

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

SCUOLA DI SCIENZE UMANISTICHE



DIPARTIMENTO DI LINGUE E CULTURE MODERNE

Laurea Magistrale in

Lingue e Letterature Moderne per i Servizi Culturali

Rappresentare l'Inghilterra della Reggenza:

***Il Regency Novel* da Jane Austen**

a Georgette Heyer e Julia Quinn

Candidata:

GIULIA SCHELLER

Relatore:

DOMENICO LOVASCIO

Correlatrice:

MICHELA COMPAGNONI

Anno Accademico 2022/2023

I can imagine no greater bliss than to lie about, reading novels all day.

Alla mia Famiglia

A Chrystopher

Ad Andrea, Cinzia e Giulia

Grazie.

INDICE

INTRODUZIONE	5
Capitolo 1	
1. <i>A Regency World</i>	9
1.1 I cambiamenti sociali e la produzione artistica dell'età della Reggenza	11
1.2 Definire il <i>Romance novel</i> inglese	22
Capitolo 2	
2. Il <i>Romance novel</i> inglese nell'età della Reggenza: Jane Austen	29
2.1 <i>Pride and Prejudice</i>: il primo esempio di <i>Regency romance novel</i>	33
2.2 Tre elementi del <i>Romance novel</i>: “<i>society defined</i>”, “<i>the declaration</i>” e “<i>the barrier</i>”	35
Capitolo 3	
3. La madre del <i>Regency romance novel</i>: Georgette Heyer	45
3.1 <i>Regency Buck</i>: tra romanzo storico e <i>Romance novel</i>	52
3.2 <i>Regency Buck</i>: il <i>Regency romance novel</i> nel XX secolo	57
Capitolo 4	
4. Reinterpretare il romanzo <i>Regency</i> oggi: Julia Quinn	71
4.1 <i>The Duke and I</i>: lo sviluppo del <i>Regency romance novel</i> tra tradizione e innovazione	80
Bibliografia	99

Introduzione

Nell'ampio panorama della letteratura, certi generi narrativi hanno dimostrato una straordinaria capacità di adattamento e persistenza nel corso dei secoli. Tra questi, spicca il *Regency romance novel*, un genere che ha affascinato lettori di ogni epoca con le sue storie intrise di romanticismo e sfarzosi ambienti del periodo *Regency*. L'evoluzione di questo genere letterario è un riflesso delle mutevoli sensibilità culturali e sociali che hanno caratterizzato diverse epoche. L'età della Reggenza inglese è stata un'epoca di profonde trasformazioni sociali, politiche ed economiche, segnata dall'ascesa di figure centrali nella storia del paese come Giorgio IV. La grande varietà e vivacità culturale di questo periodo si riflette nei romanzi scritti e ambientati in quel contesto, trasformando il *Regency romance* in una forma narrativa altamente distintiva. L'immaginario collettivo di balli sfarzosi, eleganti salotti e corteggiamenti galanti si è lentamente stratificato con il passare dei decenni e dei secoli, evolvendo da un semplice intrattenimento di massa a un'opportunità per gli autori e, soprattutto, le autrici di esplorare temi più profondi e complessi.

Il presente lavoro ha l'obiettivo di esplorare l'evoluzione del *Regency romance novel* attraverso l'analisi critica di tre opere di altrettante autrici influenti, le quali hanno contribuito a ridefinire e ampliare il genere nel corso dei decenni: Jane Austen, Georgette Heyer e Julia Quinn. I temi centrali del genere e i modi in cui vengono esplorati in questi tre romanzi verranno illustrati in quattro capitoli.

Il primo capitolo, intitolato "A Regency World", è dedicato al periodo storico noto come *Regency Era*. Questo capitolo si concentra sulla storia di re Giorgio III e dell'ascesa al trono di suo figlio, Giorgio IV, che ha portato al periodo di reggenza. Oggetto dell'analisi sono gli elementi chiave che hanno definito questo periodo, tra cui le guerre napoleoniche che hanno lasciato un'impronta indelebile sulla politica e sulla società britannica. Inoltre, vengono esplorate le influenze delle arti, delle feste e dei balli nella vita di corte, oltre a esaminare come il carattere di Giorgio IV abbia contribuito a plasmare il contesto culturale dell'epoca. All'interno del capitolo, viene anche approfondito il panorama letterario inglese a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo e la nascita del *Romance novel*, considerato il terreno fertile da cui ha poi preso forma il *Regency romance novel*. Saranno delineati i tratti distintivi che caratterizzano il *romance novel*, quali l'accento

sulla relazione amorosa e il suo sviluppo, nonché l'importanza del lieto fine. In questo contesto, il testo *A Natural History of the Romance Novel* di Pamela Regis¹ fornirà un fondamentale quadro teorico. Attraverso il suo studio, Regis identifica otto elementi essenziali che costituiscono il cuore tematico di questa particolare tipologia di letteratura. Questi elementi forniscono il principale strumento critico che guiderà l'analisi approfondita delle opere delle tre autrici prese in esame nei capitoli successivi. La loro comprensione profonda e contestuale si dimostrerà cruciale per indagare l'evoluzione e l'espansione del genere nel corso del tempo.

Nel secondo capitolo, si affronta una delle figure più iconiche della letteratura britannica: Jane Austen. In particolare, si esamina il complesso rapporto che la scrittrice ha mantenuto con il periodo *Regency* e le sue consuetudini socioculturali. La critica ha da sempre manifestato un'opinione ambivalente nei confronti di questo periodo storico, chi definendolo un periodo di assoluta raffinatezza artistica, chi associandolo a grossolanità e rozzezza. Ne derivano di conseguenza vari tentativi di associare o smentire la connessione della scrittrice con le dinamiche e i costumi dell'epoca. Nel corso del capitolo, si approfondisce inoltre come, malgrado il suo rapporto conflittuale con il periodo, poiché condannata da molti per essere associata a modi e costumi del tempo, Jane Austen debba in parte la sua notorietà alla maestria con cui dipinse, criticò e analizzò la società del suo tempo. A tale proposito, si prende in esame il romanzo *Pride and Prejudice* (1813) come esemplare rappresentativo del genere *Regency*. Quest'opera non è solo una pietra miliare nella storia della letteratura inglese, ma viene scelto in questo lavoro anche come esempio paradigmatico che illustra le caratteristiche del *Regency romance novel*, poiché racchiude in sé tutti gli elementi cruciali esaminati da Pamela Regis. Inoltre, nel capitolo viene anche approfondito come, nonostante la sua ambivalenza nei confronti dei costumi del suo tempo, avendo un'esperienza diretta del periodo di cui scrive, le opere di Austen siano intrise di una profonda comprensione delle dinamiche sociali, dell'ipocrisia e delle aspettative della società *Regency*.

Il terzo capitolo di questa tesi si focalizza sull'analisi di un'autrice più vicina ai tempi moderni, Georgette Heyer, la quale, nonostante abbia esplorato vari generi letterari

¹ Pamela Regis, *A Natural History of the Romance Novel* (Philadelphia, University of Pennsylvania, 2003), 9.

nel corso della sua carriera, sarà qui esaminata specificamente come autrice di romanzi a tema Regency.

Esaminando alcuni aspetti biografici e la produzione letteraria dell'autrice a partire dal caso esemplare del romanzo *Regency Buck* (1935), emerge chiaramente la profonda influenza di Jane Austen. Tuttavia, tra le due autrici emergono significative differenze, ad esempio lo stile fortemente descrittivo di Heyer. Nel corso del capitolo, viene esplorato nel dettaglio il periodo di ricerca che Georgette Heyer ha dedicato al periodo della Reggenza. A differenza di Austen, che aveva un'esperienza personale del periodo, Heyer (che, non a caso, è anche autrice di numerosi romanzi storici) ha intrapreso un meticoloso lavoro di ricerca per poter catturare e rappresentare al meglio, nei suoi romanzi, le mode, gli usi, i costumi e soprattutto le complesse regole sociali dell'epoca. Un ulteriore aspetto su cui ci si sofferma nel capitolo riguarda lo stile descrittivo adottato da Heyer nelle sue opere sul periodo *Regency*. Essendo consapevole del fatto che il suo pubblico potrebbe non conoscere alcuni modi in voga nel periodo storico in questione, Heyer adotta un approccio meticoloso nella descrizione dei dettagli legati all'era Regency. Questo approccio permette ai lettori di immergersi appieno nell'esperienza di lettura, fornendo loro una rappresentazione vivida e coinvolgente dell'epoca. L'opera specifica scelta per l'analisi di Georgette Heyer è *Regency Buck*, un romanzo che non solo permette di evidenziare le caratteristiche distintive dell'autrice in relazione al periodo Regency ma che rappresenta anche un'opportunità per mettere in luce gli elementi narrativi individuati da Pamela Regis. L'analisi del romanzo *Regency Buck* offre un'opportunità per evidenziare affinità e divergenze tra Georgette Heyer e Jane Austen e per comprendere in che modo Heyer abbia reinterpretato e reinventato il genere del *Regency romance novel* nel XX secolo.

Infine, il quarto e ultimo capitolo di questo lavoro è incentrato su una scrittrice contemporanea, Julia Quinn. Attraverso interviste e fonti online, in particolar modo il sito ufficiale dell'autrice, il capitolo si apre esaminando le ragioni che hanno spinto Julia Quinn a dedicarsi alla scrittura di romanzi Regency, un genere spesso sottovalutato alla cui rivalutazione l'autrice si ripropone di dare un contributo rilevante. Il capitolo si concentra sull'analisi di un romanzo specifico, *The Duke and I* (2000), che ancora una volta presenta gli elementi delineati da Regis, ma con adattamenti che rispecchiano l'epoca in cui Julia Quinn scrive. Nel corso del capitolo, si procede dunque con un'analisi

dettagliata dei punti di contatto e delle differenze tra le tre autrici considerate: sempre a partire dalle categorie di Regis, si esaminano i temi centrali, la struttura del lieto fine, i luoghi ricorrenti e altri aspetti narrativi che collegano o separano le opere delle autrici in questione. Si sottolinea in particolare come lo stile e il grado di dettaglio descrittivo nei romanzi possano variare da un'autrice all'altra e ci si interroga su cosa questo possa significare anche in relazione alla cultura del tempo in cui ciascuno dei tre romanzi è scritto. Tra le innovazioni introdotte nel genere da Quinn rispetto a Austen e Heyer, vengono esaminati in particolare tre elementi: la tensione sessuale e le scene dall'erotismo esplicito che contribuiscono a modernizzare il genere; l'esplorazione dei personaggi secondari, che dà luogo a un tessuto narrativo più articolato e arricchito; e la presentazione delle vicende dalla prospettiva sia dell'eroina sia dell'eroe, che e quali offrono al lettore una visione più completa e sfaccettata degli eventi. In conclusione, nel quarto capitolo l'analisi del romanzo *The Duke and I* permette di comprendere come Quinn abbia reinterpretato e adattato il genere alle aspettative dei lettori contemporanei, mantenendo un equilibrio tra le tradizioni del passato e le esigenze del presente.

Capitolo 1

*A Regency World*¹

Il periodo a cui solitamente ci si riferisce con il termine ‘Reggenza’, sottoperiodo della più lunga *Georgian Era*², è di fatto limitato a nove anni di durata, dal 5 febbraio 1811 al 31 gennaio 1820, ovvero, dal giuramento ufficiale di Giorgio, Principe di Galles, per acquisire la nomina di Reggente alla sua proclamazione a re con il nome di Giorgio IV³.

Ciononostante, è norma comune utilizzare lo stesso termine per indicare un periodo più lungo, che si estende all’incirca dal 1780 al 1830⁴. Questa consuetudine è senza dubbio da ricondurre all’ascendente che la figura del Principe di Galles, poi divenuto Re, ebbe sulla società inglese⁵.

Per comprendere al meglio l’origine del nome alla base di questo periodo è necessario soffermarsi sulle modalità in cui Giorgio IV da principe di Galles acquisì il titolo di Principe Reggente.

Giorgio IV era il figlio maggiore di Re Giorgio III⁶, il quale durante gli ultimi anni della sua vita manifestò sintomi di una condizione di instabilità psicologica. Le prime manifestazioni insorsero nel novembre del 1788, quando subentrò il primo ministro William Pitt⁷, colui che, sperando in una ripresa veloce del re e volendo proteggere la propria posizione, suggerì per primo di nominare il primo genito del Re come Reggente.

¹ Il titolo *A Regency World* è stato volutamente scritto in inglese ed è un riferimento all’opera *Georgette Heyer’s Regency World* di Jennifer Kloester (Naperville: Sourcebook Inc., 2010), una risorsa preziosa che nei capitoli a venire sarà spesso citata.

² Periodo della storia britannica dal 1714 al 1837, il cui nome si deve ai re di Hannover Giorgio I, Giorgio II, Giorgio III e Giorgio IV. La data che segna la fine di quest’epoca coincide con la morte di re Guglielmo IV.

³ Giorgio Augusto Federico (Londra, 12 agosto 1762 – Windsor, 26 giugno 1830), incoronato nel 1820 con il nome di Giorgio IV.

⁴ Laura Dabundo, Laurence Mazzeno, Sue Norton, *Jane Austen: a Companion* (Jefferson: McFarland & Company, Inc., 2021).

⁵ I manuali di riferimento che a grandi linee verranno utilizzati per tutto questo primo capitolo introduttivo sono *The Georgian Era. Memoirs of the Most Eminent Persons, who Have Flourished in Great Britain, From the Accession of George the First to the Demise of George the Fourth* di Clarke Clarke (Londra: Forgotten Books, 2018) e *Late Georgian and Regency England. 1760-1837* di Robert Smith (Cambridge: Cambridge University Press, 2004).

⁶ Giorgio Guglielmo Federico (Londra, 4 giugno 1738 – Windsor, 29 gennaio 1820), incoronato nel 1760 con il nome di Giorgio III.

⁷ William Pitt detto ‘il Giovane’ (Hayes, 28 maggio 1759 – Putney Heath, 23 gennaio 1806), ricopre la carica di Primo Ministro dal 19 dicembre 1783 al 14 marzo 1801.

Tuttavia, prima che si potesse discutere sulla possibile validità della proposta, le condizioni di Giorgio III migliorarono a tal punto da consentirgli di riprendere in mano le redini del regno. Negli anni successivi si susseguirono altre manifestazioni di debolezza mentale, fino ad arrivare a quella del novembre del 1810, quando la figlia, la Principessa Amelia, morì. Questo evento non fece che peggiorare drasticamente la salute mentale del sovrano, fino a trasformarla in una condizione irreversibile dalla quale non si riprese mai più.

Nel 1811⁸, il Primo Ministro Spencer Perceval⁹ introdusse il *Regency Act*¹⁰ e propose nuovamente il figlio di Giorgio III come Reggente. Tale proposta fu accettata dal Parlamento e dai Lord Commissari nonostante essa mancasse di lettere patenti siglate dalla Royal Sign Manual, la firma del sovrano, consentendo il passaggio del trono nelle mani del figlio. Tuttavia, così come era avvenuto con l'elezione di Giorgio III a Reggente nel 1751 dopo la morte del padre Federico¹¹, anche Giorgio IV, nel primo anno di carica, non poté svolgere appieno tutte le funzioni reali. Tutti i vincoli legislativi vennero meno alla morte del re, così che la corona, e tutti i diritti a essa legati, passarono definitivamente a Giorgio IV.

In conclusione, è proprio grazie al periodo che intercorse tra il *Regency Act* del 1811 e l'incoronazione di Giorgio IV del 1820 che quest'epoca passò alla storia come l'età della Reggenza.

⁸ I *Regency Acts* sono atti emanati dal Parlamento del Regno Unito e approvati in diversi momenti storici. Questi forniscono un reggente in caso di incapacità del monarca regnante o nel caso il monarca regnante non abbia raggiunto la maggiore età. Il primo fu il *Regency Act* del 1705 che imponeva, in caso di morte della regina Anna, di proclamare come suo successore il successivo protestante nella linea di successione al trono. O ancora, il *Minority of Successor to Crown Act* del 1751, che proclamò come reggente la principessa Augusta, vedova del principe di Galles, fino a che il figlio Giorgio non avesse raggiunto la maggiore età.

⁹ Spencer Perceval (Londra, 1° novembre 1762 – Londra, 11 maggio 1812), ricopre la carica di Primo Ministro dal 4 ottobre 1809 all'11 maggio 1812.

¹⁰ Il *Care of King During his Illness, etc. Act* del 1811, sospese il Re dall'adempiere le funzioni reali, essendo *de facto* psicologicamente instabile, e sancì che venissero passate all'erede Giorgio, Principe di Galles.

¹¹ Federico Luigi di Galles (Hannover, 1° febbraio 1707 – Londra, 31 marzo 1751), rimase sempre Principe di Galles e non divenne mai re poiché morì 9 anni prima del padre Giorgio II.

1.1 I cambiamenti sociali e la produzione artistica dell'età della Reggenza

L'immagine che ci si presenta con il Regno di Giorgio IV è quella di un Paese fortemente diviso, sia a livello sociale che a livello politico. Da una parte troviamo il Reggente con l'aristocrazia, ricordati tutt'oggi per essere stati dediti agli eccessi ed estimatori delle arti, dall'altra vi erano coloro che appartenevano alle classi sociali più umili, che vissero una povertà dilagante dovuta sia alle guerre napoleoniche¹², sia alle spese incommensurabili della Corona.

La società inglese dei primi anni dell'Ottocento è una società stratificata in diversi livelli sociali, ognuno di essi caratterizzato da elementi profondamente diversi. Senza discostarsi dai secoli precedenti, e come continuerà a essere fino alla tarda modernità, anche nell'età della Reggenza l'appartenenza alla classe sociale non era qualcosa su cui si avesse libero arbitrio, ma veniva stabilita già dalla nascita e si sommava a fattori quali titolo, salute, proprietà e occupazione nel concorrere alla definizione dell'identità del soggetto e cittadino.

Al vertice della piramide sociale troviamo il Reggente e l'alta classe, il *Ton*, (dal francese *Bon Ton*, espressione usata per indicare modi e comportamenti educati, eleganti; galateo, buone maniere, conformi a quelle condivise da determinati ambienti sociali¹³). Tale termine descrive una classe privilegiata e incline agli eccessi che, accanto alla figura del Reggente, si poneva come colonna portante della cultura di quest'epoca, un modello da imitare sia nelle maniere che nell'atteggiamento, un *entourage* che dettava le rigide regole morali di ciò che poteva essere considerato giusto o sbagliato.

A porre ancora più distanza tra il *Ton* e i ceti inferiori, vi erano tutte quelle rigide regole di comportamento che i nobili terrieri erano tenuti a seguire rigorosamente nella vita quotidiana, diverse a seconda del sesso, dell'età e della posizione che la persona ricopriva nella società. Ad esempio, un uomo poteva scegliere di sposarsi per amore, convenienza, denaro o potere, tuttavia non era tenuto a essere fedele alla moglie; ciò che si auspicava era la discrezione, ma in mancanza di essa poteva comunque essere accettato

¹² Ci si riferisce alle guerre napoleoniche che ebbero una durata di circa otto anni, dal 18 maggio 1803 all'8 luglio 1815.

¹³ Cfr. <https://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/bon-ton/> (ultimo accesso 3 novembre 2022).

nel *Ton*.¹⁴ D'altra parte vi erano le donne, le quali dovevano rigorosamente possedere bellezza, gusto, modestia, buone maniere, un forte senso del dovere e soprattutto il desiderio di fare un buon matrimonio, tutti attributi per cui le ragazze venivano educate fin dalla nascita¹⁵.

Inoltre, per far fronte all'urbanizzazione e industrializzazione di quegli anni, sviluppi che mettevano in dubbio non solo la solidità ma anche il futuro della classe nobiliare terriera, e mirare al consolidamento dei possedimenti a essa riconducibili, le leggi inerenti all'ereditarietà dei titoli nobiliari e beni terrieri si fecero ancora più rigide. Per esempio, se un membro di una casa nobile si fosse ostinato a voler sposare una ragazza appartenente ad una classe sociale molto più bassa, avrebbe potuto facilmente trovarsi tagliato fuori dalla sua eredità¹⁶. Eppure, per quanto rigide, tanto le regole sociali quanto le leggi erano ricche di eccessi e stravaganze, rendendo così il microcosmo della nobiltà terriera ancora più diverso e distante da quello del resto della società.

Uno sviluppo diverso avvenne per la *middle class*, ceto non incline agli eccessi che caratterizzavano l'aristocrazia ma dedito allo sviluppo professionale. Per questo ceto questo fu, infatti, un periodo di grande crescita che vedeva sempre più persone impegnarsi in professioni mediche, industriali, mercantili e legate alla legge¹⁷.

Diversa fu la situazione per le classi sociali più umili. Robert Southey¹⁸ descrisse la forte contrapposizione tra chi apparteneva al vertice e chi alla base della piramide sociale dell'era della Reggenza mettendo a confronto lo splendore dello stile di vita dei primi allo squallore di quello degli altri:

The squalor that existed beneath the glamour and gloss of Regency society provided sharp contrast to the Prince Regent's social circle. Poverty was addressed only marginally. The formation of the Regency after the retirement of George III saw the end of a more pious and reserved society, and gave birth of a more frivolous, ostentatious one. This change was influenced by the Regent himself, who was kept entirely removed from the machinations of politics and

¹⁴ Jennifer Kloester, *Georgette Heyer's Regency World* (Naperville: Sourcebook Inc., 2010), 45.

¹⁵ Kloester, *Georgette Heyer's Regency World*, 63.

¹⁶ Kloester, *Georgette Heyer's Regency World*, 4.

¹⁷ Paul Langford, *A polite and Commercial People: England 1727-1783* (Oxford, Oxford University Press, 1992), 59-65.

¹⁸ Robert Southey (Bristol, 12 agosto 1774 – Kenswick, 21 marzo 1843), scrittore britannico, amico e collaboratore di Samuel Taylor Coleridge, con il quale si dedicò al giornalismo in Inghilterra allo scopo di finanziare un progetto per creare una società ideale, e utopica, in Pennsylvania.

military exploits. This did nothing to channel his energies in a more positive direction, thereby leaving him with the pursuit of pleasure as his only outlet, as well as his sole form of rebellion against what he saw as disapproval and censure in the form of his father¹⁹.

Se da una parte troviamo i quartieri alla moda di Londra, spesso sfondo di racconti ambientati in questo periodo²⁰, dall'altra troviamo le *Rookeries*, i quartieri più poveri, caratterizzati da abitazioni sovraffollate, di bassa qualità e con pessime condizioni igieniche²¹. Queste strade pullulavano di prostitute, il tasso di criminalità era assai elevato e la povertà portava alla rovina molte famiglie. Era qui che vivevano la maggior parte delle persone ed era questa la situazione che il Reggente sceglieva consapevolmente di ignorare.

Fu proprio il Reggente a gravare su una situazione già di per sé poco stabile. Egli fu infatti uno fra i maggiori mecenati delle arti e dell'architettura del periodo, dando l'ordine di ristrutturare costosissime opere pubbliche e architettoniche, tra le quali Carlton House²². Questo, più le continue feste sfarzose nonché molto costose che ospitavano a corte le attrazioni più disparate, comportò spese così ingenti che né lui né il Ministero del Tesoro potevano permettersi, ma che il Reggente decise di portare avanti a spese della gente comune.

Se tutto questo non bastò a suscitare preoccupazioni nel Reggente, la situazione sociopolitica che l'Inghilterra dovette affrontare fu altrettanto preoccupante. Vanno ricordate le guerre napoleoniche, che iniziarono nel 1793 ed ebbero fine nel 1815. Durante la guerra furono all'incirca duecentocinquantamila uomini tra milizia di ufficiali, esercito e volontari a mobilitarsi per quella che pensavano sarebbe stata un'invasione delle truppe napoleoniche. Il conflitto tra Gran Bretagna e Francia, durato ventidue anni, portò inaspettatamente a duplici risultati all'interno della società britannica, a ogni livello e stratificazione sociale. L'effetto più visibile nell'immediato fu quello causato dall'imponente perdita di vite umane e quindi di sottrazione di forza lavoro alla classe operaia, che si trovò così ad affrontare periodi di carestia e drastico calo nella qualità della

¹⁹ E. A. Smith, *George IV* (New Haven: Yale University Press, 1999), 14.

²⁰ A mo' di esempio si citano i romanzi *Regency Buck* di Georgette Heyer (EP Dutton & Co, New York, 1966) e *Tempting Harriet* di Mary Balogh (Signet, 1994).

²¹ Cfr. Thomas Beames, *The Rookeries of London – Past, Present and Prospective* (T. Bosworth, Londra, 1850).

²² Palazzo costruito dall'architetto Henry Holland, situato a Westminster, Londra, è noto per essere stato la residenza di Re Giorgio IV dal 1783 al 1825, anno in cui venne demolito.

vita. Tuttavia, se si esaminano gli effetti a lungo termine, è possibile osservare come in realtà le guerre napoleoniche non danneggiarono l'economia britannica, anzi in qualche modo incentivarono una crescita positiva nell'industria dei trasporti e dei servizi di supporto finanziario mondiali, una posizione nettamente migliore rispetto alla situazione economica francese; inoltre, il conflitto fu il trampolino di lancio che permise all'economia britannica di creare un'economia globale di libero scambio e quindi di espandere il proprio controllo oltre oceano²³.

In aggiunta, il paese fu scosso da un'ulteriore concomitanza di fattori, che si sommarono alla drasticità delle guerre napoleoniche: disoccupazione di massa, stagioni di pessimo raccolto, carestia e un'allarmante crescita demografica. Il popolo, stanco di questa situazione, delle prime *Corn Laws*²⁴, della mancanza di suffragio nell'Inghilterra settentrionale, iniziò a mostrare il proprio malcontento. Un esempio fu la grande manifestazione che ebbe luogo a Manchester nel 1819 per chiedere la riforma della rappresentanza parlamentare, che si concluse tuttavia con una repressione molto violenta da parte del partito conservatore, evento che passerà alla storia come *Peterloo Massacre*²⁵.

In sostanza, durante l'età della Reggenza si respira una forte necessità di cambiamento sociale, politico ed economico; questi anni possono essere descritti come l'inizio precoce e dinamico del cambiamento in Gran Bretagna, attraverso il cambiamento dello status sociale e la nascita di idee e pensieri rivoluzionari. Ciò che emerge inoltre è il completo potere a disposizione dell'aristocrazia e la nobiltà, in netta contrapposizione con i pochi diritti e poteri decisionali della *middle class*.

Per quanto riguarda le arti e la cultura, l'età della Reggenza inaugurò una nuova era di raffinatezza culturale, durante la quale le arti fiorirono. Come già accennato precedentemente, il Principe, che si guadagnò l'appellativo di *Prince of Pleasure*, era un

²³ O'Brien, "The Impact of Revolutionary and Napoleonic Wars, 1793-1815, on the Long-Run Growth of the British Economy", *Review: A Journal of the Fernand Braudel Center* 12 (1989), 335-395.

²⁴ Leggi applicate nel Regno Unito tra il 1815 e il 1846 che introdussero importanti dazi e restrizioni commerciali sul cibo e sul mais (parola inglese utilizzata per indicare tutti i cereali). Queste leggi, simbolo del mercantilismo britannico, miravano a mantenere alti i prezzi del mais incoraggiando la produzione nazionale. Esse finirono per bloccare quasi del tutto l'importazione estera anche quando le scorte di cibo inglesi erano scarse e la popolazione faceva fronte a importanti periodi di carestia.

²⁵ L'acuta crisi economica post guerre napoleoniche, le leggi sul mais, il diritto di voto limitato ad una ristretta cerchia di maschi adulti, la carestia e malcontento generale portarono alla mobilitazione di folle intenzionate a far cambiare direzione al governo. Il massacro di Peterloo ne fu un esempio, quando la popolazione si radunò a Manchester il 16 agosto 1819 per protestare, ma durante la manifestazione la cavalleria caricò la folla facendo morire 15 persone.

vero mecenate delle arti, interessato tanto alla pittura quanto all'architettura e il suo patrocinio, seppure a spese dello stato, ebbe un ruolo di fondamentale importanza nel rendere popolari gli stili artistici e architettonici del tempo.

L'epoca della Reggenza fu inoltre un momento molto fertile dal punto di vista della produzione letteraria, la quale si fece portavoce di tutto quell'insieme di temi storici e culturali discussi nei paragrafi precedenti. Un esempio può essere la presenza del conflitto napoleonico in molte opere letterarie del periodo o ambientate in quegli anni; basti pensare alle opere di Jane Austen, in cui, seppur mai direttamente menzionata, la guerra napoleonica fa da sfondo a molte delle sue storie, nelle quali i personaggi maschili sono spesso ufficiali o hanno legami con l'esercito²⁶.

Più in generale ci riferiamo a questo periodo letterario con il termine *Romantic Period*, ovvero “a period to refer to the span between the year 1785, the midpoint of the decade in which Samuel Johnson²⁷ died and Blake²⁸, Burns²⁹, and Smith³⁰ published their first poems, and 1830, by which time the major writers of the preceding century were either dead or no longer productive”³¹. Tuttavia, questo unico termine non fa riferimento a un'uniformità tematica, stilistica e concettuale in tutti gli scrittori che esso definisce, poiché gli autori e le autrici di questo periodo differiscono immensamente tra loro sia per pensiero alla base delle loro opere, sia per lo stile, il genere o le tematiche affrontate.

L'aggettivo 'romantico' fa inizialmente riferimento alle opere di sei poeti che attraversano e caratterizzano del periodo: William Wordsworth³², Lord Byron³³, Percy

²⁶ Un caso esemplare è *Persuasion* (1818), in cui il protagonista maschile, Frederick Wentworth, è un ufficiale della marina. O ancora *Emma* (1815), in cui padre della protagonista è un ufficiale morto in battaglia.

²⁷ Samuel Johnson (Lichfield, 17 settembre 1709 – Londra, 13 dicembre 1784) poeta, drammaturgo, saggista, moralista, critico letterario, biografo e lessicografo inglese.

²⁸ William Blake (Londra, 28 novembre 1757 – Londra, 12 agosto 1827) poeta, pittore, incisore inglese.

²⁹ Robert Burns (Alloway, 25 gennaio 1759 – Dumfries, 21 luglio 1796) poeta e paroliere scozzese. È ad oggi considerato il poeta nazionale della Scozia.

³⁰ Horace Smith (Londra, 31 dicembre 1779 – Tunbridge Wells, 12 luglio 1849) poeta e romanziere inglese.

³¹ M.H. Abrams, S. Greenblatt, *The Norton Anthology of English Literature, 8th Edition* (Londra, W.W. Norton & Company, 2000), 2.

³² William Wordsworth (Cockermouth, 7 aprile 1770 – Rydal, 23 aprile 1850) poeta inglese considerato insieme a Samuel Taylor Coleridge iniziatore del movimento romantico. Almeno un riferimento al manifesto del romanticismo contenuto nella prefazione alla 2 edizione delle *Lyrical Ballads* va fatto.

³³ George Gordon Byron (Londra, 22 gennaio 1788 – Missolonghi, 19 aprile 1824) noto come Lord Byron e poeta inglese.

