



**FACOLTÀ DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE
MODERNE**
**Corso di Laurea in Mediazione Linguistica per le Istituzioni, le
Imprese e il Commercio**

Tesi in Letteratura Inglese

**“FASHION AND SOCIAL STATUS”:
il discorso degli oggetti in *Sense and Sensibility***

Candidata:
Valentina Vittori
matr.213

Relatore:
Prof.ssa Francesca Saggini

Correlatore:
Dott.ssa Cristina Benicchi

Anno Accademico 2006-2007

Indice

1) Introduzione

- Un breve prologo.....1

2) Ambienti, elementi di arredo e oggetti di uso domestico

- The typical Regency house.....14
- Il nuovo *cottage* e la teoria del pittoresco.....19
- Gli interni.....32
- L'arredamento.....38
- Le case e gli arredi in *Sense and Sensibility*:
Barton Cottage.....46
La *public room* e il *parlour*.....55
Drawing room, bed chambers e dressing room.....60
Gli arredi comuni delle stanze : *card-table, tea-table, sofa e chairs*.....67
Il Pianoforte.....79
Linen.....84
Il paesaggio di seta ed i paraventi.....87

3) Gli oggetti dell'io: oggetti di uso personale ed abiti.

- Un enorme processo di sviluppo economico.....97
- Dal vasellame al vetro ai metalli preziosi : lo sviluppo dell'industria
inglese.....107
- I servizi da tè e le porcellane.....121
- Tessuti e abiti.....127
- ‘Love of novelty’: i nuovi abiti.....134
- Il nuovo stile imperiale.....137
- Gli abiti di *Sense and Sensibility*.....149
- Gli oggetti in *Sense and Sensibility*.....153

<i>China</i>	157
<i>Drinking glass</i>	161
<i>Seal</i>	164
<i>Hair – Ring</i>	168
<i>Filigree</i>	172
<i>Scissors</i>	175
<i>Toothpick-case</i>	179

4) I Mezzi di Trasporto

- L' evoluzione dei mezzi di trasporto.....	186
- Cavalli e carrozze in <i>Sense and Sensibility</i>	197

Bibliografia	204
---------------------------	-----

Sitografia	207
-------------------------	-----



Pickering, pinxt.

Greatbatch, sculpt.

FRONTISPIECE TO "SENSE AND SENSIBILITY," 1833

Then taking a small miniature from her pocket, she added,
"To prevent the possibility of a mistake, be so good as to look at
this face."

Sense and Sensibility. L'immagine è tratta da Richard Bentley,
Sense and Sensibility, Londra, 1833.

INTRODUZIONE

Un breve prologo

L'illuminismo, la coscienza che il successo dipende esclusivamente dalle capacità e dalla fede nel proprio intelletto e non più dal diritto di casta, era stato il movimento che aveva radicalmente modificato tutte le espressioni del vivere. Aveva messo in discussione i privilegi per diritto di nascita e la sua configurazione ultima era stata quella rivoluzione che avrebbe reso tutti "cittadini" di pari dignità. Tutto ciò lasciava ora il posto a un recupero della spontaneità, dell'individualità, del gusto e del piacere del bello.¹

In questo clima di capovolgimenti che coinvolgeva tutta l'Europa, Jane Austen scrive i romanzi ambientati in un microcosmo di campagna che apparentemente rimane estraneo ai cambiamenti della società e del mondo al di là delle colline. Tuttavia grazie ai dettagli e alle sfumature filtrate dalla penna

¹ Tratto dal sito: www.charlottebronte.it/Romanticism.htm. Consultato il 2 settembre 2007.

della scrittrice, il lettore può riconoscere nel macrotesto ogni aspetto della nuova epoca Regency (o tardo giorgiana).

Austen diventa fedele cronista dei modi, delle aspirazioni, delle regole di vita di una media borghesia rurale descritta con i tratti e la delicata perizia di una miniatura: dai particolari emergono i molteplici aspetti della società nel suo complesso.

I profondi cambiamenti di fine secolo influenzarono gli stili architettonici esterni dei *cottages*, gli arredi che videro inseriti all'interno del rigido stile anglosassone le novità portate dall'Oriente. La Rivoluzione Industriale, l'influenza dell'epopea napoleonica e l'enorme sviluppo del commercio, dovuto all'acquisizione dei nuovi mercati asiatici e americani, inserirono moderni stimoli, anche se gran parte dei conservatori inglesi sentisse ancora la necessità di salvaguardare ciò che restava dell'epoca neo-classica. Ciò che maggiormente

restava immutabile era il senso della *property*² quale unico strumento di conservazione e di incremento del patrimonio, elemento essenziale nell'identificativo di casta e strumento di preservazione della continuità sociale.

La corte giorgiana si preparò ad entrare nel XIX secolo introducendo nella propria cultura tutte le nuove tendenze che venivano dalle corti europee, prima e non unica la Francia e quindi le Americhe, la Cina ed il Giappone: gli oggetti, l'architettura delle case, gli arredi abbandonarono lo stile "rococò"³ dei primi anni del Settecento per sostituirlo con gli elementi sfarzosi che la nuova società del lusso imponeva.

Quanto sopra condizionò fortemente le abitudini di vita della società inglese che sentendosi sempre più attratta dalle comodità e dal benessere accentuò l'interesse per gli spazi domestici e per quel senso di possesso che era diventato sinonimo di ricchezza e sicurezza.

² L'espressione è tratta da Francesco Marroni, " 'Sense and Sensibility' e le forme della revisione", in *Dalla parte di Jane Austen* a cura di Francesco Marroni e Paola Partenza. Pescara, Tracce, 1994, p. 18.

³ Michael Snodin e John Styles, *Design and the Decorative Arts. Georgian Britain 1714 – 1837*, Londra, V&A Publication, 2004.

Jane Austen compose la prima stesura di *Sense and Sensibility* nel 1795, in quel contesto storico-culturale di passaggio tra la rigida logica illuminista e l'esaltazione dell'immaginazione interiore, fonte di ispirazione romantica.

L'*incipit*⁴ che apre il romanzo è in questo senso paradigmatico:

The family of Dashwood had been long settled in Sussex. Their estate was large, and their residence was at Norland Park, in the centre of their property, where, for many generations, they had lived in so respectable a manner, as to engage the general good opinion of their surrounding acquaintance.⁵

Si analizza il significato della “*property*”⁶ e l'importanza che esso assume nel piccolo mondo di campagna, dove persistono le tradizioni filtrate attraverso grandi cambiamenti epocali.

In tutti i suoi romanzi Jane Austen è attenta ai riferimenti realistici. Oltre ad affidare ai personaggi ed ai contesti nomi reali, ella vive e scrive della realtà rurale del proprietario terriero come di quella cittadina borghese-aristocratica,

⁴Francesco Marroni, *op. cit.*, p. 16.

⁵ Jane Austen, *Sense and Sensibility*, London Wordsworth Edition, 1992, p. 1.

Successivamente tutte le citazioni tratte da *Sense and Sensibility* appariranno direttamente nel corpo del testo seguite dalla sigla SS.

⁶ Francesco Marroni, *op. cit.*, p. 18.

consentendo alla sua ironia sagace e pungente di far affiorare gli aspetti migliori e le imperfezioni del suo stesso mondo.

Quale che sia il meccanismo che la scrittrice utilizza per ottenere tale risultato spesso oscuro o almeno non immediato, è nascosto o sottinteso.

Jane Austen stabilisce uno stretto legame tra i suoi romanzi e la realtà copiando dalla natura:

[...] her work is part of a new class of fiction that replaces the grandness of the earlier romance forms with the art of copying from nature as she really exists in the common walks of life and a correct and striking representation of that which is daily taking place.⁷

Per questo motivo ambienti e oggetti possono fornirci indicazioni ermeneutiche precise.

Nei romanzi la scrittrice non offre molte descrizioni degli spazi domestici o degli ambienti ma tutto si basa sui movimenti dei personaggi:

The interior organisation of a house is explicitly described in Austen's novels only when the heroine moves to a new home or a visit a house for the first time.⁸

⁷ Walter Scott, *The Quarterly Review*. In Anthony Mandal, "Language", in Janet Todd, *Jane Austen in Context*, New York, Cambridge University Press, 2005, p. 23.

⁸ Claire Lamont, "Domestic architecture", in Janet Todd, *op. cit.*, p. 229.

Il movimento attribuisce alla scena un senso teatrale: una sedia spostata, il passaggio da una stanza all'altra, un dipinto, un cestino o una toletta da bagno permettono di conoscere l'organizzazione degli spazi interni e la loro suddivisione, il modo in cui i personaggi vivono e soprattutto lo strato sociale cui appartengono.

Gli oggetti domestici o di uso personale dei personaggi, gli abiti che indossano e le carrozze con cui si muovono costituiscono il significante della loro identificazione etica, sociale ed economica.

Le diverse tipologie di oggetti, unite alle case ed ai mezzi di trasporto rappresentano il possesso materiale e l'acuto desiderio consumistico della società di fine Settecento, inoltre come afferma Diego Saglia, «tali oggetti diventano luoghi di riflessione testuale sull'economia privata e momenti di elaborazione delle singole identità maschili e femminili.»⁹

⁹ Diego Saglia, "Eccesso e decoro: Jane Austen e i consumi della società Regency", in *Jane Austen Ieri e Oggi* a cura di Beatrice Battaglia, Ravenna, Longo Editore, 2002, p. 151.

