

Prefazione di Ornella De Zordo
a *Le avventure di Arabella, donna Chisciotte*

L'arte del travestimento e le sue seduzioni

Chi è l'autrice di questa *The Female Quixote* che per la prima volta compare oggi sulla scena italiana ma che già più di due secoli fa circolava per l'Europa compare oggi sulla tradotta prima in tedesco e poi in francese e in spagnolo? Charlotte Lennox, questo il nome acquisito con cui continuò a firmarsi come scrittrice ben oltre la fine del suo sfortunato matrimonio, era romanziera, poetessa, ma anche attrice, nonché una delle più conosciute e discusse "donne letterate" della Londra di metà Settecento. Apprezzata da alcuni grandi intellettuali come il dottor Johnson, Samuel Richardson e Henry Fielding, e mai del tutto accettata dalla buona società della capitale, rimane ancora oggi una figura misteriosa intorno alla quale lei stessa sembra aver contribuito a creare una leggenda. Non si hanno notizie certe sul luogo e la data di nascita: forse Gibilterra, probabilmente 1730. Sappiamo che veniva dall'America, e che si dichiarava figlia del governatore di New York, anche se è quasi sicuro che così non fosse. Qualcosa di più si conosce del periodo trascorso a Londra, dove Charlotte Ramsay (questo il nome da ragazza) approda dopo il 1743 e per mantenersi si ritrova dapprima a calcare le scene come attrice e poi, con maggior successo, a utilizzare la sua abilità di scrittrice. A Londra nel 1747 sposa Alexander Lennox, un impiegato dell'editore William Strahan, che la introduce nel mondo delle lettere. Presto si rende conto che scrivere e entrare nel mercato editoriale rappresenta l'unico modo per mantenere se stessa e i due figli. A differenza delle molte donne che pubblicavano mascherando la propria identità in un'epoca in cui lo spazio riservato alla scrittura femminile era limitato e l'attività artistica di una donna guardata con sospetto e ostilità, Charlotte Lennox inizia la sua carriera inserendosi nella tradizione inaugurata nel secolo precedente dalla grande Aphra Behn, che scandalosamente firmava le proprie opere, si manteneva con i proventi che derivavano dalle sue pubblicazioni e rivendicava la libertà di affrontare qualsiasi argomento utilizzando qualunque genere letterario. Così, nella sua prima opera, una raccolta di poesie che chiamò *Poems on Several Occasions* (1747), Charlotte Lennox affronta esplicitamente il tema amoroso, e in particolare in una composizione intitolata *The Art of Coquetry* (*L'arte di sedurre gli uomini*) si rivolge esplicitamente alle sue lettrici («Ye lovely maids») per insegnar loro a ispirare la passione negli uomini facendo però attenzione a difendersi da quel "fatale" sentimento. Introduce nel suo testo, e la pone al centro della scena narrativa senza muoverle alcuna critica morale, la figura ambigua e provocatoria della coquette, la donna che ama il gioco della seduzione in sé, che non si lascia coinvolgere dalle implicazioni del cuore e, corrispettivo femminile della figura del libertino, si colloca all'estremo opposto dell'eroina del romanzo domestico e sentimentale. Anche al centro del suo primo romanzo, *The Life of Harriot Stuart* (1750), sta una coquette che esercita il suo potere seduttivo violando le regole della "propriety" (parola chiave del nuovo lessico borghese che indicava il comportamento corretto e decoroso di una donna), e coltiva trasgressive aspirazioni artistiche scrivendo, proprio come l'autrice, poesie d'amore. Immediata si abbatte sulla scrittrice la reazione della critica ufficiale, e su un periodico come «*The Gentleman's Magazine*» l'opera della Lennox venne letta come prova della sua immoralità: l'aver "nominato" in modo esplicito il tema erotico colloca automaticamente l'autrice nella stessa categoria morale dei suoi personaggi femminili, anche perché molti lessero il romanzo, scritto in prima persona, come un'autobiografia. Di recente, c'è chi come Kate Levin ha interpretato *The Female Quixote*, pubblicato appena due anni più tardi, come un'abile e ben calcolata risposta alle critiche che, come dimostrano le lettere inviate a Samuel Johnson, avevano ferito molto la scrittrice. Lennox sceglie come protagonista di questo suo nuovo romanzo una ragazza dalle indubbie doti morali e addirittura criticabile per un eccesso di idealismo derivato dalla lettura di troppi romances, e riprende la figura della coquette solo per relegarla al ruolo di anti-eroina di cui si rivelano ambizione, narcisismo e falsità. In più, proponendo un testo che mostra i pericoli della finzione romanzesca, si inserisce nel dibattito in