Shelley³⁴, John Keats³⁵, Samuel T. Coleridge³⁶ e infine fu aggiunto William Blake³⁷. Va comunque ribadito che raggrupparli sotto un'unica definizione è limitante, poiché già all'interno di questo gruppo ristretto troviamo delle profonde differenze sia a livello di pensiero, ad esempio Lord Byron che dissentiva totalmente dalle speculazioni filosofiche di Samuel Taylor Coleridge, sia a livello stilistico (basti pensare Percy Shelley e John Keats erano due poli stilisticamente opposti).³⁸ Gli storici moderni, cercando di allontanarsi da categorizzazioni generiche e ricercando definizioni sempre più vicine alla realtà letteraria, tendono a suddividere gli scrittori romantici in diverse scuole³⁹: *the Lake School*⁴⁰ di William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge e Robert Southey, *the Cockney School*⁴¹ di Leigh Hunt⁴², William Hazlitt⁴³ e John Keats, o ancora *the Satanic School*⁴⁴ di Percy Shelley.

In ogni caso, nonostante le difficoltà dimostrate nel definirsi come gruppo, la maggior parte degli scrittori romantici inglesi era consapevole di star vivendo una fase creativa particolarmente fervida. Si trattava di un clima intellettuale che stimolava l'immaginazione, la produttività e l'audacia dei poeti del tempo. Chi vive questo periodo, soprattutto dal punto di vista artistico, è consapevole dell'esistenza di un legame tra gli avvenimenti della rivoluzione francese e la produzione artistica di questo periodo, ne

³⁴ Percy Bysshe Shelley (Warnham, 4 agosto 1792 – Golfo di La Spezia, 8 luglio 1822) poeta, drammaturgo, saggista e romanziere inglese.

³⁵ John Keats (Londra, 31 ottobre 1795, Roma 23 febbraio 1821) poeta inglese che non ebbe fortuna letteraria in vita ma che conobbe una larga diffusione subito dopo la morte all'età di 25 anni. Era in contatto con poeti illustri, tra cui P.B. Shelley.

³⁶ Samuel Taylor Coleridge (Ottery St Mary, 21 ottobre 1772 – Highgate, 25 luglio 1834) poeta, critico, filosofo inglese.

³⁷ L'argomento meriterebbe una trattazione ben più lunga ma che eccede lo scopo di questa tesi. Per approfondimenti si rimanda a M.H. Abrams, S. Greenblatt, *The Norton Anthology of English Literature, 8th Edition* (Londra, W.W. Norton & Company, 2000).

³⁸ Abrams, Greenblatt, *op. cit.*, 2.

³⁹ Abrams, Greenblatt, *op. cit.*, 6.

⁴⁰ Dal nome del Lake District, Regno Unito, ovvero il luogo di origine di questi poeti. In comune hanno ben poco, se non l'essere denigrati dalla rivista *Edinburgh Review*.

⁴¹ Termine utilizzato dalla rivista londinese *Blackwood's Magazine* per criticare le opere di Leigh Hunt e successivamente per riferirsi anche a John Keats e William Hazlitt.

⁴² James Henry Leigh Hunt (Londra, 19 ottobre 1784 – Londra 28 agosto 1859) critico, saggista, poeta inglese, cofondatore della rivista radicale *The Examiner*, introduce al pubblico figure letterarie come John Keats e Percy Bysshe Shelley.

⁴³ William Hazlitt (Maidstone, 10 aprile 1778 – Londra, 18 settembre 1830) saggista, critico letterario, pittore e filosofo inglese.

⁴⁴ Termine utilizzato da Robert Southey in *A Vision of Judgment* (1821) per condannare moralmente le opere del gruppo di scrittori guidati da Byron e Shelley.

parla lo stesso Percy Bysshe Shelley in *A Defence of Poetry*⁴⁵ (1821) o uno tra i recensori più influenti dell'epoca, Francis Jeffrey⁴⁶, che descrive una connessione tra “the revolution in our literature and the agitation of the French Revolution, and the discussions as well as the hopes and terrors to which it gave occasion”⁴⁷. Quello che viene quindi definito da Abrams e Greenblatt *the Spirit of Age* non può essere trattato separatamente da tutti gli eventi storici, politici e sociali di fine secolo, poiché essi sono strettamente correlati allo sviluppo del nuovo pensiero poetico alla base della letteratura romantica.

Al centro del nuovo pensiero poetico vi è una rinnovata sensibilità che trova spazio sia a livello letterario, dove la forza sentimentale è capace di ricreare un universo immaginario in cui la natura e il mondo esterno non vengono riprodotti fedelmente ma permeati dal sentimento del poeta, che in ambito sociale, poiché si sviluppa come reazione alle minacce esterne e interne presentate dalla rivoluzione francese⁴⁸. Tra i primi a teorizzare questi concetti e raccogliere i tratti distintivi di questi cambiamenti letterari vi fu Wordsworth, in quello che verrà successivamente considerato il Manifesto del movimento romantico, ovvero la Premessa alle *Lyrical Ballads* (1798). Quest'ultima contiene quattro idee fondamentali:

1. In ambito poetico, la vita di tutti i giorni è il miglior soggetto che si possa scegliere. Come scrive l'autore “la vita umile e rurale è stata scelta generalmente perché, in questa condizione, le passioni essenziali del cuore trovano un terreno più adatto alla loro maturazione, sono soggette a minori costrizioni e parlano un linguaggio più semplice ed enfatico”⁴⁹
2. Il linguaggio dell'uomo comune è il più adatto per la poesia, poiché “soggiacendo in minor misura all'azione della vanità sociale, essi comunicano i loro sentimenti e le loro idee con espressioni semplici e non elaborate”⁵⁰.

⁴⁵ Saggio del 1821 di Percy Bysshe Shelley scritto in risposta all'articolo *The Four Ages of Poetry* (1820) del poeta inglese Thomas Love Peacock. Nel saggio Shelley teorizza come sia compito dei poeti stabilire i criteri per una giusta moralità e le regole su cui costruire una società civile.

⁴⁶ Francis Jeffrey (Edimburgo, 23 ottobre 1773 – Edimburgo, 26 gennaio 1850) giudice e critico letterario scozzese.

⁴⁷ Abrams, Greenblatt, *op. cit.*, 7.

⁴⁸ Romanticismo, *Enciclopedia Le Garzantine: Letteratura* (Milano, Garzanti, 2000), 903.

⁴⁹ William Wordsworth, Samuel T. Coleridge, *Ballate Liriche* (Milano: Arnoldo Mondadori Editore Spa, 1979), 267.

⁵⁰ Wordsworth, Coleridge, *op. cit.*, 268.

3. La trama e l'azione occupano uno spazio di poco rilievo per dare più importanza all'espressione del sentimento.
4. La poesia è il diretto risultato dell'espressione del sentimento, "è lo spontaneo traboccare di forti emozioni, ma benché ciò sia vero, nessuna poesia di un qualche valore fu mai scritta su un qualsivoglia argomento se non da un autore che, dotato di una sensibilità organica superiore al comune, avesse anche pensato a lungo e profondamente"⁵¹.

Da ciò si può evincere come il *language* e la *sensibility* siano concetti cardine su cui si costruisce la letteratura romantica e di come la descrizione oggettiva della realtà lasci ormai spazio a una realtà filtrata dalle emozioni e dalle esperienze del poeta. Il passaggio che si registra in quest'epoca è un movimento dall'esterno verso l'interno, dalla natura esterna delle cose alla psicologia singola del poeta; anche gli oggetti esterni, o più nello specifico la quotidianità della vita, diventano oggetto poetico solo nel momento in cui vengono distorti, permeati e rielaborati dalla sensibilità dell'autore.

È sempre per tali ragioni che un genere come la lirica, che a fine del XVIII secolo trova nel romanzo una forte concorrenza, diviene il genere privilegiato dai romantici. Esprimendosi in prima persona il poeta, come scrive Wordsworth, è un uomo che parla agli uomini, e i fatti di cui parla spesso coincidono con i fatti realmente riconducibili al poeta, noti grazie a confessioni o diari personali. Infine, il poeta si pone anche come profeta, un portavoce dell'umanità, in cui essa si può riconoscere in un momento di turbolenze politiche ed emotive.

Particolare risonanza nel pubblico meno colto la ebbero le *magazine fictions*⁵², largamente diffuse grazie ai periodici nei quali venivano mensilmente o settimanalmente pubblicate. Contrapponendosi al tradizionale libro stampato, ancora troppo costoso e appannaggio della *upper* e *middle class*, i periodici divennero un mezzo di lettura accessibile anche, e soprattutto, ai lavoratori, gli artigiani e alla *lower class*. Fu per questo motivo che le *magazine fictions* divennero uno strumento per aiutare a modellare "the sense of self and world for common readers [...] as informing models for encountering

⁵¹ Wordsworth, Coleridge, *op. cit.*, 268.

⁵² Racconti, romanzi e scritti pubblicati su periodici sottoforma di racconti del giorno o racconti su più uscite (settimanali o mensili). Tra i periodici più noti troviamo *The Edinburgh Review* (1802-1900), *The Examiner* (1808-1886), *Journal of Natural Philosophy, Chemistry and the Arts* (1797-1813).

the world, as versions of a myth about the self and society.”⁵³ Se da un lato quindi le *magazine fictions* riflettevano il *sense of self* della classe media, dall’altro si proponevano di istruire il lettore della *lower class* offrendogli un modello di comportamento ideale nello sviluppo delle relazioni sociali, basato su quello adottato dalle classi più elevate. Innegabilmente, il rischio più grande era quello di trasformare la lettura da strumento di svago a mezzo di diffusione ideologica per permeare un’intera società con riferimento al modello comportamentale tipico della *gentry*. Gary Kelly suddivide i valori e i temi relativi a queste *fictions* in quattro aree⁵⁴: l’importanza e la natura dell’io individuale; il cambiamento della natura e del ruolo delle relazioni familiari, i cosiddetti ‘*domestic affections*’; i rapporti tra i diversi ranghi e classi sociali; la storia, la cultura e l’identità nazionale. Tali valori emergono soprattutto nelle *sentimental fictions* poiché quest’ultime, oltre ad enfatizzare il valore morale, a riconsiderare il ruolo della donna e l’importanza dell’infanzia all’interno degli ‘*domestic affections*’, si fanno promotrici di un obiettivo caro alla *middle* e *working class*, ovvero “to redefine the individual and society in ways different from what were thought to be the definitions and practices of the power-holding or hegemonic classes, the aristocracy and gentry”⁵⁵.

Lo stesso periodo fece da culla alla nascita di un nuovo genere, la cui origine si riconosce nell’opera di Horace Walpole⁵⁶ *The Castle of Otranto* (1764), definita dall’autore stesso nella prefazione della seconda edizione del 1765, “a blend of two kind of romance, the ancient and the modern”, il primo “all imagination and improbability” e il secondo governato da “rules of probability” legate alla “common life”⁵⁷. Questo romanzo è altrettanto noto al pubblico come la prima storia di genere gotico. Pur fondando le sue radici nell’ultimo decennio del XVIII secolo, il romanzo gotico avrà una diffusione tale da subire variazioni nel tempo ma anche conoscere una certa fama letteraria ancora nell’epoca moderna e post-moderna⁵⁸, contando nella propria produzione

⁵³ Gary Kelly, *English Fiction of the Romantic Period, 1780-1830* (New York, Longman Inc., 1989), 6.

⁵⁴ Kelly, *op. cit.*, 10.

⁵⁵ Ivi, 13.

⁵⁶ Horace Walpole (Londra, 24 settembre 1717 – Londra, 2 marzo 1797) scrittore, storico dell’arte, uomo di lettere e politico inglese. Gli si riconosce il merito di aver scritto il primo romanzo gotico, *The Castle of Otranto* nel 1764, anticipando i suoi successori vittoriani, tra cui Clara Reeve (1729-1807), Matthew G. Lewis (1775-1818) e John William Polidori (1795-1821).

⁵⁷ Horace Walpole, *The Castle of Otranto – A story Translated by William Marshall, gent. From the original Italian of Onuphrio Muralto* (Londra, Thomas Lownd, 1765), 9.

⁵⁸ Jerrold E. Hogle, *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* (Cambridge, Cambridge University Press, 2022), 1-20.

letteraria titoli classificati come classici quali *The Mysteries of Udolpho* (1794) di Ann Radcliffe⁵⁹, *The Picture of Dorian Gray* (1890) di Oscar Wilde⁶⁰, *Dracula* (1897) di Bram Stoker⁶¹ e *Frankenstein* di Mary Shelley⁶². La longevità del successo del gotico è anche da ricondurre al modo in cui esso si presenta come la fusione di diversi generi e stili che, come precedentemente accennato, si modificano nello spazio e nel tempo a seconda delle esigenze culturali. Tuttavia, è possibile individuare dei parametri di fondo che ci permettono di riconoscere ogni opera associabile al termine gotico, dal XVIII secolo all'epoca moderna, che suddivideremo qui in quattro macrocategorie⁶³:

1. L'ambientazione, che è solitamente un posto antico o associato all'antichità, come ad esempio un castello, un'abbazia, una cripta sotterranea, un cimitero, una grande casa o un vecchio teatro.
2. I segreti, infatti ogni luogo è culla di segreti legati al passato che inevitabilmente avranno delle ripercussioni, fisiche o psicologiche, sui personaggi della trama.
3. Le infestazioni, cui i segreti sono spesso associati, che si mostrano sotto forme diverse, come fantasmi, o spettri che riportano a galla conflitti del passato ancora irrisolti. La particolarità di questo genere si ritrova proprio nella perpetua oscillazione tra il piano reale e quello dell'immaginazione o del soprannaturale, tra il sapere che esiste una soglia e la consapevolezza che il superarla comporta delle conseguenze. Lo stato d'ansia che deriva da questa consapevolezza crea nei personaggi insicurezza mentale e li conduce all'instabilità fisica.

⁵⁹ Ann Ward (Londra, 9 luglio 1764 – Londra, 7 febbraio 1823) scrittrice inglese e pioniera della narrativa gotica. A differenza di Horace Walpole che conobbe la fortuna letteraria solo dopo la morte, le opere di Radcliffe divennero subito popolari e ammirate.

⁶⁰ Oscar Fingal O'Flahertie Willis Wilde (Dublino, 16 ottobre 1854 – Parigi, 30 novembre 1900) poeta e drammaturgo irlandese, celebre per i suoi aforismi e commedie di costume, per essere stato il portavoce dell'estetismo britannico insieme a Walter Pater e John Ruskin, e infine per essere stato condannato penalmente per atti omosessuali consensuali.

⁶¹ Bram Stoker (Dublino, 8 novembre 1847 – Londra, 20 aprile 1912) autore e critico teatrale irlandese. Stoker è celebre soprattutto per l'opera *Dracula* (1897) che ispirò, e tutt'ora ispira, molti adattamenti letterari, teatrali e cinematografici.

⁶² Mary Wollstonecraft Shelley (Londra, 30 agosto 1797 – Londra 1° febbraio 1851) romanziera inglese, moglie del poeta e filosofo romantico Percy Bysshe Shelley, figlia dei filosofi William Godwin e Mary Wollstone. Riconosciuta per aver scritto uno dei primi esempi di romanzi di fantascienza, il romanzo gotico *Frankenstein; o, The Modern Prometheus* (1818).

⁶³ Hogle, *op. cit.*, 1-20.

4. Infine, vi è il pubblico, che può essere definito anglo-borghese⁶⁴, ed è proprio per una migliore immedesimazione che i romanzi gotici hanno spesso come protagonisti persone bianche di ceto medio che tendono a voler aspirare a qualcosa di più.

5.

Possiamo inoltre aggiungere che il genere gotico è un esempio del tentativo di fondere la cultura ‘bassa’⁶⁵ e quella ‘alta’⁶⁶: lo scopo di Walpole era, infatti, quello di avviare una fusione tra il “medieval chivalric romances and neoclassic tragedies oriented toward the old aristocracy, on the one hand, and the newly ascendant bourgeois novel (or so it was later called) directed in its comic elements and probabilities of common existence toward the increasingly dominant middle classes, on the other”.⁶⁷ Ovviamente i primi esperimenti di questo nuovo genere, sia da parte di Walpole che di altri autori, come Clara Reeve⁶⁸ in *The Old English Baron* (1777-78), suscitarono delle iniziali perplessità nel pubblico: una parte rivedeva in queste opere segni della tradizionale identità basata sul rango e sui legami di sangue, ormai obsoleta; la restante parte ritrovava in queste opere evidenti riferimenti alla classe capitalista e alla crescente forza di mercato, fatti che facevano fatica a essere accettati dall’aristocrazia⁶⁹. Di conseguenza, non solo il gotico è stato a lungo discusso dalla critica per il suo intreccio di temi metafisici e storici, ma anche per il suo *mélange* di stili e classi sociali, il continuo dualismo tra antico e moderno, popolare e aulico. In ogni caso, è evidente che tutto ciò che di rivoluzionario è presente nei romanzi gotici, ad esempio l’intraprendenza delle eroine gotiche⁷⁰ di Ann Radcliffe che si ritrovano ad affrontare situazioni spaventose, è reso possibile dall’esagerazione della finzione con cui questo genere viene presentato. La surrealtà di questo genere narrativo è l’elemento essenziale necessario affinché vi sia estrema libertà nel raccontare ciò che

⁶⁴ Almeno in un primo momento della sua produzione, questo genere si diffonde infatti tra il pubblico di origine inglese e appartenente alla classe borghese.

⁶⁵ Generi considerati ‘bassi’ a fine Settecento e inizio Ottocento: commedia che parla di servi, folklore basato sulle superstizioni, narrativa borghese in prosa.

⁶⁶ Generi considerati ‘alti’ a fine Settecento e inizio Ottocento: epica, romanzo in versi, poesia, tragedia.

⁶⁷ Hogle, *op. cit.*, 1-20.

⁶⁸ Clara Reeve (Ipswich, 23 gennaio 1729 – 3 dicembre 1807) scrittrice inglese nota soprattutto per la pubblicazione di *The Old English Baron* nel 1777.

⁶⁹ Andrea E. Henderson, *An Embarrassing subject: Identity, use and exchange value in the Early Gothic Novel* (Bloomington, Indiana University Press, 1994), 226.

⁷⁰ Cfr. Emily St. Aubert in *The Castle of Otranto* (1794) non solo dovrà far fronte ai piani malvagi di un brigante italiano, ma entrerà a contatto con delle manifestazioni soprannaturali.

nella realtà sarebbe altamente improbabile o impossibile⁷¹. In ogni caso, va ricordato che dietro all'elemento irreali del romanzo gotico e il continuo rimando al passato, questo genere maschera le preoccupazioni del presente, ancora troppo vive nel lettore per poterle affrontare direttamente. In conclusione, il gotico da una parte si presenta come oggetto letterario capace di suscitare nel lettore forti emozioni, dall'altro è un mezzo per riflettere preoccupazioni del presente utilizzando sfondi del passato.

Pur avendo una posizione rilevante nel panorama letterario di fine Settecento e inizio Ottocento, generi quali il gotico o *magazine fictions* occupano in realtà uno spazio secondario se paragonati al vero protagonista della stagione romanzesca di questo periodo, ovvero il *Romance Novel*, il quale rispecchia molte delle caratteristiche della società della reggenza e di cui discuteremo nel dettaglio nel prossimo capitolo.

1.2 Definire il *Romance novel* inglese

Il panorama letterario inglese dalla seconda metà del XVIII secolo fu testimone della nascita, produzione e larga diffusione delle prime opere appartenenti a un genere a lungo discusso e spesso, per la materia su cui si fonda, condannato dalla critica letteraria moderna: il *Romance Novel*. Il romanzo 'rosa'⁷² non ha mai goduto di un'ottima reputazione letteraria, né al suo principio durante l'età della Reggenza né nel suo sviluppo contemporaneo, poiché a causa della sua estrema popolarità, soprattutto tra il pubblico femminile, la critica lo ha tendenzialmente associato a una letteratura di bassa qualità, ripetitiva sia nei temi che nella forma. Nello specifico, la critica che sovente viene mossa contro questo genere riguarda la passività dell'eroina all'interno della narrazione. Jan Cohn scrive:

"The deep flaw of romance fictions lies in the ultimate failure of romance to provide, even in fantasy, a satisfying answer to the problem of women's powerlessness"⁷³

⁷¹ Hogle, *op. cit.*, 1-20.

⁷² Il termine 'rosa' per identificare i romanzi con al centro della narrazione una storia d'amore è una derogaiva del tutto italiana. Il termine si utilizza infatti in Italia dagli anni Trenta quando Salani ripubblicò una serie di libri sentimentali dal nome 'La biblioteca delle signorine'. Tale ristampa si contraddistingueva dal colore rosa delle copertine e dal disegno floreale dorato, da cui deriva appunto l'appellativo 'romanzo rosa'.

⁷³ Jan Cohn, *The Romance and the Erotics of Property: Mass-market fiction for Women* (Durham, Duke University Press, 1988), 176.

Anche il matrimonio, assiduamente utilizzato come elemento conclusivo della narrazione, viene letto dalla critica come fallimento dell'eroina in quanto esso “enslaves the heroine, and, by extention, the reader”.⁷⁴ Tuttavia, limitare il giudizio basandosi unicamente sulla conclusione della trama è assai riduttivo, poiché non tiene conto di tutti gli eventi narrativi che caratterizzano e rendono unico ogni romanzo. Inoltre, è solo una volta compresa la natura del romanzo stesso e la posizione dell'eroina all'interno della narrazione che si può vedere l'unione dei protagonisti come conclusione narrativa sotto una nuova luce, cioè il matrimonio non più come prigione per l'eroina ma come scelta che essa compie per raggiungere un nuovo grado di libertà all'interno della società in cui vive. Per comprendere la natura di questo genere romanzesco è innanzitutto necessario analizzare in che modo i termini *romance* e *novel* possano fondersi in un'unica produzione. Il romanzo ha origine nel mondo greco e indicava tutte quelle storie che narravano di intrecci amorosi, passioni e trionfi gloriosi⁷⁵; l'elemento comune era il forte sentimento che moveva gli animi dei protagonisti ad azioni epiche arrivando ad emozionare il lettore. Una definizione più moderna, e utile nel tentativo di determinare il connubio *romance/novel* del romanzo sentimentale, potrebbe essere “an ideal world, whose representation takes considerable liberties with verisimilitude and focuses on emotions”⁷⁶. Per fare distinzione tra i due termini Clara Reeve definisce *romance* come un testo che “in a lofty and elevated language, describes what has never happened nor is likely to”, mentre *novel* come “a picture of real life and manners of the time in which it was written”⁷⁷. Seppur non immediatamente evidente, entrambe queste condizioni sono individuabili nel romanzo sentimentale; gli ambienti, la società, le mode sono tutti elementi che rispecchiano la realtà del periodo che si prende in considerazione, mentre ad essere poco probabile, ossia *romance-oriented*, è il nucleo d'amore, la coppia che riesce sempre e in qualsiasi situazione a superare ogni ostacolo, anche quando la trama stessa sembra remare contro la loro sorte. L'inverosomiglianza nella riuscita del risolversi dell'intreccio amoroso a prescindere dalla gravità della situazione è quella tipica del romanzo cavalleresco, da cui appunto ha origine l'aggettivo romanzesco nell'asserzione di sentimentale, passionale, sognante, suggestivo o pittoresco⁷⁸. Tra le diverse definizioni

⁷⁴ Regis, *op. cit.* 9.

⁷⁵ Margaret Anne Doody, *The true story of the Novel* (New Brunswick, Rutgers University Press, 1996), 6.

⁷⁶ Regis, *op. cit.*, 20.

⁷⁷ Clara Reeve, *The Progress of Romance – 1785* (New York, Facsimile Text Society, 1930), 111.

⁷⁸ Paolo Zanotti, *Il modo romanzesco* (Roma, Editori Laterza, 2015), 5.

che i critici moderni danno di romanzo sentimentale troviamo “a work of prose fiction that tells the story of the courtship and betrothal of one or more heroines”⁷⁹, in cui *courtship* e *betrothal* sono indicativi per gli eventi narrativi, ma non esclusivamente collegati a un matrimonio, e *heroines* pone l’accento sull’importanza dell’eroina che si presenta come soggetto della narrazione.

Una volta definito cosa sia un romanzo rosa, è necessario individuare quali siano i prerequisiti letterari che ci permettono di definirlo tale; è proprio a causa della assai frequente presenza di questi prerequisiti, o schemi fissi, che la critica spesso giudica il *romance novel* come ripetitivo. Tuttavia, se da un lato troviamo degli eventi narrativi ‘fissi’ dall’altra vi sono gli eventi ‘accidentali’, necessari a rendere ogni narrazione unica. In definitiva possiamo dire che “romances are based on variations of the same narrative archetype – the romance formula”⁸⁰. Gli elementi fissi che Pamela Regis individua sono otto: l’introduzione della società in cui si svolgerà la narrazione (*society defined*), l’incontro tra i due protagonisti (*the meeting*), gli ostacoli alla realizzazione del loro amore (*the barrier*), l’attrazione (*the attraction*), la dichiarazione (*the declaration*), momento in cui tutto sembra perduto o irrisolvibile (*point of ritual death*), punto di svolta (*the recognition*) e fidanzamento (*the betrothal*).⁸¹ Il primo concetto si riferisce alla società inglese di solitamente di fine Settecento che ci viene presentata all’inizio della narrazione, e ciò può avvenire in diverse modalità, per esempio attraverso dei protagonisti che rappresentano la società che li circonda, oppure attraverso uno scambio di battute tra i personaggi. Un esempio lo troviamo già nelle prime righe del romanzo *Persuasion* (1817) di Jane Austen, quando viene presentato al lettore il personaggio di Sir Walter Elliot e implicitamente vengono forniti dettagli sulla società, tra cui l’importanza del rango e il carattere che una donna dovrebbe avere:

His good looks and his rank had one fair claim on his attachment; since to them he must have owed a wife of very superior character to anything deserved by his own. Lady Elliot had been an excellent woman, sensible and amiable; whose judgement and conduct, if they might be pardoned the youthful infatuation which made her Lady Elliot, had never required indulgence afterwards.— She had humoured, or softened, or concealed his failings, and promoted his real respectability for

⁷⁹ Regis, *op. cit.*, 22.

⁸⁰ Gabriele Linke, ‘Contemporary Mass Market Romances as National and International Culture’ in *Paradoxa: Studies in World Literary Genres* 3 (1997), 197.

⁸¹ Regis, *op. cit.*, 30.

seventeen years; and though not the very happiest being in the world herself, had found enough in her duties, her friends, and her children, to attach her to life, and make it no matter of indifference to her when she was called on to quit them.—Three girls, the two eldest sixteen and fourteen, was an awful legacy for a mother to bequeath, an awful charge rather, to confide to the authority and guidance of a conceited, silly father. She had, however, one very intimate friend, a sensible, deserving woman, who had been brought, by strong attachment to herself, to settle close by her, in the village of Kellynch; and on her kindness and advice, Lady Elliot mainly relied for the best help and maintenance of the good principles and instruction which she had been anxiously giving her daughters.⁸²

A causa delle rigide regole che impone, la società è sempre un ostacolo molto insidioso per l'eroina della narrazione, spesso il più difficile da superare. Al secondo posto vi è il *meeting*, l'incontro tra l'eroe e l'eroina. Anch'esso può avvenire in modi e tempi diversi all'interno della narrazione; alcune volte i due si incontrano all'inizio del primo capitolo perché sono incastrati coinvolti in un matrimonio combinato, in altre l'incontro avviene più avanti nella narrazione, magari a un ballo in società. Un caso particolare è quando il primo incontro avviene ancor prima dell'inizio della narrazione, venendo così presentato al lettore attraverso un flashback. Ancora una volta possiamo trovarne esempio in *Persuasion*, dove l'incontro tra Anne e Mr. Wentworth avviene anni prima dell'inizio della narrazione:

Frederick Wentworth [...] had come into Somersetshire, in the summer of 1806; and having no parent living, found a home for half a year, at Monkford. He was, at that time, a remarkably fine young man, with a great deal of intelligence, spirit and brilliancy; and Anne an extremely pretty girl, with gentleness, modesty, taste, and feeling. Half the sum of attraction, on either side, might have been enough, for he had nothing to do, and she had hardly anybody to love; but the encounter of such lavish recommendations could not fail. They were gradually acquainted, and when acquainted, rapidly and deeply in love. It would be difficult to say which had seen highest perfection in the other, or which had been the happiest; she, in receiving his declarations and proposals, or he in having them accepted. A short period of exquisite felicity followed, and but a short one. — Troubles soon arose.⁸³

⁸² Jane Austen, *Northanger Abbey and Persuasion* (Londra, John Murray, 1818), 5-6.

⁸³ Austen, *Northanger Abbey and Persuasion*, 58.

Ciò che è sicuro è che questo evento aprirà la strada all'entrata del terzo elemento narrativo, *the barrier*, ossia l'ostacolo che gli amanti dovranno superare per coronare il loro sogno d'amore. Come precedentemente accennato, spesso l'ostacolo più grande è la società e le sue convenzioni, ad esempio essa può rendere impossibile un matrimonio tra caste diverse. Oppure la famiglia di uno dei due ha in mente per il proprio o la propria erede un matrimonio più vantaggioso, come nel caso sopra citato, decidendo così di non dare la propria benedizione all'unione della coppia. Vi sono tuttavia anche delle barriere interiori che dipendono dal carattere, dai valori, dalle credenze dell'eroe e dell'eroina; in questo caso sono loro stessi a ostacolarsi nella ricerca di un lieto fine.

In generale, ogni tipo di barriera è necessaria allo sviluppo della trama, sarà ciò che dovrà variare nella narrazione per arrivare a un *turning point*, un punto di svolta negativo o positivo che sia. A scuotere lo status quo e dare il via all'azione è il quarto elemento narrativo, *the attraction*, ovvero l'attrazione che nasce nella coppia; l'attrazione può essere fisica o mentale, può nascere dal desiderio sessuale, da un'approfondita conoscenza l'un dell'altro o semplicemente dalla condivisione degli stessi obiettivi, tra cui il volersi sistemare con un buon matrimonio o sfidare la società stessa.⁸⁴ L'attrazione può essere quell'elemento narrativo che rende impossibile alla coppia rimanere sul piano dall'amicizia e quindi, come imposto dalla società, per avanzare nello sviluppo della relazione è necessaria una dichiarazione ufficiale da parte dell'eroe. La *declaration* avviene solitamente alla fine della narrazione come evento conclusivo e riprova del fatto che tutte le barriere, interne o esterne, sono state superate. Non è tuttavia impossibile trovarla a inizio romanzo, soprattutto nei casi in cui la trama ruota attorno a un amore a prima vista che non può avverarsi, o addirittura due volte nella stessa narrazione: questi sono i casi in cui al primo tentativo qualcosa impedisce il risolversi della trama e il secondo sarà quello a conclusione della storia. A seguire vi è ciò che viene definito *point of death*, ossia il momento in cui nella narrazione accade qualcosa di tragico e apparentemente impossibile da risolvere⁸⁵. Questa morte, seppur rimanendo solo sul piano simbolico perché in effetti non riguarda mai la vita dell'eroina in senso più stretto, è necessaria per far sì che vi sia una rinascita. Quest'ultima permetterà ai protagonisti di vedere nuove prospettive, avere nuovi punti di vista fino a quel momento nascosti,

⁸⁴ Regis, *op. cit.*, 33.

⁸⁵ Ivi, 35.

liberandosi da tutte le barriere fisiche e mentali contro cui hanno combattuto dall'inizio della narrazione. Questa liberazione, che coincide con il penultimo evento narrativo ossia *the declaration*, guida l'eroe e l'eroina verso il loro tanto atteso lieto fine, *the betrothal*. L'ultimo elemento narrativo tuttavia non coincide unicamente con l'eroina che accetta la mano di un uomo, ma con la consapevolezza che prende nei confronti del fatto di essere una donna diversa rispetto alla donna che era all'inizio della narrazione.