Al fine di completare il quadro organizzativo della realtà in cui la scrittrice si muove con i personaggi dei suoi romanzi è necessario porre l'attenzione anche sulle distinzioni tra i diversi gruppi sociali dell'epoca: l'*elite* aristocratica, i grandi proprietari terrieri che David Spring denomina la "*gentry*" e la nuova borghesia mercantile fatta di commercianti e liberi professionisti, che appartenevano alla "*pseudo-gentry*" e che aspiravano ad uno stile di vita migliore ad imitazione di quanti erano in condizioni economiche più agiate.¹⁰

Il denaro e la ricerca di maggiori agi diventano così il principio regolatore della vita di alcuni personaggi austeniani. La proprietà e il patrimonio ereditario stabilivano un legame tra le varie generazioni, identificandosi come mezzo di sostentamento e sicurezza economica.¹¹

Diviene interessante per il lettore notare che Jane Austen «does not write as a member of the landed gentry or as a representative of the proprietors of

¹⁰ Edward Copeland, "Money", in *The Cambridge Companion to Jane Austen* a cura di Edward Copeland e Juliet McMaster, New York, Cambridge University Press, 1997, pp. 131-148.

¹¹ Francesco Marroni, *op. cit.*, pp. 13-63.

such piles as Pemberley, Rosings, Norwood, Norland, Mansfield Park, Sotherton, Donwell Abbey, Kellynch Hall, or any other of the imagined great house of her novels, but as a member of a somewhat humbler rank, the pseudo-gentry».¹² Ciò permette alla scrittrice di sottolineare le necessità esperite da quei personaggi, appartenenti a tale sfera sociale, di provvedere al proprio sostentamento non già per mezzo delle grandi proprietà terriere, ma con un reddito lavorativo.

A questa necessità fa seguito la continua ricerca di un buon matrimonio, il continuo tentativo di salvaguardare la propria eredità, speranza di Mrs Dashwood che John, il primogenito, sia generoso nei riguardi delle sorelle e attento al loro futuro:

Mrs Dashwood had been informed by her husband of the solemn promise on the part of his son in their favour, which gave comfort to his last earthly reflections. She doubted the sincerity of this assurance no more than he had doubted it himself, and she thought of it for her daughters' sake with satisfaction, though as for herself, she was persuaded that a much smaller provision than seven thousand pounds would support her in affluence. For their brother's sake too, for the sake of his own heart, she rejoiced; and she reproached herself for being unjust to his merit before, in believing him incapable of generosity. SS, p. 8)

¹² Edward Copeland, *op. cit.*, p. 132.

In accordo con quanto detto dalla critica, l'importanza data alla proprietà, intesa come casa e terreno circostante, stava nel fatto che la «land represented permanence. In law it was termed 'real' property»¹³, qualcosa di fisicamente identificato, il cui senso reale equivaleva a quello di possedere valore.

Seguendo questa linea interpretativa diventa facile concepire che perdere una proprietà era come rinunciare al proprio sostentamento e ad uno status sociale privilegiato, secondo le regole di una società che possiede un'ottica totalmente maschile dove il nesso tra “proprietà e famiglia” deve essere conservato.¹⁴

La perdita di Norland Park assume, quindi, l'aspetto di una vera spaccatura familiare ed il mondo femminile è estromesso da «una realtà fatta di proprietà da trasmettere ed impegni da onorare[...], donne i cui destini dipendono dagli uomini e dalla loro generosità.»¹⁵

¹³ Chris Jones, “Landownership”, in Janet Todd, *op. cit.*, p. 269.

¹⁴ Francesco Marroni, *op. cit.*, p. 18.

¹⁵ Ivi, p. 17.

In questo passaggio di “*family-estate*”¹⁶, l’anello di congiunzione diventa il matrimonio, che come afferma Chris Jones «it was, in the language of the time a ‘venture’.»¹⁷ Esso assume l’aspetto di un placido accordo che garantisce ai coniugi una vita sicura ed agiata, ma soprattutto l’appartenenza ad un elevato strato sociale. Jane Austen rileva con forza ed ironia le ipocrisie del “buon matrimonio”, che le regole di una società convenzionale e troppo incline al benessere imponevano. Ogni giovane donna in età da marito deve possedere una buona rendita per ottenere uno sposalizio conveniente e garantire agli eredi un futuro sicuro, anche se spesso loro stesse diventano non padrone, ma anche prigioniere dello spazio domestico, claustrofobico e a ben vedere spesso quasi asfissiante. Dalle vaste proprietà terriere fino agli interni delle case, gli ambienti sono sovraccarichi di ornamenti lussuosi e appariscenti, *show rooms* nelle quali non resta altro da fare che accogliere ospiti e preparare banchetti.

¹⁶ L’espressione è tratta da Francesco Marroni, *op. cit.*, p. 18.

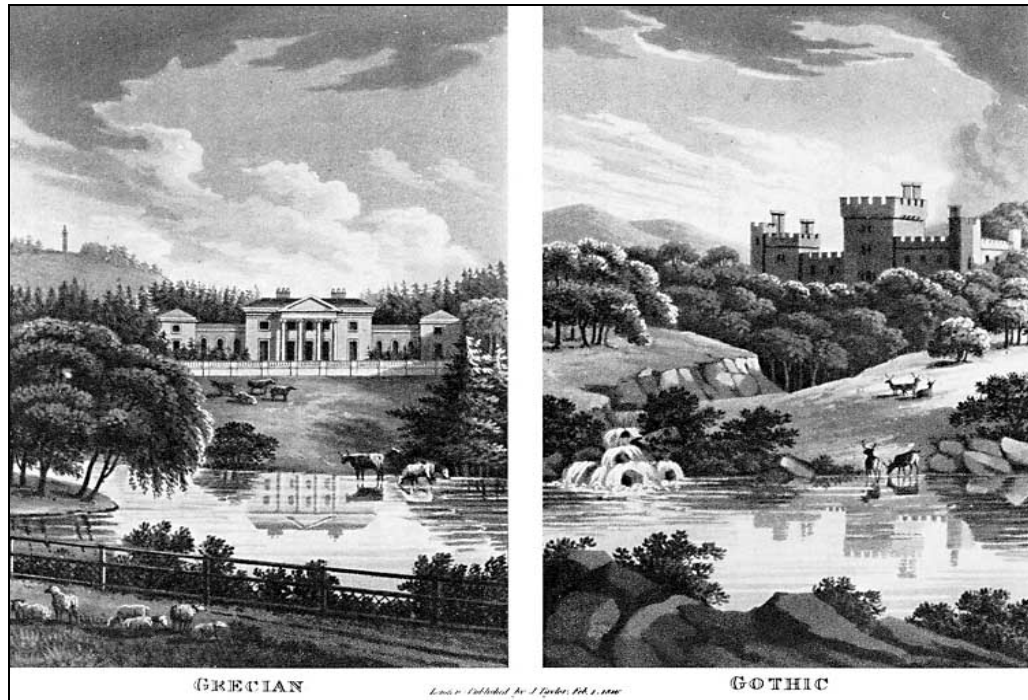
¹⁷ Chris Jones, “Landownership”, in Janet Todd, *op. cit.*, p. 272

All'interno di un quadro così suddiviso da molteplici sfumature le proprietà mantengono immutato il loro valore sociale e economico, ma cambiano nel loro aspetto estetico: lo spazio domestico assume un nuovo significato, l'architettura muta le sue forme e introduce nuovi materiali, l'arredamento varia nei colori e negli accessori e il *cottage* diventa la residenza preferita dell'aristocrazia inglese.

CAPITOLO 2

Ambienti, elementi d'arredo e oggetti di uso

domestico



Rappresentazione di paesaggi e stili architettonici greco e gotico. L'immagine è tratta dal sito: <http://www.pemberley.com/janeinfo/grecgths.jpg>.

The typical Regency house»¹⁸

Il XVIII secolo fu un secolo ricco di cambiamenti economici, culturali e sociali che ebbero una notevole ripercussione anche sulle tante forme d'arte, inclusi gli stili architettonici ed il *design* d'arredo.

Verso il 1730 la magnificenza secentesca degli ordini classici andava lentamente trasformandosi a favore di soluzioni libere, intese a trasmettere un

¹⁸ L'espressione è tratta da John Morley, "The Regency Synthesis", in *Regency Design: Gardens, Buildings, Interiors, Furniture 1790-184* a cura di John Morley, London, Zwemmer, 1993, p. 203.

senso di leggerezza e raffinatezza: arrivava dalla Francia un nuovo stile

denominato Rococò:

A term "Rococo" describes a movement in the arts in the early 18th century, in France. Rococo has been born from the Baroque era, during the age of Enlightenment. That was a time when new ideas about human existence were introduced and Rococo art is the visual representation of the optimism people felt in response to that. The word "rococo" is derived from "rocaille", meaning "rock work" or "shell work," a favourite motif of the time. It stresses purely ornamental, light, casual, irregular design. The Rococo manner was a reaction against the "grand manner" of art identified with the baroque formality and rigidity of court life. The movement toward a lighter, more charming manner began in French architectural decoration at the end of Louis XIV's reign (d.1715) and quickly spread across Europe. During the regency of Duke of Orleans, regent for the minor heir Louis XV, the formalities of the court gave way to a more casual and intimate atmosphere. Rococo art portrayed a world of artificiality, make-believe, and game-playing. Although less formal, it was essentially an art of the aristocracy and emphasized what seem now to have been the unreflective and indulgent lifestyles of the aristocracy rather than piety, morality, self-discipline, reason, and heroism (all of which can be found in the baroque).¹⁹

Tratto caratterizzante di questa tendenza fu l'abbandono della rigida corrispondenza tra esterni e interni; contemporaneamente la successione degli spazi interni fu riorganizzata secondo criteri di grande libertà e varietà.

Tra il 1780 e il 1830 apparve sulla scena inglese un nuovo stile denominato Regency, che prese il proprio nome dal periodo della reggenza di Giorgio IV e che per estensione fu associato alla durata del suo regno.

¹⁹ Tratto dal sito: <http://www.huntfor.com/arthistory/c17th-mid19th/rococo.htm>. Consultato il 10 settembre 2007.