corso sulle convenzioni narrative schierandosi decisamente con chi andava sostenendo la funzione educativa del romanzo e condannava il modello fantastico del romance a favore del realistico novel. Il successo di critica e di pubblico ottenuto con *The Female Quixote* riabilita Charlotte Lennox che riscatta il proprio nome anche grazie all'amicizia e al sostegno di uomini importanti nella vita letteraria londinese, primo fra tutti un letterato come Samuel Johnson, che proprio contro i pericoli dei romance si era scagliato sulle pagine del prestigioso *Rambler* e del quale *The Female Quixote* riprende alla lettera le argomentazioni. Celebri le parole di apprezzamento per l'opera di Charlotte Lennox che Boswell attribuisce a Johnson nella sua biografia: «Ho cenato ieri a casa di Mrs Garrick insieme a Mrs Carter, Hannah More e Fanny Burney. Tre donne così è difficile trovarle. Non so dove potrei trovarne una quarta, se non in Charlotte Lennox, che è superiore a tutte quante». Johnson, tramite il quale nel 1751 la scrittrice conobbe anche Richardson, un altro dei suoi grandi estimatori, la accolse (eccezionale privilegio per una donna) nel circolo dell'Ivy Lane Club, e la aiutò anche nella stesura di quest'opera tanto che è difficile dire con esattezza se il penultimo capitolo, intitolato "Being in the Author's opinions, the best chapter in this history", sia stato scritto dall'autrice o dallo stesso Johnson. Del resto, che Charlotte Lennox modificasse temi e strategie narrative dopo l'incontro con Johnson fu notato da un letterato italiano, Giuseppe Baretti, che aveva conosciuto la scrittrice durante il suo soggiorno in Inghilterra e che nel 1754 scrisse un'ode "Alla signora Carlotta Lennox", nella quale la invitava a riprendere il genere della poesia d'amore e ad abbandonare il tono serio e didascalico che l'austero Johnson le aveva ispirato: «Johnson, Johnson è quello/ Che intorno a te s'è messo/ Col suo parlar feroce;/ E la mente, e'l cervello/ Sento intronarmi io stesso/ Dalla severa voce». Curioso come proprio l'aspetto colto dal Baretti per quanto riguarda l'autrice, ossia l'avvicinarsi di un soggetto femminile a un ordine e a un universo maschili connotati dai valori della serietà, della razionalità e del buon senso e traducibile sul piano letterario nella conversione alla scrittura realista del novel, costituisca un elemento strutturante di questo romanzo, e come il collegamento tra genere (genere letterario) e gender (identità di genere) sia il nodo da cui si sviluppano le più interessanti dinamiche testuali. Il titolo dell'opera fa un esplicito riferimento al Don Chisciotte di Cervantes e dunque alla follia visionaria del vecchio e malandato hidalgo che vive nella Spagna del XVII secolo secondo gli ideali ormai tramontati del mondo cavalleresco. Nel testo cervantiano il protagonista funziona da indicatore sia del superamento del codice cortese che della degradazione della società contemporanea, e l'opera non può certo essere letta come una semplice critica del mondo cavalleresco di cui emergono, pur se accompagnati da effetti comici, anche gli aspetti positivi. Questa ambiguità del testo, non sempre presente nella ricca e varia produzione di imitazioni e di riscritture del capolavoro di Cervantes, ritorna come nucleo fondante della narrazione di Charlotte Lennox, che insiste, è vero, nel prendere le distanze dall'universo del romance ma al tempo stesso mostra i limiti del mondo borghese che gli viene contrapposto. *The Female Quixote* non fu compreso in questa sua duplice valenza dalla critica contemporanea, talmente concentrata a dimostrare che il romance era un superato