

LE FORME DELLA CONDUCT LITERATURE NELL'INGHILTERRA DI JANE AUSTEN

I

A good wife should be like a Mirrou which hath no image of its own, but receives its stamp from the face that looks into it.¹

Se si vuole avere un' idea della distanza che, nella società inglese del periodo romantico, separa la "sfera" femminile da quella maschile, basta dare un'occhiata ai due volumi² dedicati da Thomas Gisborne (nel 1794 e nel 1797) all'educazione dei due sessi: già i titoli, prima ancora degli indici che, eloquentemente espongono i rispettivi "doveri", sono significativi – per la sua ampia articolazione quello dedicato agli "Uomini", delle classi elevate, per la sua brevità quello

¹ Frase attribuita a un prete del Dorset alla fine del Seicento cit. in R.P. Utter and G.B. Needham, *Pamela's Daughters*, Macmillan, New York, 1836, p. 25 e ripresa da M. Poovey, *The Proper Lady and the Woman Writer. Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1984, p. 3.

² T. Gisborne, *An Enquiry into the Duties of Men in the Higher and Middle Classes of Society in Great Britain, resulting from their respective Stations, Professions, and Employments*, 1794; e Idem, *An Enquiry into the Duties of the Female Sex*, 1797.

genericamente rivolto al “sesso femminile”. Aprendo quest’ultimo trattato ci accoglie subito la dichiarazione che le capacità femminili sono da considerarsi non superiori a quelle di uno *school boy*; dichiarazione con la quale il Gisborne non fa che ripetere una verità universalmente riconosciuta e ricorrente come premessa giustificatoria, più o meno esplicita, nella *conduct literature* del tempo.

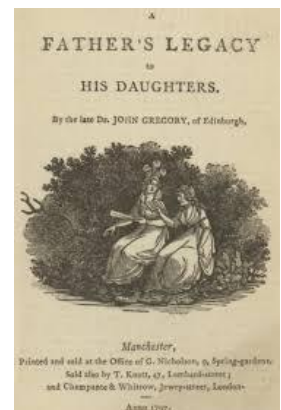
A partire dalle pagine del *Tatler* e dello *Spectator*, la *conduct literature* aveva avuto per tutto il Settecento, una rigogliosa fioritura, o meglio una “crescita industriale”³ in forma di brevi saggi sulle riviste femminili⁴ e di veri e propri manuali, con la precisa funzione di “educare”⁵ il *female sex* al proprio ruolo, secondo gli ideali morali di una società borghese in rapida evoluzione sotto la spinta della nuova etica capitalistica e di mercato.

Eppure, nonostante la “nuova” ricchezza provochi un aumento della mobilità sociale e paradossalmente dell’articolazione della scala sociale, il ruolo della donna, come moglie e madre, rimane trasversalmente fisso, irrigidendosi sempre più in “naturale”. Ed è proprio perché si tratta di una “naturalità” che ha continuamente bisogno di essere ribadita che la produzione di *conduct literature* non conoscerà cali, neppure nelle sue forme meno appetibili, e anzi si intensificherà fino negli anni trenta e quaranta dell’Ottocento, “come se si sentisse l’urgenza di esporre ed insegnare deliberatamente il dovere della sottomissione femminile”⁶.

La sottomissione, sia essa un *dovere* da inculcare o *istinto* naturale cui obbedire, costituisce la preoccupazione fondamentale dei *conduct books*, la ragione stessa della loro produzione.

Il primo passo della sottomissione consiste infatti – come è messo in evidenza perfino nei *juvenilia* di Jane Austen – nell’acceptare di essere istruita nei propri “doveri”, anzi in quello che è l’unico vero dovere (al cui adempimento tutti gli altri concorrono), il dovere primo non solo verso la società in generale ma soprattutto verso sé stessa, vale a dire quello del matrimonio.

I *conduct books* si propongono dunque come manuali “vitali” non solo per il “benessere della nazione” (come si comincia a dire negli anni novanta del Settecento nel linguaggio della “domestic ideology”), ma soprattutto, da un punto di vista più strettamente individuale, per la realizzazione personale e il successo sociale: l’equivalenza tra “non trovare o perdere il marito” e “fallire in affari”, istituita da un anonimo recensore sulle pagine della *Saturday Review*⁷ nel 1859, non era meno sentita e sostenuta, anche se in maniera un po’ meno esplicita, nei *conduct books* di più di un secolo prima,



³ Cfr. l’introduzione di V. Jones alla riedizione (Thoemmes Press, Bristol, 1995, p. v) di *The Young Lady’s Pocket Library, or, Parental Monitor For her Own Good. A Series of Conduct Books*, 1st pub. Dublin, 1790.