Lo stile Regency, inteso come tardo-neoclassico, caratterizzò l'architettura, gli arredi e in generale le arti decorative della società inglese in cui visse Jane Austen. Lo stile, contraddistinto da eleganza e raffinatezza delle forme, si basò principalmente su un recupero dell'arte classica greca e romana, con particolare attenzione ai materiali preziosi, diventando vero e proprio simbolo di lusso e ricchezza.²⁰

Ambito privilegiato d'espressione di questo stile fu l'architettura d'interni. Gli ambienti, estremamente differenziati a seconda della destinazione (ad esempio salotti, salottini, sale da conversazione, *budoirs*), furono impreziositi da un apparato decorativo unitario nella concezione e al contempo vario. Gli ornamenti si devono a splendidi stucchi dorati o colorati, intagli di legno finemente lavorati, eleganti elementi d'arredo come camini e specchiere, porcellane, broccati, mobili dalle linee mosse, sinuose e asimmetriche.²¹

Architetti, critici d'arte e studiosi contribuirono al nuovo stile, che mescolava la bellezza del rococò e l'eleganza delle linee gotiche, ma non tutti lo ritennero gradevole e innovativo.

Hope ad esempio, descrive "the typical Regency house" della sua epoca con critica e disappunto enunciando l'inadeguatezza delle forme e la povertà dei materiali; egli definisce l'architettura Regency eclettica e sintetica, costituita da case strette e poco robuste, con elementi di vari stili che si alternano tra l'architetto ed il cliente, cercando una giusta collocazione.²²

²⁰ John Morley, *op. cit.*, p. 204.

²¹ Tratto dal sito: it.encarta.msn.com/encyclopedia_761569496/Rococò.html. Consultato il 10 settembre 2007.

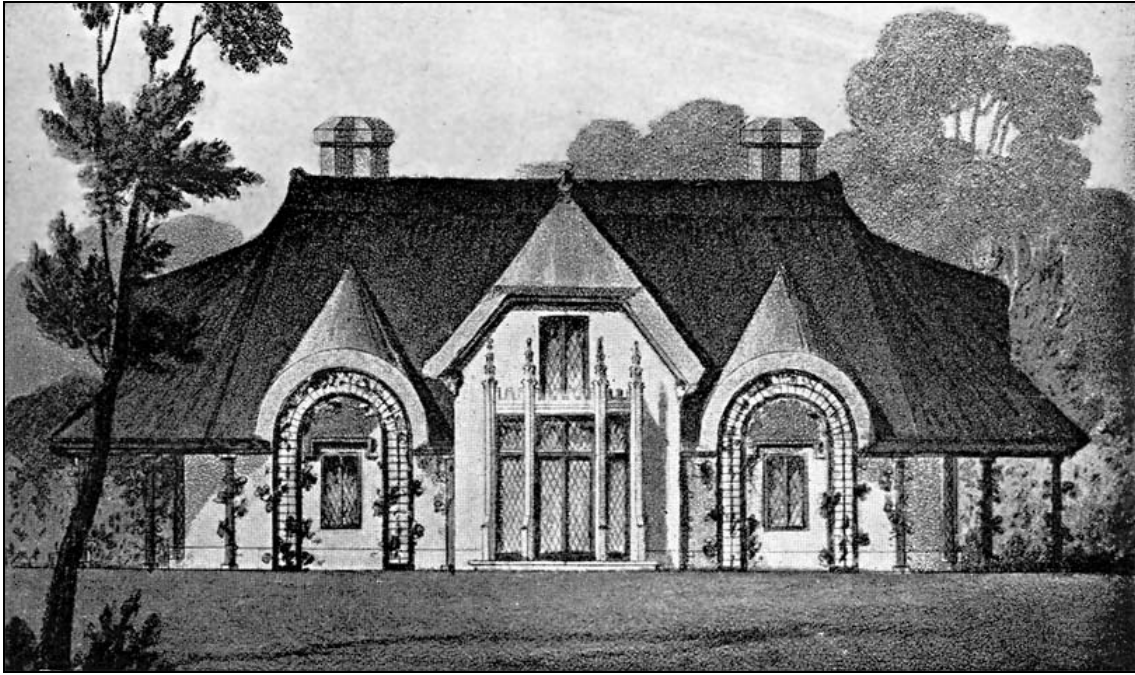
²² John Morley, *op. cit.*, p. 205.

Gli esterni erano creati con diversi metodi di costruzione, attenti a racchiudere tutti gli elementi ornamentali del XVIII secolo provenienti da Asia ed Europa, dalla Toscana allo Ionio, dalla Grecia alla Francia. Questa fusione di stili prese il nome di «'picaresque' Regency house»²³, secondo uno stile che portava in sé l'interesse per l'esotico e lo straniero tipico di quest'epoca.

Secondo Morley, il '*picaresque*' nasceva come stile popolare, dove i diversi elementi non ostruivano la sintesi²⁴, così che alla fine del XVIII secolo il *cottage* e questa tipologia di abitazioni, originariamente così diversi, cominciarono a diventare indistinguibili.

²³ Ivi, p. 207.

²⁴ *Ibidem*.



Un Cottage Ornè da J.B. Papworth's 'Rural Residence' (1818). L'immagine è tratta dal sito <http://www.pemberley.com/janeinfo/rgnclfil.html#men>

Il nuovo *cottage* e la teoria del pittoresco

La Rivoluzione Industriale favorì il passaggio, avvenuto nella gran parte dei paesi occidentali dalla metà del XVIII secolo, da un'economia tradizionale basata principalmente sull'agricoltura ad un'economia incentrata sulla produzione proto capitalistica con consumo di beni all'interno di grandi fabbriche.

Tra le numerose conseguenze che tale fenomeno causò a livello culturale, economico e soprattutto sociale, in Inghilterra vi fu una forte urbanizzazione:

La vendita delle terre comuni, la ricomposizione della proprietà fondiaria, il movimento di recinzione dei campi costrinsero il contadino ad abbandonare la sua casa per trasferirsi nei borghi industriali²⁵.

Ne consegue che le tipologie abitative urbane cominciarono sempre più ad acquisire le sembianze delle case rurali.

Tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo nacque una nuova tipologia di *cottages*, definiti da architetti e costruttori “cottage ornè”, pronti a sostituire i vecchi “*Georgian boxes*”.²⁶

Il *cottage*, che traeva le sue origini dalla tradizione pastorale ed era dunque considerato dagli aristocratici povero e privo d'interesse, è così descritto da James Malton:

A porch of entrance; irregular breaks in the direction of the walls; one part higher than another; various roofing of different materials, that

²⁵Tratto dal sito:

<http://icar.poliba.it/storiacontemporanea/seminari/sorbo/SORBO08.HTM>.

Consultato il 20 agosto 2007.

²⁶ Ann Bermingham, “The Cottage Ornè: Sense, Sensibility and the Picturesque”, in *Re-Drawing Austen: Picturesque Travels in Austeland* a cura di Beatrice Battaglia e Diego Saglia, Napoli, Liguori, 2004, p. 39.

particularly, bodily projecting; frost partly built of walls or brick, partly weather boarded and partly brick hanging dashed; casement window lights[...].²⁷

Inizialmente queste dimore apparivano squallide e poco resistenti nei materiali. Più persone vi vivevano in piccole stanze umide e sporche. Successivamente la trasformazione delle campagne inglesi e lo spostamento delle fabbriche lungo i corsi d'acqua dettero origine a un processo di rimorfologizzazione del suolo agricolo e urbano, attraverso la costruzione delle case degli operai e la fusione della tipologia dei nuovi *cottages* con la tradizione del pittoresco.

La categoria del pittoresco era una componente importante che derivava dallo stile rococò. Ebbe la sua massima espressione alla fine del XVIII secolo e fu in particolare utilizzata per descrivere la bellezza di un paesaggio, come ricorda Marianne in *Sense and Sensibility*:

It's very true – said Marianne – that admiration of landscape scenery is become a mere argon. Every body pretends to feel and tries to describe

²⁷ James Malton, “The Cottage ornè”, in John Morley, *op. cit.*, p. 212.

with the taste and elegance of him who first defined what picturesque beauty was. I detest jargon of every kind, and sometimes I have kept my feelings to myself, because I could find no language to describe them in but what was worn and hackneyed out of all sense and meaning. SS, p. 83)

La seguente definizione di pittoresco appare utile:

Con il termine “pittoresco” si intendono quelle immagini gradevoli che nascono spontaneamente dalla natura e con caratteri irregolari. In pratica la differenza tra ‘bello’ e ‘pittoresco’ afferisce alla differenza che c’è tra ‘artificiale’ e ‘naturale’. In campo artistico l’attributo di «bello» è sinonimo di regolarità, una caratteristica che appartiene solo alle cose prodotte dall’uomo. In natura non esistono forme geometricamente regolari: non esistono linee rette, angoli retti, cerchi, quadrati, simmetrie e così via. Tuttavia la natura produce cose belle a vedersi : un vecchio ulivo, tutto contorto e irregolare, non è sgradevole da guardare. In sostanza il termine ‘pittoresco’ significa irregolare e naturale, mentre, in opposizione, il termine ‘bello’ significa regolare e artificiale.²⁸

Il termine pittoresco, dunque, fu associato all’irregolarità tipica della natura e connotato positivamente come intatto, vergine, ‘naturale’. Al contrario, ‘bello’ venne inteso come categoria umana e a sua volta collegato all’idea di regolarità, ordine, armonia.