Come anticipato all'inizio di questo paragrafo, in aggiunta agli elementi narrativi fissi vi sono quelli accidentali, che vengono suddivisi da Pamela Regis in tre tipologie: *the wedding/dance or fete*, *the exile of the scapegoat character* e *the conversion of a bad character*⁸⁶. Il primo caso presenta un'opportunità per l'eroina di mostrare la libertà acquisita o comunque un'occasione per essere *vis à vis* con tutti quei personaggi che rappresentano la società nelle sue aspettative e giudizi. Il secondo invece, *the exile of the scapegoat character*, riguarda l'allontanamento di un personaggio che durante la narrazione, in un modo o nell'altro, riesce a impedire l'unione della coppia. L'esilio può essere sia fisico, per esempio quando il personaggio in questione viene allontanato e mandato in altre località, o più prettamente simbolico, quindi escludendolo dagli avvenimenti della società. Non vi è infine da escludere l'ultima possibilità, *the conversion of bad character*, ovvero un cambio di atteggiamento in positivo che il "cattivo" della trama ha nei confronti della coppia, o perché mosso dai sentimenti che la coppia risveglia in lui o perché messo alle strette di fronte a situazioni ormai irrimediabili.

In sintesi, possiamo affermare che il *romance novel* segue uno schema fisso presente in tutte le trame, senza però cadere nel banale grazie all'aggiunta di elementi narrativi opzionali. Inoltre, tutti i dettagli narrativi sono solitamente funzionali allo sviluppo e alla maturazione dell'eroina che, una volta libera da ogni barriera fisica e mentale, può andare incontro al suo lieto fine. Nel momento in cui si acquisisce la conoscenza di questi presupposti che sono alla base di questo genere e presenti sia nei *romance novel* scritti in età della Reggenza che nelle sue elaborazioni più contemporanee, si può finalmente proseguire con l'analisi di uno dei primi esempi di romanzo sentimentale inglese, se non il più emblematico, di fine Ottocento: *Pride and Prejudice* (1813) di Jane Austen.

⁸⁶ Ivi, 38.

Capitolo 2

Il *Romance novel* inglese nell'età della Reggenza: Jane Austen

Affermare che Jane Austen sia stata semplicemente una scrittrice di romanzi sentimentali sarebbe a dir poco riduttivo, perché non solo scrisse *romance novel* ma fu alle origini del genere stesso. Attraverso le sue opere, la scrittrice dà vita a quel modello specifico e idealizzato di *Englishness* che, agli occhi dei compatrioti, la renderà successivamente una vera e propria eroina nazionale¹. La figura di Jane Austen è indubbiamente molto complessa, non solo per la risonanza che i suoi scritti hanno avuto sul pubblico e per l'importanza che ha acquisito come modello letterario per le generazioni di romanzieri/e future, ma soprattutto a causa delle diverse interpretazioni e rappresentazioni della sua persona e della sua opera nel corso degli anni e dei secoli, a seconda di chi si è dedicato ad analizzarla e dello scopo che aveva. Particolarmente interessante per il fine di questa tesi è l'analisi di una prima tendenza a voler dissociare il nome di Jane Austen dalle mode e maniere proprie del periodo della Reggenza per abbracciare una visione più vittoriana della scrittrice. In seguito, si assiste a una rivalutazione di questa correlazione a seguito della riscoperta e rivalutazione dell'epoca georgiana come periodo di grande raffinatezza. Vi è inoltre una terza tendenza, ovvero quella di sovrapporre la vita e le abitudini delle eroine descritte nei suoi romanzi con la reale vita e personalità dell'autrice; la problematica di chi è incline a questa terza attitudine e si cimenta a studiare la biografia di Jane Austen deriva dall'impossibilità, spesso riscontrata nell'ambito della critica letteraria in generale, di saper separare con una linea netta ciò che è stato inventato dall'autrice e chi l'autrice veramente fosse.²

Partendo dalle informazioni biografiche che ci sono giunte, Jane Austen nasce nel dicembre del 1775 a Steventon, un piccolo paese situato nella parte meridionale del Regno Unito, figlia del reverendo George Austen e di Cassandra Leigh³. Avendo deciso di pubblicare tutte le sue opere in forma anonima per mantenere una distanza tra la vita privata e quella pubblica, in vita Jane Austen non fu considerata una personalità in voga,

¹ Cheryl A. Wilson, *Jane Austen and the Victorian Heroine* (Cham, Palgrave Macmillan, 2017), 167.

² Il rapporto fra fiction e vita dell'autore è oggetto di studio di molte ricerche, tuttavia, essendo una questione molto complessa e esulando dagli scopi di questo lavoro, non verrà approfondita.

³ Josephine Ross, *Jane Austen a Companion* (Londra, John Murray Ltd, 2002), 1-2.

come erano invece scrittori quali Fanny Burney⁴ e Walter Scott⁵ così, quando morì nel luglio del 1817, non ebbe un vasto pubblico a piangere la sua morte.⁶ Il nome dell'autrice iniziò ad avere più visibilità quando nella seconda metà del XIX secolo il nipote, il reverendo James Edward Austen Leigh⁷, decise di scrivere “not an ambitious biography, but a fond portrait of a long-dead literary aunt, compiled from family reminiscences and papers⁸”, con il titolo di *A Memoir of Jane Austen* (1872).

In realtà, il primo a dare il via allo studio biografico di Jane Austen fu il fratello Henry⁹, quando nel 1818 decise di pubblicare *Persuasion* e *Northanger Abbey* preceduti da una nota biografica in cui la scrittrice viene descritta come una donna totalmente devota alla vita domestica e dal carattere umile. Queste stesse qualità furono poi nuovamente enfatizzate nel *Memoir* del nipote e riprese nel 1880 dalla scrittrice scozzese Sarah Tytler¹⁰ nell'opera *Jane Austen and Her Works*, in cui l'autrice viene definita “a person who was content to be everything to her family and nothing to the world”¹¹. Tuttavia, Sarah Tytler, dopo uno studio attento delle lettere private della scrittrice, fa notare come a volte l'immagine della mite e mansueta Austen venga sostituita da quella più realistica di una Austen satirica e presuntuosa; infatti quest'ultima viene descritta da Tytler come orgogliosa, intollerante, impaziente e a tratti cinica.¹²

Ciò che ha fatto in parte Tytler, ma soprattutto il reverendo Austen-Leigh, è stato cercare di rassicurare il lettore sul fatto che Jane Austen non fosse stata ‘infettata’ dalle abitudini del suo tempo, ovvero le maniere della Reggenza. Se Henry Austen nella sua nota biografica parla di *qualità* proprie dell'età della Reggenza, tra cui *charm*, eleganza

⁴ Frances ‘Fanny’ Burney (Lynn Regis, 13 giugno 1752 – Bath, 6 gennaio 1840) scrittrice satirica e drammaturga inglese. Tra le sue opere che conobbero più successo troviamo *Evelina* (1778) e *Cecilia* (1782).

⁵ Sir Walter Scott (Edimburgo, 15 agosto 1771 – Abbotsford, 21 settembre 1832) romanziere, poeta e drammaturgo scozzese. Tra i romanzi che videro una maggiore diffusione troviamo *Ivanhoe* (1819), *Rob Roy* (1817) e *The Heart of Mid-lothian* (1818).

⁶ Ross, *op. cit.*, 1-2.

⁷ James-Edward Austen-Leigh (Deane, 17 novembre 1798 – Deane, 1874) figlio del fratello maggiore di Jane Austen, James Austen.

⁸ Ross, *op. cit.*, 4.

⁹ Henry Thomas Austen (Steventon, 8 giugno 1771 – Steventon, 12 marzo 1850) ufficiale della milizia, pastore, fratello della scrittrice Jane Austen.

¹⁰ Henrietta Keddie (Cupar, 4 marzo 1827 – Londra, 6 gennaio 1914) scrittrice scozzese che pubblica sotto lo pseudonimo Sarah Tytler. Conobbe una larga diffusione tra il pubblico femminile grazie al realismo domestico che si trova nelle sue opere. Tra i suoi romanzi troviamo *The Kinnears. A Scottish story* (1852) e *Citoyenne Jacqueline* (1865).

¹¹ Roger Sales, *Jane Austen and Representations of Regency England* (Londra, Routledge, 1996), 1.

¹² Ivi, 4.

e raffinatezza, rintracciabili nelle opere della sorella, Austen-Leigh traccia una direzione del tutto diversa, dimostrandosi ansioso riguardo una possibile associazione della scrittrice con le mode grossolane del periodo¹³.

Quindi, con lo scopo di prevenire e negare questo tipo di associazione, Austen-Leigh crea una nuova immagine della zia, quella di una *Victorian proper Lady*¹⁴ dedita principalmente alla vita domestica. Il reverendo cerca di rievocare una rappresentazione quasi pastorale di Jane Austen e giustifica ogni possibile presenza di elementi che mal si accoppiano con questa descrizione come imperfezioni attribuibili alla cattiva influenza del periodo. A questo proposito viene fatto un vero e proprio lavoro di censura, laddove la grossolanità del periodo risultasse per Austen-Leigh troppo evidente. In una delle lettere che Jane Austen scrive alla sorella, leggiamo:

Give my love to little Cassandra! I hope she found my bed comfortable last night and has not filled it with fleas¹⁵.

E ancora:

I was shewn upstairs into a drawing room, where she came to me, and the appearance of the room so totally unschool-like, amused me very much. It was full of all modern elegancies - & if it had not been for some naked Cupids over the Mantlepiece, which must be a fine study for Girls, one should never have smelt instructions¹⁶.

Ovviamente nella biografia di Austen-Leigh, oltre a negare ogni traccia dello spirito arguto, ironico e faceto della scrittrice, non vi è alcuna traccia di *fleas* o *naked Cupids*. La stessa tradizione sembra essere portata avanti dal pronipote Lord Brabourne, il quale nel 1884 pubblica *Letters of Jane Austen*, in cui, ancora una volta, vi è una profonda attenzione nel voler eliminare ogni elemento ritenuto volgare e associabile dell'età della Reggenza. Ciò che fa Brabourne è imporre il proprio senso di decorosità a ciò che Jane Austen scrive nelle sue lettere:

¹³ Ivi, 6.

¹⁴ Ivi, 7.

¹⁵ R. W. Chapman, *Jane Austen's Letters to Her Sister Cassandra and Others* (Oxford, Oxford Press University, 1952), 378.

¹⁶ Ivi, 308-9.

Indeed, it should always be borne in mind during the perusal of these letters that, although, as I have before pointed out, a vein of good-nature satire might generally be found, alike in the letters and conversations of many of the Jane Austen family, it always was good natured, and no malice ever lurked beneath. No one, I imagine, was in reality ever more kind-hearted and considerate of the feelings of others than Jane Austen¹⁷.

L'immagine pastorale di Jane Austen viene meno quando, all'inizio del XX secolo, vi è una sorta di riscoperta della Reggenza. Quest'era, infatti, viene vista non più come un periodo di grossolanità e volgarità, bensì come un periodo di raffinatezza ed eleganza e soprattutto come periodo di civilizzazione, seppur ad appannaggio di pochi, ovvero degli uomini appartenenti alla borghesia o all'aristocrazia¹⁸. Jane Austen, di conseguenza, passa da essere una *Victorian proper Lady* a quella che viene definita una *Regency country Lady* da Wendy Monk, per cui l'appartenenza alla vita nella campagna inglese si dimostrerà essere cruciale per dar vita alla rappresentazione della *Austen's England*, tutt'oggi modello essenziale per le riproduzioni di ambientazioni Regency.

È proprio da questa associazione con la vita campestre inglese che nasce quel modello ideale di *Englishness* notoriamente incarnato da Jane Austen. Questo modello di *Englishness*¹⁹ è fondamentalmente basato su due pilastri: quello geografico, poiché Jane Austen descrive una porzione geograficamente molto limitata dell'Inghilterra, ovvero la campagna sempre-verde dell'Inghilterra del sud; e quello legato alla classe sociale, perché ciò che descrive l'autrice è solo una possibilità tra molte altre, ovvero la vita della *Hampshire upper-gentry*²⁰. È così che Jane Austen si è guadagnata l'appellativo di *The Most English Author*²¹ da parte di alcuni critici moderni, perché le persone, i luoghi, gli incontri che descrive nei suoi romanzi avrebbero potuto tranquillamente accadere a metà delle famiglie d'Inghilterra, situazioni in cui il pubblico inglese poteva facilmente immedesimarsi e trovare scorci della propria quotidianità.

¹⁷ Edward Brabourne, *Letters of Jane Austen* (Londra, Richard Bentley & Sons, 1884), 2.

¹⁸ Sales, *op. cit.*, 14.

¹⁹ Il modello di *Englishness* può essere largamente approfondito attraverso la lettura di *Englishness: percorsi nella cultura britannica del Novecento* (Roma, Carocci, 1999) a cura di Alessandra Marzola.

²⁰ Sales, *op. cit.*, 16.

²¹ Wilson, *op. cit.*, 168.

Riguardo il complicato rapporto tra Jane Austen e l'epoca in cui visse possiamo in conclusione affermare che, nonostante gli anni della Reggenza abbiano acquisito nel tempo diverse accezioni e definizioni – tra cui idillio pastorale, epoca di grossolanità e volgarità, periodo di inuguagliabile eleganza, epoca degli scandali e molto altro – tra tutte è l'associazione con gli scritti dell'autrice, che descrivono, criticano, riflettono sulla società di quel periodo, a permettere a Jane Austen di guadagnare una grande autorevolezza culturale. Ed è proprio per questo motivo che *Pride and Prejudice*, l'opera forse più famosa ed emblematica di Jane Austen, si dimostra essere un connubio perfetto tra il *Regency romance novel* per eccellenza, poiché contiene tutti gli elementi fondamentali del *romance novel* trattati nel capitolo precedente, e l'immagine della società inglese di fine Settecento che l'autrice, con grande arguzia e ironia, analizza e critica senza superarne mai i limiti.

2.1 *Pride and Prejudice*: il primo esempio di *Regency romance novel*

La prima edizione di *Pride and Prejudice* uscì in tre volumi con copertina rigida e fu pubblicata da Thomas Egerton²² il 28 gennaio 1813²³. Il titolo originario dell'opera non è tuttavia *Pride and Prejudice*, bensì *First Impressions*, titolo con cui nel novembre del 1797 il Reverendo George Austen presentò la prima stesura del lavoro al giovane editore londinese Thomas Cadell²⁴. Il Reverendo lo presentò come “a manuscript novel in three volumes, about as long as Miss [Fanny] Burney²⁵'s *Evelina*”²⁶, tuttavia Cadell, non rimanendo impressionato in alcun modo dall'opera, si rifiutò di pubblicarla²⁷. Eppure, al contrario di ogni predizione da parte di Cadell, circa sedici anni dopo l'opera fu pubblicata

²² Thomas Egerton (Londra, 1750 – Londra, 1830) libraio ed editore, noto soprattutto per aver pubblicato alcune tra le più famose opere di Jane Austen, tra cui *Pride and Prejudice*.

²³ Deidre La Faye, *Jane Austen: The World of her Novels* (New York, Harry N. Abrams Inc., 2002), 9.

²⁴ Thomas Cadell (Londra, 1773 – Londra, 1836) editore che ricevette in eredità l'attività dal padre, Thomas Cadell il Vecchio.

²⁵ Frances Burney (Lynn Regis, 1752 – Bath, 1840) anche nota come Fanny Burney è stata una scrittrice satirica, diarista e drammaturga inglese. Tra le opere che riscontrarono maggiore successo troviamo *Evelina* (1778), *Cecilia* (1782) e *Camilla* (1796).

²⁶ Pat Rogers, *The Cambridge Edition of the Works of Jane Austen* (Cambridge, Cambridge University Press, 2020), xxiv – xxx. La citazione è un estratto dalla lettera che il Reverendo Austen scrive a Thomas Cadell il 1 novembre del 1797.

²⁷ Thomas Keymer, *The Cambridge Companion to 'Pride and Prejudice'*, (Cambridge, Cambridge University Press, 2013), 2.

con il titolo *Pride and Prejudice* e divenne quello che tutt'oggi la storia della famiglia Bennet rappresenta: uno dei cardini della storia letteraria inglese.

Il successo che hanno riscosso le tematiche affrontate in *Pride and Prejudice* è da rintracciare principalmente nel legame che l'opera ha in relazione con la società che descrive, la quale coincide con quella degli anni in cui la scrittrice pubblica le proprie opere. Jane Austen non parla dei grandi eventi che furono protagonisti della storia inglese agli inizi del XIX secolo. Quella di non scrivere delle guerre napoleoniche, che stanno senza dubbio apportando profondi cambiamenti nella società di tutta l'Europa, sembra essere una scelta consapevole: come scrive Tony Tanner, Jane Austen compone "a novel in which the most important events are the fact that a man changes his manners and a young lady changes her mind"²⁸. Non possiamo di certo affermare che Austen non fosse al corrente delle vicissitudini storiche a lei contemporanee; difatti, pur non menzionando direttamente le guerre napoleoniche, la milizia occupa un ruolo rilevante nella narrativa austeniana. In *Pride and Prejudice* troviamo, ad esempio, George Wickham, un soldato che, in assenza di minacce esterne, viene mandato nel turbolento nord dell'Inghilterra per mantenere l'ordine all'interno del Paese²⁹; quest'ultimo è indubbiamente un personaggio chiave nello sviluppo dell'intreccio amoroso tra Mr. Darcy ed Elizabeth Bennet.

Per utilizzare una metafora, è come se lo sguardo dell'autrice fosse totalmente volto al dramma quotidiano dei vari personaggi, alle routine e ai rituali sociali attraverso i quali tentano di soddisfare il loro bisogno di realizzazione attraverso il raggiungimento di un matrimonio vantaggioso, mentre in filigrana è possibile intravedere la realtà storica. Il filo narrativo segue infatti le vicissitudini della giovane ed esuberante Elizabeth Bennet, i cui genitori cercano disperatamente di garantire sia a lei che alle sorelle un futuro felice attraverso un matrimonio prospero. I sogni di Mrs. Bennet sembrano prendere forma con l'apparizione di due ricchi gentiluomini, Mr. Bingley e Mr. Darcy, il primo presentato come socievole ed amichevole e l'altro come sprezzante e orgoglioso. Amore, matrimonio e una società consapevole dell'importanza e dei limiti che comporta la divisione in classi sociali tipica dell'Inghilterra georgiana, sono tematiche che Jane Austen non nasconde al lettore, anzi le dichiara nell'incipit dell'opera: "It is a truth

²⁸ Tony Tanner, *Knowledge and Opinion: Pride and Prejudice* (Cambridge, Cambridge University Press, 1986), 103.

²⁹ Ivi, 104.

universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune, must be in want of a wife”.³⁰

Leggendo questa prima frase siamo consapevoli che ciò che viene definita “una verità universalmente riconosciuta” è in realtà qualcosa di plausibile solo in un determinato spazio temporale. In altre parole, potremmo dire che ciò che viene descritto è un insieme di atteggiamenti socialmente e storicamente specifici, una prospettiva condivisa dalla borghesia della società del periodo in questione, ovvero quello della Reggenza.³¹ Se a questa considerazione sommiamo un altro elemento cruciale, ovvero che tutto l’intreccio di *Pride and Prejudice* corrisponde minuziosamente alla definizione che Pamela Regis dà del *romance novel* – “a work of prose fiction that tells the story of the courtship and betrothal of one or more heroines”³² – di cui abbiamo precedentemente parlato, non ci resta che definire *Pride and Prejudice* come uno dei primi e più significativi esempi di *Regency romance novel*.

2.2. Tre elementi del romance novel: “*society defined*”, “*the declaration*” e “*the barrier*”

Come affermato nel paragrafo precedente, *Pride and Prejudice* viene considerato l’esempio per eccellenza di come un *romance novel* dovrebbe essere strutturato; infatti, facendo un’analisi completa dell’opera, è possibile ritrovare tutti gli otto punti cardine su cui, secondo Pamela Regis, si basa la struttura narrativa di questo tipo di romanzo. Tuttavia, avendo questo lavoro l’obiettivo di analizzare e mettere a confronto tre diversi esempi di *romance novel*, per l’opera di Jane Austen si è scelto di prendere in analisi solo tre degli otto principi: *society defined* (descrizione della società), *the declaration* (la dichiarazione d’amore) e *the barrier* (l’ostacolo). Nello specifico, si è scelto di analizzare questi tre punti poiché ritenuti i tre più facilmente individuabili anche da lettori meno esperti del genere.

Il primo punto, ovvero la descrizione della società che ci viene data all’inizio della narrazione, per far comprendere al lettore le dinamiche sociali che si svilupperanno nel

³⁰ Jane Austen, *Pride and Prejudice* (London, Harper Collin Publishers, 2013), 1.

³¹ Keymer, *op. cit.*, 1.

³² Regis, *op. cit.*, 22.

corso della trama, è forse il più importante di tutta la narrazione. Abbiamo anche già accennato al fatto che spesso la società coincida con la barriera che ostacola il compimento della storia d'amore tra l'eroe e l'eroina³³; quindi comprendere la società significa comprendere il problema alla base della relazione tra i due protagonisti. La fallacità della società opprime e mina la felicità della coppia, la quale viene posta di fronte a un bivio con una scelta da compiere: adeguarsi e sottostare alle regole su cui la società si basa oppure ribellarsi e accettarne le conseguenze.

Jane Austen ci dipinge usi e costumi della società in cui Elizabeth e Mr. Darcy vivono attraverso le parole e le azioni di Mrs. Bennet. L'obiettivo di quest'ultima è quello di combinare un matrimonio vantaggioso per tutte le sue figlie, iniziando dalle maggiori, Jane ed Elizabeth. L'urgenza e il bisogno con cui Mrs. Bennet svolge le sue ricerche è il riflesso di alcuni dei principi presenti nella società in cui la famiglia Bennet vive, ulteriormente dimostrato dall'incipit con cui la narrazione si apre che ci consente di dedurre le fondamenta su cui si basa la società austeniana: il ceto e la fortuna. Entrambi questi elementi si porranno in relazione alla coppia come degli ostacoli poiché, dal momento in cui né Elizabeth né Jane fanno parte di un ceto elevato e tanto meno possiedono una buona fortuna, secondo le regole della società in cui vivono non dovrebbero essere prese nemmeno in considerazione come possibili mogli per Mr. Darcy e Mr. Bingley. Un'immagine ancora più dettagliata ci viene data attraverso lo scambio di battute tra Mrs. e Mr. Bennet nel primo capitolo, quando la moglie scopre dell'arrivo di Mr. Bingley e cerca di convincere il marito a presentarlo a tutta la famiglia:

“Why, my dear, you must know, Mrs. Long says that Netherfield is taken by a young man of large fortune from the north of England; that he came down on Monday in a chaise and four to see the place, and was so much delighted with it that he agreed with Mr. Morris immediately; that he is to take possession before Michaelmas, and some of his servants are to be in the house by the end of next week”.

“What is his name?”

“Bingley”.

“Is he married or single?”

“Oh! Single, my dear, to be sure! A single man of large fortune; four or five thousand a year. What a fine thing for our girls!”

“How so? how can it affect them?”

“My dear Mr. Bennet”, replied his wife, “how can you be so tiresome! You must know that I am thinking of his marrying one of them”.

“Is that his design in settling here?”

³³ Ivi, 31.

“Design! nonsense, how can you talk so! But it is very likely that he *may* fall in love with one of them, and therefore you must visit him as soon as he comes”.

“I see no occasion for that. You and the girls may go, or you may send them by themselves, which perhaps will be still better, for as you are as handsome as any of them, Mr. Bingley may like you the best of the party”.

“My dear, you flatter me. I certainly *have* had my share of beauty, but I do not pretend to be anything extraordinary now. When a woman has five grown up daughters, she ought to give over thinking of her own beauty”.

[...]

“But consider your daughters. Only think what an establishment it would be for one of them. Sir William and Lady Lucas are determined to go, merely on that account, for in general you know they visit no newcomers. Indeed, you must go, for it will be impossible for *us* to visit him, if you do not”.³⁴

Come traspare da questo estratto, la preoccupazione principale di Mrs. Bennet è quella di trovare un buon partito per ognuna delle sue cinque figlie, senza farsi scrupoli sul metodo da adottare per raggiungere tale obiettivo. Assicurare un futuro sereno e agiato alle figlie non è una prerogativa unica di Mrs. Bennet, anzi, quest’ultima è solo una tra le molte donne della sua epoca fortemente influenzate dalla cultura e dalle aspettative sociali.

È quindi grazie a Mrs. Bennet se il lettore viene a conoscenza delle complesse dinamiche sociali della società inglese del tardo XVIII secolo e delle convenzioni sociali che faranno da sfondo a tutta la trama amorosa. Infine, è sempre grazie alla madre se Elizabeth ha l’occasione di incontrare Mr. Darcy a Netherfield, dove avverrà ciò che Pamela Regis definisce *the meeting*, un altro degli elementi cruciali del *romance novel*. L’impatto iniziale tra i due non è molto positivo, poiché per entrambe le parti le prime impressioni sono negative; Elizabeth si indegna per la presunzione di Mr. Darcy, e lui considera lei “tolerable, but handsome enough to tempt me”³⁵.

Tuttavia, dopo aver avuto occasione di conoscersi meglio, i sentimenti dei due protagonisti sembrano cambiare e viene a svilupparsi una certa attrazione che porterà ad un altro momento chiave per l’intreccio narrativo: *the declaration*, ovvero il secondo elemento fra quelli individuati da Regis qui preso in esame.³⁶ *Pride and Prejudice* è un esempio di come la dichiarazione d’amore tra i due protagonisti di un *romance novel* non debba essere per forza all’inizio, e quindi rappresentare un amore a prima vista, o nella conclusione, servendo il lieto fine. Darcy decide di dichiarare il suo amore per Elizabeth

³⁴ Austen, *Pride and Prejudice*, 3.

³⁵ Ivi, 88.

³⁶ Regis, *op. cit.*, 33.

esattamente nel mezzo della narrazione, lasciando spazio ad altri risvolti inaspettati, ad esempio scoprire la vera natura di Wentworth e assistere alla sua fuga insieme alla giovane Lydia.

Eppure, se da una parte *Pride and Prejudice* rispetta appieno i canoni di scrittura di un *romance novel*, dall'altro è un romanzo che presenta delle importanti differenze narrative. Ci basti osservare la dichiarazione tra l'eroe e l'eroina, o per meglio dire, *le dichiarazioni*. Infatti, l'elemento discostante che Jane Austen inserisce nella trama è proprio la doppia dichiarazione, una iniziale da parte di Mr. Darcy a Elizabeth a metà della narrazione e una a chiusura della trama da parte di lei a lui. Lo spazio temporale tra una dichiarazione e l'altra permette non solo di accentuare la suspense emotiva nel lettore, ma è anche un modo per rappresentare adeguatamente uno sviluppo lento e graduale del sentimento d'amore che nasce tra i due protagonisti³⁷. Questi ultimi riescono ad andare oltre le barriere sociali e ai pregiudizi iniziali ad esse legati solo grazie a questo tempo di metabolizzazione e rielaborazione dei propri sentimenti in virtù dei propri desideri e non del dovere sociale. In altre parole, potremmo dire che la dichiarazione di Darcy è un pretesto narrativo argutamente inserito a metà della narrazione per dar modo e tempo all'eroina di superare le proprie barriere sociali ed emotive, che in questo caso si identificano con i pregiudizi nei confronti di Darcy, e far sì che avvenga la *recognition*, il riconoscimento, tra i due protagonisti.

Passiamo quindi ad analizzare l'ultimo dei tre punti: l'ostacolo, *the barrier*. Anche qui, sarebbe in realtà più corretto parlare di *barriers*, poiché sono molteplici gli ostacoli che si interpongono non solo tra Elizabeth e Darcy, ma anche tra Jane e Mr. Bingley, Lydia e Wickham ed infine Charlotte e Mr. Collins. Infatti, avendo *Pride and Prejudice* l'obiettivo di esplorare il matrimonio in ogni sua sfaccettatura, Jane Austen non si limita a presentarci una sola realtà, ovvero quella dei due protagonisti, ma attraverso quattro coppie analizza quattro situazioni sociali diverse³⁸. Per ciascuna situazione la barriera sarà diversa, ovviamente tenendo sempre fede alle regole che governano la società di cui tutte le coppie fanno parte. La barriera che viene sormontata con più facilità è quella tra Charlotte e Mr. Collins, che in questo caso si identifica con la presenza di un'altra donna, ovvero Elizabeth. Mr. Collins difatti viene presentato a Elizabeth come potenziale marito

³⁷ Ivi, 35.

³⁸ Ivi, 78.

in quanto legittimo erede della casa della famiglia Bennet. È tuttavia chiaro ancor prima dell'incontro tra i due che Elizabeth non ha alcuna intenzione di sposare Mr. Collins, convinzione che si consolida con l'arrivo di lui a casa Bennet. Diversa è invece la prospettiva di Charlotte che, essendo ancora nubile all'età di ventisette anni, secondo le regole della società in cui si trova è ormai da considerarsi una zitella, senza prospettive di matrimonio né di fortuna. Quindi, quando le si offre l'occasione, l'unica e probabilmente l'ultima che potrebbe mai avere, decide di andare oltre il difficile carattere di Mr. Collins per garantirsi invece un futuro:

But still, he would be her husband – without thinking highly either of men or matrimony, marriage had always been her object; it was the only honorable provision for well-educated young women of small fortune, and however uncertain of giving happiness, must be their pleasantest preservative from want. This preservative she had now obtained; and at the age of twenty-seven, without having ever been handsome, she felt all the good luck of it. The least agreeable circumstance in the business was the surprise it must occasion to Elizabeth Bennet, whose friendship she valued beyond that of any other person.³⁹

La barriera tra Charlotte e Mr. Collins viene subito meno quando Elizabeth ufficialmente rifiuta la proposta di matrimonio da parte del cugino. Charlotte continua a mostrare preoccupazione nei confronti dell'amica, ma non per la paura che lei possa cambiare idea e sposare il cugino, piuttosto per il peso del giudizio che la sua più cara amica potrebbe dare alla scelta di aver accettato il matrimonio con Mr. Collins per ragioni unicamente pragmatiche.