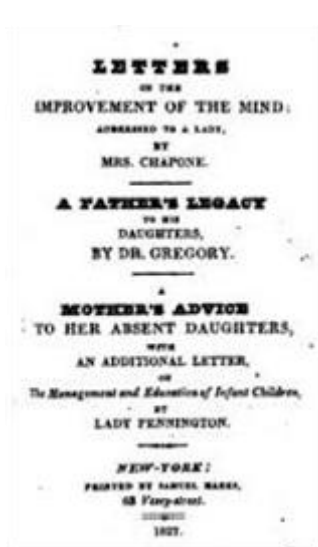
⁴ Il primo periodico destinato alle donne fu forse il *Ladies’ Mercury* (1693), seguito dal *Ladies’ Diary; or, Women’s Almanack* nel 1794. Seguirono poi diversi periodici come il *Visiter* nel 1723, il *Ladies’ Journal* nel 1727, il *Parrot* nel 1728, il *Lady’s Magazine; or, Universal Repository* nel 1733, il *Female Spectator* nel 1744, il *Lady’s Weekly Magazine* nel 1747, il *Ladies’ Magazine; or, Universal Entertainer* nel 1749, la *Old maid* nel 1755 e il *Lady’s Museum* nel 1760. Si cfr. l’*op. cit.* di M. Poovey, p. 250; C.L. White, *Women’s Magazines, 1693- 1968*, Michel Joseph, London, 1972.

⁵ Sull’influenza di Locke cfr. D.D. Devlin, *Jane Austen and Education*, Macmillan, London and Basingstoke, 1975.

⁶ Cfr. A.C. Percival, *The English Miss Today and Yesterday*, 1939, capp. 5, 6; anche J.A. and O. Banks, *Feminism and family Planning in Victorian England*, Liverpool, Liverpool University Press, 1965; D. Gorham, ed. , *The Victorian Girl and the feminine Ideal*, Bloomington, Indiana University Press, 1982. ; C. Dyhouse, *Girls Growing up in Late Victorian and Edwardian England*, London, Routledge, 1981.

⁷ Queen Bes or Working Bees?, review of a paper read by Miss Bessie Parkes to the Social Science Congress, *Saturday Review*, 12/Xi/1859.

da Lord Halifax⁸ a Sarah Pennington⁹ al Dr Fordyce¹⁰ a Hester Chapone¹¹ a Father Gregory¹².



Scorrendo gli indici dei vari *Advice*, *Sermons*, *Proposals*¹³, *Hints*¹⁴, *Duty*¹⁵, *Enquiry*, *Legacy*, *Strictures*¹⁶, *Letters*¹⁷, *Calling*¹⁸ ecc. – tutti manuali di comportamento molte volte riediti e tradotti – si può constatare come attraverso il tempo i temi dei capitoli rimangano sostanzialmente gli stessi¹⁹ e come tutti siano comunque organizzati in funzione del *goal* finale, che è quello di presentare un modello di *proper lady*, vale a dire di signora “come si deve”, con tutte le debite caratteristiche (*manners*, *accomplishments*²⁰ e istruzione) per essere collocata con successo sul mercato del matrimonio.

Mentre *accomplishments* e istruzione sono argomenti più facilmente comunicabili, che non richiedono una illustrazione particolare, le *manners* sono un tema più complesso e difficile da spiegare; in un certo senso sono l'effetto e il risultato dei principi morali e religiosi, della provenienza sociale, dell'educazione, ma anche dell'intelligenza personale. Attraverso di esse si rivela la *elegance of mind*, la sensibilità ed anche il *sense* di una persona; insomma le *manners* sono quello che è lo stile per i Francesi.

La necessità di dare concretezza e visibilità ai propri concetti e di esemplificare gli insegnamenti teorici, tenendo conto del fatto che di solito “il bel sesso non ha tempo né voglia di investigare concetti astratti”²¹, è uno dei motivi per cui il *conduct book* tradizionale in forma di trattato si rivolge alla forma narrativa, traducendosi in *fiction*, diventando cioè *moral tale*; a questo si

⁸ W. Savile Lord Halifax, *The Lady's New years gift, or, Advice to a Daughter*, London, 1688.

⁹ S. Pennington, *An Unfortunate Mother's Advice to Her Absent Daughters. In a Letter to Miss Pennington*, London, 1761.

¹⁰ J. Fordyce, *Sermons to Young Women*, 2 vols, London, 1767 (4th ed.)

¹¹ H. Chapone, *Letters on the Improvement of the Mind* (1773) John Sharpe, London, 1822.

¹² J. Gregory, *A Father's Legacy to His Daughters*, 1774. (4th ed.)

¹³ Cfr. M. Astell, *A Serious Proposal to the Ladies for the Advancement of Their True and Great Interest*, London, 1701 (4th ed.)

¹⁴ H. More, *Hints towards Forming the Character of a Princess*, London, 1805.

¹⁵ W. Kenrick, *The Whole Duty of Woman*, (1753), Philadelphia, 1788.

¹⁶ H. More, *Strictures on the Modern System of Female Education*, 2 vols, London, 1799 (2nd ed.)

¹⁷ Questo è il titolo più ricorrente. Ricordiamo L.M. Hawkins, *Letters on the Female Mind, Its Powers and Pursuits. Addressed to Miss H. M. Williams, with particular Reference to Her Letters from France*, 2 vols, London, 1793; E. Hamilton, *Letters on the Elementary Principles of Education*, London, 1801, 6th ed. 1818 (di molto superiore al precedente); J. West, *Letters to a Young Lady*, London, 1806.

¹⁸ [R. Allestree], *The Ladies' Calling* (1673), Oxford, 1727 (12th impr.).