Come corollario si ebbe che la categoria del pittoresco è usata ogni qual volta si fugge dai contesti umani per riscoprire la natura vergine e incontaminata. Il ‘paesaggio pittoresco’ ha anche questo di bello: che non è stato in alcun modo guastato dalla presenza umana. In pratica è come se la cornice ideale per qualsiasi cosa di piacevole si possa fare è sempre la natura in forme spontanee. È un contatto in cui la polarità artificiale-naturale si presenta in modo evidente e con cariche simbolico-poetiche

²⁸ Tratto dal sito: www.visibilmente.com/02arti/storia_dell_arte/2/rococo.html. Consultato il 12 settembre 2007.

precise. Questo perché nei paesaggi pittoreschi compare sempre la 'rovina' di qualche edificio antico: una statua, un pezzo di colonna o un frammento architettonico. Si può dire che da questo momento pittoresco e rovine diventano ingredienti inseparabili, che emergeranno anche nell'arte romantica dell'Ottocento.²⁹

In questo passaggio tra i due secoli, le innovazioni estetiche colpiscono in maniera radicale il *design* del *cottage*, che assume un aspetto più cittadino, grazie anche alle migliorie apportate nelle pratiche architettoniche giunte a seguito della guerra contro i Francesi.

Le strutture abitative si presentavano con forme libere e poco ordinate, secondo lo stile ed il gusto prescelto dal cliente. Contemporaneamente carpentieri e manovali erano diventati specializzati nei diversi metodi di costruzione e nell'utilizzo di nuovi materiali.

A seguito dell'ascesa della classe borghese venne posta una forte corrispondenza tra il desiderio di una migliore qualità della vita e le abitazioni di

²⁹Tratto dal sito: www.visibilmente.com/02arti/storia_dell_arte/2/rococo.html. Consultato il 12 settembre 2007.

campagna, considerate veri e propri luoghi di delizia, un nuovo concetto di casa, dominato da criteri di comodità e incentrato sugli spazi domestici.

La vita rurale venne preferita ai rumori cittadini, cosicché la tendenza a possedere un *cottage* si diffuse a tutti gli strati sociali come espressione di una ricchezza «regolata da semplici necessità»³⁰. Al contempo le sfarzose case di Londra apparivano non più simbolo di benessere ma esempi di una schiavitù urbana e ostentativa. Come afferma James Malton, riferendosi al significato che assume il concetto di possesso nella società del XIX secolo,

When considering the master as mere man, there is found no consistency between the possessor and the thing possessed: the immensity of this demands, the attentions he must necessarily exact of others, and a continual reliance upon them for the support of his dignity, more immediately renders him dependent, rather than the lord of his servants...The great man's freedom is curtailed by a complex network of social exchange. Rather than a private retreat where he might be free to express his intimate self, the mansion is a public space in which the great man must maintain his image.³¹

Il *cottage* comincia così ad acquisire una sua forma e un suo specifico significato sociale, rappresenta una felicità privata nella quale la libertà e la

³⁰ Ann Bermingham, *op. cit.*, p. 37.

³¹ James Malton. *An Essay on British Cottage Architecture*, in Ann Bermingham, *op. cit.*, p. 41.

ricchezza sono regolate solo dalle semplici necessità e non dagli schemi del pubblico apparire. Esso diventa ricco di decorazioni e ornamenti, unisce il senso rustico della campagna alle eleganti forme cittadine che lo tramutano nella residenza più ricercata di fine Settecento.

Le parole di Robert Ferrars in *Sense and Sensibility* sono in questo caso paradigmatiche:

I am excessively fond of a cottage; there is always so much comfort, so much elegance about them. And I protest, if I had any money to spare, I should buy a little land and build one myself within a short distance of London, where I might drive myself down at any time and collect a few friends about me and be happy. (SS, p. 167)

L'affermazione di Ferrars, damerino cittadino, racchiude quei tratti distintivi di una società Regency molto attenta ad ostentare le proprie ricchezze e ci aiuta a comprendere il nuovo status culturale del *cottage*. Emerge, inoltre, dalle parole di Ferrars il cambiamento che subisce, nell'Inghilterra del XVIII secolo, il

concetto di “comfort”³² nella sua connessione al tema del “lusso” e quello della “necessità”.

Per secoli l’immagine della comodità era stata affiancata a tutto ciò che si considerava indispensabile in una casa: dalle stoviglie da cucina ai bicchieri da vino, dagli abiti alla mobilia. Le nuove tecniche filosofiche ed estetiche dettero ora un senso diverso a questa parola.

In particolare il termine *comfort* assunse una nuova enfasi:

Comfort drew the attention of political economist, moral philosophers, scientists, humanitarian reformers, even novelist. These commentators gave the term *comfort* a new physical emphasis as they reconceptualised values, redesigned material environments, and urged the relearning of behaviours. For centuries previously *comfort* had primarily meant moral, emotional, spiritual and political support in difficult circumstances.³³

Il termine lusso, come afferma Crowley, era stato utilizzato sempre nel suo significato più stretto, ossia come ‘tutto ciò che le persone desideravano

³² John Crowley. *The Invention of Comfort: Sensibilities and Design in Early Modern Britain and Early America*, in *Luxury in the Eighteenth century – Debates, Desires and Delectable Goods* a cura di Maxine Berg e Elizabeth Eger, New York, Palgrave Macmillan, 2003, p. 135.

³³ *Ibidem*.

oltre la necessità³⁴, ma quando nel XVIII secolo gli economisti cominciarono ad analizzare la parola sotto altri aspetti fu evidenziato che tale concetto poteva essere utilizzato in diversi contesti. L'aggettivo lussuoso, ricorda Mandeville, «simply measured the extent to which 'Thought, Experience, and some Labour' had made 'Life more comfortable' than an animal-like 'primitive Simplicity'». ³⁵

Dopo il 1750 anche il *cottage* diventò sinonimo di comfort, grazie alle nuove tendenze e alle mode sopraggiunte in campo architettonico, e fu identificato tra le tipologie d'abitazioni che avevano come priorità i classici principi di 'convenienza, durata e bellezza'. ³⁶

The association of the cottage with physical comfort originated after 1750 from fashion in an archetypal domain of luxury – landscape architecture. ³⁷

³⁴ Ivi, p. 136.

³⁵ B. Mandeville. *The Fable of the Bees: Or Private Vices, Public Benefits.*, in John Crowley, *op. cit.*, p. 136.

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ Ivi, p. 137.

Alla sua primitiva struttura, che per secoli l'aveva associato ad un "hut"³⁸

ossia una semplice capanna di campagna, furono apportati numerosi cambiamenti a partire dall'esterno e dal giardino circostante la struttura.

In the middle of the eighteenth century Samuel Johnson still defined a cottage as a 'hut; a mean habitation; a cot; a little house.' Over the next few decades, however, architecturally designed cottages became synonymous with comfort, the first house type to have this equivalence.³⁹

Il tetto, le porte e le finestre mutarono nello stile e nei materiali, grazie all'uso del ferro, del vetro e dell'ebano che resero l'involucro ricco ed elegante, curato nei dettagli e pieno di accessori.

Lo spazio dedicato al giardino si trasformò in un ambiente familiare, dove le donne amavano radunarsi intorno ad un tavolo, lavorare a mano, prendere il tè, ma soprattutto curare fiori e piante:

Il giardino era, infatti, un elemento che consentiva di diversificare la propria abitazione da quella dei vicini e tra l'altro era un modo per segnalare la propria differenza dalla classe contadina. La coltivazione di piante improduttive con solo scopo ornamentale divenne un sistema per affermare la superiorità rispetto ad una classe rurale abituata a coltivare l'orto per esigenze di auto sostentamento. Oltre ad essere una pratica di affermazione di una propria superiorità sociale la cura del giardino divenne un'abitudine virile assai diffusa, in cui gli uomini potevano esercitare il proprio fisico senza perdere il rango, mentre le donne

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ *Ibidem.*

avevano modo di mostrare il talento artistico creando composizioni floreali.⁴⁰

Lo spazio interno assorbì la mescolanza degli stili dei primi anni del XIX secolo: da pezzi classici a pitture del rococò per giungere al lusso dell'epoca Regency.

Le stanze furono suddivise secondo le abitudini urbane e riadattate allo spazio minore. Ad esempio per ovviare a questa ristrettezza spaziale molti *cottages* avevano al piano terra nel salotto una grande vetrata simile ad una porta che permetteva l'accesso diretto al giardino e dava maggiore luminosità alla stanza. Si ricordi a tal proposito che la più diffusa fonte d'illuminazione ottocentesca era il fuoco, infatti oltre alla luce delle finestre ogni stanza della casa aveva un camino.

⁴⁰ Tratto da: <http://www.storiain.net/arret/num122/artic3.asp>. Consultato il 15 settembre 2007.

In aggiunta ai cambiamenti esterni architetti e *designer* modificarono gli arredi, la mobilia, le decorazioni alle pareti soprattutto in base a quelle esigenze di socialità che la cultura materiale aveva stravolto nella sfera personale.⁴¹

⁴¹ Michael Snodin. “Fashionable Living”, in Michael Snodin e John Styles, *op. cit.*, p. 39-67.



Spazio interno.

L'immagine è tratta da Malachy Postlethwayt, *The Universal Dictionary of Trade and Commerce*, Istituto di Ricerca Storica, 1774.

Gli interni

Il passaggio tra lo stile del Settecento e quello dell'Ottocento consiste nel cambiamento dal solo formale gusto classico al naturale e libero gusto romantico, il diffondersi dell'ideale pittoresco che fa spostare nel corso del secolo il gusto interno verso l'ecllettismo vittoriano.⁴²

Così scrive Maria Rosa Alessandrini per introdurre il lettore nei profondi cambiamenti avvenuti in Inghilterra durante tutto il periodo giorgiano, che causarono il diffondersi dei codici sociali aristocratici dalla classe nobile al ceto medio borghese.

Gli effetti di tali trasformazioni erano visibili in molti aspetti della vita sociale, dagli edifici al modo di mangiare, dagli abiti ai mezzi di trasporto. Non si trattava solo dei beni di consumo, ma di una profonda attenzione alla dimensione dell'intrattenimento pubblico e privato. Le nuove esigenze della sfera privata si proiettarono soprattutto nella costruzione delle case e nel loro arredamento, interessando la suddivisione e l'utilizzo degli spazi domestici.