e dannoso serbatoio di falsità, da leggere l'opera della Lennox come una semplice parodia di quella convenzione narrativa, e solo di recente l'aspetto più nascosto, ma anche meno scontato, di critica alle certezze dell'empirismo settecentesco, è stato messo in luce nelle sue implicazioni dalla critica post-strutturalista che ha individuato le contraddizioni e la complessità del testo. È noto che l'opera di Cervantes rappresenta un modello che verrà letto e imitato in tutta Europa, e che ritorna con varianti più o meno marginali ne *L'anti-romance*, ou *le berger extravagant* (1627) di Sorel, nel *Roman comique* (1651) di Scarron, in *The Tender Husband* (1705) di Steele fino ai più noti romanzi di Fielding. Anche Charlotte Lennox si inserisce in questa tradizione parodica, operando però una variazione fondamentale perché pone al centro della narrazione una giovane diciassettenne e introduce dunque nel già complesso tema donchisciottesco un ulteriore livello di significato attraverso una connotazione legata all'identità di genere. Arabella, figlia di un ricco marchese che abbandona la corte e va a vivere in un castello in campagna nel più completo isolamento, cresce senza alcun contatto col mondo esterno e priva di

altri svaghi che non siano la lettura di mediocri traduzioni inglesi dei romances di La Calprenède, di Madeleine de Scudéry e degli altri romanzi eroici nati nei circoli parigini delle Precieuses che fino ai primi decenni del secolo continuavano ad appassionare un pubblico in prevalenza femminile. Completamente sedotta dalle sue letture, Arabella interpreta gli eventi della realtà secondo l'ottica di questi romances: dà per scontato che ogni servitore di bell'aspetto sia un principe in incognito, tratta la cameriera Lucy, sempliciotta e ignorante, come fosse una confidente che condivide le sue letture e la sua visione del mondo, e vede qualunque sconosciuto a cavallo come un potenziale rapitore. Cresciuta in un luogo isolato dal mondo, crede che i romanzi eroici che ha letto raccontino storie vere, e da questi trae la sua conoscenza della realtà e della natura umana, convinta che ci si debba comportare prendendo a modello le eroine e gli eroi a lei noti, la divina Mandana, Cleopatra, Statira, Artamene, che popolano romanzi come Cassandra, Il grande Ciro o Clelia. A differenza di Don Chisciotte, i cui sensi sono offuscati e che non vede i mulini a vento che ha davanti immaginando che siano dei giganti, Arabella non è ingannata dal dato sensoriale ma dalla sua interpretazione di questo, e se nella solitudine di un bosco scorge avvicinarsi un gruppo di gentiluomini a cavallo, pur vedendoli esattamente per quello che sono, interpreta le loro intenzioni in modo diverso dalle sue compagne e non pensa che siano dei banditi (come l'esperienza insegna) ma dei cavalieri che accorrono o per salvarle da qualche terribile pericolo o per rapirle, perché questo accadrebbe nella trama di uno dei suoi romances. Dalle sue letture Arabella, come un secolo più tardi farà un'altra grande sognatrice chiamata Emma Bovary, apprende il primato dell'amore su ogni altro aspetto della vita, ma a differenza dell'eroina flaubertiana che vive in prima persona la sua vocazione appassionata e diventa la vittima del potere che consegna nelle mani dell'uomo, Arabella fa l'operazione contraria e attribuisce al mondo maschile la debolezza del sentimento amoroso, tenendo saldamente il potere che la sua posizione privilegiata le conferisce: nel suo sogno la donna, intoccata dalla passione, sottopone l'uomo a un numero infinito di prove e ha su di lui potere di vita e di morte. Dopo aver frainteso l'interpretazione della realtà fino al punto in cui persino il paziente e innamoratissimo cugino Glanville ritiene impossibile la sua guarigione, viene infine convinta da un dotto teologo che romances e vita sono due cose diverse e accetta di guardare il mondo secondo l'ottica comune del suo tempo, trovando, a differenza del tragico e incurabile Cavaliere della Mancha, una collocazione nella società attraverso il matrimonio e l'accettazione del ruolo di moglie devota.