¹⁹ Riportiamo come es. (dal *cit.* Lord Halifax nella trad. it., Verona, 1734) la “Tavola di Materie principali”:

“Introduzione—Della Religione—Del marito—Della Casa, della Famiglia, e dei Figli—Del Portamento, e della Conversazione—Dell'Amicizia—Della Censura—Della Vanità, e dell'Affettazione—Dell'orgoglio—Dei Divertimenti—Del ballare”.

Questi 10 capitoli diventeranno 16 nel *Enquiry* del Gisborne e ben 21 nelle *Strictures* della More, con approfondimento dei *pericoli*, *errori*, *restrizioni*, *obblighi*, allargandosi anche al *middle period of life* e alla vecchiaia.

²⁰ H. Chapone, *op. cit.*, pp. 126-127: “...those graces and acquirements which may set her virtue in the most advantageous light, adorn her manners, and enlarge her understanding: and this, not in the spirit of vanity, but in the innocent and laudable view of rendering herself more useful and pleasing to her fellow-creatures, and consequently more acceptable to God”. Tali grazie o “art of pleasing” comprendevano l'economia domestica, la musica, il disegno, le lingue, il ballo, la conversazione, la lettura a voce alta, il canto.

²¹ Cfr. *Critical*, May 1793, in J. M. S. Tompkins, *The Popular Novel in England, 1770-1800*, (1932), Methuen & Co, London, 1969, p. 71.

unisce anche l'antico motivo oraziano di addolcire l'utile, nascondendo le "useful lessons" sotto la veste di quei "despicable" *novels* e *romances* che erano la passione delle ragazze, e che moralisti e recensori in un primo tempo avevano invano tentato di sradicare, condannandoli come "evergreen of diabolical Knowledge"²².

È così che nascono i primi romanzi "rosa", storie sentimentali con varie attrazioni gotiche, ma sempre con la caratteristica di essere monologici, vale a dire che tutti gli elementi della narrazione, dalla voce narrante ai personaggi all'intreccio, concorrono al fine dimostrare una precisa morale nel modo più inequivocabile.

Come esempi, nel periodo della Reggenza, si possono citare i romanzi di Miss Hawkins²³, di Jane West²⁴, di Mary Brunton²⁵, che si rifanno alla tradizione del romanzo domestico e sentimentale (da *Clarissa* di Richardson a *Evelina*, 1778, a *Cecilia*, 1782, a *Camilla*, 1796, della Burney a *Belinda*, 1801, della Edgeworth); ma anche quelli di R.M. Roche²⁶ o di E. Sleath²⁷, che si rifanno invece al *romance* gotico. In questi romanzi, veri e propri antenati del "rosa", il pericoloso, il represso, il proibito, il potenzialmente *subversive* di cui i moralisti avevano paura, viene evocato per essere "sistemato", e così depurato o disinnescato, all'interno del discorso della morale ufficiale, e infine reso funzionale agli interessi (superfluo aggiungere economici) dell'*establishment* politico.

Ann Bermingham²⁸ ha mostrato come negli anni novanta del Settecento non solo si era ben consapevoli, prima di Foucault e di Barthes, della potenziale strumentalità e funzionalità del linguaggio rispetto al potere, ma anche come l'ansia paranoica della classe dominante, rispetto a quanto succedeva in Francia, avesse prodotto una cosiddetta "politics of silence" per cui parola e scrittura potevano essere usate solo in funzione degli interessi dell'*establishment*: i *conduct books* di questo periodo, sotto l'influenza della dottrina evangelica²⁹, registrano un ulteriore restringimento degli spazi femminili; Thomas Gisborne, Jane West e Hannah More ne sono esempi lampanti.

²² I. Williams, ed., *Novel & Romance*, **... Non è questo il luogo per entrare nell'ambito della *paper war* contro *romances* e *novels*, ma l'accusa principale era che essi toccavano corde e spingevano verso una conoscenza che andava contro la "modestia" delle fanciulle. M. Poovey (*op. cit.* , pp. 21-23.) ha spiegato il concetto di modestia e di *self-effacement* con tutte le sue connotazioni sessuali.

²³ L. M. Hawkins, *The Countess and Gertrude; or, Modes of Discipline*, 1811; *Rosanne; or, A Father's Labour Lost*, 1814;

²⁴ J. West (Prudentia Homespun), *The Advantages of Education*, 1793; *A Gossip's Story, and a Legendary Tale*, 1796

²⁵ M. B. Brunton, *Self-Control*, 1810.

²⁶ Cfr. il popolarissimo *The Children of the Abbey*, 1796.

²⁷ E. Sleath, *The Orphan of the Rhine*, 1798.

²⁸ A. Bermingham, "System, Order, and Abstraction: The Politics of English Landscape Drawing around 1795", in W.J.T. Mitchell, ed., *Landscape and Power*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1994, pp. 77-102.

²⁹ Per la dottrina evangelica e la sua funzione di rafforzamento della gerarchia sociale, cfr. E.P. Thompson, *The Making of the English Working Class*, Random House, Vintage, New York, 1966, cap. 2; anche M. Poovey, *cit.*, pp. 9-10.