⁴² Maria Rosa Alessandrini. *La vita domestica, gli arredi, i giardini in Inghilterra a cavallo fra XVIII e XIX secolo*, in F/L Film e Letteratura, Rivista di cinema e letteratura, tratto dal sito: www.almapress.unibo.it/fl/numeri/numero1/england/vita.htm. Consultato il 12 luglio 2007.

Sia per le case di campagna che per quelle cittadine fu adottato un sistema di riassetto totale degli spazi: vennero creati degli appartamenti di diverse misure posti su entrambi i piani di cui generalmente era composta una casa. Inoltre a seguito alla diffusione crescente delle “*assemblies*”⁴³, vere e proprie riunioni sociali dette ‘adunanze’ in cui le persone si incontravano per fare conversazione, ballare e giocare a carte, emerse la necessità di ampliare i salotti e le sale per i ricevimenti.

Le decorazioni variavano negli stili e nei colori, ma oltre ad una maggiore sontuosità dei salotti, lo scopo principale era poter utilizzare gli spazi domestici a disposizione per diverse attività: si poteva prendere il tè e giocare a carte nella stessa stanza attraverso la riorganizzazione degli arredi.

L’arredamento dei diversi ambienti era costituito da pavimenti ricoperti da tappeti persiani o stanze rivestite di legno e tinteggiate. Le porte avevano serrature in ottone.

⁴³ Michael Snodin e John Styles, *op. cit.*, p. 100.

Per quanto riguarda la mobilia, le sedie (in noce) erano suddivise tra quelle con il sedile in pelle e quelle in tessuto damascato. I tavoli in noce o mogano sostituirono il legno di quercia e grandi specchi ornati di cornici dorate riempirono gli spazi tra le finestre.⁴⁴

Secondo i commenti dell'architetto John Wood⁴⁵, tra la metà del Settecento e la fine del secolo l'arredamento delle case divenne sempre più informale: le sedie ed i divani, inizialmente posizionati vicino alle pareti, furono lasciati sparsi al centro delle stanze. In parte, questa disposizione, dipendeva dalla nuova teoria del pittoresco, che promuoveva l'asimmetria e il collegamento diretto tra l'interno della casa ed il giardino. Ne risultò uno spostamento dell'attenzione alle stanze del pian terreno, dove si trovavano gli ambienti più importanti per la vita sociale.

Le finestre furono allungate nella forma, come a diventare porte di accesso per l'esterno. In molte abitazioni, poiché la grandezza della superficie

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ Ivi, p. 101.

non consentiva di avere un “piano nobile”⁴⁶, la zona notte fu definitivamente spostata al piano superiore. La nozione di “piano nobile” derivava dall’architettura di Palladio, stile ripreso da molti *designer* nell’epoca giorgiana e stava a significare che le stanze più importanti dovevano essere raggruppate tutte sul piano più elevato delle abitazioni.

I due appartamenti che costituivano la casa giorgiana divennero un unico ambiente, collegata all’interno da una scala. Questa diventò un fondamentale elemento d’arredo, illuminata nella parte superiore e oggetto di gran curiosità per i visitatori, che speravano di intravedere gli ambienti privati del primo piano.

Questa nuova divisione degli ambienti, che vedeva il fulcro della casa al pian terreno dove si trovava il salotto, affidò alle altre stanze rimaste vuote nuovi usi: fu creata la stanza per la colazione, quella per il biliardo e le verande a vetrate.

⁴⁶ *Ibidem.*

I salotti avevano la stessa funzione dei soggiorni, sebbene l'arredamento e gli utensili fossero meno costosi di quelli delle sale da pranzo: il legno alle pareti, che nella seconda metà del XVIII secolo aveva sostituito i tendaggi in tessuto, era dipinto con colori opachi in classico stile rococò, mentre le tende alle finestre avevano le pieghe di antichi drappaggi composti da diversi strati color blu o porpora satinata a frange gialle.

Le stanze diventarono sempre più grandi e luminose, ricche di argenterie, credenze con rilievi in filigrana, vasellame e ogni sorta di comodità proveniente dai nuovi mercati esteri, così che possedere molti oggetti era direttamente proporzionale all'importanza sociale del possessore.

Da sottolineare come aspetto curioso dell'architettura di interni Regency è la totale assenza della stanza da bagno. Di solito ci si lavava nelle tinozze con l'aiuto di un servitore o, per quanti non potevano permettersi tale lusso, vi erano i bagni pubblici. Il lavabo, composto da un catino ed un'anfora in porcellana,

venne progettato per le case del ceto medio elevato, ma il primo prototipo di stanza da bagno apparve in Inghilterra solo alla fine dell'Ottocento.⁴⁷

⁴⁷Tratto dal sito: www.almapress.unibo.it/numeri/numero1/england/vita.htm. Consultato il 12 luglio 2007.

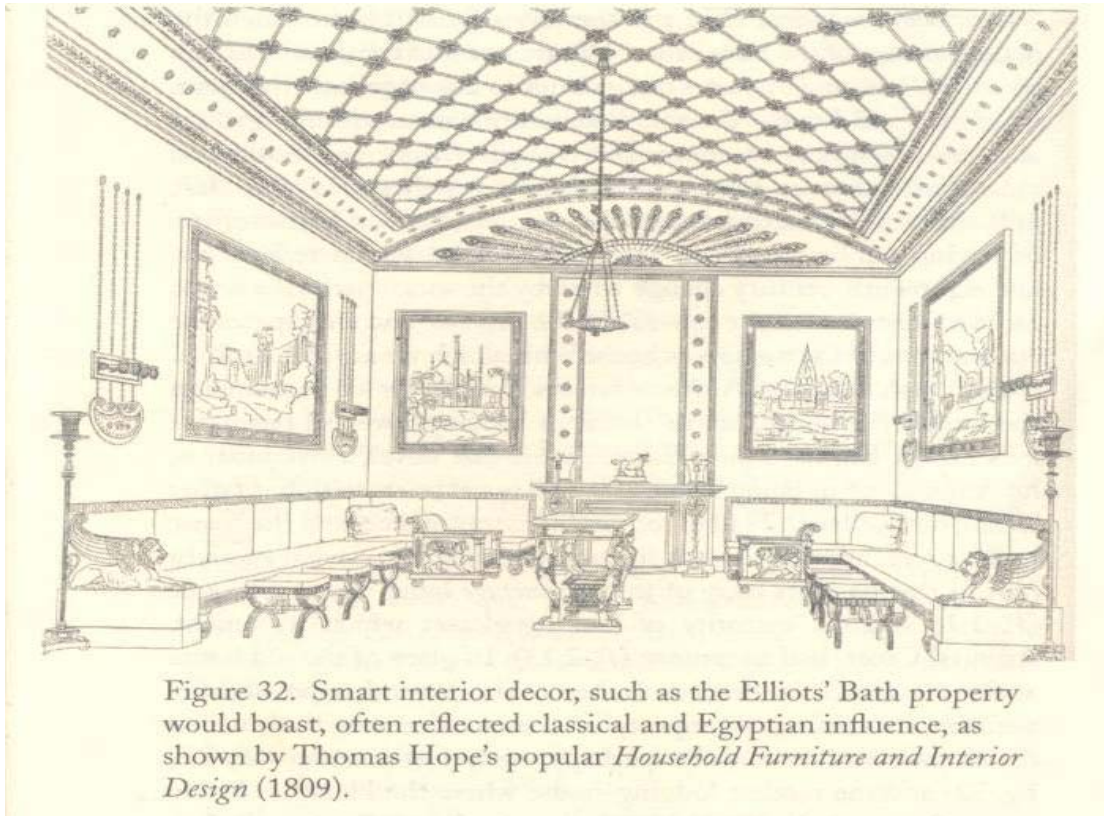


Figure 32. Smart interior decor, such as the Elliots' Bath property would boast, often reflected classical and Egyptian influence, as shown by Thomas Hope's popular *Household Furniture and Interior Design* (1809).

Architettura e design di interni in stile Regency. L'immagine è tratta da Thomas Hope, *Household Furniture and Interior Design*, 1809.

L'arredamento

Durante il periodo giorgiano furono introdotti pezzi di arredamento innovativi che modificavano la mobilia semplice diffusa fino ad allora.

Al semplice tavolo da pranzo o da colazione vennero aggiunte due estremità richiudibili per sistemare un maggiore numero di persone; lo stesso

tavolo da lavoro aveva dei pezzi ad incastro che potevano trasformarlo in scrittoio con l'aggiunta, nel caso di uso femminile, di uno specchio regolabile.

Nei primi anni del XIX secolo vennero introdotti anche degli arredi per la *toilette*, che era costituita semplicemente da una toletta fatta di prezioso legno di mogano e da un lavabo di porcellana cinese.

Queste nuove lussuose comodità provenivano, come molte altre, dall'Asia, tuttavia non ne furono mai esportate grandi quantità poiché i mercati giapponesi e cinesi erano inadeguati alle tasche degli europei. Soltanto alcuni aristocratici si potevano permettere uno spazio privato con camere da letto arredate con particolari pezzi di arredo laccati, dal forte richiamo sensuale, uniti a bagni o toilette di stile orientale.

Gentlemen's private spaces and occasional special bedrooms held lacquerware furnishings and oriental cabinets with secret drawers and curious treasures. Signalling fantasies and sexuality, they beckoned access to wider world sensibilities.⁴⁸

⁴⁸ Maxine Berg, "Goods from the East", in *Luxury and Pleasure in Eighteenth-Century Britain* a cura di Maxine Berg, New York, Oxford University Press, 2005, p. 53.

Il “*lacquer*”⁴⁹, ossia la vernice utilizzata per laccare gli oggetti, veniva estratto dalla lavorazione di una resina prodotta da un albero che cresceva solo nell’Asia dell’est ed era un materiale molto difficile da lavorare. Questo processo di diffusione dei nuovi prodotti laccati generò una nicchia di mercato asiatico che produceva beni sul modello di quelli europei.