Lo spazio del romance è tradizionalmente associato al femminile e non solo perché fin dal XVII secolo è una narrazione prevalentemente scritta e letta da donne, ma perché le sue caratteristiche, ormai considerate errori dal razionalismo empirista, sono le stesse imputate al mondo femminile: non aderente alla realtà, ininfluenza e marginale. Questo collegamento viene ribadito nella convinzione largamente condivisa degli effetti negativi del romanzesco sull'immaginario delle donne, in base alla quale uno scrittore come Fielding riteneva più convincente *The Female Quixote* dell'opera di Cervantes perché più credibile che fosse una ragazza, e non un vecchio hidalgo, a diventare la naturale vittima delle proprie letture. Nella nuova cultura borghese, il termine romance era diventato sinonimo di una narrazione dalla lunghezza eccessiva e dalla trama disgregata, piena di digressioni non funzionali e di assurdità fantastiche, una forma dunque legata alle categorie dell'eccesso, del ridicolo e del nonsense. Se prendiamo alla lettera il testo di *The Female Quixote* e seguiamo le stravaganze, i fraintendimenti e gli errori della protagonista, l'universo del romance si dimostra appunto eccessivo, ridicolo e privo di senso. E tuttavia, pur ribadendo Charlotte Lennox l'ormai scontata identificazione tra romance e femminile, nel suo testo riscrive completamente i termini e le implicazioni di questo rapporto, e dietro una parodia fin troppo dichiarata fa trasparire le attrattive di quella forma insensata e irrealistica che ha il merito di rappresentare la soggettività femminile libera dalle costrizioni dell'etica borghese, mostrando di subirne la seduzione a tal punto da indulgere lei stessa nella trama eroica e nelle sue fantasie e scrivere, senza ammetterlo, una nuova variante del romance. A una lettura non superficiale, il testo di *The Female Quixote* contiene vari elementi che

contraddicono la sua definizione di semplice parodia. Sembra curioso, ad esempio, che il primo personaggio presentato come schiavo dell'immaginazione non sia Arabella ma il padre di lei, che non ha mai letto, e anzi, vorrebbe dare alle fiamme i romanzi eroici che hanno contagiato la figlia, e tuttavia ha creato, nella sua remota dimora di campagna, "un'epitome dell'Arcadia", operando un vero e proprio travestimento pastorale del paesaggio inglese che gli consente di rinchiudersi in un mondo immaginario nel quale "si illudeva di aver trionfato sui suoi nemici" e che costituisce il presupposto delle alienate fantasie della protagonista. Consideriamo poi lo strumento del ridicolo, ampiamente evocato nel testo come tattica a cui dovrebbe essere affidato il compito di screditare la protagonista e le sue fantasticherie. Quello che di fatto accade, come osserva Langbauer, è che nel corso della storia ci ritroviamo non tanto a ridere di Arabella, quanto a guardare gli altri personaggi che ridono di lei, e l'effetto prodotto è proprio il contrario, cioè quello di farci dissociare dal sorriso ironico che l'ignara protagonista provoca nei depositari del buon senso. Esempio la scena del ballo a Bath al quale Arabella partecipa con un abbigliamento ispirato a un personaggio vissuto duemila anni prima; tutto farebbe supporre che Arabella si copra di ridicolo, come spera l'invidiosa cugina, e invece, quando già «l'umorista de giorno aveva già preparato le solite battute (...) ma la vista della bella donna smorzalo spirito e i motteggi che la compagnia aveva in animo di fare (...) seguì un silenzio colmo di rispetto, e lo stupore che la bellezza di Arabella aveva suscitato non lasciò spazio per discutere dell'assurdità dell'abito». In realtà, come suggerisce acutamente Glanville nel capitolo «Che continene alcune regole eccellenti per chi vuole fare del sarcasmo», non solo la presa in giro si ritorce su chi la pratica, ma serve spesso a mascherare un'attrazione inammissibile. E chi legge avrà da riflettere su questo concetto e sul recondito significato della parodia che