Ma mentre le punte di paranoia e di sadismo che si rilevano nell'atteggiamento di Gisborne sono tutt'altro che nuove nella moralistica maschile, non ci sono considerazioni di carattere storico che valgano a diminuire lo sconcerto di fronte ad Hannah More, una donna, che propone di schiacciare psicologicamente le bambine con gli stessi sistemi descritti da Katharine Burdekin in *Swastika Night*:

They should when very young be inured to contradiction...They *should* be led to distrust their own judgement; they should learn not to murmur at expostulation; but should be accustomed to expect and endure opposition ...³⁰



È probabile che molte lettrici contemporanee di fronte a queste affermazioni si augurassero che la More si preoccupasse, come raccomandava invece la più equilibrata Elizabeth Hamilton, di mostrare con l'esempio personale questo suo insegnamento oppure quell'altro, in cui si dichiara "l'opportunità che il sapere femminile, anziché essere tradotto in composizioni letterarie, come succede per quello maschile, si limiti ad esprimersi nella condotta, poiché esercitare il proprio talento per acquistare fama o produrre piacere sovverte la *delicacy* femminile"³¹.

Oltre a drammi, poesie e trattati con cui riempirà ben sette volumi³² guadagnando più di 30.000 sterline, questo flagello del genere femminile scrive un *Coelebs in Search of a Wife, Comprehending Observations on Domestic Habits and Manners, Religion and Morals*³³, che è l'esempio più deteriore di *conduct book* in forma narrativa, impossibile anche solo da avvicinare al *novel*, nonostante la consanguineità con il *conduct book* che il *novel* dimostra nella sua vocazione al *bildungroman*.

L'eroina di questo racconto costituisce una esemplificazione degli ideali evangelici della More, della West, di Gisborne³⁴, degna di illustrare i sacri testi della Morale Ufficiale. Lucilla Stanley incarna il risultato di un processo educativo basato su "the inculcation of fortitude, prudence, humility, temperance, self-denial"³⁵; possiede perciò tutte le caratteristiche che secondo i moralisti dimostrano il raggiungimento del "grand object" dell'educazione femminile, ossia l'eccellenza morale³⁶.

Certo questa creatura mite, timida, riservata, modesta, tutta umiltà e abnegazione, *self-effacing* e *self-denying*, sempre con gli occhi bassi e pronta ad arrossire, eppure incredibilmente salda nei principi e forte nel carattere, mal si concilia con l'immagine scintillante della Reggenza pervenutaci attraverso i romanzi rosa di Georgette Heyer e Barbara Cartland; ma la Reggenza fu tutt'altro che un periodo rosa per le donne comuni³⁷, le quali però non hanno potuto, nella maggioranza dei casi, lasciare testimonianza diretta della loro opinione sulla loro condizione, se si eccettua il caso della "cattiva" Mary Wollstonecraft, la quale proprio per il suo immorale

³⁰ H. More, *Strictures*, cit., vol. I, pp. 152-53.

³¹ Cfr *ibid.*, vol. II, p. 12

³² *The Works of Hannah More*, 7 vols, London, 1834

³³ 2 vols, London, 1809.

³⁴ Per un ritratto dell'eroina della letteratura moralistica evangelica attraverso citazioni dei testi cfr il mio *La zitella illetterata. Parodia e ironia nei romanzi di Jane Austen*, Longo, Ravenna, 1983, pp. 164-169.

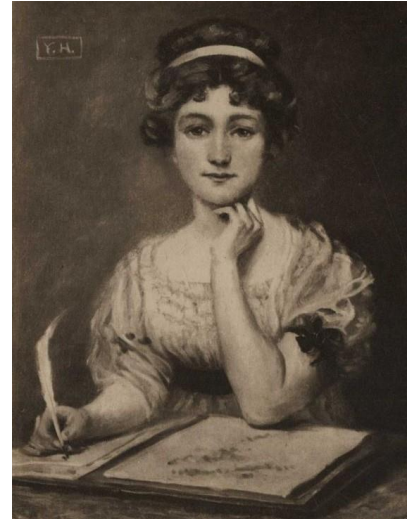
³⁵ *Coelebs*, cit., vol. II, p. 246.

³⁶ Cfr. *Strictures*, cit., II, p. 164.

³⁷ Cfr. la cronologia storica in P. Poplawski, *A Jane Austen Encyclopedia*, Alnwick Press, London, 1998.

incitamento all'insubordinazione³⁸, fu punita dal Cielo con la morte di parto, come scrisse un recensore all'epoca.

II



Pictures of perfection make me sick & wicked

Certo, la *conduct literature*, soprattutto quella a cavallo dei due secoli, avvallava e promuove “the wrongs of women”³⁹, ma levarsi apertamente contro di essa era impensabile perché avrebbe significato l'ostracismo sociale e quindi l'isolamento e il silenzio. Come dimostra il caso della Opie⁴⁰ o della Inchbald⁴¹, certi temi (come qualsiasi tipo di relazione non matrimoniale) non potevano essere trattati, nemmeno nel contesto di un esemplare trionfo finale della morale ufficiale, senza incorrere nella disapprovazione e nella censura.

Figuriamoci se qualcuna avesse osato addirittura dire che i modelli di perfezione evangelica “facevano venire il vomito e la rabbia”; che è quanto dice Jane Austen scrivendo alla nipote Fanny. Sempre dalla sua corrispondenza privata apprendiamo che la Austen non amava nemmeno Jane West, che aveva deciso di non leggere Gisborne, mentre per quanto riguarda

³⁸ M. Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Woman*, 1792; *Maria or The Wrongs of Woman*, 1798.