Un fenomeno simile avvenne anche per tende e pensili da cucina: vennero lanciati sul mercato nuovi tipi di tessuti, come i “*chintzes*” e i “*pintadoes*” a stampa rigata ed i “*calicoes*”⁵⁰, cotoni molto resistenti di colore blu o marrone, considerati fino ad allora rozzi e inutilizzabili per il rivestimento degli arredi.

Verso il 1810 nasceva il mobiletto (“*cabinet*”), esempio emblematico di stile napoleonico, fatto per la prima volta in legno di mogano, il cui colore era ottimale per valorizzare incastonature color bronzo o dorato.

⁴⁹ *Ibidem.*

⁵⁰ Ivi, p. 52.

Sui tavoli e sul “*secrétaire*” ricorreva una comune decorazione costituita da una colonna in mogano con la base in bronzo dorato o verde, la testa di una sfinge ed il piede di un animale.

Le mensole (“*consoletables*”), le credenze (“*sideboards*”) e gli armadi (“*wardrobes*”)⁵¹ erano sostenuti da sfingi e grifoni; i candelabri avevano figure alate di donne. Inoltre i bassorilievi laccati che decoravano i mobiletti o le basi in marmo degli orologi erano riproduzioni di soggetti mitologici e rappresentazioni delle battaglie dell’Imperatore francese. Per ovviare al problema dell’illuminazione notturna, nel West End di Londra furono adottati porta candele da tavolo e piani a specchio che aumentavano le superfici riflettenti.

Nonostante la rigidità dello stile classico, la mobilia aveva acquistato splendore attraverso l’impiego del legno di mogano e dei rivestimenti di seta.

⁵¹ Frederick Litchfield, “Empire Furniture”, in *Illustrated History of Furniture* (chapter VIII “First Half of the Nineteenth Century”).
Tratto dal sito: www.gutenberg.org/files/12254/12254-h/12254-h.htm. Consultato il 2 agosto 2007.

Il processo di trasformazione ornamentale degli interni individuato da John Wood⁵² nella prima metà del Settecento non si arrestò, andando oltre alla Rivoluzione Francese e alla nascita del nuovo Impero Napoleonico. L'epoca Regency vide ulteriori cambiamenti nel *design* e nell'arredamento delle case, attraverso riproduzioni di forme dell'antica Grecia per sedie e divani, tavoli da lavoro simili a vecchi altari sacrificali mossi dall'ambizione costante di far rivivere lo splendore degli imperatori romani.

Anche l'Inghilterra, sebbene avversaria della Francia, subì infatti l'influenza del nuovo *design* imperiale francese, adottando comunque nel taglio dei mobili linee più regolari distaccate dalla sinuosità di quelle classiche.

Riassumendo possiamo dunque affermare che due furono gli influssi maggiori del periodo: le eco francesi e quelle classico-orientaleggianti. Nel 1808 George Smith⁵³, famoso *designer* e produttore di mobili, pubblicò uno dei primi cataloghi a figure con tavoli sedie, librerie, drappaggi e cornici di stile francese.

⁵² Michael Snodin, "Fashionable Living", in Michael Snodin e John Styles, *op. cit.*, p. 56.

⁵³ Frederick Litchfield, tratto dal sito: www.gutenberg.org/files/12254/12254-h/12254-h.htm. Consultato il 2 agosto 2007.

Il catalogo di Smith dava l'idea di quale fosse il gusto dominante inglese: il mogano, con incisioni di ebano ed ottone, utilizzato prevalentemente nelle camere da letto e nei salotti, i legni satinati (palissandro, tulipifero ed altre qualità importate dall'oriente) per le anticamere, i soggiorni e i *boudoir*.

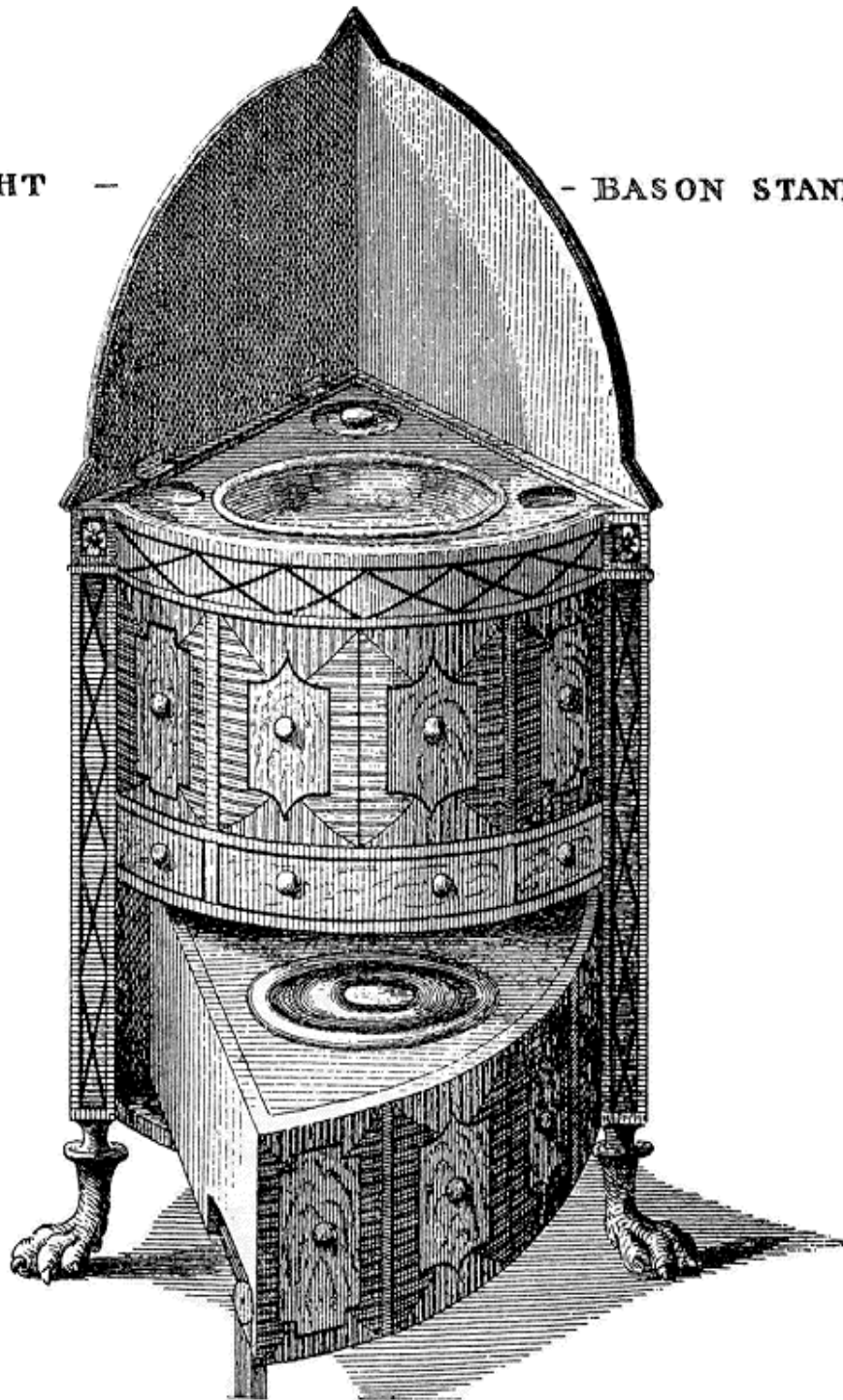
Tra i primi anni del Regency fino al 1851 furono costruite a Londra numerose *club houses*, dove si ritrovarono i migliori pezzi di arredamento inglesi del periodo, sebbene inizialmente il *design* per interni fosse un settore in declino.

A great many of the older Club houses of London were built and furnished between 1813 and 1851, the Guards' being of the earlier date, and the Army and Navy of the latter; and during the intervening thirty odd years the United Service, Travellers', Union, United University, Athenaeum, Oriental, Wyndham, Oxford and Cambridge, Reform, Carlton, Garrick, Conservative, and some other were erected and fitted up. Many of these still retain much of the furniture of Gillows, Seddons, and some of the other manufacturers of the time whose work has been alluded to, and these are favourable examples of the best kind of cabinet work done in England during the reign of George IV., William IV., and that of the early part of Queen Victoria.⁵⁴

⁵⁴ *Ibidem*.

NIGHT —

— BASON STAND



Toiletta da bagno del 1803. L'immagine è tratta dal sito:
<http://www.pemberley.com/janeinfo/1803ntbs.gif>

Le case e gli arredi in *Sense and Sensibility*



Barton Cottage.

L'immagine è tratta dal sito:http://www.minipalooza.com/Barton_Cottage.htm.

◆ **Barton Cottage**

As a house, Barton Cottage, though small, was comfortable and compact; but as a cottage it was defective, for the building, was regular, the roof was tiled, the window shutters were not painted green, nor were the walls covered with honeysuckles. A narrow passage led directly through the house into the garden behind. On each side of the entrance was a sitting room, about sixteen feet square, and beyond them were the offices and the stairs. Four bed-rooms and two garrets formed the rest of the house. It had not been built many years, and was in good repair. In comparison of Norland, it was poor and small indeed! (SS, p. 18)

Alla morte del marito, Mrs Dashwood e le sue figlie sono costrette a lasciare la grande residenza di Norland Park, che viene ereditata per legge dal primo figlio di Mr Dashwood e si trasferiscono in un grazioso *cottage* di

campagna a Barton Park. L'allontanamento da Norland e la vista della nuova casa avevano rattristato l'animo delle quattro donne. In particolare, come afferma Ann Bermingham, «Barton Cottage exhibit none of the charms of the picturesque and for that reason could not hope to stimulate the already over stimulated sensibilities of Marianne and her mother.»⁵⁵

Il passaggio tra le due case e la perdita materiale di Norland occupano un ruolo importante nel romanzo e aiutano il lettore a comprendere alcuni meccanismi della trama. Inoltre la funzione che svolge il piccolo Cottage di Barton all'interno del testo, può essere studiata attraverso molteplici aspetti.

