio ed è ridicolizzata per questo[44]. Ci sono ambiti come quello dello

[43] Perché, come al solito nella cultura borghese, è un fatto *naturale*. E JA glielo fa dire più avanti: "Ah! Sir, … it is a grievous affair to my poor girls, you must confess. Not that I mean to find fault with *you* (*), for such things I know are all chance in the world. There is no knowing how estates will go when once they come to be entailed" (*PP*, p. 57)

[44] Sul piano del *wit* l'equilibrio tra le diverse potenziali interpretazioni è perfetto: alla fine non si capisce se Mrs Bennet sia *beyond reason* perché è di *mean understanding* o viceversa:

stato civile e giuridico delle donne, in cui il cervello femminile non è all'altezza di capire il proprio reale interesse (!) e quindi ogni ribellione è semplicemente *ridicola*: che il ridicolo sia il destino delle ribellioni femminili è tuttaltro che comico[45].

Mrs Bennet dà dunque voce a quello che è il tema centrale degli "Steventon novels", *SS*, *PP* e *NA*: la condizione di dipendenza della donna, e in particolare di quella povera; un tema che si evolve, come si può vedere attraverso i *fool* dei "Chawton novels", Lady Bertram (la moglie) e Miss Bates (la zitella).

Cito solo due esempi, senza entrare nel merito, di questa strategia della duplicità che si allarga al piano strutturale e a quello formale.

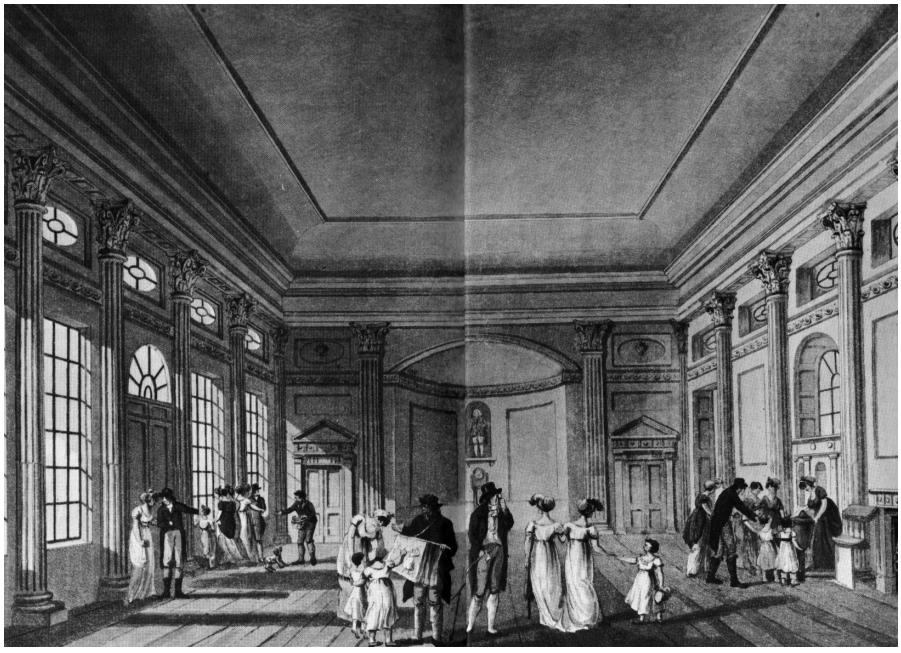
Lo stesso espediente usato per nascondere dietro la *foolishness* di Mrs Bennet l'attaco alle leggi patriarcali ricompare in *MP* a livello dell'intera struttura: la *witty heroine*, Mary Crawford, condannata fin dall'inizio ad opera della Narratrice moralista, è relegata al ruolo di antieroina, con la funzione di esemplificare "come una donna non deve essere", e, grazie a questo ruolo negativo, è libera di attaccare apertamente, con il suo *improper* e disdicevole riso, tutto l'*establishment* patriarcale e i tutti i suoi simboli. Anche qui l'effetto della reazione emotiva prodotta nel lettore mira a smascherare l'artificialità della logica e del cosiddetto "razionale", l'immoralità della morale dei moralisti.

Così avviene anche per le forme narrative dei romanzi: sono tutte versioni apparentemente serie di forme convenzionali che, nel raccontarsi, sgretolano le loro premesse: non solo la loro serietà, ma anche la loro moralità[46]. Sono delle parodie ironiche proprio secondo la definizione di Linda Hutcheon nella sua *Poetica del postmoderno*. I romanzi di JA ci consentono di delineare la tradizione della scrittura duplice, ambigua e del *doublethink*, mettendo in rilievo radici che sono state abbastanza ignorate anche perché, a quanto pare, censurate proprio a partire dagli anni in cui la Austen scriveva.

poiché è *beyond reason* e non si lascia convincere ad accettare stupidamente i torti maschili (*the wrongs of women*), allora è di *mean understanding*, oppure ancora se sia presentata come sciocca perché non ha considerazione per le sottigliezze intellettuali del marito, che lei considera come *whims*, atteggiamenti un po' infantili e del tutto improduttivi per il terribile problema che ha davanti. È certamente vero che non bisogna sposarsi *without affection*, ma senza il suo fortunato romanzesco matrimonio, dove sarebbe finita Elizabeth alla morte del padre, visto che forse non è neanche in grado di fare la *governess*? E le altre sorelle? Charlotte Lucas è una Elizabeth più vecchia e la sua scelta è la stessa di Mrs Bennet.

[45] Emma, se avesse rifiutato di sposarsi, sarebbe diventata ancor più *ridicola* di Miss Bates, perché per la sua scelta sarebbe stata giudicata *wilful* (lo stesso difetto rimproverato a Fanny da Sir Thomas), ostinata e ribelle (come le fa capire Mr Knightley al Box Hill).

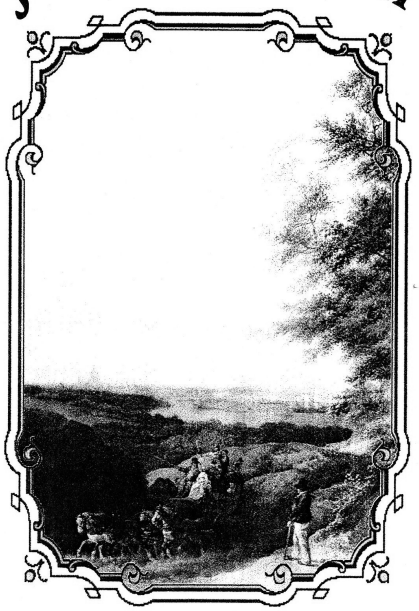
[46] Cfr. il mio "Le forme della *conduct literature*...", cit.



The Pump Room a Bath.

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

Jane Austen



Mirella Agorni
Serena Baiesi
Beatrice Battaglia
Elisa Bussi
Rosy Colombo
Lilla Maria Crisafulli
Carlotta Farese
Gabriella Ferreccio
Daniela Fortezza
Giuliana Gardellini
Michael Hayes

Gabriella Imposti
Cora Kaplan
Gary Kelly
Massimiliano Morini
Cecilia Pietropoli
Valentina Poggi
Marinella Rocca
Diego Saglia
Anna Rosa Scrittori
Janet Todd
Şebnem Toplu

Oggi e Ieri
Now and Then

Bologna, venerdì 18 ottobre 2002

Aula Prodi - San Giovanni in Monte
P.zza San Giovanni in Monte, 2