³⁹ Cfr. n. 38.

⁴⁰ A. Opie, *Adeline Mowbray*, 1801 (in cui la protagonista convive rifiutando il matrimonio).

⁴¹ E. Inchbald, oltre che autrice di *A Simple Story* (1791) e *Nature and Art* (1796), in cui cercò di esprimere le proprie opinioni sull'educazione senza sfidare la morale ufficiale, tradusse anche lo “scandaloso” melodramma di Kotzebue *The Child of Love* adattandolo a commedia, che, con il titolo di *Lovers' Vows*, suscitò molto scalpore, tenendo a lungo le scene, ed è la commedia scelta per i *theatricals* in *Mansfield Park*.

Hannah. More, ci piace supporre che l'assenza di riferimenti sia dovuta al significativamente necessario intervento delle forbici della sorella, giustificati in questa supposizione dalla scrittura parodica dei suoi romanzi, nella quale la Austen rivela tutta la sua grandezza e superiorità sui contemporanei.

Ella usa il genere, le forme, il linguaggio consentito e convenzionale (vale a dire il romanzo domestico moralistico e didattico), ma “con un sottilissimo pennello” e “molta fatica”⁴² riesce a corrompere e ad aprire la struttura monologica dall'interno, in modo che basta la leggera pressione di un dubbio su di un punto qualsiasi perché la superficie convenzionale ceda e si sgretoli rivelando tutta l'innaturalità, l'artificialità e le contraddizioni dell'intera struttura.

I suoi romanzi si rivelano dunque delle versioni delle forme più comuni di *conduct book* narrativo, così abilmente manipolate da suonare come raffinate riscritture parodiche: grazie ad una tecnica che è già *in nuce* cinematografica – quella del pittoresco, usata in letteratura dalla grande Radcliffe – echi, voci, *flash*, prospettive provenienti dalle più svariate direzioni, si accompagnano al racconto della voce narrante, che è sempre quella della Narratrice moralista ufficiale, producendo un mutevole (ma sempre calcolato) gioco di chiaroscuro con effetti paragonabili a quelli del variare delle luci sul palcoscenico.

Al lettore ideale il compito di cogliere la differenza tra la versione piatta e falsificante della voce narrante convenzionale e la complessità e diversità e spesso la dolorosità della realtà presentata agli occhi del lettore: “Io non scrivo per quegli stupidi che non hanno una buona dose di discernimento”⁴³ diceva infatti J. Austen.

Intendeva con questo dire che i suoi romanzi dovevano essere letti come *novels* e non come semplici *conduct books*.

La differenza tra i due generi è che il *novel*, per la sua fedeltà alla vita e all'esperienza, è sempre densa “storia sociale” e, come tale comprende e “giudica” il *conduct book*, che è solo un programma ideale.

Quindi nei suoi *novels* J. Austen “critica”, nel senso etimologico del termine, e si prende gioco dei *conduct books*, riuscendo a mantenere sempre il suo, più o meno ambiguo, sorriso, tranne nel caso di *Mansfield Park*, in cui evidentemente affronta una minaccia troppo grande nei confronti della quale il solito riso o sorriso non le appare una difesa sufficiente: in questo romanzo infatti ha scelto di dare scena e parola a una Narratrice moralista che non solo non sa sorridere, ma condanna lo spirito con un accanimento che la rende inequivocabilmente riconoscibile come l'autrice delle *Strictures*

Che la Austen non ami Hannah More lo si capirebbe bene anche senza *Mansfield Park*. Il fatto è che la Austen non ama i moralisti, eppure è passata per una di loro proprio perché ha espresso la sua critica e il suo rifiuto facendone la parodia, una parodia tanto fine che spesso non è stata colta, e comunque, è stata colta sempre meno, man mano che il passare del tempo allontanava la conoscenza dei testi parodiati.

Ma ci sono anche delle ammissioni troppo esplicite per essere ignorate: “A tutti piace insegnare sebbene si possa insegnare solo ciò che non val la pena di sapere”⁴⁴, oppure “Se un consiglio sia

⁴² Cfr. la nota lettera di J. Austen al nipote James-Edward Austen, 16-17 Dic. 1816.

⁴³ Lett. to Cass., 20 Jan. 1813.

⁴⁴ Elizabeth in *Pride and Prejudice*: “Everybody loves to instruct, though we can teach but what is not worth knowing”.

buono o cattivo lo si può sapere solo da come la cosa andrà a finire”⁴⁵. Non è, quest’ultima, affermazione da poco in un romanzo come *Persuasion* che tratta della *prudence* e dell’opportunità di ascoltare i consigli dei *mentors* più anziani. Ma non basta: “Niente citazioni dai libri, per piacere. I libri non dimostrano un bel nulla ... Sono stati tutti scritti dagli uomini i quali hanno raccontato le cose a modo loro”⁴⁶.

Nessuno dei suoi personaggi femminili usa il linguaggio dei moralisti, tranne Mary Bennet, una splendida caricatura della pomposa vacuità del loro linguaggio, e Fanny Price, una complessa riscrittura realistica dell’eroina del “romanzo” evangelico.