Il secondo caso di ostacolo superato per garantire un felice matrimonio è rappresentato dall'unione tra Wickham e Lydia, le cui barriere sono più complesse rispetto a quelle legate ai coniugi Collins. Tra i due vi sono tre principali figure potenzialmente minacciose: Elizabeth, Miss King e Wickham stesso. Elizabeth rappresenta una minaccia per Lydia, poiché essendo la maggiore tra le sorelle, secondo la logica del mercato matrimoniale di fine XVIII secolo, avrebbe precedenza rispetto a Lydia. Elizabeth è, inoltre, la prima delle sorelle Bennet per cui Wickham mostra

³⁹ Austen, *Pride and Prejudice*, 112.

interesse. Tuttavia, a discapito di un primo momento di attrazione tra i due, una volta scoperta la vera natura di Wickham, Elizabeth perde completamente interesse nei suoi confronti. A questo punto subentra la seconda barriera, Miss King, un'ereditiera che Wickham cerca senza successo di sedurre puntando a un ritorno economico. Infine, la terza e ultima barriera è Wickham stesso che, anche quando fugge e cerca di sedurre Lydia, non sembra comunque voler sposare la giovane Miss Bennet. Quest'ultima barriera viene risolta solo grazie al denaro che Darcy offre in cambio di una scelta onesta da parte di Wickham, ovvero sposare Lydia:

Wickham's affection for Lydia, was just what Elizabeth had expected to find it; not equal to Lydia's for him. She had scarcely needed her present observation to be satisfied, from the reason of things, that their elopement had been brought on by the strength of her love, rather than by his; and she would have wondered why, without violently caring for her, he chose to elope with her at all had she not felt certain that his flight was rendered necessary by distress of circumstances; and if that were the case, he was not the young man to resist an opportunity of having a companion.⁴⁰

Vi sono successivamente Jane e Mr. Bingley, i quali sembrano affezionarsi l'un l'altro già dal primo incontro e per cui tutti sembrano sognar un lieto fine, a eccezione di Darcy, il quale non solo si oppone fermamente al corteggiamento tra i due, ma in un primo momento cerca di mettere in cattiva luce Jane agli occhi di Mr. Bingley. Per questa coppia Darcy mette in campo una delle barriere più significative, ovvero la distanza geografica. Attraverso una sottile opera di manipolazione, Darcy riesce a convincere Bingley che Jane non è la scelta più saggia in ambito matrimoniale e di tornare quindi a Londra per superare l'infatuazione per lei. Veniamo a conoscenza dei pensieri e delle azioni di Mr. Darcy grazie a una lettera che lui stesso scrive a Elizabeth, in cui dichiarerà di aver frainteso i sentimenti di Jane per l'amico Bingley e di essere stato in qualche modo fuorviato dall'atteggiamento della sua famiglia:

[...] Her look and manners were open, cheerful, and engaging as ever, but without any symptom of peculiar regard, and I remained convinced from the evening's scrutiny, that though she received his attentions with pleasure, she did not invite

⁴⁰ Ivi, 306.

them by any participation of sentiment. If you have not been mistaken here, I must have been in error. [...] The situation of your mother's family, though objectionable, was nothing in comparison to that total want of propriety so frequently, so almost uniformly betrayed by herself, by your three younger sisters, and occasionally even by your father. Pardon me. It pains me to offend you. But amidst your concern for the defects of your nearest relations, and your displeasure at this representation of them, let it give you consolation to consider that, to have conducted yourselves so as to avoid any share of the like censure, is praise no less generally bestowed on you and your elder sister, than it is honourable to the sense and disposition of both

Bingley e Jane rappresentano l'unica situazione in cui la barriera è totalmente esterna al loro volere, infatti è evidente che già dal primo scambio di sguardi tra i due sboccia un amore a prima vista. Ad interporsi tra loro vi è solo Darcy, sicché, una volta rimosso il suo atteggiamento ostile e quindi la barriera che esso rappresenta, l'intreccio amoroso trova velocemente il lieto fine.

L'ultimo caso, forse il più complesso, riguarda le sorti di Elizabeth Bennet e Fitzwilliam Darcy. Nella loro situazione si può infatti osservare una sovrapposizione di fattori, interni ed esterni, che i protagonisti dovranno affrontare per superare tutte quelle barriere che senza degli interventi esterni o delle prese di coscienza da parte dei protagonisti non possono essere superate, ovvero il *Point of Ritual Death*: l'atteggiamento dei coniugi Bennet, Caroline Bingley, Lady Catherine de Bourgh, Wickham, l'orgoglio di Darcy e i pregiudizi di Elizabeth. I genitori di Elizabeth sono i primi a rappresentare una minaccia per l'immagine che creano della famiglia Bennet agli occhi della società; non a caso Darcy stesso recrimina l'atteggiamento rozzo di Mrs. Bennet e la totale inerzia di Mr. Bennet nel prevenire la situazione che si è venuta a creare tra Wickham e Lydia. I coniugi Bennet sono una reale barriera sociale per Elizabeth, la quale sarà sempre messa in relazione, e di conseguenza giudicata, con l'atteggiamento dei genitori. È proprio per quanto appena detto che anche Caroline Bingley diventa per loro una barriera esterna: Caroline, infatti, rappresenta tutto ciò che Elizabeth dovrebbe essere per ritenersi degna di sposare Darcy. Se infatti Caroline rappresenta il *Bon Ton* e la ricchezza, dall'altra Elizabeth è solo a "strange, poor, rustic outsider"⁴¹. Per quanto detto precedentemente, la

⁴¹ Regis, *op. cit.*, 80.

cattiva opinione che Caroline ha di Elizabeth, e la conseguente opposizione al possibile matrimonio con Darcy, deriva proprio dai modi grossolani dei coniugi Bennet.

Dello stesso pensiero è Lady Catherine de Bourgh, la zia di Darcy che, oltre a rimarcare la differenza di status tra i due protagonisti, rivendica un precedente fidanzamento di Darcy con la figlia, Anne de Bourgh, unione che avrebbe unito lo status sociale della sposa con la ricchezza di lui. Come afferma Susan Morgan, seppur sia impopolare tra i lettori, secondo le norme del XVIII secolo, la proposta avanzata da Lady Catherine de Bourgh sarebbe stata quella più logica da portare a compimento⁴². Infatti, anche se per un lettore moderno questa barriera si presenta come un ostacolo facile da superare, così non è per i protagonisti che vivono nella società di cui subiscono regole e comportamenti sociali.

Più vicino al lettore moderno è probabilmente il rischio personificato da Wickham, ovvero l'attrazione sessuale senza morale. Infatti, la morale del tempo prevedeva l'atto sessuale solo tra due persone sposate e se compiuto tra due persone non sposate, l'unione tra i due in causa era d'obbligo; tuttavia Wickham decide di non seguire la rigida morale imposta dalla società, assume invece un atteggiamento libertino. Jane Austen è innovativa nell'inserire in un *romance novel* di fine XVIII secolo un tabù come l'attrazione sessuale tra due persone non sposate⁴³, ma allo stesso tempo è precorritrice del nucleo narrativo del *romance novel* contemporaneo, genere cui appartiene Julia Quinn, della quale tratteremo nell'ultimo capitolo.

Concludiamo infine con le ultime due barriere, quelle interne, l'orgoglio di Darcy e il pregiudizio di Elizabeth. Per entrambi i protagonisti superare queste barriere significa non solo andare oltre le convenzioni sociali che, in un modo o nell'altro, influenzano le opinioni, ma soprattutto riuscire a lasciarsi alle spalle la visione distorta che hanno l'uno dell'altra attraverso un percorso di correzione reciproca. Da questa prospettiva, e quindi messi in relazione l'un l'altro, Darcy ed Elizabeth sono contemporaneamente allievi e mentori. E superare queste barriere interne significa per i protagonisti venire faccia a faccia con le barriere esterne. Per esempio, Darcy, per superare il suo orgoglio e finalmente portare alla luce i suoi sentimenti, dovrà *in primis* fare i conti con l'evidente

⁴² Susan Morgan, *Intelligence in Pride and Prejudice – Jane Austen's Pride and Prejudice*, Ed. Harold Bloom (New York, Chelsea House, 1987), 85 -105.

⁴³ Carol Thorston, *The Romance Revolution: Erotic Novels for women and the Quest for a new Sexual Identity* (Urbana, University of Illinois, 1987), 6.

differenza di status tra lui ed Elizabeth (che di riflesso si traduce con l'accettazione della relazione tra Bingley e Jane) e, in secondo luogo, riuscire a separare l'opinione che ha di Elizabeth da quella che ha dei suoi genitori⁴⁴.

Infine, vi è Elizabeth, le cui barriere interne sono tanto il pregiudizio nei confronti di Darcy quanto la presunzione. A questo proposito il titolo *Pride and Prejudice* potrebbe creare confusione nel lettore e in qualche modo risultare fuorviante poiché all'inizio della narrazione non è la barriera "pregiudizio" a contrapporsi all'orgoglio di Darcy, a farlo invece è la presunzione di Elizabeth⁴⁵.

"His pride", said Miss Lucas, "does not offend ME so much as pride often does, because there is an excuse for it. One cannot wonder that so very fine a young man, with family, fortune, everything in his favour, should think highly of himself. If I may so express it, he has a RIGHT to be proud."

"That is very true", replied Elizabeth, "and I could easily forgive HIS pride, if he had not mortified MINE."

"Pride", observed Mary, who piqued herself upon the solidity of her reflections, "is a very common failing, I believe. By all that I have ever read, I am convinced that it is very common indeed; that human nature is particularly prone to it, and that there are very few of us who do not cherish a feeling of self-complacency on the score of some quality or other, real or imaginary. Vanity and pride are different things, though the words are often used synonymously. A person may be proud without being vain. Pride relates more to our opinion of ourselves, vanity to what we would have others think of us."⁴⁶

Ad instillare il dubbio nel lettore dovrebbero essere le parole della saggia sorella Mary, la quale sottolinea come orgoglio e presunzione, pur essendo utilizzati spesso come sinonimi, indichino due tratti caratteriali ben diversi. Darcy, pur essendo molto orgoglioso, non pecca di presunzione, poiché è troppo incentrato su sé stesso per dare peso alle opinioni altrui. Al contrario, l'antipatia che Elizabeth prova nei confronti di Darcy nasce unicamente come reazione all'opinione che lui ha di lei e della sua famiglia. Quindi la prima barriera interna che ostacola Elizabeth non è il pregiudizio bensì la sua presunzione. In un secondo momento quest'ultima sfocerà in una forma di pregiudizio: quando Wickham racconta la sua versione dei fatti sul conto di Darcy, Elizabeth non fatica a credergli e si lascia ingannare perché accecata dal pregiudizio nei confronti di

⁴⁴ Regis, *op. cit.*, 81.

⁴⁵ Robert C. Fox, *Prejudice or Vanity? Nineteenth-century Fiction*, (Berkeley, University of California Press, 1962), 185-187.

⁴⁶ Austen, *Pride and Prejudice*, 18.

Darcy. Quindi, in sintesi, l'atteggiamento pregiudicante nei confronti di Darcy non è la barriera in sé e per sé, ma il risultato della barriera interna "presunzione" che, sommandosi alla barriera esterna "Wickham", creerà per Elizabeth l'ostacolo più grande da superare.

Come precedentemente ricordato, i protagonisti riusciranno a superare entrambe le barriere interne solo grazie a degli insegnamenti che si danno reciprocamente: da un lato, Elizabeth insegna a Darcy che un sentimento tanto grande e complesso quanto l'amore può far superare anche le più radicate convenzioni sociali; dall'altro Darcy insegna a Elizabeth ad andare oltre le *first impressions*.

In conclusione, *society defined*, *the declaration* e *the barrier* sono solo tre degli otto elementi presenti nella narrazione che rendono *Pride e Prejudice* il *Regency romance novel* più canonico. Tuttavia, sebbene quest'opera resti con ogni probabilità la più frequentemente associata al genere, Jane Austen ne fa parte perché descrive con acutezza ciò che conosce bene, ovvero una realtà molto specifica del suo tempo. La situazione è, invece, diversa quando si parla delle opere della scrittrice che viene definita dai critici come la madre del *regency novel*, ovvero Georgette Heyer, la quale, come si vedrà nel prossimo capitolo, attraverso anni di metodiche ricerche e attenzione al dettaglio storico, ha dimostrato un vero e proprio impegno intellettuale⁴⁷ ed emotivo nei confronti del periodo *Regency*.⁴⁸

⁴⁷ Lisa Hopkins, *After Austen: Reinventions, Rewritings, Revisiting* (London, Palgrave Macmillan, 2018), 87.

⁴⁸ Regis, *op. cit.*, 125.

Capitolo 3

La madre del *Regency romance novel*: Georgette Heyer

Sebbene l'epoca Regency si collochi, come precedentemente ricordato, in quel breve periodo tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, Georgette Heyer, ovvero la scrittrice che diede vita al *Regency romance novel*, sottogenere del romanzo storico¹, inaugurò la sua carriera solo nel 1921.² Georgette Heyer nasce il 16 agosto 1902 a Wimbledon, Londra, anno che, da un lato, segna la fine di quel periodo che prenderà in seguito il nome di Victorian Age³ in onore della monarchia che regnò dal 1837 al 1901, ovvero la Regina Vittoria, e dall'altro dà inizio a una nuova era con l'incoronazione di Edoardo VII. L'essere nata a cavallo tra due regni permise a Heyer di essere parte di quell'ultima generazione testimone di un'epoca ancora ricca di tradizioni che risalivano al periodo della Reggenza, tradizioni che rimasero riconoscibili fino ai primi anni del XX secolo.

Figlia di una famiglia borghese mediamente benestante, con padre docente di francese al King's College, George Heyer, e madre musicista, Sylvia Watkins, Heyer capisce presto di far parte di un mondo ancora molto basato sulle apparenze, in cui l'onestà di un uomo poteva venir giudicata in base agli abiti che indossava e in cui carrozze e cavalli erano parte integrante della vita quotidiana⁴. Va inoltre ricordato che sia l'età vittoriana sia quella edoardiana furono caratterizzate dal perpetrarsi di radicate gerarchie sociali, il che implicò che Heyer crescesse completamente esposta all'idea di un distinto ordine sociale da rispettare e in cui trovare un collocamento⁵. A rimarcare questa concezione di suddivisione sociale vi erano altri due fattori: in primo luogo l'interazione quotidiana che Heyer aveva con la servitù domestica, che con ogni probabilità ogni giorno le ricordava la posizione elevata che aveva rispetto a loro e, in secondo luogo, la lettura di tutte quelle riviste del tempo che sovente contenevano concetti

¹ Celia Brayfield, Duncan Sprott, *Writing Historical Fiction: A Writers' and Artists' Companion* (Bloomsbury, A&C Black, 2013), 63.

² Kloester, Jennifer, *Georgette Heyer: Biography of a bestseller* (Londra, William Heinemann, 2011), 19.

³ L'era vittoriana (1837-1901) fu un periodo di numerose e significative riforme politiche e cambiamenti sociali tra cui la rivoluzione industriale, il boom ferroviario e scoperte scientifiche di grande rilevanza internazionale.

⁴ Kloester, *Georgette Heyer: Biography of a bestseller*, 1.

⁵ Ivi, 14.

come la superiorità razziale e classista, l'importanza del patrimonio e la salvaguardia della discendenza, i diritti degli uomini e l'importanza del matrimonio nella vita di una donna.

Tutti questi concetti orbiteranno attorno ad Heyer per l'intero corso della sua carriera da scrittrice, poiché tanto essi quanto l'influenza di letture come Rudyard Kipling, Jane Austen, Robert Louis Stevenson, Charles Dickens e William Shakespeare daranno vita alla società altamente strutturata e orientata alla suddivisione in classi dipinta in tutte le opere della scrittrice. Sia grazie alle storie e alle poesie recitate dal padre che alle canzoni suonate dalla madre, l'orecchio della scrittrice si abituò sin dalla più tenera età alla musica, alla letteratura, alle rime, al metro e al ritmo. Tuttavia, per quanto amasse la musica, Heyer non sviluppò mai la stessa passione della madre, la quale descrisse la figlia come: "a lovely contralto who hardly distinguishes one note from another"⁶. Fu invece ben presto chiaro che avrebbe seguito la scia letteraria del padre nella sua dedizione letteraria. George Heyer, una volta intuiva l'inclinazione della figlia, si occupò personalmente della sua formazione letteraria. In questa fase molto delicata della formazione della scrittrice, l'intervento e il sostegno del padre furono cruciali: a differenza di quanto si potrebbe immaginare a proposito di un uomo che visse fra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, egli, infatti, non ostacolò mai l'immaginazione e la curiosità della figlia limitandola alla lettura di alcuni generi in particolare ma, al contrario, lasciò che fosse la curiosità di lei a scegliere quale direzione seguire. Se a volte si permetteva di sconsigliare un testo alla figlia non era perché lo ritenesse inadatto ad un pubblico femminile, ma semplicemente perché pensava non potesse sposarsi con i suoi gusti personali⁷. Paradossalmente il pupillo che non trovò tra i banchi di scuola, George Heyer lo ritrovò nella sua stessa casa: Georgette Heyer diventò così la diretta eredità di tutta la conoscenza letteraria del padre, il quale, riconoscendo ben presto il suo talento naturale per la scrittura, trasmise alla propria passione per la conoscenza della letteratura.

Di spiccata importanza per la formazione letteraria di Georgette Heyer fu anche il trasferimento dell'intera famiglia a Parigi nel 1914. In quegli anni la città francese era al suo apice come centro culturale europeo e ospitava alcuni fra i più grandi filosofi, scrittori e artisti del tempo. Grazie al padre, che parlava fluentemente francese e riuscì a inserirsi

⁶ Ivi, 17.

⁷ Ivi, 19.

rapidamente nella società parigina, la giovane scrittrice ebbe più volte l'occasione di partecipare con i genitori ai saloni letterari e vedere degli spettacoli a teatro. L'esperienza parigina non servì solo ad ampliare gli orizzonti di Heyer in ambito formativo, bensì (a differenza di quanto accadde a Jane Austen) le diede accesso a tantissimo materiale autentico, poiché vissuto in prima persona, che utilizzerà successivamente in molte delle sue opere. Il soggiorno parigino fu tuttavia breve, poiché a causa dello scoppio della prima guerra mondiale nel 1914, non solo la famiglia Heyer fu costretta a tornare velocemente in Inghilterra, ma la giovane scrittrice per la prima volta fu obbligata ad andare a scuola e non essere più seguita privatamente dal padre, che dovette a sua volta mettere da parte la propria professione e vita privata per arruolarsi e partire per il fronte⁸.

La scrittrice dunque si avvicinò alla scuola per la prima volta solo all'età di tredici anni, poiché l'educazione che i genitori desideravano impartire alla giovane Heyer non era una semplice formazione accademica, bensì volevano che fosse la sua curiosità a guidare gli studi, sperando così che anche la sua creatività si potesse sviluppare liberamente. Tale pensiero e un'immagine che raffigura verosimilmente George Heyer ci vengono mostrati in *Helen*, un romanzo di Heyer con forti tratti autobiografici. Il romanzo narra le vicende di Helen, una giovane donna cresciuta unicamente dal padre, Jim Marchant, dopo la morte per parto della madre. Parlando della figlia, Jim Marchant afferma:

I don't want Helen educated for a profession and made to pass a Matriculation. I want her mind to expand. I want her to be accomplished in the sense that she has a wide knowledge of art and history, and literature, and things that matter.⁹

I primi tempi a scuola non furono facili per Heyer, che non riusciva a integrarsi sia a causa di una grande timidezza sia perché aveva avuto delle esperienze di vita che l'avevano fatta maturare precocemente rispetto ai suoi compagni. A differenza di molti di loro, infatti, aveva già vissuto all'estero, era stata invitata a serate ed eventi solitamente accessibili solo agli adulti e soprattutto aveva avuto una formazione scolastica molto avanzata rispetto a tutti gli altri. Fortunatamente, finita la guerra, ritornato il padre e diventata una giovane donna, Heyer superò la profonda timidezza che tanto la ostacolò

⁸ Ivi, 35.

⁹ Georgette Heyer, *Helen* (Depot Lane, Buccaneer Books Inc., 1979), 23.

negli anni scolastici, così che la vita non solo sembrò tornare alla normalità, ma ci fu per lei anche una svolta dal punto di vista sociale: fu in questo periodo, infatti, che Georgette Heyer iniziò a prendere sempre più parte alla vita mondana di Wimbledon.

A dimostrazione del cambiamento che Georgette Heyer stava vivendo vi fu l'inizio dell'amicizia con due giovani intellettuali, amiche con cui restò in contatto per tutta la vita e con cui condivise la profonda passione letteraria: Carola Oman¹⁰ e Joanna Cannan¹¹, la prima figlia di un membro dell'University of Oxford Press e la seconda figlia di uno storico. Condividendo la passione per la scrittura, le tre si riunivano ogni qualvolta ve ne fosse la possibilità e si scambiavano consigli su come migliorare la propria scrittura. Tutte e tre condividevano il sogno e l'obiettivo di pubblicare i propri romanzi, e fu ciò che accadde in futuro; tuttavia, la prima, pur essendo la più giovane, fu Georgette Heyer. La giovane Heyer ebbe modo di prendere sempre più confidenza con la scrittura nel periodo in cui il padre si trovava a Rouen come soldato; lo scrivere quotidianamente lettere al padre fu per lei esercizio di scrittura costante, grazie al quale diventò sempre più abile a descrivere particolari stati d'animo così come a catturare e riportare ogni dettaglio di una semplice routine quotidiana¹².

Tornato dalla guerra e constatato il crescente talento della figlia, George Heyer insistette perché la figlia scrivesse qualcosa che potesse essere pubblicato. Inizialmente l'intento di Georgette Heyer non era quello di scrivere romanzi perché venissero pubblicati: piuttosto Heyer voleva scrivere delle storie che alleviassero la noia del fratello Boris, che soffriva emofilia ed era dunque costretto a passare lunghi periodi di convalescenza in casa. Analogamente a ciò che accadde a Jane Austen, anche nel caso di Georgette Heyer fu il padre George a suggerire di pubblicare il primo racconto della figlia dopo averlo letto. Quest'ultimo aveva infatti dei contatti in comune con un editore, Leonard P. Moore, che decise di pubblicare il primo romanzo della figlia.¹³ Jane Aiken Hodge, nella biografia della scrittrice, sottolinea l'importanza che la pubblicazione di *The Black Moth* occupa nella carriera di Heyer, poiché sarà il primo segno di un'attività

¹⁰ Carola Oman (Londra, 11 maggio 1897 – Londra, 11 giugno 1978) è una scrittrice inglese di romanzi storici. È nota soprattutto per l'opera *Robin Hood: Prince of Outlaws* (1937) e la biografia dell'ammiraglio Nelson.

¹¹ Joanna Maxwell Cannan (Oxford, 27 maggio 1896 – Blandford Forum, 22 aprile 1961) figlia del decano dell'Oxford Trinity College e scrittrice di romanzi polizieschi tra cui *The Triple Crown* (1908) e *A Hand to Burn* (1936).

¹² Kloester, *Georgette Heyer: Biography of a bestseller*, 46.

¹³ Hodge, *op. cit.*, 7.

letteraria prolifica. La storia narra le vicende di Jack Carstares, un gentiluomo che, per salvare l'onore del fratello Richard, si prende la colpa per aver barato a carte, dovendo così rinunciare sia alla sua eredità e che al suo titolo. L'espressione '*black moth*' si riferisce a Tracy Belmanoir, Duca di Andover e fratello di Lavinia – la donna amata da Richard – conosciuto anche con l'appellativo *The Devil*. Il destino di Tracy e quello di Jack si intrecceranno quando entrambi si innamorano della bella Diana Beauleigh. Nel romanzo è già possibile ritrovare tutti gli elementi che caratterizzeranno la maggior parte dei romanzi *regency* scritti successivamente da Georgette Heyer: "the saturnine male lead, the marriage in danger, the extravagant wife, and the group of idle, entertaining young men".¹⁴ Quando pubblicò *The Black Moth* per la prima volta, Heyer aveva solo diciassette anni, eppure si dimostrò già così matura da riuscire a raffigurare una vasta gamma di relazioni amorose, in cui l'amore causa ai personaggi tanto dolore quanta felicità. Se ciò non bastasse, tra i temi che saranno poi ricorrenti nella produzione della scrittrice e sono già presenti in questo romanzo, vi è quello della consapevolezza che per avere successo una relazione sana ha bisogno di tempo e richiede empatia e comprensione reciproca e non solo attrazione fisica¹⁵.

La svolta definitiva nella carriera di Georgette Heyer arriva nel 1935 con la pubblicazione di *The Regency Buck*, grazie al quale la scrittrice dà ufficialmente vita al *Regency Romance*, genere che include quei romanzi ambientati nel decennio noto come Età della Reggenza, quando re Giorgio III impazzì e suo figlio maggiore fu nominato principe reggente per governare al suo posto¹⁶.

Heyer deve in parte la sua notorietà al sistematico e accurato lavoro di ricerca storica sul periodo della Reggenza che svolse per imitare nei suoi scritti il più verosimilmente il linguaggio, il modo di vestire, il pensiero e le personalità dell'epoca e creare così a series of romances with carefully researched Regency settings.¹⁷

Regency Buck fu solo il primo dei frutti della continua ricerca del dettaglio storico che occupò la maggior parte della vita professionale di Georgette Heyer: i fascicoli di appunti riguardanti linguaggio, gente e costumi di fine XVIII e inizio XIX secolo erano in continua evoluzione, uno sviluppo osservabile anche attraverso la lettura degli

¹⁴ Ivi, 8.

¹⁵ Kloester, *Georgette Heyer: Biography of a bestseller.*, 68.

¹⁶ Ivi, 142.

¹⁷ Regis, *op. cit.*, 127.

storicamente accurati romanzi *regency* scritti successivamente da Heyer¹⁸. Imitandone lo stile e la lingua, Florence Stevenson descrisse le opere di Georgette Heyer in questi termini:

A world peopled by handsome noblemen in well-fitting coats, high starched cravats, muslin shirts, colored vests, skintight pantaloons, gold fobs, Hessian boots polished to a high shine and adorned with sparkling gold tassels... they have fast horses, country estates, townhouses and fortunes... the heroine is beautiful, witty, charming, dresses to the nines in see-through, form hugging muslins, bonnets adorned with cock feathers or flowers, shows a well-turned ankle and a tiny foot.¹⁹

Pur continuando le sue ricerche storiche, Heyer interruppe la scrittura di romanzi *regency* per un lungo periodo: dall'inizio degli anni Trenta ai primi anni Quaranta, la scrittrice si dedicò principalmente alla pubblicazione di romanzi polizieschi²⁰, che le portarono successo e guadagno tanto quanto quelli a tema *regency*. Al termine della fase poliziesca, quando decise di ritornare al genere *regency*, Heyer cercò di rifarsi del tempo perduto e pubblicò circa un romanzo all'anno per i successivi trent'anni. Ovviamente, pur mantenendo una resa economica stabile e un pubblico sempre attivo, i romanzi persero un minimo di originalità. Vi sono delle figure che ricorrono con frequenza, tra cui il giovane ufficiale nobile d'animo ma impunito che aspira a sposare la volubile sorella dell'eroe, o l'eroe stesso che principalmente si divide in tre profili: *Rochester*, *Beau* e *Paragon*²¹. Il "Rochester"²² è il più riconoscibile tra tutti, anche per i lettori meno esperti del genere: capelli nero pece, carnagione scura, occhi grigi e tratti del viso duri, un eroe inizialmente incompreso e infine accettato. Il secondo è il più ingannevole tra i tre, l'eroe "Beau"²³ nasconde la propria virilità sotto un sorriso beffardo e pigro, ma conoscendolo meglio si apprende che è dedito ad attività fisiche molto dure, come la boxe, e che non

¹⁸ Hodge, *op. cit.*, 38.

¹⁹ Regis, *op. cit.*, 126.

²⁰ *Footsteps in the Dark* (1932), *Death in the Stocks* (1935), *They found him Dead* (1937).

²¹ Juliet Townsend, "The High Kick of Regency Fashion", *The Spectator* (Londra, Vol.295, 3 luglio 2004), 41.

²² Riferimento al protagonista maschile in *Jane Eyre: An Autobiography*, romanzo scritto da Charlotte Bronte nel 1847. Sir Edward Rochester rappresenta l'eroe byroniano, reduce da un matrimonio infelice e ora innamorato della protagonista Jane; caratterialmente è un uomo orgoglioso e lunatico, difficile da comprendere ma dotato di un animo sensibile e capace di amare profondamente.

²³ Riferimento a George Bryan Brummell, conosciuto come Beau Brummell, una figura di spicco di fine XVIII secolo che personifica il Dandismo. Viene ricordato per i suoi modi raffinati e la cura che impiegava nel vestirsi, difatti era un vero simbolo dell'eleganza e della raffinatezza.

aspetta altro di conoscere la donna che gli cambierà la vita. Infine, vi è l'eroe "Paragon"²⁴, un uomo consapevole del proprio fascino che non ha paura di utilizzare le proprie doti per conquistare il cuore della protagonista.²⁵

La critica si divide in chi giudica queste ripetizioni in senso negativo e chi considera l'utilizzo dello stesso *pattern* nella maggior parte di romanzi di Heyer come il principio della creazione della base del *Regency romance novel*; infatti gli elementi fissi presentati da Heyer, così come le frasi idiomatiche o l'importanza data al dettaglio storico nella descrizione di ogni ambiente, sono oggi considerati la base, un vero e proprio *must* da cui partire per aspirare a scrivere un romanzo *regency* nel senso più tradizionale. Infatti, come precedentemente accennato, *Regency Buck* preannuncia la nascita del genere *Regency romance novel*, in quanto in esso si trovano già i punti cardine su cui si fonderà il genere, argomento che verrà trattato nel prossimo paragrafo. L'autrice stessa sentiva di aver scritto qualcosa di speciale e ne andava molto orgogliosa, infatti in una lettera al suo editore scrive:

I've been going through it to see where it can be improved, and modesty, as you know, is my long suit – I am inclined to think it is a classic! I don't really know how I came to write anything so good. I do remember putting in a lot of work on it – and how I loved writing it! The characters in it say, "very true" and "depend upon it" and their spirits get 'quite worn down', and it is 'long before the evils of it ceased to be felt'. And as for the Earl of Worth! Talk of Heyer-heroes! He tops the lot of Magnificence, Omnipotence, Omniscience, and General Objectionableness.²⁶

Il prossimo paragrafo sarà interamente dedicato a *Regency Buck* proprio in virtù di ciò che questo romanzo rappresentò per l'autrice e il posto speciale che ebbe nella sua carriera narrativa, per l'impatto sul pubblico e l'incisività nel genere *Regency romance novel* e, infine, per i punti di contatto e di divergenza con le precedenti opere di Jane Austen. Come vedremo, proprio come *Pride and Prejudice* di Austen prima di lui e *The Duke and I* di Julia Quinn di dopo, *Regency Buck*, riprende le categorie critiche di Pamela Regis che si sono assunte come strumento di analisi dei romanzi oggetto di questo lavoro.

²⁴ In questo caso viene in qualche modo rievocata la figura del dandy, un uomo che dà molta importanza all'aspetto fisico e al fascino e che non ha paura a utilizzarli come mezzo per raggiungere il proprio fine, nel caso specifico il cuore della protagonista.

²⁵ Townsend, *op. cit.*, 41.

²⁶ Samantha Rayner, Kim Wilkins, *Georgette Heyer – History and Historical Fiction* (Londra, UCL Press, 2021), 13.

3.1 *Regency Buck*: tra romanzo storico e *Romance novel*

Regency Buck non è il primo romanzo scritto da Georgette Heyer, ma fu pubblicato nel 1935 a seguito di quattro romanzi storici, quattro romanzi storici contemporanei, quattro romanzi gialli e infine sei romanzi georgiani²⁷. La posizione di quest'opera in relazione alle pubblicazioni è già un primo punto su cui riflettere: *Regency Buck*, in effetti, non va visto come l'apice della produzione narrativa *regency* di Heyer, ma come il punto di partenza da cui l'autrice elaborerà i dogmi del genere. Il 1935 è un anno di sperimentazione, in cui Heyer cerca di prendere gradualmente le distanze dal genere per cui era nota, ovvero il romanzo storico; tuttavia, questo processo di distacco richiede molto tempo e, in realtà, non fu mai portato a termine del tutto, poiché la maggior parte dei suoi romanzi ambientati nell'epoca della Reggenza hanno uno sfondo storico molto accurato e spesso comei di personaggi storici realmente esistiti, rimanendo quindi fedeli allo stile dei precedenti romanzi storici. Essendo il primo *Regency Romance novel* di Heyer, *Regency Buck* più degli altri si avvicina ancora molto al romanzo storico, fatta eccezione per l'eroe, l'eroina e i membri più ristretti della famiglia, i quali sono personaggi fortemente atipici per l'epoca in cui vivono.