attraversa la scrittura lennoxiana. Altro elemento di interna contraddizione riguarda il rapporto di complicità e simpatia che si instaura tra la voce narrativa e la protagonista, di cui vengono messe in evidenza la bellezza, il fascino, l'intelligenza e persino, quando non si tratta di argomenti riguardanti le sue letture, le capacità intellettive; inoltre le norme di comportamento a cui si attiene Arabella, per quanto assurde e lontane dalla realtà, dimostrano di avere dei tratti positivi: nel rapporto con le altre donne è generosa e del tutto priva di quella competizione che caratterizza ad esempio la cugina Miss Glanville, antipatico esemplare della cultura borghese; manifesta valori morali senz'altro più profondi e nobili dei vari sostenitori della ragione che la circondano; non concepisce la menzogna né la strumentalizzazione; e infine, malgrado tutto, dimostra di saper cogliere l'essenza delle cose, perché non sbaglia a interpretare la natura e i sentimenti dei due personaggi maschili che le dichiarano il loro amore: Glanville, inadeguato e inarticolato ma sincero viene preferito a Sir George, che abilmente tenta di sedurla facendo leva sul suo lato debole e utilizzando in modo strumentale proprio il linguaggio del romance. Vivendo nella dimensione romanzesca, Arabella agisce come una delle sue eroine: è padrona di se stessa e da sola si difende dai pericoli che la minacciano, senza doversi mettere sotto la protezione di un uomo come era d'obbligo nella società borghese, decide autonomamente dove preferisce vivere, se in campagna o in città, si sposta seguendo il proprio desiderio, va a caccia, mette in atto fughe avventurose, e si muove con una libertà che la società contemporanea nega alla donna, costretta nello spazio protetto e angusto del domestico. Rifiutandosi di vivere nel mondo reale che regola non solo i comportamenti ma anche le reazioni emotive della donna e non le riconosce alcuna parte attiva nel rapporto amoroso, Arabella mette in atto un sistema di relazioni basate sull'esaltazione del potere della donna la quale, poiché non è ritenuta responsabile del desiderio che suscita, può avere più innamorati ed esigere da loro fedeltà assoluta. Il potere maschile nel romanzo viene del resto più volte messo in discussione: il marchese, padre della protagonista, che dovrebbe esercitare la sua autorità sulla figlia, è di fatto un uomo malato che presto viene a mancare. Anche gli altri personaggi maschili vengono connotati da un'incredibile sequenza di debolezze fisiche, accidentali e costituzionali: Hervey, il primo pretendente di Arabella, soffre di terribili emicranie, Glanville rischia di morire a causa di una febbre violenta, Sir George viene colpito da un terribile raffreddore e alla fine è quasi ferito a morte dal rivale. Sebbene l'autrice

faccia capire quanto sia ridicola la convinzione di Arabella di determinare malattie e guarigioni dei suoi pretendenti, tanto risalta nel testo la sua forza, che in un certo senso ne sembra davvero responsabile, e tanto potente è la sua convinzione, che la realtà finisce per diventare, contro ogni logica, esattamente come lei la vede. Nonostante molti intorno a lei, lo zio, Miss Glanville e soprattutto Glanville che assume nel testo il ruolo di mentore, cerchino di convincerla senza successo della stravaganza delle sue idee, Arabella riesce sorprendentemente a far esaudire la propria volontà contravvenendo alle normali regole di comportamento per una giovane: si arroga il diritto di parlare a chiunque con autorità e anche con arroganza, si fa capire anche quando i suoi ordini potrebbero essere incomprensibili, tiene legato a sé Glanville senza concedere nulla di più di quanto il suo arcaico codice di comportamento le consenta, e addirittura lo trasforma da esponente della cultura contemporanea quale è, in un vero eroe da romance che, contro ogni ragionevolezza e convenienza, mette al centro della propria vita l'amore per una donna capricciosa che tutti considerano

pazza.