Le eroine austeniane sono anti-eroine di *conduct books* e presentano perciò tutte quelle caratteristiche femminili che nel *conduct book* sono sacrificate: dotate di intelligenza, vivacità, spirito⁴⁷, energia fisica, e soprattutto di fiducia in se stesse, non son affatto umili e *self-denying*, bensì *self-assertive*.

Tutti i personaggi femminili della Austen hanno, come nota Trilling a proposito di Emma, una qualità “moderna”, fino ad allora prerogativa maschile, l’amor proprio⁴⁸. Anche quando sono costrette dalle convenzioni del racconto a riconoscere i propri errori, come Elizabeth o Emma, non sono mai inferiori in saggezza ai loro *mentors*, i quali si innamorano di loro proprio per la loro indipendenza di giudizio, per la loro vivacità e “maleducazione”⁴⁹, come dire che proprio i loro “difetti” (secondo i *conduct books*) costituiscono il loro fascino.

Anche le più sventate, come Lydia Bennet, o ipocrite, come Lucy Steele, non sono mai severamente punite⁵⁰, perché il tessuto del *novel* fa sempre emergere la responsabilità del loro ambiente sociale nella formazione del loro carattere e sul loro comportamento.

I romanzi della Austen sono degli anti-*conduct books* nel senso che, prima ancora dei principi da essi sostenuti, è messa in discussione la loro utilità. Abbiamo visto come nell’ultimo romanzo, *Persuasion*, la Austen osi dire abbastanza apertamente che seguire gli *advice* dei vari *mentors* può essere più pericoloso che seguire il proprio istinto e i propri desideri e che, comunque su argomenti di vitale importanza, i giovani dovrebbero decidere da soli. È interessante vedere come in tutti i suoi romanzi precedenti, con la sua splendida tecnica “pittorresca” e

⁴⁵ Anne in *Persuasion*: “Advice is good or bad only as the event decides”

⁴⁶ *Ibidem*: “Yes, yes, if you please, no reference to examples in books. Men have had every advantage of us in telling their own story. Education has been theirs in so much higher a degree; the pen has been in their hands. I will not allow books to prove anything.”

⁴⁷ Sulla presenza del *wit* nei romanzi e nelle lettere si misura la distanza della Austen dai moralisti, per i quali il *wit* femminile è uno dei principali bersagli: “Men of the best sense have been usually adverse to the thought of marrying a witty female”(Dr Fordyce), “Wit is the most dangerous talent you can possess”(Father Gregory), “You show most wit when you conceal it most”(T. Marriott).

⁴⁸ L. Trilling, “Emma and the Legend of Jane Austen” (1957), in *Jane Austen’s Emma*, ed. by D. Lodge, Macmillan, London, 1968. Un buona dose di amor proprio ce l’ha anche Fanny Price, nonostante la Voce narrante la dichiari umile e *self-denying* (Cfr. *Mansfield Park*, vol. III, cap. 4: “I should have thought ... that every woman must have felt the possibility of a man not being approved, not being loved by someone of her sex, at least, let him be so generally agreeable ... and surely I was not to be teaching myself to like him only because he was taking, what seemed, very idle notice of me ... How was I to have an attachment at his service, as soon as I was asked for? ...)

⁴⁹ Elizabeth Bennet di *Pride and Prejudice* è certamente, secondo i canoni dell’epoca, la più maleducata e trasgressiva, “pert” la definì una critica contemporanea.

⁵⁰ L’unica ad essere abbandonata alla condanna della Narratrice moralista di *Mansfield Park* è Maria Bertram, irrisctabile dall’obbligo del rispetto della forma parodica, soprattutto perché Maria incarna l’amore e il sesso, il gran nemico dell’etica capitalista, al servizio della quale i *conduct books* foggiano il loro ideale femminile.

“camaleontica”⁵¹, la Austen affronti le varie forme del romanzo didattico per esporre la faziosità del loro dogmatismo.

In *Sense and Sensibility*, che pure è il meno complesso dei sei romanzi, si disintegra, come conferma la varietà delle reazioni critiche, la monologicità propria del “romanzo a contrasto”, usato dalla West e dalla Edgeworth: due eroine, una “buona” e una “cattiva”, attraversano tutta una serie di vicende analoghe, alla fine la buona sarà premiata, la cattiva punita con la propria rovina.⁵² In *Sense and Sensibility* invece entrambe le eroine sono premiate da un lieto fine convenzionale e casuale, non indotto dai rispettivi meriti, che è impossibile accertare. Basti solo dire che Marianne, l’eroina che secondo il *contrast novel* convenzionale dovrebbe essere la “cattiva”, la rappresentante dell’egoismo e della ostinazione della *sensibility*, diventa invece “the life and the heart of the novel”⁵³, vincendo il cuore dei lettori sul terreno della loro identificazione emotiva con la sua bruciante passione amorosa.