Come prima cosa, in accordo con quanto detto da Claire Lamont⁵⁶, è interessante notare che nessuna delle grandi e vecchie case dei romanzi austeniani appartiene alle eroine femminili.

It is interesting to note that none of these older houses in Austen's novels is the Heroine's home. All are seen only by the visitors.⁵⁷

⁵⁵ Ann Bermingham, *op. cit.*, p. 38.

⁵⁶ Claire Lamont, "Domestic Architecture", in *Jane Austen in Context* a cura di Janet Todd, New York, Cambridge University Press, 2005, pp. 225-233.

⁵⁷ Ivi, p. 228.

Marianne e Elinor, Elizabeth ed Emma vivono sempre in case di recente costruzione, in spazi “moderni”, che diventano il segno evidente del passaggio da una tradizione classica alle nuove tendenze della società ottocentesca:

When we turn to the heroine’s home we find that, where the information is given, her heroines live in recently built houses...a spacious modern-built house...It is not unusual to find references to classically designed country houses as simply modern.⁵⁸

Jane Austen porta alla luce tutti i cambiamenti culturali, economici e sociali del suo tempo, partendo dall’architettura delle case, sottolineando i rispettivi cambiamenti del *design* e dello stile, agli accessori più piccoli dello spazio domestico.

Il Cottage di Barton è, quindi, il primo esempio di passaggio al “*modern*”⁵⁹, ad un *design* architettonico nuovo, che si oppone a quanto è parte di un contesto classico, come “*vernacular or baroque*”⁶⁰.

⁵⁸ Mark Girouard, *Life in the English Country House*, in Claire Lamont, *op. cit.*, p. 228.

⁵⁹ Claire Lamont, *op. cit.*, p. 228.

⁶⁰ *Ibidem*.

Inoltre, afferma ancora Claire Lamont, ‘la reale differenza tra le case “moderne”, dove vivono le eroine dei romanzi, e le antiche abitazioni, grandi rappresentazioni degli stili classici, risiedeva nella dimensione, che imponeva una suddivisione diversa degli spazi interni’: «Austen’s ‘modern’ houses differ in size, but they share some features.»⁶¹

Barton Cottage, Longbourn, Hartfield ed altre piccole case presenti nei diversi romanzi, «are the houses of the lesser gentry and those whom David Spring has called ‘the pseudo gentry’, whose claim to the title, either in the present or the future, is not entirely secure».⁶²

Sebbene le grandi case di Londra avessero una superficie maggiore, l’assetto architettonico del *cottage* prevedeva la presenza e l’utilizzo delle stanze in maniera ridotta: il salotto e la sala da pranzo si trovavano al piano terra, mentre le camere da letto erano al primo piano.

⁶¹ Ivi, p. 231.

⁶² *Ibidem*.

La descrizione del villino è assai utile, infatti la presentazione di Barton Cottage rappresenta uno dei rari esempi in cui il lettore viene a conoscenza dell'organizzazione interna dello spazio domestico, aiutato anche dalle sue modeste dimensioni:

These lines, which start as a satire on the romantic view of a cottage, give a clear description of a simple domestic interiors.[...] Because Barton Cottage is small the reader has a clear sense of its interior.⁶³

Tutto questo ha una logica stilistica ben precisa, poiché in Jane Austen è possibile conoscere gli ambienti attraverso il movimento dei personaggi:

The interior of a house is explicitly described in Austen's novels only when the heroine moves to a new home or visits a house for the first time.⁶⁴

Le eroine si spostano da una casa all'altra e attraverso questo trasferimento il lettore viene a conoscenza delle caratteristiche che possiede la nuova dimora, del luogo dove si svolgeranno le scene successive.

⁶³ Ivi, p. 229.

⁶⁴ *Ibidem.*

Il rapporto che si crea tra lo spazio domestico ed il modo in cui è utilizzato aiuta ad avere un quadro completo dei personaggi, del loro stile di vita, ma soprattutto del loro stato economico e sociale.

Il possesso o l'acquisizione di una proprietà importante come Norland, era secondo quanto detto da Marroni, il mezzo con cui si otteneva uno "status sociale privilegiato" e una considerevole rendita economica.

Dinanzi ad un avvenimento inatteso e drammatico come la perdita della casa – e con essa anche il prestigio di uno *status* sociale privilegiato –.[...] ⁶⁵

Per questo motivo Mrs Dashwood cerca attentamente una dimora, adeguata alla sua famiglia, che non stravolga le sue abitudini o cambi il suo stile di vita.

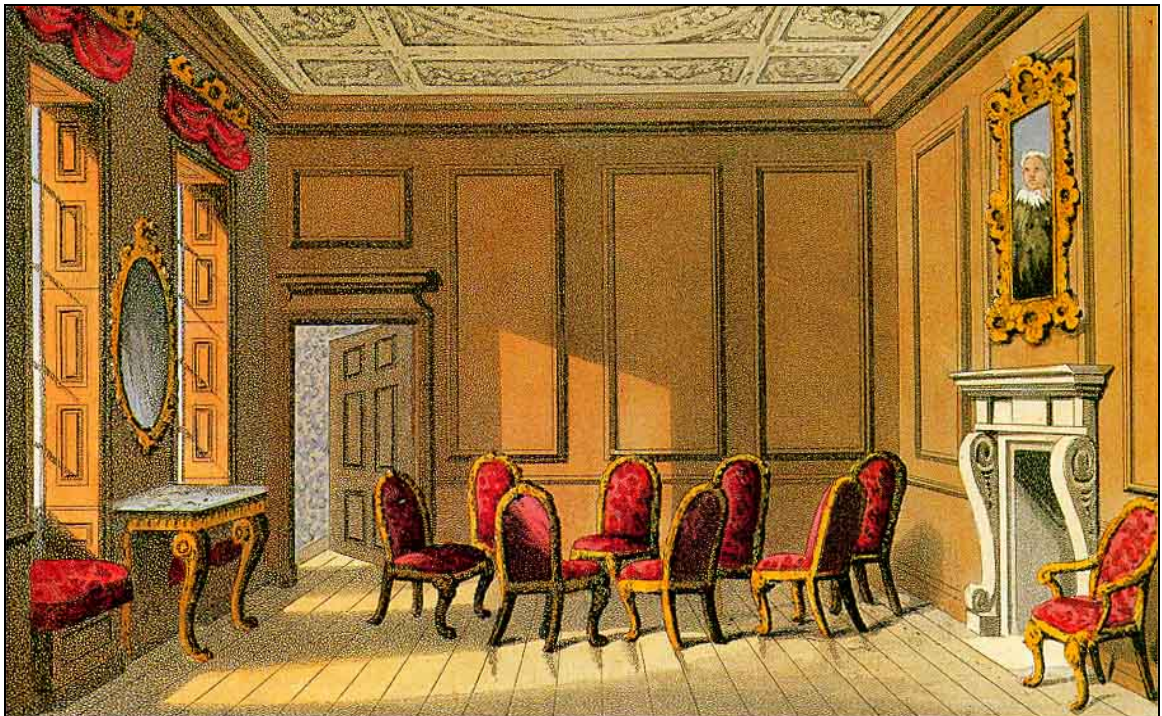
But she could hear of no situation that at once answered her notions of comfort and ease, and suited the prudence of her eldest daughter, whose steadier judgement rejected several houses as too large for their income, which her mother would have approved. (SS, p. 8)

⁶⁵ Francesco Marroni, *op. cit.*, p. 29.

Nonostante un primo difficile impatto visivo, in parte mitigato dalla maestosità del paesaggio circostante, il piccolo *cottage* di campagna diventa la cornice perfetta per condurre una vita felice e dignitosa. Lo spazio è adeguatamente distribuito, come afferma Robert Ferrars nel romanzo ed è sufficiente a contenere tutti quegli ambienti ritenuti indispensabili in una casa:

Some people imagine that there can be accommodations, no space in a cottage, but this is all a mistake[...]So that in fact, you see, if people do but know how to set about it, every comfort may be as well enjoyed in a cottage as in the most spacious dwelling. (SS, p. 168)

Inoltre i salotti, le stanze da letto, la sala da pranzo, la mobilia, la grande finestra sul giardino, le argenterie e la biancheria di Norland muteranno il volto di quel villino trasformandosi in una forma di linguaggio del materiale.



Before: "The Ancient Cedar Parlour"

After: "The Modern Living Room"



Un salotto moderno in contrasto con un antico parlour.

L'immagine è tratta dal sito: <http://www.pemberley.com/janeinfo/1816rept.jpg>.

◆ *La public room e il parlour*

Alla fine del XVIII secolo, i cambiamenti della società post-rivoluzionaria avevano toccato ogni aspetto del sociale dalla cultura commerciale al costume alle abitudini domestiche.

Le famiglie inglesi avevano modificato l'impiego del loro tempo all'interno delle case, cosicché nelle grandi abitazioni cittadine e nelle rustiche ville di campagna lo spazio domestico più importante diventava il salotto.

In *Sense and Sensibility* Jane Austen ambienta nella *public room*⁶⁶ i momenti più significativi del racconto.

Austen's modern houses all share the interior characteristic of having a public room,[...], which reflects the late eighteenth-century change whereby the social parts of a house came to dominate at the expense of the private and anticipates the conventions of the bourgeois house with which we are still familiar.⁶⁷

Il salotto era il luogo dove i membri della famiglia si riunivano, accoglievano gli ospiti e svolgevano gran parte delle loro attività.

⁶⁶ L'espressione è tratta da Claire Lamont, *op. cit.*, p. 230.

⁶⁷ Girouard, *Life in the English Country House*, e Philippa Tristram, *Living Space in Fact and Fiction*, in Claire Lamont, *op. cit.*, p. 232.