La storia narra le vicende dell'ereditiera Judith Taverner e del suo giovane fratello, Sir Peregrine Taverner, a cui fa riferimento il termine *buck* ('damerino') del titolo. I due stanno viaggiando dalla loro casa nello Yorkshire verso Londra per incontrare il loro tutore. Lungo la strada decidono di fare una sosta per guardare un incontro di boxe, dove un uomo dai modi poco garbati scambia Judith per una donna poco raccomandabile. Come il lettore può facilmente presupporre, il gentiluomo, Julian Audley, quinto conte di Worth, risulta essere il loro tutore. Ovviamente inizialmente né Judith né Peregrine possono accettare il fatto che la loro fortuna e il loro futuro dipendano dal volere del conte di Worth. Ad ogni modo, una volta stabilitisi a Londra, i fratelli si uniscono all'alta società ed entrambi vivono delle nuove esperienze: Judith, ad esempio, riceve molte proposte di matrimonio, tra cui quella del duca di Clarence, a cui tuttavia il duca di Worth si oppone

²⁷ Tra i romanzi storici più celebri troviamo *The Great Roxhythe* (1922), *Simon the Coldheart* (1925), *Beauvallet* (1929), *The Conqueror* (1931); per gli storici contemporanei *Instead of the Thorn* (1923), *Helen* (1928), *Pastel* (1929), *Barren Corn* (1930); per i gialli *Footsteps in the Dark* (1932), *Why Shoot a Butler?* (1933), *The Unfinished Clue* (1934), *Death in the Stocks* (1935); e infine per i georgiani *The Black Moth* (1921), *The Transformation of Philip Jettan* (1923), *These Old Shades* (1926), *The Masqueraders* (1928), *Devil's Cub* (1932), *The Convenient Marriage* (1934).

così come a ogni altro spasimante della ragazza. Il fratello, Peregrine, è invece sempre nei guai ma in suo soccorso arriva il cugino Bernard Taverner, il quale tuttavia non è davvero così gentile e altruista come potrebbe sembrare, tanto che sarà lui a tramare alle spalle del cugino. Peregrine non solo viene sfidato a duello ma addirittura anche quasi avvelenato; fortunatamente interviene il tutore, il conte Worth, che, sospettando della colpevolezza di Bernard, manda il fratello Charles Audley a vegliare sulla vita di Peregrine. Alla fine del romanzo *in primis* si scopre che, in effetti, il colpevole di tutte le sventure di Peregrine è Bernard; poi vi è finalmente l'accettazione del sentimento di amore reciproco tra Judith e il conte Worth e la celebrazione del loro matrimonio, il quale può essere visto come il culmine della loro storia d'amore che fino a quel momento era rimasta sullo sfondo.

La trama del romanzo si sviluppa contemporaneamente su due intrecci narrativi: il primo è legato al genere giallo, nel quale Heyer già si era cimentata, e narra le sventure di Sir Peregrine Taverner e i tentativi di capire chi stia attentando alla sua vita; il secondo intreccio, invece, si avvicina ai temi che saranno poi cari al romanzo *Regency*, ovvero la storia d'amore tra Judith e il conte Worth. Nella narrazione, tuttavia, la storia d'amore non ha un posto privilegiato come ci si potrebbe aspettare da un romanzo *Regency* e come sarà consuetudine nei successivi romanzi di Heyer: il lettore percepisce solo sullo sfondo delle vicende della famiglia Taverner la difficoltà dell'eroina nell'andare oltre l'ostilità iniziale e ammettere di amare Worth, così come la difficoltà dell'eroe nell'accettare il sentimento che prova per Judith pur ricoprendo il ruolo di suo tutore.

Come accennato precedentemente, *Regency Buck* è importante perché è un primo esperimento e in quanto tale per certi versi parrebbe non raggiunge la sottigliezza della trama o la brillantezza dei personaggi che la critica ha riscontrato nei successivi lavori di Heyer²⁸. Tuttavia, questo romanzo dà in qualche modo la possibilità alla scrittrice di mettere nero su bianco tutta la conoscenza della cultura *Regency* di cui aveva largamente letto e al lettore la possibilità di essere introdotto al mondo borghese della Londra del primo decennio del XIX secolo. D'altro canto, il voler inserire costantemente particolari storici ha fatto sì che il romanzo presentasse alcuni esempi di eccessiva scrittura, ovvero

²⁸ Le opere più amate dal pubblico e che la critica considera più brillanti sia per la complessità della trama amorosa che per la caratterizzazione dei personaggi sono infatti *Venetia*, pubblicata nel 1958 e *Frederica*, pubblicata nel 1965.

delle scene in cui la forte presenza di dettagli superflui rischiano di schiacciare la trama²⁹. Inoltre, nonostante gli approfondimenti e le fonti a disposizione della scrittrice, nel romanzo è possibile individuare tre principali incorrettezze storiche. La prima riguarda la descrizione del Brighton Pavilion, che viene descritto in “all its Chinoiserie magnificence”³⁰, senza però tenere conto del fatto che esso si presenterà così solo dal 1823, mentre l’opera è ambientata nel 1811. Il secondo errore è sempre relativo al Brighton Pavilion, il cui progetto fu attribuito da Heyer a Henry Holland³¹ invece che a John Nash³². Infine, la scrittrice descrive le passeggiate di Judith Taverner a Promenade Grove, un giardino al tempo molto popolare che, tuttavia, fu chiuso dieci anni prima rispetto all’anno in cui è ambientato il romanzo³³.

Va inoltre ricordato che, nonostante l’entusiasmo e la consapevolezza della scrittrice di aver creato un romanzo destinato a durare negli anni, *Regency Buck* non ebbe un inizio promettente. Nel 1836, infatti, fece la sua comparsa come romanzo seriale su *Woman’s Journal*, una rivista diretta da Dorothy Sutherland; tuttavia, se solitamente al tempo e per tutto l’Ottocento la serializzazione dei romanzi era un modo efficace per incrementare le vendite dei libri e una fonte lucrativa di reddito aggiuntivo, l’apparizione di *Regency Buck* sulla rivista di Sutherland fu per Georgette Heyer un vero shock³⁴. Ciò che fece Sutherland fu pubblicare e ribattezzare il romanzo di Heyer come *Gay Adventure – in the Dare-Devil Days When Men are Men and Women Seductively Coy!*, aggiungendo inoltre un’illustrazione raffigurante l’esatto opposto del modello di donna di cui scriveva Heyer, ovvero il modello della donna svenevole e seducente che l’autrice disprezzava. Di fatto, con un’unica mossa, non solo Sutherland vanificò il duro lavoro che Heyer fece nel tentativo di distaccarsi dallo stereotipo del romanzo rosa assente di trama ben strutturata e personaggi frivoli, ma rese impossibile convincere coloro che non avevano mai letto un romanzo della scrittrice che lei potesse essere qualcosa di diverso rispetto al suo incubo peggiore, ovvero “a writer of frippery romances”³⁵.

²⁹ Kloester, *Georgette Heyer: Biography of a bestseller*, 142.

³⁰ Georgette Heyer, *Regency Buck* (New York, E.P. Dutton & Co, 1966), 210.

³¹ Henry Holland (Londra, 20 luglio 1745 – Londra, 17 giugno 1806) famoso architetto britannico il quale lavorò alla ristrutturazione di *Carlton House* per il Principe di Galles.

³² John Nash (Lambeth, 18 gennaio 1752 – Cowes, 13 maggio 1835) urbanista e architetto inglese, uno tra i maggiori esponenti del genere pittoresco.

³³ Kloester, *Georgette Heyer: Biography of a bestseller*, 72.

³⁴ Ivi, 147.

³⁵ Ivi, 148.

Fortunatamente a rilevare il romanzo di Georgette Heyer, nonché a discostarlo dall'immagine con cui veniva presentato dalle riviste, furono tutti quegli elementi che fino a quel momento non erano mai stati trattati da alcun romanziere prima d'ora, Jane Austen inclusa: i duelli, la boxe, le corse in carrozza, i combattimenti tra galli, il pugilato, le maniere degli uomini con le donne che non considerano signore e i loro passatempi³⁶. Quest'ultimo punto è ciò che veramente segna uno spartiacque tra i romanzi di Jane Austen e quelli di Heyer: nei romanzi di quest'ultima, infatti, il mondo degli uomini viene approfondito tanto quanto quello delle donne. Per esempio, in *Regency Buck* veniamo a conoscenza di tutti i passatempi di Peregrine, il quale “took sparring lessons at Jackson’s Saloon; shot at Manton’s Galleries; fenced at Angelo’s; drank Blue Ruin in Cribb’s Parlour; drove to races in his own tilbury, and generally behaved very much as any other young gentleman of fortune did who fancied himself as a fashionable buck”³⁷. Nei romanzi di Heyer, a differenza dei *romance novels* scritti da Austen, non è esclusivamente l'elemento femminile a tener in vita la scena, ma in *Regency Buck* abbiamo dimostrazioni di conversazioni tutte al maschile: ad esempio, quando Worth e Charles vengono lasciati da Judith soli nella biblioteca,³⁸ la scena non viene troncata ma, al contrario, dà al lettore l'occasione di conoscere meglio i personaggi maschili. Le vicende dei fratelli Taverner sembrano intrecciarsi e commentarsi a vicenda, senza mai preferire una né l'altra, in un modo che è riscontrabile nei romanzi di Austen, nei quali prevale decisamente la figura e il punto di vista dell'eroina³⁹.

Se ciò non fosse abbastanza, a differenziare ulteriormente le opere di Austen e Heyer vi sarebbe la presenza e l'attenzione alle guerre napoleoniche nei romanzi della seconda. Infatti, se da una parte è nota la reticenza di Jane Austen a parlare di fatti storici nei propri romanzi, dall'altra parte Georgette Heyer non risparmia alcun dettaglio storico, guerre comprese. Molti dei protagonisti delle storie di Heyer sono soldati che prestano servizio in Francia nell'esercito di occupazione⁴⁰; in *Regency Buck* la protagonista fa più volte riferimento a Lord Nelson⁴¹, di cui tanto vuole sentire parlare poiché considerato un

³⁶ Hopkins, *op. cit.*, 70.

³⁷ Heyer, *Regency Buck.*, 78.

³⁸ Ivi, 128.

³⁹ Hopkins, *op. cit.*, 62.

⁴⁰ Ivi, 63.

⁴¹ Heyer, *Regency Buck*, 58.

eroe; o ancora Charles Audley, parlando con Bernard Taverner, fa riferimento alla notizia dell'assalto a Ciudad Rodrigo⁴².

È la costante attenzione al dettaglio storico e le menzioni a personaggi realmente esistiti all'interno dei romanzi di Heyer⁴³ che portano scrittori come Compton Mackenzie a definire *Regency Buck* come “a Regency Story – another careful piece of reconstruction with an eye to verisimilitude. Beau Brummell, the Duke of Clarence, and many other figures of the time move with a fine semblance of reality across her well-filled pages”⁴⁴. Tuttavia, Mackenzie è ben attento a non definire mai *Regency Buck* come romanzo storico, poiché gli elementi presenti nella vicenda appartenenti al *romance novel*, di cui tra poco tratteremo, non possono essere semplicemente ignorati. Quindi, recensendo l'opera, Mackenzie giunge alla conclusione che “the fact that the heroine takes over 300 of [the well-filled pages] to discover that she is in love with her guardian means it will be agreed Miss Heyer has played the game of romance with rigour”⁴⁵.

Per tornare infine al confronto fra Austen e Heyer, nonostante le divergenze stilistiche e la diversa scelta nel volere o meno includere dettagli storici nella trama, le due scrittrici presentano indubbiamente degli elementi in comune. L'oggetto più evidente, e riconducibile agli elementi caratterizzanti del *Regency romance novel*, è la presenza di una trama in cui un corteggiamento culminerà inevitabilmente in un fidanzamento o in un matrimonio, elemento presente nei romanzi di entrambe le scrittrici⁴⁶. A dimostrazione di quanto detto, come è stato possibile per le opere di Jane Austen, anche nei romanzi di Georgette Heyer – e in particolare in *Regency Buck*, vero oggetto di questo capitolo – è possibile ritrovare gli elementi basilari del *Regency romance novel* analizzati da Pamela Regis; *society defined*, *the meeting* e *declaration* saranno quindi solo alcuni dei punti di cui parleremo nel dettaglio nel prossimo paragrafo.

⁴² Ivi, 219.

⁴³ Hopkins, *op. cit.*, 86.

⁴⁴ Compton Mackenzie, *Book Today: Novelist calls a Spade a Spade* (Daily Mail, 19 settembre 1935), 4.

⁴⁵ Ivi, 5.

⁴⁶ Hopkins, *op. cit.*, 86.

3.2 *Regency Buck*: il *Regency romance novel* nel XX secolo

Attraverso l'analisi di *Pride and Prejudice* come opera esemplare, nel capitolo precedente si è dimostrato perché Jane Austen può essere considerata la prima scrittrice di *Regency romance novel*. Constatando ciò e tenendo in mente che Jane Austen fu una grande fonte di ispirazione e risorsa in ambito di ricerca del periodo della Reggenza per Georgette Heyer, risulta chiaro che molti elementi presenti nei romanzi della prima possono essere rintracciabili anche in quelli della seconda.

Le maniere del tempo, l'importanza del denaro, il ruolo del matrimonio e le rigide regole sociali che il corteggiamento poteva comportare all'inizio del XIX secolo, sono tutti elementi presenti sia nelle trame di Austen tanto in quelle di Heyer. Non è un segreto, in quanto dichiarato dalla stessa scrittrice, che Georgette Heyer considerava Austen come una delle sue scrittrici preferite ed è anche per ciò che dichiara di volersi assumere l'impegno intellettuale di voler ambientare tutti i suoi romanzi nel periodo in cui visse la scrittrice, ovvero la Reggenza⁴⁷. Eppure, mettendo le opere delle due scrittrici a confronto, si può notare come sia molto più del semplice interesse per il periodo che Heyer eredita da Austen. Le opere di Heyer, infatti, rispecchiano completamente le regole di scrittura del *Regency romance novel* rinvenibili nei romanzi di Jane Austen. È quindi possibile affermare che Georgette Heyer porta avanti quel modello di *Regency romance novel* creato da Jane Austen, mostrandolo tuttavia sotto una luce completamente nuova, ovvero dalla prospettiva di una persona che non ha vissuto il periodo di cui scrive, di una studiosa che ha dedicato tutta la vita a studiarlo.

Pur essendo comprensibile perché si è fatta inizialmente fatica a inquadrare *Regency Buck* come *romance novel* e non come romanzo storico, tutti gli elementi attribuiti al genere *romance novel* da Regis – che ricordiamo essere colei che ha definito il genere, “a work of prose fiction that tells the story of the courtship and betrothal of one or more heroines “- sono reperibili all'interno della narrazione.

Innanzitutto, si può indubbiamente affermare che Georgette Heyer dimostra un vero talento nello sviluppare la categoria tematica che Pamela Regis chiama *society defined*. Come per i romanzi di Austen, anche in quelli di Heyer la descrizione della

⁴⁷ Kloester, *op. cit.*, 333.

società della Reggenza ha una duplice funzione: da un lato, essa è prettamente legata all'esperienza del lettore, il quale, grazie alla ricchezza di dettagli sulla società del tempo, può fare un'esperienza di lettura più suggestiva e immersiva. In secondo luogo, la descrizione della società ha una funzione strettamente pragmatica, poiché le numerose informazioni che ci vengono fornite sulla società e le regole comportamentali da adottare per seguire la giusta etichetta servono soprattutto a istruire il lettore e far sì che esso comprenda le motivazioni che animano le azioni dell'eroe e dell'eroina. Per sapere se i personaggi si fanno portavoce o trasgressori delle regole sociali è quindi necessario innanzitutto conoscerle. Tuttavia, il mondo Regency aveva delle regole molto rigide, e le convenzioni legate alla vita mondana erano così numerose e intricate che di solito solo coloro che erano nati e cresciuti negli ambienti dell'alta società le conoscevano e le capivano⁴⁸. Proprio per questo motivo risulta necessario l'intervento della scrittrice che attraverso i pensieri e le azioni dei personaggi, espliciti o impliciti che siano, mette a conoscenza il lettore su ciò che è lecito o no fare.

Esempi significativi possono essere trovati già in *Regency Buck*, il quale non fa eccezione rispetto agli altri romanzi scritti da Heyer in età più matura come per esempio *Frederica* (1965), nel quale si trovano riferimenti impliciti che dicono molto riguardo la società in cui si ambienta il romanzo e riguardo le aspettative sul comportamento che si doveva adottare: “Anyone would have supposed that a bachelor who was not only of the first stare but only too glad to have sponsored such a promising nephew as her beloved Gregory into the select circle which he himself adorned, and to have brought dear Anna into fashion”⁴⁹. Durante il secondo incontro tra Miss Judith Taverner e Lord Worth possiamo implicitamente comprendere qualcosa di più sull'eroe e sull'eroina grazie a ciò che viene detto sull'atteggiamento da tenere nella società:

“Magnificent” said the gentleman. “Of course, blondes are not precisely the fashion, but you are something quite out of the way, you know”
“You are insolent, Sir!” said Miss Taverner. [...]
And before she had the time to realize his purpose, he lifted her up in his arms, and walked off with her to his curricule.
[...] He said “I see I shall have to offer you provocation”, and swiftly kissed her.

⁴⁸ Ivi, 2.

⁴⁹ Georgette Heyer, *Frederica* (Naperville, Sourcebooks Inc., 2008), 8.

At the guess she supposed the gentleman to have written her down as some country tradesman's daughter from a Queen's square boarding school. Her old-fashioned dress was to blame, and no doubt that abominable gig.⁵⁰

Questo passaggio pone in evidenza diversi elementi. Il primo è sicuramente il fatto che le donne nella società inglese di inizio XIX secolo hanno una posizione sociale subordinata a quella dell'uomo, ancor di più nel caso degli uomini della propria famiglia. Infatti, secondo quanto affermato da Miss Taverner, Lord Worth può permettersi di comportarsi non propriamente come un gentiluomo poiché non è presente la figura maschile che detiene il potere sociale in casa Taverner, ovvero Peregrine. Da ciò si comprende facilmente che la società in cui è ambientato il romanzo è una società patriarcale in cui gli uomini hanno una posizione di potere e di comando, sia in ambito sociale che in quello familiare. Nella società patriarcale descritta da Heyer, così come in quella di Jane Austen, la vita di una giovane donna della nobiltà e dell'alta borghesia ruota intorno alla convinzione che adattarsi ai desideri degli uomini rappresenti la vera natura di una donna⁵¹. Tuttavia, poiché Heyer conosce in maniera approfondita le leggi sociali del periodo di cui scrive, l'autrice riesce a trovare un *escamotage* narrativo per permettere all'eroina del romanzo di avere una certa libertà d'azione, ovviamente nei limiti dell'accettabile e quindi senza rischiare di renderla uno zimbello: pur rimanendo Peregrine la figura di potere in casa Taverner, viene comunque affermato che "either from habit or carelessness, was very much in the habit of permitting her to order things as she chose"⁵², dando così un maggior raggio d'azione e potere decisionale alla sorella. Va sempre ricordato che Georgette Heyer nasce in una casa in cui la classe e il modo in cui si è cresciuti erano dati per scontati come indicatori del valore di una persona e della sua accettabilità sociale, assorbendo quindi queste idee e atteggiamenti relativi alla società di classe altamente strutturata è normale ritrovarli ingegnosamente radicati anche nei suoi romanzi⁵³.

In secondo luogo, dall'estratto emerge una rigida divisione sociale e ciò che di conseguenza è concesso fare o no a seconda dell'appartenenza all'una o all'altra classe. Essendo Miss Taverner pienamente consapevole della classe sociale da cui proviene e i

⁵⁰ Heyer, *Regency Buck*, 27.

⁵¹ LeRoy W. Smith, Bryan Bardine, *Jane Austen and the Drama of Women* (New York, St. Martin's Press, 1983), 20.

⁵² Heyer, *Regency Buck*, 1.

⁵³ Rayner, Wilkins, *op. cit.*, 6.

diritti e i doveri che da essa scaturiscono, la prima reazione che ha davanti all'atteggiamento tanto insolito quanto inaspettato di Lord Worth, ovvero il fatto che la baci sulla mano in un momento in cui non c'è nessuno a farle da *chaperon*, è quella di pensare di essere stata scambiata per la figlia di un commerciante di campagna appena uscita dal collegio. L'indicazione che la scrittrice vuole indirettamente dare al lettore è che sarebbe stato accettabile vedere un uomo baciare la mano di una semplice ragazza di campagna, ma ciò è tuttavia considerato fortemente inappropriato se viene fatto con una nobildonna dell'alta società, quale Miss Taverner è. Georgette Heyer è dunque molto abile anche nell'istillare il seme del dubbio nel lettore: Lord Worth ignora volutamente le regole della società in cui vive scegliendo di trattare Miss Taverner come una qualsiasi ragazza di città o è vittima della situazione circostanziale, ovvero i vestiti e la carrozza molto vecchia di Miss Taverner, che lo trae in inganno? Nel primo caso l'eroe sarebbe controcorrente rispetto alla società in cui vive e dovrebbe accettare le conseguenze che derivano da questa libera scelta; al contrario, se veramente è vittima di un fraintendimento, dovrà comunque accettare delle conseguenze che, in questo caso, derivano dalle azioni di un gentiluomo che, pur conoscendo l'etichetta da seguire, non si comporta in maniera appropriata in presenza di una nobildonna. Anche in questo caso la scrittrice si dimostra abile nel non rivelare precocemente la vera posizione di Lord Worth, tutto ciò che fa sapere al lettore sono esclusivamente la posizione dei due fratelli Taverner in merito a questa vicenda: secondo Judith Taverner il Lord è caduto vittima di un enorme fraintendimento, mentre secondo Peregrine, a prescindere dalla motivazione che lo ha spinto a osare tanto con una fanciulla, spetta a lui giudicare e punire il Lord:

She made light of the circumstance of the stranger's kissing her: he would bestow just such a careless embrace on a pretty chambermaid, she dared say. It was certain that he mistook her station in life.

Peregrine could not be content. She had been insulted, and it must be for him to bring the stranger to book. As she set about the task of arguing him out of this determination, Judith realized that *she had rather bring the gentleman to book herself*. To have Peregrine settle the business could bring her no satisfaction; it must be for her to punish the stranger's insolence, and she fancied that she could do so without assistance⁵⁴

Pur non svelando ancora la posizione di Lord Worth, questo passaggio è fondamentale per apprendere qualcosa in più sull'eroina del romanzo e sulla sua posizione sociale. In

⁵⁴ Heyer, *Regency Buck*, 31.

generale, come anticipato nel paragrafo precedente, tutti i *Regency romance novel* di Georgette Heyer, pur essendo ambientati in momenti storici accuratamente fedeli alla realtà, presentano dei protagonisti totalmente atemporali. In questo Judith Taverner non fa eccezione: non si tratta, infatti, della tipica ragazza nubile appartenente al periodo della Reggenza, che subirebbe molto di più influenzata dalle strutture sociali e ne verrebbe fortemente limitata nel suo comportamento⁵⁵: da questo passaggio si evince che l'eroina del romanzo non si adagia sulla protezione del fratello, come qualsiasi altra donna del suo tempo avrebbe fatto, ma afferma che avrebbe più soddisfazione a punire lei stessa l'insolenza dello sconosciuto, in quanto è stata lei in prima persona la vittima dell'accaduto.

L'influenza di Jane Austen in *Regency Buck* si può evincere anche nel primo incontro tra Lord Worth e Judith Taverner. L'eroe e l'eroina si ritrovano una di fronte all'altro a seguito di un mancato incidente tra carrozze causato dall'avventato Peregrine. Come in *Pride and Prejudice* il comportamento di Darcy durante il primo incontro con Elizabeth è ostile, creando una certa disarmonia tra i protagonisti del romanzo⁵⁶, così accade con Lord Worth nei confronti di Judith.

“Take it away, Henry, take it away” he said.

Wrath, reproach, even oaths Miss Taverner could have pardoned. The provocation was great; she herself longed to box Peregrine's ears. But this calm indifference was beyond everything. Her anger veered irrationally towards the stranger. His manner, his whole bearing, filled her with repugnance. From the first moment of setting eyes on him she knew that she disliked him. Now she had leisure to observe him more closely and found that she disliked him no less⁵⁷.

Regency Buck dimostra ancora una volta quanto la categoria che Regis definisce *the meeting* sia di vitale importanza per capire da quale base nascerà la relazione tra l'eroe e l'eroina del romanzo: amore a prima vista, odio che cela interesse, amore impossibile, i protagonisti contro gli ideali della società, e via dicendo. Nel caso di *Regency Buck*, così come in *Pride and Prejudice*, il primo incontro tra i protagonisti mette in luce il ruolo che giocano le prime impressioni nello sviluppo delle relazioni, soprattutto quelle negative.

Lord Worth per l'indifferenza che dimostra nei confronti di Peregrine e Judith viene etichettato come un insopportabile dandy annoiato che tratta tutti con sufficienza,

⁵⁵ Regis, *op. cit.*, 127.

⁵⁶ Ivi, 31.

⁵⁷ Heyer, *Regency Buck*, 11.

o meglio come un uomo che si ritiene troppo importante per poter dedicare il proprio tempo a due semplici sconosciuti incontrati per strada. D'altra parte, Peregrine e Judith non solo vengono introdotti a questo punto con indosso vestiti miseri e poco adatti al rango sociale a cui appartengono, ma entrambi, messi sotto pressione dall'indifferenza e dai commenti di Lord Worth, perdono le staffe, finendo per essere etichettati come degli zotici di campagna. Ed è in questo momento che inizia a prendere forma la prima barriera interna (*the Barrier*) che ostacolerà la relazione tra i due protagonisti: gli atteggiamenti, il temperamento, i valori e in questo caso le convinzioni e le prime impressioni dell'eroe e dell'eroina impediscono che l'unione dei due avvenga immediatamente e sono gli ostacoli più difficili da abbattere, poiché il cambiamento deve avvenire internamente ai protagonisti stessi. L'opinione che si sono fatti l'uno dell'altra sarà l'ultima delle barriere che i due protagonisti riusciranno ad abbattere: ciò avviene, infatti, solo nelle ultime pagine del romanzo, quando ogni verità viene svelata. La valutazione negativa del tutore da parte di Judith è uno strumento necessario che permea l'atteggiamento della protagonista nei confronti di Lord Worth lungo tutta la vicenda: a seguito del primo incontro con lui, Judith non riuscirà ad accogliere nessun consiglio da parte del tutore, anzi ogni qualvolta Lord Worth prova a indirizzare la propria pupilla verso le scelte migliori, quest'ultima opta per principio di seguire la strada opposta. D'altra parte, vi è Lord Worth che di certo con il suo atteggiamento duro e a tratti tirannico non si guadagna né la simpatia del pubblico né, tanto meno, quella della protagonista; eppure, andando oltre l'apparenza iniziale, Worth mette subito in chiaro le proprie intenzioni nei confronti dei pupilli. In questo caso, Lord Worth, così come Darcy in *Pride and Prejudice*, rispecchia interamente il modello di uomo appartenente alla società patriarcale del XIX, ovvero un uomo ragionevole che sotto l'aspetto tirannico padroneggia la vita amorosa di una ragazza ribelle e insubordinata⁵⁸. Infatti, quando finalmente Lord Worth e i fratelli Taverner si incontrano a casa del tutore, ormai tutti consapevoli dei ruoli che ricoprono, i tre intrattengono una conversazione significativa:

He glanced down at her meditatively. "Will you tell me, Miss Taverner, what precisely is your object in having come to London?"

"What is that to the point, sir?"

"When you are better acquainted with me," said the Earl, "you will know that I never ask pointless questions. Is it your intention to live upon the fringe of society, or do

⁵⁸ Kloester, *Georgette Heyer: Biography of a bestseller.*, 6.

you mean to take your place in the world of Fashion? Will the Phanteon do for you, or must it be Almack's?"
She replied instantly: "It must be the best, sir."⁵⁹

Questo scambio tra Judith e Worth, pur essendo molto sintetico, è significativo per comprendere meglio l'atteggiamento del protagonista maschile. Da esso possiamo, infatti, facilmente dedurre che Lord Worth è il primo tra i due protagonisti ad abbattere la prima barriera interna che si crea dalle prime impressioni negative: una volta conosciuta la vera identità della fanciulla, non adotterà mai più l'atteggiamento poco consono che aveva dimostrato durante il loro primo incontro. A riprova di aver superato quello che era stato il suo primo giudizio su Judith, non solo si occupa della sistemazione a Londra della ragazza ma prende a cuore le sorti della pupilla affinché possa integrarsi senza problemi nell'alta società. Quest'ultimo passaggio, pur non essendo subito chiaro né al lettore né a Judith, entrambi fuorviati dall'atteggiamento rude di Worth, è sempre stato sotto agli occhi di tutti e palesato dalla domanda del tutore alla sua pupilla: "When you are better acquainted with me, you will know that I never ask pointless questions. Is it your intention to live upon the fringe of society, or do you mean to take your place in the world of Fashion?". Tuttavia, essendo troppo presa a combattere con la propria barriera interna, Judith non riuscirà a cogliere le vere intenzioni del tutore fino alla fine del romanzo, quando lui stesso le parlerà chiaramente svelando il vero motivo dietro ogni sua azione.

Fortunatamente, imparando a conoscere Judith, Worth si rende conto dell'astio che la sua pupilla prova nei suoi confronti e di quanto esso possa minacciare ogni suo tentativo di aiutarla; così, molto abilmente, l'uomo mette in atto delle farse per far sì che alla fine dei fatti lei compia comunque la scelta migliore senza essere consapevole di aver seguito la strada che lui aveva scelto per lei. Per esempio, quando Judith deve andare a Brighton per passare una vacanza al mare, luogo che insieme a Bath costituivano i centri più alla moda grazie alla sovente presenza del Principe Reggente⁶⁰, Worth le comunica che sono disponibili solo due abitazioni, una lungo la passeggiata mare e una in centro, sullo Steyne, suggerendole che, conoscendo i suoi gusti, sarebbe meglio scegliere la seconda opzione. Ovviamente Judith, decisa a non seguire mai i suggerimenti del tutore, sceglie la casa lungo la passeggiata mare, scelta che non trova alcuna opposizione da parte

⁵⁹ Heyer, *Regency Buck*, 44.

⁶⁰ Laura Dabaud, *Jane Austen: a Companion* (Jefferson, McFarland Inc. Publisher, 2021), 101.

di Worth. Judith capisce subito che c'è qualcosa di inusuale nell'atteggiamento di Worth e ne trova conferma in una conversazione con il fratello di lui:

“We go to Brighton next month” replied Judith. “We shall lodge on the Marine Parade”.

“Yes, I was present when Blackader came back from Brighton. The place will be full this summer. There were only two genteel houses to be had, and one was on the Steyne – no very eligible situation for you, Worth thought.”

Miss Taverner's lips parted; she turned her eyes towards the Captain and regarded him with painful intensity. “He wanted me to choose the other?” she demanded.