Lo stesso processo di dissolvimento del discorso monologico avviene in *Emma*, che è considerato da molti come il romanzo più maturo. *Emma* è la riscrittura di un’altra forma di *conduct book* molto vitale, fin dalla sua comparsa con *The Female Quixote* (1752) di Charlotte Lennox, tant’è che Eaton Stannard Barrett può farne la caricatura in *The Heroine* (1813), un *burlesque* che la Austen apprezzò molto. Ma, mentre Elizabeth Hamilton⁵⁴, Maria Edgeworth⁵⁵, Sarah Green⁵⁶ avevano usato questa forma narrativa del “Female Quixote novel” per dimostrare la necessità che l’eroina rinunciassse alla propria *imagination* (fantasia) e si piegasse a riconoscere la superiorità del *judgement* e della saggezza della morale patriarcale⁵⁷, la Austen fa in modo che la convenzionale condanna della fantasia femminile suoni al tempo stesso come una sua rivendicazione⁵⁸. Sulla questione che ha tenuto in piedi tutto il romanzo – dimostrare la superiorità del buonsenso di Mr Knightley sull’infantile e pericolosa *imagination* di Emma – così si pronuncerà alla fine il migliore dei *mentor* austeniani, riconoscendo che si è trattato di “much ado about nothing”:

I wish our opinions were the same. But in time they will. Time, you may be very sure, will make *one or the other of us* think differently; and, in the meanwhile, we need not talk much on the subject.⁵⁹

Impensabile qui riassumere anche solo nelle sue linee principali il dibattito critico su quell’*Amleto* di Jane Austen che è *Mansfield Park*. *Amleto*, perché è un capolavoro, ma anche perché ha sempre suscitato una reazione doppia: trattandosi della parodia del *conduct book* evangelico,

⁵¹ Cfr. i miei “Jane Austen’s Chameleonic Art and *A Poetics of Postmodernism*” e “Jane Austen e il pittoresco”, in B. Battaglia (a cura di), *Oggi Jane Austen e Ieri*, Longo, Ravenna, 2002.

⁵² Cfr. *A Gossip Story and A Legendary Tale*, 1796.

⁵³ M. Mudrick, *Jane Austen: Irony as Defense and Discovery*, Princeton U. P., Princeton, 1952, p. 60. È interessante notare come due scrittrici dell’Ottocento, J. Kavanagh e Mrs Oliphant avevano avvertito questa rottura delle regole del romanzo a contrasto. (cfr. *La zitella illetterata*, p. 47 e seg.)

⁵⁴ E. Hamilton, *Memoirs of Modern Philosophers*, 1800.

⁵⁵ M. Edgeworth, *Angelina*, 1801.

⁵⁶ S. Green, *Romance Readers and Romance Writers*, 1810.

⁵⁷ Il cap. VIII delle *Strictures* di H. ore è dedicato a “[the] Erroor of cultivating the imagination to the neglect of judgement”.

⁵⁸ Cfr. K. Moler, *Jane Austen’s art of allusion*, University of Nebraska Press, Lincoln London, 1977, p. 157.

⁵⁹ *Emma*, vol. III, cap. 18. (mio il corsivo)

dai meno dotati di senso ironico è stato facilmente letto come un *conduct book* serio, mentre ci sono sempre stati lettori che, dal critico shakespeariano Richard Simpson⁶⁰ a Virginia Woolf⁶¹, hanno avvertito come lo scopo didattico e il linguaggio moralistico non appartenessero alla Austen. Così è di fatto, poiché la voce narrante di *Mansfield Park* è quella della narratrice evangelica parodiata.

In uno studio precedente⁶² ho analizzato il processo attraverso il quale la lezione del “early hardship and discipline”⁶³, propugnata dalla Voce narrante come sicuro mezzo per educare una fanciulla perfetta, dotata delle tre virtù cardinali evangeliche della *humility*, *generosity*, e *self-denial*, produce invece un mostro di “complacency and pride”, di egoismo e ottusità emotiva, di ipocrisia, come Fanny Price.

Qui mi pare pertinente aggiungere che il personaggio di Lady Bertram, considerata di solito semplicemente come un *fool*, sia di fatto l’incarnazione delle raccomandazioni dei moralisti. Una donna – dice uno di loro – non deve semplicemente obbedire al marito, ma deve “portare a lui i desideri del proprio cuore perché lui li regoli in modo che non le sia permesso volere o desiderare ciò che vuole lei, ma solo ciò che il marito approva o permette”⁶⁴. Il commento di Jane Austen, nel suo caratteristico linguaggio parodico, consiste nel presentarci un’impeccabile versione di questa donna ideale, nel dopocena in casa dei Grants, quando Lady Bertram, invitata a scegliere il gioco, si rivolge al marito: “What shall I do, Sir Thomas? – Whist or Speculation; which will amuse me most?”⁶⁵

È difficile vincere l’immagine vittoriana di *Mansfield Park* come romanzo didattico serio, nonostante la recente critica postcoloniale si sia sforzata di metter in rilievo come sia falsa l’immagine di Mansfield come “the good, old place” e di Sir Thomas come il patriarca buono.

Quello che è trasparente è che la morale di Sir Thomas, che è la stessa della Voce narrante, appare strettamente congiunta ai valori economici, e si presenta dogmatica e non comprensibile razionalmente. La forza che qui la Austen mette in scena, sotto il naso di tutti e di cui nessuno pare voglia accorgersi – l’unica che giustifica lo sviluppo dell’intreccio e spiega l’evolversi degli avvenimenti – è la forza che da sempre incarna il nemico dell’etica economica e quindi anche dei *conduct book* suoi sostenitori: il sesso e la passione amorosa. (Ed è proprio su questo terreno che anche un’eroina “distorta” e antipatica come “gentle Fanny” diventa accettabile agli occhi del lettore.) Il denaro e l’amore: due mondi contrastanti; e qui, a Mansfield Park, il denaro e suoi valori vincono la partita. La vera eroina, di un dramma che non viene scritto, è Maria Bertram che per amore finisce rinchiusa in un’ennesima “prigione” – dopo quelle della casa paterna e della casa coniugale – in campagna, sola, infelice, senza onore.