E' evidente che la protagonista del romanzo di Charlotte Lennox usa il modello eroico in alternativa a un ordine patriarcale che la esclude dalle reali strutture di potere (il padre ha stabilito chi dovrà essere il futuro marito, lei non avrà la sua eredità se non seguirà la volontà paterna, ecc.) e fantastica un ruolo che le consente di rimandare il momento in cui dovrà accettare il matrimonio e diventare una donna destinata a servire e non a essere servita come le eroine delle storie che la appassionano. La lotta per il potere è in questo testo una lotta combattuta sul piano del linguaggio, su come vada letta, interpretata e raccontata la realtà: lo dimostrano i continui riferimenti alla diversa interpretazione data a parole come "avventure", "storia", "favori", e brani come quello in cui Arabella e Glanville discutono sulla bellezza e il contrasto tra loro si rivela essere non sulla qualità dell'oggetto del discorso ma su come debba essere raccontato. Il linguaggio del romance rivendica la libertà di essere completamente svincolato dalle leggi del reale; afferma Arabella che «l'impero dell'Amore (...) è governato da leggi proprie che non dipendono dalle altre, né hanno alcun rapporto con loro». Il romance crea dunque una realtà alternativa, e il suo linguaggio metaforico e iperbolico si contrappone a quello referenziale dell'empirismo che si rispecchia nel novel. Il personaggio della Contessa è l'unico a partecipare del mondo verbale del romance: ha fatto le stesse letture di Arabella, dice di aver subito la stessa fascinazione, e ora cerca di convincerla non tanto della falsità di quelle storie ma della relatività dei valori su cui si fondano, perché «quanto era onorevole mille anni fa, adesso lo si considera infamante»; spiega alla protagonista che la propria vita, al pari di quella delle altre donne virtuose del suo tempo, è necessariamente "antieroaica", ossia priva di eventi straordinari, e dunque non può e non deve essere oggetto di una narrazione. Il punto di vista che viene attribuito a questo singolare personaggio, sulla cui inaspettata sparizione dal testo la critica ha a lungo dibattuto, presuppone la fine di una narrazione moderna e realista del femminile, (il che sarà smentito sul piano storico dai numerosi testi -diari, autobiografie e romanzi- che proprio a partire da quegli anni metteranno al centro la soggettività femminile) ed esplicita una posizione in cui qualcuno ha ipotizzato di poter riconoscere quella della stessa Lennox nella sua difficoltà a rifiutare decisamente il romance. Se leggiamo in questi termini la funzione della Contessa nel sistema del testo, non ci sorprenderemo più che esca di scena senza aver convinto Arabella delle proprie affermazioni, perché proprio nel riconoscere il fascino del romance come narrazione del soggetto femminile e nel ribadire l'impossibilità che questo soggetto venga narrato in una trama realistica, conferma, anziché confutare, le motivazioni che stanno alla base dell'operazione compiuta da Arabella, che entra nel regno del romanzesco perché viene esclusa dalla

Storia.