“Why, yes; I am sure he had no notion of your lodging on the Steyne”.⁶¹

Se da una parte c'è Judith che convive con una continua lotta contro la sua stessa barriera interna, dall'altra vi è Lord Worth che silenziosamente vive il suo conflitto contro una barriera esterna: il suo ruolo da tutore.

“But you are not our guardian!” Peregrine burst out.

“I am afraid there is no loophole for escape,” replied Worth “I am your guardian.”

He added kindly: “I assure you, you cannot regret the circumstance more than I do.”⁶²

Fin dal primo momento in cui Lord Worth viene a conoscenza del proprio ruolo, egli dichiara apertamente quanto essere il tutore di Judith e Peregrine gli causi disagio e quanto lui per primo non veda l'ora che Judith raggiunga la maggiore età. Tuttavia, Georgette Heyer è abile nel non svelare mai apertamente il vero motivo per cui Lord Worth dà voce a questi pensieri: in base al suo comportamento, il lettore è, infatti, indotto a pensare che il ruolo di tutore sia per lui una seccatura in quanto deve costantemente pensare agli affari, economici e non, dei fratelli Taverner. Stando alle trame matrimoniali più comuni nei *Regency romance novel*, l'eroe si trova solitamente a dover scegliere tra due opzioni: una donna ricca, materialista e attenta allo status che valorizzerebbe la sua posizione sociale o una donna più povera, ma altruista e psicologicamente indipendente.⁶³ Tuttavia, Lord Worth rappresenta un'eccezione rispetto a ciò, poiché per lui il vero ostacolo è il suo interesse amoroso per Judith, che verrà da lui stesso palesato solo alla fine del romanzo. Seppure durante la vicenda sono tante le situazioni che rimarcano la

⁶¹ Heyer, *Regency Buck*, 211.

⁶² Ivi, 41.

⁶³ Elsie B. Michie, *Rich Woman, Poor Woman: Toward an Anthropology of the Nineteenth-Century Marriage Plot* (Philadelphia, Modern Language Association, Vol.124, 2009), 421.

posizione scomoda in cui si trova Lord Worth, il protagonista decide di rimanere in silenzio e attendere che Judith compia la maggiore età per rivelarle i suoi veri sentimenti.

Questo perché, in primo luogo, Worth deve far fronte alle regole dell'alta società: cosa penserebbero tutti se lui mostrasse apertamente il suo interesse per la sua pupilla? Non vedrebbero il suo interesse per quello che semplicemente è, ma come il sentimento di un tutore che esercita la propria autorità per obbligare la propria pupilla, un'ereditiera dal valore di ottanta mila sterline l'anno, a prenderlo in marito con lo scopo di usufruire della sua ricchezza. Tutti nel romanzo si aspettano che Worth faccia questa mossa, perché tutti puntano alla ricchezza di Judith e, proprio per lo stesso motivo, sommandosi ai motivi sentimentali, rifiuta tutte le proposte di matrimonio che le vengono fatte, inclusa quella del Duca di Clarence. Rifiutare soprattutto la proposta di quest'ultimo aveva un grande significato a livello sociale, poiché, oltre ad essere fratello dell'allora Principe Reggente, il Duca di Clarence era uno dei possibili successori al trono⁶⁴ (evento che poi si avvererà nel 1830); implicitamente possiamo tradurre questa decisione con la certezza che Lord Worth non concederà la mano di Judith a nessuno, nemmeno ad un candidato alla corona. A ciò si aggiunge una certa differenza di età tra l'eroe e l'eroina, che pur non rappresentando un vero e proprio ostacolo, è una condizione che non viene ben vista da alcuni membri dall'alta società né tanto meno da Judith, la quale sottolinea più volte che non sposerebbe mai un uomo dell'età di suo padre. Tra Judith e Worth non vi è una così grande differenza di età da poter essere considerati padre e figlia, tuttavia per Worth, soprattutto per il ruolo che è costretto a ricoprire, è un argomento molto delicato:

“Well,” said Judith, preparing to drive on, “I am very glad I am not your daughter, Lord Worth, for you are a great deal too strict in your notions, I think”.

“My daughter!” exclaimed the Earl, looking thunderstruck.

“Yes; you are surprised? You must know I should not like to have you for my father at all.”

“I am relieved to hear you say so, Miss Taverner,” said the Earl grimly.

Miss Taverner bit back a smile at having put him out of countenance, bowed and drove on.⁶⁵

Essendo quella di Worth una barriera esterna temporanea che verrà meno nel momento in cui lui cesserà di essere tutore di Judith, ovvero il giorno in cui lei compirà la maggiore

⁶⁴ John van der Kriste, *William IV – The last Hanoverian King of Britain* (Londra, Pen & Sword History, 2022), 34.

⁶⁵ Heyer, *Regency Buck*, 209.

età, Worth non può far altro se non aspettare pazientemente quel giorno. A quel punto, potrà essere libero di raccontare tutta la verità a Judith riguardo i propri sentimenti e riguardo le azioni che ha compiuto silenziosamente per proteggere entrambi i suoi pupilli.

Tuttavia, prima di arrivare a questo punto, c'è un momento della narrazione in cui l'unione tra l'eroe e l'eroina, la risoluzione che tutti sperano, sembra assolutamente impossibile, un momento in cui le barriere sembrano così rafforzate da essere insormontabili, il peggiore tra tutti i momenti di crisi o, come lo definisce Regis, il *point of ritual death*⁶⁶. Ovviamente, come si evince dall'espressione, non si tratta di una vera e propria morte dell'eroina; piuttosto, si può parlare di una morte rituale, da cui l'eroina rinasce con una nuova consapevolezza e grazie alla quale può trovare il proprio lieto fine ricongiungendosi con l'eroe.

Nel caso di *Regency Buck*, possiamo individuare il *point of ritual death* subito dopo la partenza di Judith per Brighton. Poco prima della partenza per la destinazione balneare, Judith chiede al fratello di poter viaggiare con lui su una carrozza aperta, il quale, pur accettando inizialmente la proposta, viene in seguito persuaso da Worth a cambiare idea in quanto viaggiare su una carrozza aperta non sarebbe consono per una nobildonna. Venendo a conoscenza del cambio di piani a causa del tutore, Judith va su tutte le furie e, quindi, non solo decide di viaggiare su una carrozza aperta, ma decide che sarà lei stessa a guidarla accompagnata solo da un cocchiere, e di fare inoltre a gara con Peregrine per chi arriverà prima a Brighton. Ovviamente, sia Peregrine sia la dama di compagnia, così come il cocchiere, cercano di far ragione a Judith e farle cambiare idea, ma ogni tentativo è vano: Judith ha ormai preso la sua scelta. Tutto sembra procedere secondo i piani fino a quando, quasi giunti alla meta, durante una sosta per lasciare i cavalli affaticati e sellarne altri due per affrontare il nuovo tratto, Judith viene bloccata da Worth, il quale, messo al corrente dalla governante, si mette immediatamente sulle tracce della pupilla. A quel punto sia da parte di Judith tanto quanto di Worth non vi è più possibilità di scendere a compromessi: l'eroina, pur consapevole di essere nel torto, è completamente accecata dall'ostinazione di volersi ribellare a Worth e così dà sfogo a ogni sua frustrazione gridando ogni sorta di cattiveria contro il suo tutore. Viceversa, l'eroe non fa altro che dimostrare quanto il comportamento di Judith sia stato sconsiderato

⁶⁶ Regis, *op. cit.*, 35.

e abbia coperto di ridicolo sia lei che sé stesso, e nel farlo usa parole talmente dure da colpire l'orgoglio della pupilla nel profondo:

“Do you think I will permit my ward to make herself the talk of the town? Do you think it suits my pride to have my ward drive down to Brighton wind-blown, disheveled, a butt for every kind of coarse wit, an object of disgust to any person of taste and refinement? Take a look at yourself, my good girl!”

She wrenched herself free and cried “Yes, an object of disgust for you and any other dandy, I daresay! Do you think I care for your good opinion? It is a matter of the supremist indifference to me! From the moment when I first set eyes on you, I have disliked you – yes, and mistrusted you too! I don’t know what your motive has been in trying to overcome my dislike, but you have not succeeded!”

[...] “I might say the same of you, Miss Taverner. A strong desire of having your own way has led you into a scrape which might, were I not here to enforce your obedience to my commands, have damaged your reputation more seriously than you know. These hoyden-tricks may do very well in the wilds of Yorkshire: I am happy to say that I know nothing of the manners obtaining there; but they will not serve here. You have been grossly at fault. Your own principles should tell you so; it should not be necessary for me to inform you of it. As for your obliging description of my character, I shall take leave to tell you that this guardianship, which was foisted on to my shoulders, and which has been from the outset a source of trouble and annoyance to me, comprises more than the mere management of your fortune. [...]”⁶⁷

È in questo momento che i due protagonisti vivono la peggiore delle loro crisi, soprattutto Judith. Quest’ultima è innanzitutto consapevole che Worth ha ragione ed è lei stessa a essere stata guidata da sentimenti irrazionali; se solo non fosse stata accecata dal suo astio nei confronti di Worth, probabilmente non sarebbero mai arrivati a uno scambio verbale così acceso. Se ciò non bastasse, lungo la via per Brighton, Judith viene vista da un gentiluomo, il quale la riconoscerà una volta arrivata alla meta balneare e spargerà la voce riguardo all’accaduto. A quel punto tutti i rapporti che ha con l’alta società sembrano aver subito una forte inversione di marcia e l’eroina non può far altro se non incolpare sé stessa.

Fortunatamente la fase successiva – *the recognition*, ovvero il momento in cui la vera natura dell’eroe e dell’eroina viene svelata – non tarda ad arrivare. È grazie all’intervento di un fattore esterno che si può passare alla fase di *recognition*, ovvero una situazione di pericolo che inevitabilmente allarma sia l’eroe sia l’eroina e che, come in questo caso, li porta a cercarsi l’un l’altro per potersi aiutare a vicenda in quella situazione di pericolo. In *Regency Buck*, durante un evento mondano, la protagonista viene invitata dal Reggente stesso, il futuro Giorgio IV, ad avere una conversazione più intima in una

⁶⁷ Heyer, *Regency Buck*, 230.

stanza più isolata; così, sentendosi costretta per l'autorità che ha di fronte, Judith si ritrova da sola con il Reggente in una situazione compromettente. Per la pressione subita e il panico scaturito dal momento, l'eroina sviene e, solo quando riprende conoscenza pochi minuti dopo, si trova di fronte il viso del suo tutore; a questo punto l'astio nei confronti di lui, le liti, il comportamento dispotico, l'ostinazione di voler fare sempre il contrario di ciò che dice lui, tutto sparisce lasciando spazio ai sentimenti dei protagonisti:

She stared for a moment "Oh, it's you!" she murmured thankfully.
"Yes, it is" Worth said in his level voice, "You will be better in a minute. Don't try to get up."
She groped for his hand. "Please stay. Please don't go away and leave me here."
His hand closed reassuringly on hers. There was a curious expression on his face, as though he was surprised at something. "There is nothing to alarm you" he said, "I am not going away."⁶⁸

Georgette Heyer è ancora una volta molto abile nel non esprimere direttamente i sentimenti dei protagonisti, eppure è palese che il rapporto tra i due è cambiato. Heyer infatti per tutta la narrazione sviluppa un tropo di cattiva comunicazione tra i due protagonisti, il quale permette ai due di tenere nascosto il loro interesse amoroso. Finora l'ostinata protagonista non ha mai mostrato in maniera così evidente la propria vulnerabilità al proprio tutore, così come lui per la prima volta non si preoccupa di pensare cosa direbbe la società se lo vedesse mano nella mano con la propria pupilla. La chiave di lettura del rapporto tra l'eroe e l'eroina è soprattutto da ricercare nel contatto fisico tra i due: prima ancora di sapere chi fosse, Worth bacia la mano della ragazza senza remore ma, dal momento in cui scopre chi ha di fronte, ovvero la giovane pupilla di cui sarà tutore, non vi è più alcun contatto fisico tra i due, e così sarà fino a questo momento. Si può notare come la distanza fisica rispecchi precisamente la distanza emotiva tra l'eroe e l'eroina, distanze che si accorciano sempre più fino ad arrivare al momento della dichiarazione dell'eroe – *the declaration* – che viene coronata da un abbraccio e un bacio sulla mano.

Ed è così che si arriva all'ultima fase del romanzo, che in questo caso coincide con due delle categorie analizzate da Regis, *the declaration* e *the betrothal*⁶⁹, ovvero il momento in cui il protagonista maschile si dichiara all'eroina e quello in cui lui le chiede

⁶⁸ Ivi, 282.

⁶⁹ Regis, *op. cit.*, 38.

la mano. Tuttavia, come per molti altri romanzi di Heyer, in realtà l'unione della coppia viene sancita dal fidanzamento, quindi non si arriva alla celebrazione vera e propria del matrimonio. Judith Taverner e Lord Worth, al momento della loro dichiarazione, possono parlare chiaramente dei propri sentimenti perché sono finalmente liberi da ogni barriera esterna e interna da cui venivano tormentati sin dal momento del loro primo incontro:

She drew a deep breath and embarked on the speech she had prepared.

“I have not always appeared to be sensible of the care you have bestowed on me, but I know now that it has been unceasing. I am deeply grateful for your kindness during the past. [...] Well, I shall not do it, but I shall take leave to tell you, my lord, that however glad you be to be rid of your ward you cannot be as glad as I am to be rid of my guardian!”

He took her hands in his “It is very true,” said the Earl “I did use you abominably, and I have been waiting ever since to do it again. Now, Miss Taverner, you are not my ward, and I am going to do it again!”.

For a moment he held her so, looking down into her face; then he let go her hands and swept her into his arms.⁷⁰

La presenza di elementi narrativi quali *the society defined*, *the meeting*, *the barriers*, *the point of ritual death*, *the declaration* e *the betrothal* dimostrano, in conclusione, la vera “natura” del romanzo *Regency Buck*. Pur avendo constatato una forte influenza degli altri generi letterari a cui si dedicava Georgette Heyer (ovvero il romanzo giallo e quello storico), *Regency Buck* appare qui come un degno erede di *Pride and Prejudice*, guadagnandosi così un posto privilegiato nella categoria *Regency romance novel*.

I romanzi sulla Reggenza di Georgette Heyer, tuttavia, non acquisiscono valore e importanza esclusivamente perché per molti aspetti si riflettono nei romanzi più celebri del XIX secolo e soprattutto in quelli di Jane Austen, ma anche, e forse soprattutto, per essere diventati la più grande fonte d'ispirazione e aver acquisito il titolo di ‘classici’ del genere *Regency*, per le nuove generazioni di scrittrici, tra le quali una delle più celebri del nostro tempo, di cui tratteremo nel prossimo capitolo: Julia Quinn.

⁷⁰ Heyer, *Regency Buck*, 328.

Capitolo 4

Reinterpretare il romanzo *Regency* oggi: Julia Quinn

L'ultimo capitolo di questa tesi è dedicato a Julia Quinn, una scrittrice di *Regency romance novel* contemporanea. A differenza delle molteplici biografie e studi di ricerca disponibili per approfondire le vite di Georgette Heyer e Jane Austen, ottenere informazioni e documenti sulla biografia di Julia Quinn risulta più complicato non solo per la minor fama di quest'ultima autrice, ma a causa della sua contemporaneità. Di fatto, una delle pochissime fonti da cui è possibile attingere informazioni per lo studio della vita e delle opere della scrittrice è il suo sito ufficiale, sul quale è possibile trovare informazioni biografiche, interviste e approfondimenti sulle sue opere.

Nonostante i secoli che separano le vite di Jane Austen, Georgette Heyer e Julia Quinn, e il periodo in cui hanno pubblicato le loro opere, le tre scrittrici sono inevitabilmente collegate l'una all'altra, in quanto rappresentano figure di grande importanza nello sviluppo del genere dei romanzi *Regency*. Julia Quinn è quindi una scrittrice che ha portato avanti la tradizione dei romanzi *Regency*, adattandoli alla contemporaneità e ottenendo una grande popolarità, soprattutto grazie alla sua serie di romanzi intitolata *The Bridgerton Series*.

Julia Quinn, pseudonimo di Julia Pottinger, nasce il 12 gennaio 1970 a New York¹ e, come Jane Austen e Georgette Heyer, dimostra il suo interesse per la letteratura già in tenera età. Tuttavia, prima di intraprendere il percorso lavorativo come scrittrice, pur avendo già conseguito una laurea in Storia dell'arte ad Harvard ma non sapendo davvero cosa desiderasse fare nella propria vita, Julia Quinn tenta diversi percorsi lavorativi. Tra le varie opzioni che si presentavano per il suo futuro lavorativo, decise di intraprendere un percorso formativo per diventare medico. Questa scelta implicava l'abbandono di alternative come Giurisprudenza, poiché riteneva che in quel campo non avrebbe trovato la gratificazione e l'apprezzamento che invece cercava nel suo lavoro dei sogni. In ogni caso, mise anche in conto che il percorso per diventare medico è molto lungo e richiede una preparazione altamente specializzata. Di fatto, solo per accedere al test d'ingresso avrebbe dovuto studiare per due anni tutte le materie con cui non aveva familiarità, ma

¹ Chikanbanjar Reena, “*Julia Quinn Biography*” (17 settembre 2021), Biography Host, online: <https://biographyhost.com/p/julia-quinn.html> (ultimo accesso: 12/07/2023).

che erano requisiti di base per accedere a questa facoltà. Fu in quel momento che Julia Quinn decise di scrivere il suo primo libro, senza dubbio un romanzo d'amore, poiché era il genere che conosceva meglio e che aveva letto per tutta la vita.

Superati i due anni di preparazione e giunto il momento di decidere in quale facoltà di medicina entrare, il suo agente la contattò per comunicarle che i suoi primi due romanzi avevano attirato l'attenzione di due case editrici, entrambe interessate alle opere di Quinn. Questo evento portò la scrittrice a rimandare l'inizio del percorso universitario per i successivi due anni, durante i quali ha continuato a scrivere altri romanzi. Tuttavia, l'autrice giunse alla decisione che era giunto il momento di prendere sul serio la sua scelta di intraprendere gli studi di medicina. Questa decisione, tuttavia, durò solo temporaneamente, poiché dopo pochi mesi Julia Quinn decise di abbandonare la facoltà di medicina senza mai voltarsi indietro, per dedicarsi completamente all'attività di scrittrice.²

Quinn, proprio come Georgette Heyer, è una scrittrice molto prolifica: ha, infatti, pubblicato in media almeno un libro all'anno dal 1995 ad oggi. Ma prima ancora di diventare una scrittrice professionista, Julia Quinn è stata fin dall'infanzia una lettrice vorace. Ricorda ancora quando sua madre le intimava di andare a letto e lei rispondeva: "Just let me finish this chapter!"³, per poi finirne almeno tre. Pur leggendo libri di vari generi, la scrittrice ha ammesso di aver sempre avuto una predilezione per i romanzi storici e i romanzi rosa. Tuttavia, a differenza di quanto accaduto a Heyer e Austen, Quinn non ha trovato supporto da parte di suo padre e ha sempre dovuto in qualche modo giustificare le proprie letture:

I'd say I was about 12. My father caught me reading Sweet Dreams and Sweet Valley High books, which he thought were terrible, so he told me I could keep reading them if I could come up with one reason why reading them was good for me. I immediately said, "Vocabulary words," but when pressed, I couldn't find a single word in the books I didn't already know. So then, panicked that I'd lose my favorite reading material, I said, "I'm studying these so I can write one myself," as she recalled how she got into novel writing. She continued, "He said, "Okay," and that night he sat me in front of his computer and told me to go to it. Much to his surprise, when he came back 3 hours later to see how I was doing, I'd written two chapters!"⁴

² Julia Quinn, *About JQ*, online: <https://juliaquinn.com/about/> (ultimo accesso: 12/07/2023).

³ Chikanbanjar Reena, *op. cit.*, 12/07/2023.

⁴ *Ibidem*.

Per finire la prima opera in qualche modo promessa al padre le ci vollero tre anni e sfortunatamente, una volta inviato il manoscritto alla casa editrice Sweet Dreams per farlo pubblicare, questo fu immediatamente scartato.

La sua prima pubblicazione risale invece al 1995, quando la scrittrice, all'età di venticinque anni, fece la sua prima comparsa nelle librerie con *Splendid*, da cui poi nacque la *Splendid Trilogy*. Già da questo primo romanzo è evidente che Julia Quinn aveva una chiara visione del tipo di libri che avrebbe scritto, introducendo sin da questa fase iniziale tutti gli elementi principali che sarebbero stati presenti nei suoi romanzi più famosi, tra cui *The Duke and I*. La storia è infatti un racconto d'amore ambientato nell'Inghilterra dell'epoca *Regency* e segue le vicende romantiche di Emma Dunster, un'ereditiera americana, e Alexander Ridgely, Duca di Ashbourne. La protagonista è una giovane fanciulla vivace e indipendente accompagnata in questo viaggio da sua nonna, la quale mira a trovarle un marito adatto tra l'aristocrazia britannica. Un po' per la sua bellezza, un po' per il suo denaro, la giovane attira facilmente l'attenzione di molti pretendenti, tra cui quella dell'affascinante Duca di Ashbourne. Tuttavia, è risaputo che quest'ultimo evita relazioni serie preferendo la vita da donnaiole e per questo, quando incontra la giovane Emma, si trova diviso tra il desiderio di starle accanto e la paura del coinvolgimento emotivo. L'Inghilterra dell'Ottocento, balli sfarzosi, una storia d'amore appassionata e proibita, il dover affrontare le aspettative della società per determinare se l'amore tra i protagonisti può superare gli ostacoli che incontrano lungo il cammino: sono tutti elementi che classificano Julia Quinn come la perfetta erede della tradizione classica della storia del *Regency romance novel*⁵.

Splendid fu l'opera che diede inizio alla prolifica carriera di Julia Quinn. Infatti, senza dover attendere a lungo, nello stesso anno venne pubblicato il secondo romanzo della *Splendid Trilogy*, intitolato *Dancing At Midnight*. Queste prime due pubblicazioni suscitarono un'accanita battaglia di offerte tra due case editrici, che diede la spinta necessaria alla scrittrice per scrivere il suo terzo romanzo, *Minx*, pubblicato nel 1996⁶. Ciò che avvenne dopo fu un flusso costante di lavoro che la portò a perfezionare il suo lavoro come scrittrice di romanzi e a pubblicare quarantadue romanzi suddivisi in nove serie: *The Lyndon Sisters* (1997), *Agents of the Crown* (1998-1999), *Bridgerton Series*

⁵ Julia Quinn, *Splendid* (Londra, Avon Books, 2003), 4.

⁶ Chikanbanjar Reena, *op. cit.*, 12/07/2023.

(2000-2006), *Two Dukes of Wyndham* (2008), *Bevelstoke Series* (2007-2010), *Smythe-Smith Quartet* (2011-2015), *Rokesby Series* (2016-2020), *Lady Whistledown* (2022) e *Ladies Most* (2021)⁷.

La popolarità di Julia Quinn non è un fatto che può passare inosservato, basti pensare che ben diciannove suoi romanzi sono stati inclusi consecutivamente nella celebre lista dei *bestseller* del *New York Times*. Nel marzo del 2021, tutti gli otto romanzi della serie *Bridgerton* sono stati contemporaneamente nella lista nel *New York Times*, battendo così un nuovo record⁸.

Le trame di Julia Quinn presentano numerosi elementi comuni alle opere di Jane Austen e Georgette Heyer. In primo luogo, il punto principale di condivisione tra le tre autrici è l'ambientazione, poiché Quinn, come Austen e Heyer, scrive romanzi ambientati nell'Inghilterra del periodo *Regency*. Le storie di Quinn sono immerse nell'atmosfera e nelle convenzioni sociali di quell'epoca, dalle norme di comportamento agli aspetti stilistici. Tuttavia, sotto questo aspetto, Quinn si avvicina di più ad Austen che a Heyer. A differenza di quest'ultima, infatti, Quinn non si sofferma su dettagli minuziosi dell'ambiente circostante, ma fornisce solo le informazioni necessarie ai fini della trama, focalizzandosi sull'intreccio narrativo e sui dialoghi tra i protagonisti, piuttosto che sugli eventi storici che fungono semplicemente da sfondo per la narrazione.

Oltre a ciò, Quinn è pienamente consapevole del genere di libri che desidera scrivere e non ha mai nascosto il suo interesse per il *Romance*. Come tale, l'elemento centrale dei suoi romanzi sono sempre relazioni amorose, spesso complicate, gli incontri inaspettati e le attrazioni travolgenti. Naturalmente, definendosi come romanzi romantici, questi libri incorporano tutti gli elementi che Pamela Regis individua come distintivi di un *romance novel* e di cui si tornerà a discutere nella prossima sezione.

I romanzi di Julia Quinn hanno inoltre riscosso un grande successo di pubblico grazie allo stile leggero e umoristico per cui si contraddistinguono: essi sono, infatti, spesso arricchiti da dialoghi vivaci, situazioni comiche e personaggi eccentrici – basti pensare a Lady Whistledown⁹ nella *Bridgerton Series* – che aiutano a creare un'atmosfera

⁷ Julia Quinn, *Media Kit*, online: <https://juliaquinn.com/mediakit/> (ultimo accesso: 22/07/2023).

⁸ Julia Quinn, *Browse Julia Quinn By Release Date*, online: <https://juliaquinn.com/about/> (ultimo accesso: 12/07/2023).

⁹ Personaggio fittizio della popolare serie di romanzi intitolata *Bridgerton* scritta da Julia Quinn. Lady Whistledown è una misteriosa giornalista di pettegolezzi il cui vero nome è sconosciuto a personaggi della

divertente e piacevole. Vi sono inoltre le relazioni interpersonali che aiutano a creare un legame emotivo con il lettore: infatti, le dinamiche familiari, le interazioni tra fratelli e sorelle e il contatto reciproco sono spesso al centro della trama, creando sensazione di calore e intimità. Quest'ultimo fattore è molto presente anche nei romanzi di Jane Austen e Georgette Heyer. Si pensi, ad esempio, al rapporto tra Elizabeth e Jane in *Pride and Prejudice*: le sorelle dimostrano empatia e affetto l'una per l'altra e si sostengono a vicenda; per esempio, quando Jane si ritrova coinvolta in una situazione complicata con Charles Bingley e la sua famiglia, Elizabeth è al suo fianco per darle supporto e conforto, e allo stesso modo, quando Elizabeth affronta difficoltà con il ricco e orgoglioso Fitzwilliam Darcy, Jane è presente per incoraggiarla. Grazie al loro rapporto il lettore riesce ampiamente a empatizzare sia con la protagonista femminile che con la sua famiglia, così come accade anche per i fratelli Taverner in *Regency Buck*. Non fanno di certo eccezione i fratelli Bridgerton: nel caso di *The Duke and I*, il rapporto fraterno tra Anthony e Daphne, che approfondiremo nelle prossime pagine, è infatti sia il motore narrativo della relazione tra il Duca e Daphne sia un ostacolo.

Vi è infine un altro elemento che avvicina la produzione narrativa di Julia Quinn a quella di Georgette Heyer, ovvero la presenza di intrecci narrativi arricchiti da segreti, misteri e intrighi che coinvolgono il lettore e creano curiosità riguardo agli sviluppi della trama. Sfruttando un *topos* della serialità, in tutta la serie Bridgerton un elemento fondamentale è la continua ricerca della vera identità di Lady Whistledown, una giornalista di una rivista scandalistica che è in grado di plasmare la società a suo piacimento¹⁰. Un solo commento negativo da parte sua può mandare in rovina un'intera famiglia, così come la sua benedizione può permettere anche alla più povera delle ragazze di entrare a far parte dell'alta società. Questa ricerca dell'identità della giornalista non è solo una questione di curiosità, ma rappresenta la necessità di comprendere chi tiene le redini della società e possiede più potere persino della stessa Regina Carlotta¹¹. Questo elemento di suspense e mistero è un altro punto di contatto tra le opere di Julia Quinn e quelle di Georgette Heyer, dimostrando come entrambe le autrici siano abili

storia. Ciò che scrive è una scandalosa newsletter sull'alta società londinese. I suoi commenti arguti e taglienti tengono in allerta l'alta società e offrono ai lettori uno sguardo interno nella vita dei personaggi.

¹⁰ Julia Quinn, *Lady Whistledown*, online: <https://juliaquinn.com/character/lady-whistledown/> (ultimo accesso: 19/07/2023).

¹¹ Julia Quinn, *When JQ First Created Lady Whistledown, A Father-Daughter Story*, online: <https://juliaquinn.com/extras/duke-and-i-essay/#lady-whistledown> (ultimo accesso: 19/07/2023).

nell'intrecciare trame avvincenti e coinvolgenti. È il caso, ad esempio, della ricerca dell'uomo che ha tentato di allontanare e uccidere Peregrine, il fratello di Judith, in *Regency Buck*. In entrambi i casi, la presenza di segreti, misteri e intrighi aggiunge suspense alla narrazione e tiene il lettore in tensione, desideroso di scoprire la verità dietro tali eventi.

Nonostante i molteplici elementi che i romanzi di Julia Quinn hanno in comune con quelli di Georgette Heyer e Jane Austen, va ricordato che, in quanto scrittrice moderna, Quinn in qualche modo riesce a reinventare il romanzo *Regency* in chiave contemporanea, presentando delle innovazioni che la differenziano da chi l'ha preceduta. La sua narrazione riesce a mantenere l'atmosfera e gli elementi caratteristici dell'epoca Regency, ma li adatta in modo creativo perché risuonino con il pubblico dei lettori di oggi.

In primo luogo, nei romanzi di Julia Quinn vi è una forte tensione romantica che spesso sfocia in tensione sessuale. Quest'ultima si presenta attraverso vari elementi e contribuisce a rendere la relazione amorosa tra i due protagonisti più avvincente e coinvolgente per i lettori. Sono difatti noti i dialoghi provocatori tra i protagonisti, i quali spesso si impegnano in scambi di battute di carattere erotico che rendono la narrazione giocosa ma allo stesso tempo molto seducente. Un esempio è la famosa scena in *The Duke and I* in cui Daphne e il Duca parlano apertamente della reputazione di quest'ultimo. Invece di offendersi, il Duca sembra cogliere l'occasione per provocare la giovane protagonista:

"She [Lady Whistledown] merely wrote that you were a terrible rake, a fact which I'm sure you won't deny, since I have long since learned that men positively yearn to be considered rakes."

She continued, "And then my mother, whose acquaintance I gather you must have made at some point or another before you left to travel the world, confirmed it all."

"Did she?" His lips curved into a slow smile. "Let me make certain I have this correctly. Your mother told you I am a very bad man and that you are under no circumstances to be seen with me."

Confused, she nodded.

"Then what," he asked, pausing for dramatic effect, "do you think your mother would say about this little scenario?"

She blinked. "I beg your pardon?"

"Well, unless you count Nigel here"—he waved his hand toward the unconscious man on the floor—"no one has actually seen you in my presence. And yet..." He let his words trail off, having far too much fun watching the play of emotions on her face to do anything but drag this moment out to its lengthiest extreme.

"And yet?" she ground out.

He leaned forward, narrowing the distance between them to only a few inches. "And yet," he said softly, knowing that she'd feel his breath on her face, "here we are, completely alone."

"Except for Nigel," she retorted.