Se l’accusa principale al romanzo evangelico era quella di sacrificare il sesso e l’amore, è ovvio che *Mansfield Park*, parodia di un luogo senza amore, sia pieno di echi gotici. C’è un altro

⁶⁰ R. Simpson, “Review of J.E. Austen-Leigh’s A Memoir of J. Austen”, April 1870, in *North British Review*, iii, pp. 129-152.

⁶¹ In *Orlando V.* Woolf mostra di aver ben colto tutta l’ambiguità di *Mansfield Park*, quando rifà il verso alla falsità della narratrice convenzionale la quale aveva concluso con “Let other pens dwell on guilt and misery...” E la Woolf: “Let other pens dwell on sex and sexuality...”

⁶² *La zitella...*, cit., pp. 123-197.

⁶³ *Mansfield Park*, ultimo cap.

⁶⁴ Cfr. nota n.l.

⁶⁵ *Mansfield Park*, vol. II, cap. 7.

romanzo, che la Austen poco prima di morire non giudicava ancora pronto per la pubblicazione (pur essendo il suo primo in ordine di composizione⁶⁶), che passa per essere in maniera piuttosto semplicistica una “parodia del gotico”.

Northanger Abbey è invece una trascrizione realistica della narrativa gotica. Non perché la Austen non amasse il gotico, tutt'altro: oltre a lodare apertamente Mrs Radcliffe, dimostra di essere una gran lettrice di romanzi gotici⁶⁷. In fondo il *romance* come letteratura fantastica dava espressione al “invisibile della cultura”, come dice Rosemary Jackson⁶⁸ al non esprimibile, al non dicibile, che è quello che lei, costituzionalmente incapace di scrivere un “serious romance”⁶⁹, tenta di fare attraverso la parodia. In *Northanger Abbey* la Austen vuole che le sue lettrici tirino la linea di congiunzione tra i fantasmi del gotico e la realtà quotidiana, che aboliscano la dislocazione spazio-temporale propria della letteratura gotica e si pongano delle domande:

Consult your own understanding, your own sense of the probable, your own observation of what is passing around you – Does our education prepare us for such atrocities? Do our laws connive at them? Could they be perpetrated without being known in a country like this where social and literary intercourse is on such a footing; where every man is surrounded by a neighbourhood of voluntary spies, and where roads and newspapers lay everything open? My dear Miss Morland, what ideas have you been admitting?⁷⁰

Atrocities e fantasmi gotici – come l'umiliazione e la costrizione, la mancanza di indipendenza economica e di libertà, il sacrificio del proprio intelletto e del proprio tempo, la pratica costante del *self-denial* e del *self-effacement* imposta dalla necessità della sopravvivenza, l'insicurezza e la paura – sono presenti in tutti i romanzi di Jane Austen, alitano negli angoli in ombra dei suoi salotti pronti a farsi avanti e ad acquistare consistenza ogni volta che vengono evocati da figure o dal linguaggio dei *conduct book*, come succede anche nei più luminosi dei suoi romanzi come *Pride and Prejudice* ed *Emma*⁷¹.

Sotto l'apparente semplicità dello stile, i sei romanzi esprimono una critica costante alla *conduct literature* e alla sua connivenza con il potere patriarcale, il quale dal canto suo, come mostra la storia della ricezione e il recente *Austen boom* soprattutto in ambito cinematografico, ha sempre fatto ogni sforzo per appiattire la complessità del suo linguaggio ambiguo e neutralizzare la forza corrosiva della sua scrittura parodica.



⁶⁶ Cfr. il mio “*Female imagination e romance nei romanzi di Jane Austen*”, *Atti del V Convegno AIA*, a cura di M.P. De Angelis, V. Fortunati, V. Poggi, Clueb, Bologna 1983.

⁶⁷ Cfr. *Northanger Abbey*, vol. I, cap. 14: “I have read all Mrs Radcliffe’s works, and most of them with great pleasure...”. Sempre nello stesso vol. I, al cap. 6 viene citata tutta serie di romanzi gotici al tempo molto famosi, di cui in seguito si era persa la traccia, tanto che a lungo si pensò che i titoli fossero inventati: *Castle of Wolfenbach*, *Clermont*, *Mysterious Warnings*, *Necromancer of the Black Forest*, *Midnight Bell*, *Orphan of the Rhine*, *Horrid Mysteries* (ora pubblicati dalla Folio Press).

⁶⁸ R. Jackson, *Phantasy, the Literature of Subversion*, Methuen, London, 1981.

⁶⁹ Lett.to J.S. Clarke, 1 April, 1816.

⁷⁰ *Northanger Abbey*, vol. II, cap. 9.

⁷¹ Per il primo si pensi alla proposta di Mr Collins a Elizabeth, per il secondo al tema della schiavitù in rapporto alla situazione di Jane Fairfax.