Il fascino esercitato dalla metafora teatrale del travestimento pervade il testo di *The Female Quixote* che potrebbe sembrare lontanissimo dalle modalità e dalle strategie del teatro, basato com'è sulle tecniche, proprie del romance ancor più del novel, dell'arte del "raccontare", costruito intorno alla domanda di come si può raccontare la vita di una donna e strutturato sulla narrazione ossessivamente riproposta da Arabella della vita delle sue eroine e sul racconto della storia della stessa protagonista che nella sua capacità di trasformare la realtà, riesce davvero a vivere avventure

degne di essere raccontate. Ma proprio nel suo duplice statuto di novel che si dichiara tale e tuttavia si presenta indossando gli abiti del romance, il testo apre uno spazio di gioco tipicamente teatrale tra apparenza e essenza, tra finzione e realtà. La più evidente forma di teatralità riguarda proprio Arabella che, protagonista del novel, agisce come eroina del romance, e interpreta costantemente una parte. Teatrale è la gestualità di Arabella, modellata su quelle delle sue eroine: «gli fece cenno di ritirarsi, poiché il giovane l'aveva seguita fin nelle sue stanze; ma [vide] che non le obbediva, perché non conosceva affatto quel genere di ordini muti». Quando è al capezzale di Glanville moribondo, comicamente recita la parte della donna che ordina all'innamorato di guarire: «'Glanville', proclamò, con un tono di voce troppo alto per l'orecchio dell'ammalato». E poi ancora appare come donna eroica quando corre in soccorso di una sconosciuta che si trova in pericolo, e il velo «le era caduto e (...) il fascino del suo volto, unito alla maestosità della figura e alla singolarità dell'abbigliamento, aveva attratto l'attenzione e il rispetto degli astanti (...) non poco sorpresi per l'ardore e la solennità che apparivano nel suo aspetto per un evento che, agli altri, sembrava solamente un'occasione di divertimento». Sommo gesto di teatro è infine quello con cui, temendo di essere rapita, si getta nel Tamigi seguendo l'esempio della Clelia romana di Madeleine de Scudéry che attraversa il Tevere a nuoto per sfuggire al rapimento (363). Anche l'espressione verbale di Arabella la fa apparire come un'attrice sul palcoscenico. Infiniti gli esempi in cui il suo linguaggio viene definito "strano", vale a dire artificioso, retorico, ricco di iperboli, lontano dal "plain English" che Miss Glanville la invita a usare, se vuole essere capita: « Bene, mia cara cugina, ditemi in modo semplice e chiaro...». Di fronte alle sue "strane dissertazioni" gli altri diventano "spettatori" (335) che con meraviglia, ammirazione, spesso ironia, ascoltano un eloquio sconosciuto, e in una vera e propria commedia degli errori equivocano termini come "Adventure", "Favori", "Storia", "Servitore", "Signore". Il suo abbigliamento, descritto minuziosamente in più occasioni, è un costume di scena: la sua apparizione in chiesa nel II capitolo del I libro avviene «nella foggia che andava di moda all'incirca duemila annida», un modello copiato dall'abito indossato dalla divina Mandana di Madeleine de Scudéry, con tanto di velo che funziona come sipario dietro cui si può celare il volto. In occasione del già citato ballo nella mondana Bath, l'abito, come ci racconta nei minimi particolari il VI capitolo del VII libro, viene realizzato sul modello che la principessa Giulia indossava nella Cleopatra di La Calprenède. E stranamente Arabella, che si identifica nella sua eroina, diventa davvero la mitica principessa perché per un equivoco, tutti la credono tale e aspettano «l'apparizione della principessa Giulia con grande impazienza». Sul palcoscenico allestito da Charlotte Lennox anche altri personaggi recitano. Sir George, prodotto della nuova società borghese e alter ego maschile della coquette Miss Glanville che finirà per sposare, è l'opposto dell'eroe cavalleresco, votato all'amore di un'unica donna. Ma per conquistare Arabella e la sua dote recita la parte dell'eroe