"I'm not terribly concerned about Nigel," he murmured. "Are you?"¹²

Vi è inoltre un forte elemento visivo che aggiunge *pathos* ai vari incontri tra la protagonista femminile e l'eroe del romanzo. Prima di passare alla descrizione di scene più esplicite, Quinn dedica attenzione ai dettagli e descrive in modo preciso gli sguardi proibiti e i sottili gesti dei personaggi, i quali simboleggiano la crescente attrazione tra i due. Ciò è osservabile già dal primo incontro tra il Duca e Daphne, quando quest'ultima viene attirata in giardino da un gentiluomo e il Duca crede di dover intervenire per far sì che la ragazza non si trovi in una situazione sconveniente; tuttavia, il lettore è consapevole che Daphne se la saprebbe cavare anche da sola, ed è invece l'intervento del Duca a rendere la scena più tesa:

Something about the tone of his voice—and the way his eyes seemed to have grown almost smoky as they focused on her face—made her extremely uneasy, and it was all she could do not to shut her eyes. She refused—absolutely refused—to let him see how he'd affected her.¹³

È attraverso questi gesti e sguardi fugaci che il lettore può intuire il desiderio che i protagonisti provano l'uno per l'altro, poiché esso non viene mai esplicitamente espresso a parole. In questo modo, Quinn dimostra abilità nel creare una sensazione di attesa e desiderio, lasciando i lettori in sospeso e ansiosi di vedere quali saranno gli sviluppi della relazione. Questa costruzione della tensione romantica e sessuale rende i momenti di intimità tra i protagonisti ancora più intensi per i lettori.

Tuttavia, Quinn non si limita a descrivere solo scene intime e passionali, ma esplora anche la connessione emotiva che si crea tra i due protagonisti. A differenza dei romanzi di Austen o Heyer, nelle descrizioni di Julia Quinn emerge una maggiore fisicità e una moderna attrazione mentale tra i personaggi, il che è comprensibile considerando il diverso periodo storico in cui scrivevano. Le opere di Julia Quinn riflettono il cambiamento dei tempi e presentano una prospettiva più aperta riguardo alla sessualità e all'attrazione fisica tra i protagonisti, elementi che possono essere più esplicitamente

¹² Julia Quinn, *The Duke and I* (New York, Avon Books, 2013), 54.

¹³ Ivi, 52.

esplorati nei romanzi contemporanei. Tuttavia, ciò non significa che le opere di Austen o Heyer siano meno significative o coinvolgenti; semplicemente, ognuna di queste autrici ha affrontato il tema dell'attrazione e delle relazioni amorose secondo i valori e i contesti sociali del loro tempo. La diversità delle loro prospettive contribuisce a rendere l'ambito dei romanzi storico-romantici molto ricco e apprezzato dai lettori di diverse epoche.

Un ulteriore elemento che distingue le opere di Quinn dai romanzi *Regency* più classici è lo scambio di punti di vista tra i protagonisti. Secondo una prassi narrativa contemporanea assai diffusa dalla seconda metà del XX secolo, la scrittrice abilmente alterna il punto di vista tra diversi personaggi, permettendo ai lettori di empatizzare e comprendere meglio i sentimenti, le emozioni e le prospettive di entrambi i personaggi principali. Questo è molto diverso da ciò che accade con Austen e Heyer: in *Pride and Prejudice*, il lettore deve aspettare la prima dichiarazione di Darcy per comprendere veramente le motivazioni che lo hanno spinto a comportarsi in un determinato modo. Allo stesso modo, nel romanzo *Regency Buck*, il lettore deve attendere le ultime pagine per capire i veri sentimenti di Lord Worth verso Judith, andando oltre le considerazioni della protagonista.

La tecnica dello scambio di punti di vista utilizzata da Julia Quinn aggiunge una profondità e una complessità emotiva alla trama. Consentendo ai lettori di entrare nella mente dei protagonisti, crea una connessione più intima tra il pubblico e i personaggi. Questo stile narrativo moderno, unito al largo utilizzo di discorsi diretti e indiretti già introdotto da Georgette Heyer, in cui “The form balances narrative and free indirect discourse, [...] allow[s] the reader to share the character’s perspective”¹⁴, consente una migliore comprensione dei desideri e delle sfide che i protagonisti affrontano, aggiungendo una nuova dimensione alla lettura e alla fruizione dei romanzi di Julia Quinn.

Da non sottovalutare è anche il modo in cui Quinn sviluppa e intreccia le trame riguardanti i rapporti tra i personaggi secondari. I protagonisti e i personaggi secondari non solo sono complessi, caratterizzati con cura e molto realistici, ma le trame dei personaggi secondari si inseriscono in modo armonioso e significativo nelle storie principali. Scrivendo spesso romanzi in più serie, Quinn permette uno scambio di ruoli

¹⁴ Rayner, Wilkins, *op. cit.*, 195.

tra protagonisti e personaggi secondari, mantenendo sempre fede alla trama di ognuno di essi.

In molte delle opere di Julia Quinn, i personaggi secondari non sono semplici contorni, ma hanno un ruolo attivo e significativo nello sviluppo della storia. Le loro interazioni e le sottotrame contribuiscono a rendere l'ambientazione e la narrazione più ricche e coinvolgenti. Quinn dimostra la sua maestria nel tessere intrecci complessi e coinvolgenti, in cui ogni personaggio, sia principale che secondario, ha un proprio arco narrativo ben sviluppato. Un altro aspetto notevole è il modo in cui la scrittrice mantiene la continuità tra le serie di romanzi. In molti casi, i personaggi secondari di un libro possono diventare protagonisti di un altro, e le loro storie si intrecciano in modo fluido e coerente. Ciò aggiunge profondità all'universo narrativo creato da Julia Quinn e offre ai lettori la possibilità di approfondire le vite dei personaggi che hanno apprezzato nei romanzi precedenti. Un esempio significativo potrebbe essere la figura di Anthony Bridgerton, il fratello maggiore di Daphne. Se in *The Duke and I* compare come personaggio secondario, in *The Viscount Who Loves Me*¹⁵ egli diventa protagonista. In *The Duke and I* Anthony gioca un ruolo chiave per lo sviluppo della relazione tra i protagonisti, poiché viene presentato come un visconte molto affascinante che tuttavia, essendosi sostituito alla figura del padre, è ossessionato dal desiderio di proteggere la sorella Daphne dal pericolo di un possibile matrimonio inopportuno. Proprio a causa della sua visione tradizionalista, Anthony farà di tutto per tenere Daphne lontano dal libertino Duca di Hastings, suo amico di vecchia data. Il pubblico si affeziona facilmente alla figura di Anthony perché in questo primo romanzo vengono svelate diverse sfaccettature del suo carattere e della sua storia. Questi aspetti, tuttavia, verranno approfonditi solo nel romanzo successivo, in cui diventerà il protagonista, *The Viscount Who Loves Me*.

Le storie di Julia Quinn sono anche intrise di umorismo, dialoghi arguti e personaggi più sfaccettati e indipendenti, riflettendo l'evoluzione della società e delle prospettive femminili rispetto ai tempi di Heyer e Austen. Per quanto i romanzi di Jane Austen fossero già intrisi di ironia, l'epoca in cui scrive Julia Quinn permette alla scrittrice di esprimersi in maniera più diretta, conquistando moltissimi lettori. Queste innovazioni e adattamenti fanno sì che Julia Quinn abbia lasciato un'impronta significativa nel genere del *romance novel* e dimostra come sia riuscita a distinguersi come scrittrice moderna nel

¹⁵ Secondo libro della serie *Bridgerton* pubblicato nel 2000.

contesto della letteratura ispirata all'epoca Regency. Come Jane Austen e Georgette Heyer, i romanzi di Julia Quinn presentano tutti gli elementi narrativi caratteristici del *Regency romance novel* trattati da Pamela Regis, che verranno illustrati nello specifico caso del romanzo *The Duke and I*.

4.1 *The Duke and I*: lo sviluppo del *Regency romance novel* tra tradizione e innovazione

The Duke and I viene pubblicato per la prima volta nel 2000 e, grazie anche alla realizzazione della serie *Netflix* prodotta nel 2021 e diretta da Shonda Rhimes¹⁶, diventa la punta di diamante che consente a Julia Quinn di scalare le vette dei *bestseller* e le porta fama internazionale. In soli tre settimane dalla sua uscita, il romanzo si trova già nell'elenco dei *bestseller* del *New York Times*, del *Publishers Weekly* e di *USA Today*. Nel 2001, a solo un anno dalla pubblicazione, si posiziona come finalista ai *RITA Awards*, il più alto riconoscimento nella scrittura di romanzi rosa. Nel 2021, vanta la traduzione in 39 lingue diverse, tra cui l'albanese, l'estone e il singalese¹⁷. Per Julia Quinn, *The Duke and I* non rappresenta solo una vittoria personale, ma è anche un simbolo di riconoscimento per i romanzi rosa. Infatti, è solo dopo la pubblicazione di quest'ultimo che le viene attribuito il riconoscimento di “our contemporary Jane Austen¹⁸”.

In un'intervista Julia Quinn afferma che “People look down on romance novels. We're the ugly stepchild of the publishing industry – even though romance novels make so much money for publishers that they're able to take chance on poetry, literary fictions and other things that don't really make money”¹⁹. Ed è proprio a causa di questa convinzione che l'associazione a Jane Austen assume ancora più significato. In primo luogo, l'associazione con una figura letteraria rinomata come Jane Austen conferisce una

¹⁶ Shonda Lynn Rhimes (Chicago, 13 gennaio 1970) sceneggiatrice e produttrice televisiva statunitense. La sua fama è riconducibile alla creazione della serie televisiva *Grey's Anatomy* e alla fondazione della casa di produzione *ShondaLand*.

¹⁷ Julia Quinn, *The Duke and I*, online: <https://juliaquinn.com/books/the-duke-and-i/> (ultimo accesso: 22/07/2023).

¹⁸ Julia Quinn viene così definita in diverse interviste da Jill Barnett, anche lei scrittrice statunitense di romanzi rosa fantasy, tra cui *That Summer Place* (1998) o *Wicked* (1999).

¹⁹ Alison Flood, *Bridgerton author Julia Quinn: I've been dinged by the accuracy police – but It's fantasy*, online: <https://www.theguardian.com/books/2021/jan/12/bridgerton-author-julia-quinn-accuracy-fantasy-feisty-rakish-artistocrats-jane-austen> (ultimo accesso: 22/07/2022).

maggior legittimità e dignità al genere *Romance Novel* in letteratura. Spesso, infatti, il *Romance Novel* è stato sottovalutato o considerato un genere leggero o superficiale, tuttavia, associando Julia Quinn a Jane Austen, si riconosce l'importanza e l'influenza dei romanzi romantici nella cultura letteraria. In aggiunta a questo, l'associazione tra le due autrici evidenzia come il lavoro di Julia Quinn sia una continuità e un'evoluzione del genere *romance*. Sebbene i romanzi di Quinn abbiano uno stile e un'ambientazione moderni rispetto a quelli di Austen, entrambe le autrici condividono il focus sulle dinamiche sociali e sulle relazioni amorose. Questa connessione dimostra che il genere *romance* è vivo e in continua evoluzione.

È quindi sempre più chiaro che individuare gli elementi cardine suggeriti da Pamela Regis per definire un *Romance Novel* in un romanzo di Julia Quinn, in questo caso *The Duke and I*, è un ulteriore modo per dimostrare il legame che intercorre tra la scrittrice e chi occupa un posto speciale nella scrittura dei *Regency romance novel*, ovvero Jane Austen e Georgette Heyer.

Il romanzo oggetto di questa analisi è ambientato a Londra all'inizio del XIX secolo e la trama ruota attorno alla storia d'amore tra Daphne Bridgerton e Simon Basset, il Duca di Hastings. Daphne Bridgerton è la figlia maggiore della famiglia Bridgerton, una famiglia aristocratica molto rispettata nella società londinese. Nonostante la sua bellezza e il suo fascino, Daphne ha difficoltà a trovare un marito adeguato a causa di alcuni malintesi e delle voci che circolano sul suo conto. A peggiorare la sua posizione subentra Anthony, il fratello maggiore, il quale nella famiglia Bridgerton si sostituisce alla figura paterna. Anthony, avendo avuto una tragica esperienza con l'amore in passato che lo ha reso riluttante a impegnarsi in una relazione seria, è particolarmente selettivo riguardo ai pretendenti di Daphne. Simon Basset, il Duca di Hastings, è invece un uomo affascinante e attraente, ma ha un passato difficile alle spalle che lo ha portato a decidere di non sposarsi per evitare di ripetere gli errori di suo padre. Quando Daphne e Simon si incontrano casualmente durante una festa, decidono di stringere un accordo. Daphne spera che la finta relazione con il duca attiri pretendenti interessati a lei, mentre Simon cerca di scoraggiare le madri invadenti che desiderano far sposare le figlie con lui in quanto duca. Tuttavia, man mano che continuano a fingere la loro relazione, Daphne e Simon iniziano a sviluppare sentimenti reali l'uno per l'altra. La storia esplora dunque le sfide e i conflitti che i due protagonisti devono affrontare mentre scoprono la vera natura

dei loro sentimenti reciproci, fra cui alcuni segreti del passato di Simon che minacciano di separarli.

Come avviene nella maggior parte dei romanzi di Jane Austen e di Georgette Heyer, anche Julia Quinn, già nelle prime pagine del romanzo, fornisce una chiara definizione della società in cui si svilupperà l'intreccio amoroso. Tuttavia, a differenza delle altre due autrici, Quinn introduce il ciò che Pamela Regis chiama "Society Defined" in un modo alquanto innovativo per il mondo dei *Regency romance novel*, ovvero attraverso un *flashback*. Nel prologo del romanzo viene, infatti, subito presentato il contesto sociale e le aspettative che gravano sul protagonista maschile del romanzo, attraverso la descrizione della nascita e dell'infanzia del Duca di Hastings, nonché del motivo che lo ha spinto a diventare l'adulto libertino che successivamente incontrerà Daphne. Si apprende che i genitori del duca avevano lungamente cercato di avere un erede, ma avevano avuto sfortuna con le gravidanze, dando alla luce figli già morti o avendo difficoltà durante la gestazione. Quando Lady Hastings rimase incinta per la sesta volta, il marito fece ogni sforzo per assicurarsi che la gravidanza andasse a buon fine e che il bambino nascesse in salute. Tuttavia, rimaneva ancora un problema da risolvere:

They tried not to be too hopeful—after all, the duchess had already delivered and buried two babes. And even if she did manage to safely deliver a child, it could be, well, a girl.

[...] Some had had to suffer through a few daughters before siring a precious son, but in the end, they'd all been assured that their lines would continue, that their blood would pass forward into the next generation of England's elite.²⁰

Come si evince dalle parole della voce narrante, nella società che viene presentata nel romanzo, che coincide con l'Inghilterra all'epoca della Reggenza, avere una figlia femmina veniva spesso percepito come una sofferenza o persino una disgrazia. Nel caso del Duca di Hastings, il problema era legato alla linea ereditaria, poiché solo un figlio maschio avrebbe potuto ereditare il titolo e la ricchezza del padre, mentre una figlia femmina avrebbe dovuto donare tutto al futuro marito²¹. Questo fatto rende consapevole il lettore del peso di cui deve farsi carico il protagonista maschile del romanzo, Simon Basset, ancor prima di nascere. Il padre del duca riversa tutte le sue aspettative, speranze e progetti sul figlio ancor prima che egli venga al mondo. L'importanza della ricerca di

²⁰ Quinn, *The Duke and I*, 3.

²¹ Kloester, *Georgette Heyer's Regency World*, 13.

un erede maschio è evidente anche attraverso le azioni della madre del Duca, Lady Hastings. Nel tentativo di portare avanti una sesta gravidanza, nonostante le sfortunate esperienze precedenti e l'avanzare dell'età, Lady Hastings viene messa in guardia dai medici riguardo ai rischi e alle complicazioni che possono derivare dalla gravidanza. Nonostante sia consapevole di tali rischi, Lady Hastings decide di voler dare al marito un erede maschio e sacrifica la propria vita, morendo infine di parto.

A complicare l'infanzia del protagonista vi è tuttavia un altro fatto, ovvero la scoperta della balbuzie del protagonista maschile all'età di circa due anni e la reazione che ciò genera nel padre:

"Why isn't he talking?" he boomed.
"I don't know," Nurse answered, wringing her hands.
"He's four years old, God damn it," the duke roared. "He should be able to speak."
"He can write," Nurse said quickly. "Five children I've raised, and not a one of them took to letters the way Master Simon has."
Hastings whipped around to face her. "Maybe he needs scaring. Maybe what he needs is a good dose of discipline. A good paddling might help him find his voice."
The duke grabbed the silver-backed brush Nurse used on Simon's hair and advanced on his son. "I'll make you talk, you stupid little—"
"No!" Nurse gasped. The duke dropped the brush. It was the first time they'd ever heard Simon's voice.
Simon's fists balled at his sides, and his little chin jutted out as he said, "Don't you h-h-h-h-h-h- h—"
"My God," the duke breathed, horrified. "He's a moron."
Hastings sank onto the window seat, his head dropping into his hands. "What have I done to deserve this? What could I have possibly done ..."
"And he's an idiot!" Hastings roared. "A goddamned, bloody little idiot!" "Hastings is going to go to a half-wit," the duke moaned. "All those years of praying for an heir, and now it's all for ruin. I should have let the title go to my cousin." He turned back to his son, who was sniffing and wiping his eyes, trying to appear strong for his father. "I can't even look at him," he gasped. "I can't even bear to look at him."²²

La discussione tra il padre del Duca e la sua istituttrice è di fondamentale importanza per comprendere i meccanismi mentali che influenzeranno le decisioni del protagonista maschile da adulto. Nel contesto della società del romanzo, non è sufficiente essere figli maschi per ereditare un titolo nobiliare. Sebbene la successione dei titoli nobiliari sia principalmente basata sulla primogenitura maschile, concentrandosi sulla linea di discendenza maschile diretta, la presenza di balbuzie o altre disabilità fisiche o mentali nel successore potrebbe influire sulla trasmissione del titolo²³. Quando il Duca di

²² Quinn, *The Duke and I*, 5.

²³ Kloester, *Georgette Heyer's Regency World*, 13.

Hastings scopre della balbuzie del figlio, inizialmente cerca di nasconderla e di correggerla, affidandolo a un'istitutrice che possa aiutarlo a parlare senza balbettare. Tuttavia, anni dopo, quando il figlio è cresciuto ma ancora presenta una leggera balbuzie, il Duca decide che, piuttosto che avere un erede che potrebbe metterlo in ridicolo agli occhi della società, preferisce passare il titolo nobiliare al cugino. Con il passare degli anni i rapporti tra il Duca e il figlio non migliorano, anzi consapevolmente si ignorano l'un l'altro, fino al giorno della morte del Duca, quando finalmente, nonostante il volere dell'ormai defunto padre, Simon Basset eredita il titolo di Duca di Hastings.

Dopo il prologo, la storia fa un salto temporale tornando al presente e spostandosi sulla famiglia Bridgerton, attraverso la quale il lettore può scoprire ulteriori dettagli sulla società in cui è ambientato il romanzo. La scena si apre con la lettura della rivista di pettegolezzi redatta dalla misteriosa Lady Whistledown²⁴ che offre al lettore l'opportunità di comprendere cosa accade alle figlie femmine in questa società:

Although This Author has never taken the time to record eye color, all eight possess similar bone structure and the same thick, chestnut hair. One must pity the viscountess as she seeks advantageous marriages for her brood that she did not produce a single child of more fashionable coloring²⁵

Già dalle prime righe del romanzo il lettore viene a conoscenza che la famiglia Bridgerton è composta dai coniugi Bridgerton, la viscontessa Violet e il defunto visconte Edmund, e otto fratelli e sorelle: Anthony, Benedict, Colin, Daphne, Eloise, Francesca, Gregory e Hyacinth.

Come l'autrice ha voluto far sapere al lettore attraverso indirettamente attraverso la storia del Duca di Hastings narrata nel prologo, a secondo delle regole della società, il titolo nobiliare di visconte Bridgerton passerà al primo figlio maschio in successione, quindi ad Anthony. Solo in caso accadesse qualcosa a lui il titolo passerebbe al secondo figlio maschio in successione e così via. Ma cosa accade alle figlie femmine? A loro resta l'opzione della ricerca di un matrimonio vantaggioso. Seguendo le orme di *Pride and Prejudice*, anche in *The Duke and I*, il romanzo inizia con la consapevolezza che la madre

²⁴ Il termine "Whistledown" dà al lettore un'idea ben precisa di quale sia il ruolo di questo personaggio all'interno della trama. Se *whistle* viene inteso come "spifferare i segreti" e *down* approfondisce il nome dandogli un senso di diffusione, allora Lady Whistledown non può essere altrimenti che cole che spiffera i segreti.

²⁵ Quinn, *The Duke and I*, 15.

di famiglia, Mrs. Violet, sta cercando di combinare dei matrimoni vantaggiosi per tutte le sue figlie, e in particolare per Daphne, l'unica introdotta in società e in età da matrimonio. È consueto e normale, sia nella società descritta da Jane Austen che in quella di Julia Quinn, che le madri si occupino di cercare pretendenti per organizzare matrimoni vantaggiosi per le proprie figlie. In *Pride and Prejudice*, ad esempio, il fatto che Mrs. Bennet cerchi di trovare dei buoni partiti per le sue figlie è un tema noto a tutti, ma viene trattato in modo più discreto e non ne si parla apertamente. D'altra parte, in *The Duke and I* la madre, Mrs. Bridgerton, discute apertamente con le sue amiche durante eventi pubblici riguardo ai matrimoni vantaggiosi per le sue figlie, soprattutto per Daphne, e queste conversazioni diventano oggetto di pettegolezzi pubblicati sulla rivista di Lady Whistledown.

Tuttavia, ancora una volta Quinn prende un tema tradizionale, come quello sopra discusso e ne introduce un'innovazione. Infatti, il fatto che le madri siano in cerca di mariti meritevoli per le figlie viene trattato anche dal punto di vista maschile, e viene mostrato al lettore attraverso una discussione tra Anthony Bridgerton e il Duca di Hastings:

Anthony nodded once. "I see. So you have no intention of entering society. I'm impressed by your resolve. But allow me to warn you—even if you do not choose to attend the *ton's* events *they* will find you."

Simon, who had chosen that moment to take a sip of his brandy, choked on the spirit at the look on Anthony's face when he said, "they." After a few moments of coughing and sputtering, he finally managed to say, "Who, pray tell, are 'they'?"

Anthony shuddered. "Mothers." "Not having had one myself, I can't say I grasp your point."

"Society mothers, you dolt. Those fire-breathing dragons with daughters of—God help us— marriageable age. You can run, but you'll never manage to hide from them. And I should warn you, my own is the worst of the lot."

Anthony shot his friend a faintly pitying look. "They will hunt you down. And when they find you, you will find yourself trapped in conversation with a pale young lady all dressed in white who cannot converse on topics other than the weather, who received vouchers to Almack's, and hair ribbons."²⁶

Come precedentemente accennato, Anthony ha già vissuto una delusione d'amore che lo ha portato a essere riluttante verso qualsiasi relazione duratura o che non sia basata su accordi vantaggiosi per entrambe le parti. Proprio per tale motivo, se da una parte tiene Daphne lontana da ogni pretendente, dall'altra cerca di salvaguardare il proprio amico,

²⁶ *Ibidem*.

che ha appena ereditato il titolo di Duca, mettendolo in guardia sulle madri che sicuramente staranno puntando non al suo cuore ma al suo denaro.

Come per molti *Regency romance novel*, tra cui *Pride and Prejudice*, anche in *The Duke and I*, il primo incontro tra i due protagonisti – “The Meeting”, per utilizzare le categorie di Pamela Regis – avviene a un ballo di società. Tuttavia, il primo incontro tra Daphne Bridgerton e Simon Basset avviene in modo piuttosto insolito da ciò che ci si potrebbe aspettare dagli eventi che avvengono a un ballo: Daphne si trova coinvolta in una situazione imbarazzante nel giardino poco lontano dalla sala da ballo. Un pretendente insistente di nome Nigel Berbrooke non accetta il suo rifiuto, nonostante sia stato messo in guardia dal fratello maggiore di Daphne, Anthony. Mentre Daphne sta cercando di gestire la situazione da sola, Simon, il Duca di Hastings, passa casualmente vicino al giardino e assiste alla scena. Prima di intervenire, Simon vede Daphne dare un pugno al giovane Berbrooke, mettendolo al tappeto. Questo gesto insolito suscita la curiosità di Simon e lo spinge ad aiutare Daphne a liberarsi del pretendente indesiderato, anche se al momento non sa ancora chi sia lei.

Il primo incontro tra l'eroe e l'eroina di *The Duke and I* si distingue da ciò che accade in *Pride and Prejudice* e in *Regency Buck*. Nei due romanzi citati, durante il primo incontro tra i protagonisti, a causa di fraintendimenti e incomprensioni, non nasce nulla se non risentimento o antipatia reciproca. Al contrario, Julia Quinn crea subito una scintilla tra Daphne e Simon. Lui non può resistere all'unicità di una ragazza che non ha ceduto al suo fascino, ma anzi gli ha riso in faccia nel suo tentativo di sedurla, suscitando in lui una forte curiosità. Il carattere risoluto e non docile di Daphne, in cui riecheggia la Lizzie di *Pride and Prejudice*, e il modo in cui lei lo coglie di sorpresa non comportandosi come ci si aspetterebbe da una giovane donna di buona famiglia, sarà il motivo per cui Simon non riuscirà a tenersi a distanza dalla protagonista. D'altra parte, Daphne non può resistere alla bellezza e all'intelligenza del Duca, che sembra avere sempre la risposta pronta e che è andato oltre all'immagine convenzionale che tutti hanno di lei, ovvero quella di una ragazza perfetta. L'attrazione e la complicità tra i due protagonisti emergono chiaramente attraverso i dialoghi giocosi tra di loro:

"Four brothers." She shrugged as if that should explain everything. "I'm quite immune to your games."

"Oh?"

She gave his arm a reassuring pat. "But yours was a most admirable attempt. And

truly, I'm quite flattered you thought me worthy of such a magnificent display of dukish rakishness." She grinned, her smile wide and unfeigned. "Or do you prefer rakish dukishness?"

Simon stroked his jaw thoughtfully, trying to regain his mood of menacing predator. "You're a most annoying little chit, did you know that, Miss Bridgerton?"

She gave him her sickliest of smiles. "Most people find me the soul of kindness and amiability"

Simon let out a loud laugh, then was startled to realize how foreign the sound was to his ears. He was a man who frequently smiled, occasionally chuckled, but it had been a very long time since he'd felt such a spontaneous burst of joy. "My dear Miss Bridgerton," he said, wiping his eyes, "if you are the soul of kindness and amiability, then the world must be a very dangerous place."²⁷

Questo gesto inaspettato suscita scalpore tra gli altri ospiti, ma dà a Daphne un po' di respiro dalla situazione scomoda. Successivamente, Daphne e Simon vengono presentati formalmente l'una all'altro. Daphne, colpita dalla bellezza e dallo charme di lui, è attratta da Simon, mentre lui è affascinato dall'intelligenza e dalla vivacità di lei.

In aggiunta, ciò che distingue l'opera di Quinn da quelle di Austen e Heyer è il gesto audace dell'eroina. È difficile immaginare che le eroine dei romanzi di queste ultime compiano lo stesso atto coraggioso di Daphne, ovvero colpire con un destro un uomo e mandarlo al tappeto. Invece, ci si aspetterebbe che un gentiluomo andasse in soccorso delle loro eroine, proprio come Simon aveva intenzione di fare. Questo dimostra quanto, nonostante l'ambientazione storica dei suoi romanzi, Julia Quinn crei protagonisti moderni, che si comportano e hanno conversazioni che i protagonisti di Austen e Heyer non avrebbero mai avuto. Pamela Regis fa notare giustamente come gli eroi e le eroine di Heyer non siano veramente "historically accurate heros and heroines"²⁸, poiché spesso seguono norme e comportamenti più vicini al tempo in cui l'autrice scrive piuttosto che al periodo storico in cui ambienta i romanzi. Ad esempio, Judith Taverner in *Regency Buck* si trova spesso in compagnia del suo tutore senza una dama di compagnia, una libertà che Elizabeth Bennet in *Pride and Prejudice* non si sognerebbe mai di prendersi, così come qualsiasi fanciulla dell'alta società inglese del XIX secolo. In modo simile, nei romanzi di Julia Quinn possiamo individuare molti modelli comportamentali e atteggiamenti che appartengono all'epoca in cui l'autrice scrive, piuttosto che a quella dell'ambientazione storica. Ad esempio, una fanciulla del XIX secolo non colpirebbe mai un uomo, mentre una donna moderna potrebbe farlo.

²⁷ Ivi, 60.

²⁸ Regis, *op. cit.*, 127.

In ogni caso, come ogni *Regency romance novel*, la trama del romanzo si sviluppa attorno alla risoluzione di ostacoli – per Regis “The Barriers” -, e al cammino verso una possibile unione tra i due protagonisti.

In primo luogo, vi è la barriera più comune e spesso la più difficile da superare in ogni *romance novel*: le aspettative della società. Daphne è una giovane debuttante e proviene da una famiglia rispettabilissima di visconti, quindi la società continua a metterla sotto pressione affinché trovi un matrimonio vantaggioso e degno del cognome che porta, diventando così una duchessa rispettabile. Ovviamente, ciò entra in conflitto con le aspettative e i desideri di Simon, il quale, noto per essere un seduttore, non ha alcuna intenzione di sposarsi. A differenza di Heyer o Austen, Quinn dichiara subito le intenzioni del protagonista. Gli atteggiamenti e le parole di Mr. Darcy e Lord Worth devono essere interpretati dal lettore attraverso i pensieri dell'eroina, mentre Simon dichiara apertamente i suoi intenti fin dalla prima occasione disponibile, ovvero al ballo:

Simon looked at her thoughtfully. "Do you want to marry?"

"Well, of course." Her face registered her surprise. "Doesn't everyone?"

"I don't."

[...] She snapped back to attention and looked back to his face, her dark eyes meltingly honest. "I want a husband. I want a family. It's not so silly when you think about it. I'm fourth of eight children. All I know are large families. I shouldn't know how to exist outside of one."

Simon caught her gaze, his eyes burning hot and intense into hers. A warning bell sounded in his mind. He wanted her. He wanted her so desperately he was straining against his clothing, but he could never, ever so much as touch her. Because to do so would be to shatter every last one of

her dreams, and rake or not, Simon wasn't certain he could live with himself if he did that.

He would never marry, never sire a child, and that was all she wanted out of life.

He might enjoy her company; he wasn't certain he could deny himself that. But he had to leave her untouched for another man.²⁹

Dalle dichiarazioni di Simon emerge chiaramente la sua attrazione per Daphne, ma al tempo stesso si evince che egli cerca di starle alla larga poiché i loro progetti futuri non coincidono e la loro unione sarebbe difficile per entrambi. Tuttavia, le radici delle convinzioni di Simon sono profonde e risalgono al rapporto conflittuale con suo padre e alle umiliazioni subite durante l'infanzia a causa della sua balbuzie. È a causa del padre che Simon sviluppa una visione negativa del matrimonio e cerca di evitare ad ogni costo

²⁹ Quinn, *The Duke and I*, 95.

di avere figli, temendo di riprodurre le difficoltà che ha vissuto lui stesso. L'esperienza che ha vissuto lo porta a pensare che sia colpa sua se sua madre è morta, poiché lei era a conoscenza dei rischi a cui avrebbe dovuto far fronte portando avanti un'ulteriore gravidanza all'età che aveva. Inoltre, il rifiuto del padre nel riconoscerlo come suo erede a causa della sua balbuzie apre in lui un profondo e doloroso dilemma: se tutti quegli anni di ricerca di un figlio, di un erede maschio a cui passare il titolo siano valsi davvero la pena. Questo tragico epilogo segna Simon profondamente e lo tormenta per tutta la vita.

Se messo in rapporto all'infelice situazione che vive Lord Worth in *Regency Buck*, il tormento interiore di Simon sembra nettamente più profondo e difficile da superare. Lord Worth è tormentato perché non può rivelare la verità alla propria amata, eppure lei è sempre intorno a lui, accusandolo di azioni che non ha mai commesso, rendendo la situazione sempre più difficile. Tuttavia, pur essendo scomoda, la situazione rimane pur sempre temporanea: infatti, Lord Worth non deve far altro che aspettare che Judith raggiunga la maggiore età per rivelarle la verità. Invece, per Simon non c'è alcuna scadenza alla sua sofferenza. A renderlo riluttante a impegnarsi seriamente in una relazione con Daphne è un trauma profondamente radicato nella sua mente e, essendo lui stesso carceriere e prigioniero di questa situazione, solo lui può sbloccarla e superare questa barriera interna.

A complicare il rapporto tra Daphne e Simon vi è un'ulteriore barriera, costruita *ad hoc* dai protagonisti stessi: una finta relazione tra i due. Una volta chiariti i desideri di entrambi, e quindi assodato che tra loro non può nascere nulla se non un'amicizia, Daphne e Simon decidono di avere una finta relazione. La loro decisione è guidata dalla necessità di fronteggiare le aspettative della società riguardo al matrimonio e, allo stesso tempo, di ottenere vantaggi reciproci:

"Perhaps there is a way that I might be spared the attentions of the Featheringtons and the like, and at the same time, you might be spared the matchmaking efforts of your mother." [...]

"We"—he leaned forward, his eyes mesmerizing hers—"will form an attachment."

Daphne said nothing. Absolutely nothing. She just stared at him as if she were trying to decide if he were the rudest man on the face of the earth or simply mad in the head.

"Not a true attachment," Simon said impatiently. "Good God, what sort of man do you think I am?"

"Here is my plan," Simon continued, his voice low and intense. "We shall pretend to have developed a tendre for each other. I won't have quite so many debutantes thrown in my direction because it will be perceived that I am no longer available."

"No it won't," Daphne replied. "They won't believe you're unavailable until you're standing up before the bishop, taking your vows."³⁰

The very thought made his stomach churn. "Nonsense," he said. "It may take a bit of time, but I'm sure I will eventually be able to convince society that I am not anyone's candidate for marriage."

"Except mine," Daphne pointed out.

"Except yours," he agreed, "but we will know that isn't true."

Come puntualizza Simon, il primo a guadagnarci dalla finta relazione è lui stesso. Il duca è attraente e ricco, quindi viene desiderato da molte donne della società; tuttavia, è difficile dover spiegare a ogni donna che incontra che lui è contro il matrimonio e l'idea di crearsi una famiglia. Questo lo porta ad avere relazioni brevi e poco serie che gli hanno fatto acquisire la fama di giovane libertino, una reputazione che lo segue ovunque lui vada e che potrebbe danneggiare la sua immagine pubblica e la sua credibilità nella società. Quindi, in primo luogo, la finta relazione con Daphne lo aiuterebbe a risollevarne la sua immagine all'interno della società, ma non solo: impegnandosi con l'eroina, può far passare il messaggio che è impegnato e scoraggiare l'attenzione delle altre donne. Tuttavia, Simon non è l'unico ad avere un tornaconto dalla finta relazione:

"Well, then, what do I gain?"

"For one thing, your mother will stop dragging you from man to man if she thinks you have secured my interest."

"Rather conceited of you," Daphne mused,

"—but true." Simon ignored her gibe. "Secondly," he continued, "men are always more interested in a woman if they think other men are interested."

"Meaning?"

"Meaning, quite simply, and pardon my conceit —"he shot her a sardonic look to show that he hadn't missed her earlier sarcasm—"but if all the world thinks I intend to make you my duchess, all of those men who see you as nothing more than an affable friend will begin to view you in a new light."³¹

Il piano di Simon prevede di aiutare anche le trame matrimoniali di Daphne. Conosce bene la psiche maschile e sa come una giovane debuttante potrebbe attirare l'attenzione degli uomini. Inscenando una finta relazione con il Duca, Daphne ottiene una maggiore attenzione nella società, attirando molti più pretendenti di quanti ne avrebbe avuti in precedenza. Allo stesso tempo, agli occhi della società, lei risulta già impegnata con un nobile e quindi può prendersi del tempo prima di scegliere un vero pretendente per il matrimonio. Questo le offre la possibilità di cercare il vero amore senza essere costretta

³⁰ *Ivi*, 97.

³¹ *Ibidem*.

dalla madre a precipitarsi in una decisione matrimoniale.

La finta relazione diventa una barriera nel momento in cui tra i due protagonisti nascono dei sentimenti imprevisi. Infatti, nonostante l'accordo iniziale fosse di avere una relazione finta senza coinvolgere emozioni personali, ad un certo punto Daphne e Simon iniziano a sviluppare affetto e attrazione l'uno per l'altro. I sentimenti non previsti rendono difficile per entrambi mantenere la farsa, eppure entrambi scappano dalla realtà rifugiandosi in quella finzione. Questa fuga emotiva non fa altro che peggiorare la loro situazione poiché, da una parte, Daphne vorrebbe avere una vera relazione con Simon ma non sa se lui è disposto a darle ciò che vuole; dall'altra, Simon è riuscito a far guadagnare popolarità a Daphne tra i pretendenti, ma ciò lo porta a dover affrontare una forte gelosia nei confronti di lei.

Paradossalmente, il percorso amoroso che compiono Simon e Daphne è l'opposto di ciò che accade a Darcy ed Elizabeth. Infatti, la storia dei protagonisti di *Pride and Prejudice* si sviluppa attraverso un processo di rivelazioni e scoperte reciproche. All'inizio, ciò che conoscono i due è solo l'apparenza dell'uno e dell'altra, per poi sistematicamente smontare le apparenze e conoscere la vera natura di entrambi. Invece, per Daphne e Simon, la situazione è l'opposto: essi rivelano subito il loro vero essere, i loro progetti e piani per il futuro. Tuttavia, con l'attuazione della finta relazione, entrambi stentano a riconoscere quali siano i finti sentimenti e quali quelli veri. Daphne e Simon partono con un'intesa e un accordo chiaro riguardo ai loro piani di finta relazione, entrambi sono onesti riguardo alle loro aspettative e ai loro obiettivi. Tuttavia, man mano che la finta relazione prosegue, sviluppano sentimenti veri e genuini l'uno per l'altra, ma faticano a riconoscerli come autentici a causa dell'originale accordo di finzione.

Entrambi i romanzi presentano un percorso amoroso che sfida le aspettative dei protagonisti e li porta a confrontarsi con sé stessi e i propri sentimenti. Nel caso di Darcy ed Elizabeth, la scoperta della vera natura dell'altro li porta a superare i loro pregiudizi iniziali e a raggiungere un'autentica connessione emotiva. Per Daphne e Simon, la sincera finta relazione diventa il terreno fertile per sviluppare un amore vero, ma solo una volta che i loro veri sentimenti emergono, possono superare le barriere che li separano e riconoscere il valore della loro connessione.

Un altro punto di contatto tra *The Duke and I* e *Pride and Prejudice* è la posizione nella narrazione della dichiarazione amorosa – “The Declaration”. Come argomenta

Regis, nei *Regency romance novel* la dichiarazione può essere inserita in vari momenti della storia a seconda della relazione tra i protagonisti, per esempio se si tratta di un amore a prima vista si presume che la dichiarazione si trovi nei primi capitoli del romanzo³². Sia nel romanzo di Quinn che in quello di Austen si è scelto di non inserire un'unica dichiarazione a fare da epilogo al romanzo, come avviene in *Regency Buck*, ma avere più scene in cui l'eroe e l'eroina si dichiarano. Come discusso nel secondo capitolo di questa tesi, in *Pride and Prejudice* il primo a dichiararsi è Darcy, che lo fa quando tutti gli intrecci narrativi sono ancora in atto, quindi la dichiarazione dell'eroe non è l'epilogo della storia ma un espediente narrativo che farà aprire gli occhi ad Elizabeth e la porterà ad accettare i suoi sentimenti per Darcy. Anche in *The Duke and I* la prima dichiarazione tra i due protagonisti avviene al centro della trama, quando tutti gli intrecci e sottotrame sono ancora aperti. Tuttavia, il punto di contatto con *Pride and Prejudice* è limitato alla posizione della prima dichiarazione all'interno della trama, poiché la natura del gesto è del tutto diversa. Nel romanzo di Jane Austen, la dichiarazione avviene da parte di Darcy, il quale esprimerà tutto il suo interesse amoroso per Elizabeth unicamente a parole, senza mai sfiorare l'eroina. In *The Duke and I*, accade esattamente il contrario: Simon e Daphne scherzano e ammiccano l'una all'altro come sempre, fino a quando Daphne si avvia verso il giardino e Simon decide di seguirla. A quel punto, trovandosi da soli, l'uno di fronte all'altra, non riescono più a frenare i loro sentimenti e si baciano:

Simon wasn't sure at what moment he knew he was going to kiss her. It was probably something he never knew, just something he felt.

Up until that very last minute he'd been able to convince himself that he was only pulling her behind the hedge to scold her, upbraid her for careless behavior that would only land both of them in serious trouble.

But then something had happened—or maybe it had been happening all along, and he'd just been trying too hard not to notice it. Her eyes changed; they almost glowed. And she opened her mouth—just the tiniest bit, barely enough for a breath, but it was enough that he couldn't take his eyes off of her.

His hand snaked up her arm, over the pale satin fabric of her glove, across bare skin, and then finally past the wispy silk of her sleeve. It stole around to her back, pulling her closer, squeezing out the distance between them. He wanted her closer. He wanted her around him, atop him, beneath him. He wanted her so much it terrified him³³.

And then somehow—to his dying day he would never know how—he stepped away from her. Just an inch, but it was enough for the cool night air to slide between their bodies.

³² Regis, *op. cit.*, 35.

³³ Quinn, *The Duke and I*, 185.

"No!" she cried out, and he wondered if she had any idea the invitation she made with that simple word.

Questa differenza nella natura della dichiarazione riflette le differenze tra i due romanzi e le diverse personalità dei protagonisti. Mentre Darcy ed Elizabeth hanno bisogno di andare oltre i pregiudizi e i fraintendimenti attraverso una confessione verbale, Simon e Daphne trovano la loro connessione attraverso un momento di intimità fisica, un gesto spontaneo e audace che rivela la profondità dei loro sentimenti. Infatti, il loro gesto dimostra che il loro amore è così grande da mettere in secondo piano le regole comportamentali della società in cui vivono.

Ancora una volta la scelta di Julia Quinn, ovvero far esprimere l'interesse amoroso ai protagonisti attraverso un gesto fisico e non verbale, contribuisce a creare una relazione più moderna tra i due protagonisti rispetto alle relazioni nei romanzi di Austen e Heyer.

Tuttavia, la modernità del gesto dei due protagonisti entra subito in contrasto con il personaggio che più si fa portavoce degli usi e costumi della società inglese del tempo, Anthony. Difatti, il bacio tra i due protagonisti viene proprio interrotto dall'arrivo del fratello maggiore di Daphne, il quale non solo aveva avvisato la sorella di stare alla larga da Simon in quanto libertino affermato, ma aveva confidato nell'amicizia con Simon affinché lui non posasse gli occhi su Daphne, i cui piani matrimoniali erano a tutti noti.

Il personaggio di Anthony rappresenta il lato più conservatore e tradizionalista della società dell'epoca, ed è la voce della ragione e delle convenzioni sociali. La sua reazione all'interruzione del bacio tra Daphne e Simon è emblematica della mentalità dell'epoca, dove il rispetto per i ruoli sociali e le aspettative familiari avevano un peso enorme. Anthony ha a cuore la reputazione della sorella e il suo futuro matrimonio, temendo che un coinvolgimento con un libertino come Simon possa rovinare le sue possibilità di trovare un marito rispettabile. Il contrasto tra la modernità della relazione tra Daphne e Simon e l'atteggiamento tradizionalista di Anthony crea una tensione narrativa interessante e riflette le sfide che i protagonisti devono affrontare. La presenza di Anthony come figura autoritaria e giudicante agisce, dunque, da ostacolo alla relazione tra i due, mettendo alla prova la forza dei loro sentimenti e la loro determinazione nel volere costruire una relazione nonostante le convenzioni sociali.

Con la sua reazione, Anthony avvia quello che Pamela Regis chiama "Point of Ritual Death", il momento in cui la relazione tra l'eroe e l'eroina raggiunge il picco

massimo di tragicità, ovvero quando tutto sembra irrisolvibile³⁴. Le sorti di Daphne e Simon riecheggiano le vicende di Lydia e Wickham in *Pride and Prejudice*. Seppur mossi da sentimenti diversi, in entrambe le coppie a rimetterci di più sono le eroine, le quali trovandosi in situazioni poco convenzionali potrebbero perdere per sempre la propria credibilità nell'alta società. Così come in *Pride and Prejudice*, anche in *The Duke and I*, la prima cosa che Anthony suggerisce di fare è organizzare il matrimonio tra Daphne e Simon, tuttavia l'eroe si rifiuta categoricamente. Eppure, successivamente, l'eroe dovrà ritrattare la propria posizione nei confronti del matrimonio con Daphne, poiché in giardino occhi indiscreti hanno assistito a tutta la scena, e quindi, se non vi fosse un matrimonio, la reputazione di Daphne sarebbe perduta per sempre.

Questo momento culminante di tensione e drammaticità nella trama riflette ancora una volta le pressioni sociali e le aspettative della società dell'epoca: la reputazione e il decoro erano di fondamentale importanza per le donne dell'alta società, e qualsiasi comportamento considerato scandaloso o improprio avrebbe potuto rovinare irreparabilmente la loro posizione nella società. Simon, seppur riluttante a un matrimonio imposto dalle convenzioni, si rende conto dell'importanza di proteggere la reputazione di Daphne e decide di sposarla pur di evitare uno scandalo. Questo momento di svolta segna un cambiamento significativo nei sentimenti di Simon, poiché per la prima volta decide di mettere le esigenze e la felicità di Daphne al di sopra delle proprie paure e ferite del passato.

In ogni caso, il momento in cui i due decidono di sposarsi non si identifica nella categoria che Pamela Regis identifica come "The Betrothal", ovvero il momento in cui l'eroe e l'eroina accettano finalmente i sentimenti reciproci e decidono di suggellare il proprio amore con un fidanzamento o un matrimonio³⁵. Questo è ciò che accade tra Lord Worth e Miss Taverner in *Regency Buck*, alla fine del romanzo, quando i due finalmente rivelano i veri sentimenti che provano l'uno per l'altra e decidono di coronare il loro lieto fine con un fidanzamento. Tuttavia, ciò è lontano da ciò che accade in *The Duke and I*. Infatti, pur provando entrambi i protagonisti dei sentimenti l'una per l'altro, il matrimonio non viene vissuto come un evento che possa coronare il loro amore, ma come una soluzione per mettere a tacere i pettegolezzi su ciò che è accaduto tra i due in giardino

³⁴ Regis, *op. cit.*, 35.

³⁵ Ivi, 38.

durante il loro primo incontro al ballo.

La decisione di sposarsi per Simon e Daphne è motivata principalmente dalle circostanze e dalle pressioni sociali. Simon, pur avendo inizialmente resistito all'idea del matrimonio, si rende conto dell'importanza di proteggere la reputazione di Daphne e decide di sposarla per evitare uno scandalo, è una soluzione pragmatica per affrontare una soluzione difficile. Daphne, d'altra parte, accetta la proposta di Simon per proteggere sé stessa e la sua famiglia dalle conseguenze sociali del loro bacio nel giardino.

A differenza di altri romanzi a tema *romance*, in cui il matrimonio rappresenta il culmine dell'amore tra i protagonisti, in *The Duke and I* il matrimonio diventa una scelta pragmatica dettata dalle circostanze, e il vero processo di accettazione e suggellamento dei sentimenti reciproci avviene successivamente nel corso del romanzo.

Gli elementi che distanziano maggiormente l'opera di Julia Quinn da quelle di Jane Austen e Georgette Heyer sono dunque la dichiarazione dell'eroe e il superamento di tutte le barriere interne ed esterne che si sono contrapposte al lieto fine per la coppia. Nel caso di *The Duke and I* vi è una sovrapposizione di due categorie tematiche discusse da Pamela Regis, "The Recognition" e "The Declaration". Inoltre, a differenza dei due romanzi più "tradizionali", in quello di Julia Quinn vi è quasi un'inversione dei ruoli: sia in *Pride and Prejudice* sia in *Regency Buck*, vediamo la storia dal punto di vista dell'eroina, la quale è più restia ad accettare i propri sentimenti rispetto al protagonista maschile. Elizabeth Bennet e Judith Taverner iniziano a riflettere sui propri sentimenti solo a seguito delle dichiarazioni della loro controparte maschile, le quali innescano il processo di "The Recognition" – durante il quale "the hero is recognized and so worthy to marry the heroine"³⁶ – che porterà al lieto fine per la coppia.

Tuttavia, ciò non accade in *The Duke and I*, in cui la scrittrice fa compiere più volte il primo passo a Daphne, la quale è la prima ad ammettere di volere una vera relazione con Simon, è la prima a dichiarare il proprio amore ed è la prima a mettere i propri bisogni in secondo piano quando Simon le mente dicendole di non poter avere figli e lei, pur di stare con lui, accetta la situazione. D'altra parte, Simon sembrerebbe aver sostituito il ruolo dell'eroina più tradizionale dei *Romance Novel*, poiché è grazie a tutte le manifestazioni d'amore da parte di Daphne che egli riesce finalmente, in primo luogo, a superare il suo trauma infantile e, in secondo luogo, ad accettare il suo amore per lei e

³⁶ Ivi, 34.

a dichiararlo apertamente e direttamente:

When he said nothing, she added in a soft voice, "If he'd shown you love, it would have made it all the easier."

Simon started to shake his head, but she cut him off by taking his hand and squeezing it. "I was shown love," she whispered. "I knew nothing but love and devotion when I was growing up. Trust me, it makes everything easier."

Simon sat very still for several minutes, the only sound the low whoosh of his breath as he fought to control his emotions. Finally, just when Daphne was beginning to fear she'd lost him, he looked up at her with shattered eyes.

"I want to be happy," he whispered.

"You will be," she vowed, wrapping her arms around him. "You will be."³⁷

Questa inversione di ruoli è una delle caratteristiche distintive dell'opera di Julia Quinn rispetto ai romanzi più classici di Austen e Heyer. In *The Duke and I*, la scrittrice sfida le convenzioni letterarie del genere del *romance novel*, creando una vicenda più moderna e dinamica, in cui i protagonisti sono coinvolti attivamente nella scoperta e nell'espressione dei propri sentimenti, piuttosto che essere guidati esclusivamente dalle convenzioni sociali.

Nel romanzo la coppia subisce un percorso di crescita, in cui l'eroe e l'eroina sono tasselli fondamentali per la crescita dell'uno e dell'altra. Tuttavia, è evidente che sia soprattutto Daphne a sostenere la crescita di Simon: durante i momenti più tragici che attraversano come coppia, Daphne si impone come una donna forte e determinata, e soprattutto consapevole di quali sono i propri obiettivi. Il superamento di queste prove la rende pronta a prendere in mano le redini della coppia e a guidare il suo amato verso un futuro più felice. La sua presenza accanto a Simon è fondamentale per aiutarlo a superare i suoi traumi del passato e a fare i conti con le sue paure, consentendo così alla loro relazione di crescere e prosperare. Così come succede in *Pride and Prejudice*, è grazie al processo di maturazione che entrambi i protagonisti subiscono, accentuando le proprie debolezze e superando traumi del passato, che alla fine si dimostrano meritevoli e vengono premiati con un lieto fine³⁸.

In conclusione, *The Duke and I* si inserisce perfettamente nella definizione di *Romance Novel* secondo Pamela Regis, ossia di "a work of prose fiction that tells the story of the courtship and betrothal of one or more heroines"³⁹. Grazie a questa struttura

³⁷ Quinn, *The Duke and I*, 185.

³⁸ Diego Saglia, *Leggere Austen* (Roma, Carocci Editore, 2016), 60.

³⁹ Regis, *op. cit.*, 22.

narrativa, il romanzo si afferma come un'eredità letteraria nel genere dei *Regency romance novel*. Tuttavia, a differenza delle opere precedenti di autrici come Jane Austen e Georgette Heyer, *The Duke and I* presenta elementi innovativi e una prospettiva moderna che attirano nuovi lettori e contribuiscono a rivitalizzare e rinnovare il genere. Ad esempio, il fatto che per la prima volta l'eroe e l'eroina collaborino per superare insieme le varie barriere e quindi che “grow to love each other and work together along the way”⁴⁰. O, allo stesso modo, l'aspetto innovativo risiede anche nel modo in cui viene proposta l'idea del matrimonio, che non è presentato come una semplice celebrazione di sentimenti finalmente espressi, ma come una soluzione pragmatica a problemi che potrebbero derivare da comportamenti poco appropriati all'interno della rigida società inglese del XIX secolo. La relazione tra Daphne e Simon si sviluppa attraverso una finta relazione che nasconde sentimenti autentici, dimostrando come al tempo il matrimonio fosse ben più di frequente visto non tanto come una scelta di cuore quanto come un modo per proteggere la reputazione sociale e soddisfare le aspettative della società. Questo approccio sfida le convenzioni romantiche tradizionali dei *Regency romance novel*, conferendo al romanzo di Julia Quinn un tocco moderno e realistico che lo distingue dagli altri lavori del genere. La rappresentazione di un matrimonio come un'opzione pragmatica e razionale, oltre che romantica, riflette la complessità delle relazioni umane e offre al lettore una prospettiva più realistica e sfaccettata sull'amore e sulle dinamiche dei rapporti nella società dell'epoca.

Infine, è innegabile che Julia Quinn, pur presentando tutti gli elementi caratteristici dei *Regency romance novel* più tradizionali, riesca a rivoluzionare ogni singolo aspetto, sia attraverso l'inversione dei ruoli che con una posizione narrativa differente. La sua abilità nel riproporre un genere con una storia di oltre duecento anni alle spalle emerge nel modo in cui Quinn evita la ripetitività e si distacca dalle storie già narrate dalle autrici che l'hanno preceduta.

La caratterizzazione profonda dei protagonisti, la trattazione di tematiche attuali e l'innovazione nella narrazione hanno reso questo romanzo e in generale tutta la produzione di Julia Quinn una pietra miliare nel panorama dei *Regency romance novel*, conferendole un posto di rilievo nella letteratura romantica contemporanea. Il successo

⁴⁰ Janice Radway, *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature* (Londra, The University of North Carolina Press, 1984), 65.

della serie televisiva *Bridgerton*, ispirata alla serie di romanzi, ha ulteriormente rafforzato l'importanza e l'impatto di *The Duke and I*, portando il genere dei *Regency Romance* a una nuova generazione di lettori e consolidando il suo status come un classico moderno nel mondo della narrativa romantica.

Bibliografia

Fonti Primarie

Austen, Jane, *Northanger Abbey and Persuasion* (Londra, John Murray, 1818).

Austen, Jane, *Pride and Prejudice* (London, Harper Collin Publishers, 2013).

Heyer, Georgette, *Regency Buck* (New York, E.P. Dutton & Co, 1966).

Heyer, Georgette, *Frederica* (Naperville, Sourcebooks Inc., 2008).

Quinn, Julia, *The Duke and I* (New York, Avon Books, 2013).

Quinn, Julia, *Splendid* (Londra, Avon Books, 2003).

Wordsworth, William, Coleridge, Samuel T. *Ballate Liriche* (Milano: Arnoldo Mondadori Editore Spa, 1979).

Fonti Secondarie

Abrams, M.H, Greenblatt, S., *The Norton Anthology of English Literature Vol.2, 8th Edition* (Londra, W.W. Norton & Company, 2000).

Beames, Thomas, *The Rookeries of London – Past, Present and Prospective* (T. Bosworth, Londra, 1850).

Brabourne, Edward, *Letters of Jane Austen* (Londra, Richard Bentley & Sons, 1884).

Brayfield, Celia, Sprott, Duncan, *Writing Historical Fiction: A Writers' and Artists' Companion* (Londra, Bloomsbury, 2013).

Clarke, Clarke, *The Georgian Era. Memoirs of the Most Eminent Persons, who Have Flourished in Great Britain, From the Accession of George the First to the Demise of George the Fourth* (Londra, Forgotten Books, 2018).

Chapman, R. W., *Jane Austen's Letters to Her Sister Cassandra and Others* (Oxford, Oxford University Press, 1952).

Cohn, Jan, *The Romance and the Erotics of Property: Mass-market fiction for Women* (Durham, Duke University Press, 1988).

- Dabaudó, Laura, *Jane Austen: a Companion* (Jefferson, McFarland Inc. Publisher, 2021).
- Doody, Margaret Anne, *The True Story of the Novel* (New Brunswick, Rutgers University Press, 1996).
- Enciclopedia *Le Garzantine: Letteratura – Romanticismo* (Milano, Garzanti, 2000), 903.
- Fox, Robert C., *Prejudice or Vanity? Nineteenth-century Fiction*, (Berkeley, University of California Press, 1962).
- Henderson, E. Andrea, *An Embarrassing Subject: Identity, Use and Exchange Value in the Early Gothic Novel* (Bloomington, Indiana University Press, 1994).
- Hogle, Jerrold E., *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* (Cambridge, Cambridge University Press, 2022).
- Hopkins, Lisa, *After Austen: Reinventions, Rewritings, Revisiting* (London, Palgrave Macmillan, 2018).
- Kelly, Gary, *English Fiction of the Romantic Period, 1780-1830* (New York, Longman Inc., 1989).
- Keymer, Thomas, *The Cambridge Companion to 'Pride and Prejudice'*, (Cambridge, Cambridge University Press, 2013).
- Kloester, Jennifer, *Georgette Heyer's Regency World* (Naperville, Sourcebook Inc., 2010).
- Kloester, Jennifer, *Georgette Heyer: Biography of a Bestseller* (Londra, William Heinemann, 2011).
- La Faye, Deidre, *Jane Austen: The World of her Novels* (New York, Harry N. Abrams Inc., 2002).
- Langford, Paul, *A Polite and Commercial People: England 1727-1783* (Oxford, Oxford University Press, 1992).
- Linke, Gabriele, 'Contemporary Mass Market Romances as National and International Culture' in *Paradoxa: Studies in World Literary Genres* 3 (1997),197.

Marzola, Alessandra, *Englishness: percorsi nella cultura britannica del Novecento* (Roma, Carocci, 1999),4.

Mackenzie, Compton, 'Book Today: Novelist calls a Spade a Spade', *Daily Mail* (19 settembre 1935).

Michie, Elsie B., *Rich Woman, Poor Woman: Toward an Anthropology of the Nineteenth-Century Marriage Plot* (Philadelphia, Modern Language Association, Vol.124, 2009).

Morgan, Susan, *Intelligence in Pride and Prejudice – Jane Austen's Pride and Prejudice*, Ed. Harold Bloom (New York, Chelsea House, 1987).

O'Brien, Patrick, 'The Impact of Revolutionary and Napoleonic Wars, 1793-1815, on the Long-Run Growth of the British Economy', *Review: A Journal of the Fernand Braudel Center* 12 (1989),335-395.

Radway, Janice, *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature* (Londra, The University of North Carolina Press, 1984).

Rayner, Samantha, Wilkins, Kim, *Georgette Heyer – History and Historical Fiction* (Londra, UCL Press, 2021).

Reeve, Clara, *The Progress of Romance – 1785* (New York, Facsimile Text Society, 1930).

Regis, Pamela, *A Natural History of the Romance Novel* (Philadelphia, University of Pennsylvania, 2003).

Rogers, Pat, *The Cambridge Edition of the Works of Jane Austen* (Cambridge, Cambridge University Press, 2020).

Ross, Josephine, *Jane Austen a Companion* (Londra, John Murray Ltd, 2002).

Saglia, Diego, *Leggere Austen* (Roma, Carocci Editore, 2016).

Sales, Roger, *Jane Austen and Representations of Regency England* (Londra, Routledge, 1996).

Smith, E. A., *George IV* (Yale University Press, 1999).

Smith, LeRoy W., Bardine, Bryan, *Jane Austen and the Drama of Women* (New York, St. Martin's Press, 1983).

Smith, Robert, *Late Georgian and Regency England. 1760-1837* (Cambridge, Cambridge University Press, 2004).

Tanner, Tony, *Knowledge and Opinion: Pride and Prejudice* (Cambridge, Cambridge University Press, 1986).

Thorston, Carol, *The Romance Revolution: Erotic Novels for women and the Quest for a new Sexual Identity* (Urbana, University of Illinois Press, 1987).

Townsend, Juliet, "The High Kick of Regency Fashion", *The Spectator* 295 (3 luglio 2004), 41.

Van der Kriste, John, *William IV – The last Hanoverian King of Britain* (Londra, Pen & Sword History, 2022).

Walpole, Horace, *The Castle of Otranto – A story Translated by William Marshall, gent. From the original Italian of Onuphrio Muralto* (Londra, Thomas Lownd, 1765).

Wilson, Cheryl A., *Jane Austen and the Victorian Heroine* (Cham, Palgrave Macmillan, 2017).

Zanotti, Paolo, *Il modo romanzesco* (Roma, Editori Laterza, 2015).

Sitografia

Enciclopedia online Treccani: <https://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/bon-ton/>

Flood, Alison, *Bridgerton author Julia Quinn: I've been dinged by the accuracy police – but It's fantasy*, online: <https://www.theguardian.com/books/2021/jan/12/bridgerton-author-julia-quinn-accuracy-fantasy-feisty-rakish-artistocrats-jane-austen> (ultimo accesso: 22/07/2022)

Quinn, Julia, *About JQ*, online: <https://juliaquinn.com/about/> (ultimo accesso: 12/07/2023)

Quinn, Julia, *Media Kit*, online: <https://juliaquinn.com/mediakit/> (ultimo accesso: 22/07/2023)

Quinn, Julia, *Browse Julia Quinn By Release Date*, online: <https://juliaquinn.com/about/> (ultimo accesso: 12/07/2023)

Quinn, Julia, *Lady Whistledown*, online: <https://juliaquinn.com/character/lady-whistledown/> (ultimo accesso: 19/07/2023)

Quinn, Julia, *When JQ First Created Lady Whistledown, A Father-Daughter Story*, online: <https://juliaquinn.com/extras/duke-and-i-essay/#lady-whistledown> (ultimo accesso: 19/07/2023).

Quinn, Julia, *The Duke and I*, online: <https://juliaquinn.com/books/the-duke-and-i/> (ultimo accesso: 22/07/2023)

Reena, Chikanbanjar, “*Julia Quinn Biography*” (17 settembre 2021), Biography Host, online: <https://biographyhost.com/p/julia-quinn.html> (ultimo accesso: 12/07/2023).