dei romances, «tributando il più assoluto rispetto e [rivolgendo] qualche complimento bizzarro, ricalcato sul modello di quelli che i damenrinidei romanzi eroici francesi fanno alle loro belle». Sir George è perfettamente consapevole dello scopo della propria messa in scena, ma, scoperto da Miss Glanville mentre recita questa parte, con un magistrale colpo di genio finge di voler solo mettere in ridicolo Arabella incoraggiandola nelle sue fantasie; così anche per lui la finzione del teatro si avvicina alla verità perché recitando per di Miss Glanville interpreta una parte che gli corrisponde nel profondo, quella del damerino superficiale e cinico. Analogamente, quando Glanville, geloso di Sir George, interpreta senza accorgersene la parte di un vero eroe da romance: «Quel pensiero gli infiammò l'animo e lo fece diventare pazzo di rabbia; misurava la stanza a grandi passi, giurando di vendicarsi di Sir George» e usa termini arcaici e ridicoli come "tradimento", "furia", "vendetta", fa emergere il vero carattere del rivale e il suo. Nel più generale travestimento della realtà messo in atto in questo romanzo c'è anche una scena dichiaratamente teatrale, in cui un'attrice pagata da Sir George recita la parte di una regina che racconta a Arabella di essere stata ingannata e abbandonata da Glanville; anche qui la finzione fa affiorare una qualche verità perché proprio in questa scena Arabella scopre in sé sentimenti, come la gelosia e l'amore, di cui non era fino ad allora consapevole: «La nostra bella eroina, che fino a quel

momento aveva ignorato i veri sentimenti del suo cuore, fu colta di sorpresa dall'assalto delle passioni che accompagnano le delusioni d'amore». Dunque il travestimento, consapevole o inconsapevole, voluto o no, anziché nascondere, finisce per rivelare la natura delle cose: Arabella è davvero nobile e generosa come le sue eroine, Sir George è un calcolatore, Glanville fedele e puro, e i confini tra realtà e apparenze non appaiono così definiti come la razionalità vorrebbe dimostrare, proprio come la forma del romance sempre meno ci appare solo una insensata fantasia. Il romanzo di Charlotte Lennox, più che una critica, sembra esprimere la nostalgia per uno spazio, che è mentale prima ancora che narrativo, legato a un tempo immaginario in cui la donna poteva far sentire forte la sua voce e il suo desiderio. Costretta alla fine a riconoscere l'esistenza del mondo reale nel quale può solo occupare una posizione marginale, e convinta ad entrarvi non tanto dalla forza della ragione quanto dal sentimento, come è stato osservato da Wendy Motooka nella sua convincente analisi della scena finale della conversione, la protagonista perde tutto il suo potere. Nell'ultima scena del romanzo si assiste alla trasformazione di Arabella da eroina eroica a eroina sentimentale, che "si scusa" del comportamento tenuto, si rivolge al futuro marito «con un'espressione mista di tenerezza e modestia», e riconosce «l'assurdità del suo comportamento e il disprezzo e il ridicolo a cui ora vedeva chiaramente di essersi esposta». Così il personaggio rientra nello spazio sociale, economico e emotivo che la società del tempo le ha riservato, e subito, come aveva predetto la Contessa, la sua storia finisce. Come Arabella, forse anche l'autrice, nell'abbandonare la forma del romance, sente di perdere il suo potere: il novel, la nuova forma che ritrae mimeticamente la realtà dei fatti, appare come lo strumento della voce maschile, e Charlotte Lennox deve ancora trovare le modalità in cui il nuovo soggetto femminile può raccontarsi nella trama realistica. Lo faranno dopo di lei altre scrittrici usando varie e spesso sommerse strategie testuali, ma certo non è un caso che una di queste, la grande e ironica Jane Austen, nel suo primo romanzo riproponga proprio il tema parodico ispirato da *The Female Quixote*, e come Charlotte Lennox si conceda di indugiare ancora una volta nelle fantasie seducenti e inconfessabili del romance .