La grandezza e l'utilizzo di questa stanza dipendevano dall'intera superficie della casa, poiché spesso si usufruiva del salotto anche come sala da pranzo e da colazione, libreria o stanza della musica.

Austen parla di «one of the two sitting-rooms, called parlours, is used for dining, and one can assume that the servants sleep in the garrets»⁶⁸; un luogo importante nelle vite dei personaggi, dove essi mantengono le loro relazioni sociali, parlano, discutono, giocano a carte, leggono e ascoltano musica.

Il *parlour* diviene spettatore indiscusso dei momenti più importanti del romanzo; esso mostra la sua semplicità in contrasto con il *design* ricco e sfarzoso dei salotti inglesi aristocratici, lasciando intravedere al lettore solo qualche dettaglio dato dagli spostamenti dei personaggi.

Il dialogo che avviene tra Willoughby e Mrs Dashwood sulle migliori che dovrebbero essere apportate al piccolo salotto del *cottage* evidenzia quelli che sono gli aspetti più intimi del significato sociale che assume questo spazio:

⁶⁸ Ivi, p. 229.

And yet this house you would spoil, Mrs Dashwood! You would rob it of its simplicity by imaginary improvement! and this dear parlour, in which our acquaintance first began, and in which so many happy hours have been since spent together, you would degrade to a condition of common entrance, and everybody would be eager to pass through the room which has hitherto contained within itself more real accommodation and comfort than any other apartment of the handsome dimension in the world could possibly afford. (SS, p. 49)

Facendo un'analisi attenta delle parole dette da Willoughby è possibile notare come l'idea che la signora Dashwood ha della sala dei ricevimenti sia tipica dell'epoca in cui vive. Gli oggetti, la mobilia e gli accessori lussuosi portati da Norland non sono sufficienti a rendere tale spazio accogliente come lei vorrebbe, mentre all'occhio del suo interlocutore la semplicità degli arredi e la modesta superficie consacrano il piccolo *parlour* come un luogo carico d'intimità, immutabile nel tempo, che non ha bisogno di essere cambiato, poiché conserva intatto il ricordo di un sentimento speciale.

Ritengo che le parole di Willoughby siano un chiaro esempio di come Jane Austen descriva la realtà partendo sempre dall'interno, dagli ambienti e dagli accessori. Attraverso una lettura attenta ed approfondita è possibile cogliere un

aspetto importante del personaggio che parla: Willoughby concede a chi lo ascolta un velato preannuncio di ciò che accadrà, poiché egli conosce le sue vere intenzioni nei confronti di Marianne. Lo spazio domestico diventa lo schermo che il personaggio usa per nascondere il suo vero pensiero: Willoughby prega la signora Dashwood di non cambiare nulla perché il piccolo Cottage rimanga inalterato come coloro che vi abitano, anche dopo il suo allontanamento.

Ancora una volta lo spazio circostante, posto in stretto legame con il carattere dei personaggi, è reso metafora dei loro pensieri, dei sentimenti e delle azioni:

Tell me that not only your house will remain the same, but that I shall ever find you and yours as unchanged as your dwelling; and that you will always consider me with the kindness which has made everything belonging to you so dear to me. (SS, p. 49)



Camera da letto del 1806.

L'immagine è tratta dal sito:

<http://www.museopraz.beniculturali.it/index.php?it/98/camera-da-letto-di-mario-praz>.

◆ *Drawing room, bed-chamber e dressing room*

In *Sense and Sensibility*, come nei successivi romanzi di Austen, il lettore non ha una descrizione dettagliata degli spazi interni, ad eccezione del salotto considerato il luogo più importante della casa.

Le rimanenti stanze della casa al contrario vengono solo vagamente

indicate:

Austen's novels give intensive representation of living in the public rooms of fairly large houses. The rooms referred to, and their relationships, are clearly portrayed in the course of the narrative but the rest of the house is only vaguely indicated – we are not told the number of bedrooms or the extent of the 'office'.⁶⁹

Attraverso gli spostamenti di Marianne ed Elinor, da una compagnia all'altra, emergono alcuni aspetti e numerose differenze delle abitazioni presenti nel romanzo.

Tali discrepanze, oltre a fornire dettagli di diversi spazi domestici, sottolineano fortemente il divario economico tra i personaggi, ossia il confronto tra la classe aristocratica ed il ceto medio. Ciò è ampiamente dimostrato per esempio dalla diversa grandezza delle case, secondo la suddivisione degli spazi interni.

In alcune citazioni del romanzo è possibile estrapolare gli aspetti delle case dei personaggi e riuscire a cogliere le differenze. Nella grande residenza di

⁶⁹ Ivi, p. 230.

Barton Park dove viveva Lady Middleton, il salotto e la sala da pranzo occupano

due spazi separati:

The insipidity of the meeting was exactly such as Elinor expected; it produced not one novelty of thought or expression, and nothing could be less interesting than the whole of their discourse both in the dining-parlour and drawing-room.[...] (SS, p. 94)

In modo simile nella casa di Londra di Mrs Jennings, considerata «handsome and handsomely fitted up» (SS, p. 105), vi era spazio sufficiente per

un numero maggiore di stanze:

She could scarcely eat any dinner, and when they afterwards returned to the drawing room, seemed anxiously listening to the sound of every carriage. (SS, p. 105)

Un'ulteriore considerazione può essere fatta anche in questa abitazione dove è possibile trovare una differenza nella grandezza delle camere da letto. La scrittrice utilizza il termine “*apartment*” in contrasto con “*bedroom*”, parola con cui nomina le quattro camere del Cottage:

The house was handsome and handsomely fitted up, and the young ladies were immediately put in possession of a very comfortable apartment. (SS, p. 105)

Norland Park e la residenza di Cleveland dei signori Palmer possiedono

anche una stanza adibita a salottino da toletta:

She fell into violent hysterics immediately, with such screams as reached your brother's ears, as he was sitting in his own dressing-room downstairs, thinking about writing a letter to his steward in the country. (SS, p. 171)

[...]; and with youth, natural strength, and her mother's presence in aid, it proceeded so smoothly as to enable her to remove, within four days after the arrival of the latter, into Mrs Palmer's dressing-room. SS, p. 228)

La differenza sostanziale tra Barton Cottage e gli altri ambienti del romanzo sta proprio nelle dimensioni, poiché l'uno è nominato villino, le altre sono identificate come case o ville.

At the Park (Barton Park) she laughed at the colonel, and in the Cottage (Barton Cottage) at Marianne. SS, p. 24)

Tale diversità diventa nel romanzo simbolo delle scarse risorse economiche che possiede la famiglia Dashwood, «I shall see how much I am beforehand with the world in the spring» (SS, p. 19), infatti il *cottage* è piccolo e modesto ma diventa

necessariamente sufficiente per chi come Mrs Dashwood non aveva avuto mai la preoccupazione di fare economia:

As for the house itself, to be sure – said she – it is too small for our family;[...]. In the meantime, till all these alterations could be made from the savings of income of five hundred a-year by a woman who never saved in her life, they were wise enough to be contented with the house as it was;[...]. (SS, p. 19)

Nel piccolo Cottage di Barton vi erano solo due salottini, uno dei quali utilizzato come unico spazio pubblico della casa: sala da tè, sala per la musica, sala da ricevimento e sala da pranzo. In residenze ricche ed importanti, come la grande casa di Londra di Mrs Jennings o Barton Park, dove viveva Lady Middleton, al contrario c'era spazio sufficiente per suddividere il salotto dalla sala da pranzo. Le parole di Mrs Dashwood sottolineano la differenza tra il *cottage* e le altre case, ella voleva apportare dei cambiamenti che avrebbero migliorato la suddivisione degli spazi con l'aggiunta di un nuovo salottino:

These parlours are both too small for such parties of our friends as I hope to see often collected me; and I have some thoughts of throwing the passage into one of them, with perhaps a part of the other, and so leave the remainder of that other for an entrance; this, with a new drawing-room, which may be easily added, and a bed chamber and garret above, will make it a very snug little cottage. I could wish the stairs were

handsome.[...] I shall see how much I am beforehand with the world in the spring, and we will plan our improvements accordingly. (SS, p. 19)

Si noti ancora una volta l'importanza che la stanza pubblica assume nella sfera privata del sociale: l'ospitalità e l'eleganza delle abitazioni erano sinonimo di ricchezza. Per questo motivo Mrs Dashwood desiderava che la sua nuova "proprietà" diventasse, per la sua famiglia, un'icona di agio economico ed elevata posizione sociale.

Il secondo aspetto, invece, si trova nell'ultima parte del dialogo, quando le ristrettezze economiche menzionate da Mrs Dashwood fanno emergere uno dei temi più importanti del romanzo: le eroine femminili austeniane appartengono sempre ad un ceto medio borghese denominato "*pseudo-gentry*" e non all'aristocrazia.



Sala da pranzo del 1806.

L'immagine è tratta dal sito:

<http://www.museopraz.beniculturali.it/index.php?it/102/sala-da-pranzo>.



Tavolo in mogano stile Regency per la colazione.

L'immagine è tratta dal sito:<http://www.apter-fredericks.com/regency/80.htm>.

Gli arredi comuni delle stanze:

card-table, tea-table, sofa e chairs.

Tavoli, divani e sedie sono parte dell'arredamento che troviamo negli ambienti del romanzo. Grazie al movimento dei personaggi all'interno delle stanze e all'utilizzo della mobilia è possibile ricavare nel testo alcuni dettagli di questi oggetti d'arredo.

In *Sense and Sensibility* il significato che assume la “*public room*”⁷⁰, come luogo di incontro e socializzazione, è coadiuvato anche da oggetti e arredi di vario tipo che si distinguono nei materiali e nelle preziose decorazioni del *design* di fine secolo e che delineano i contorni della sfera sociale.

Jane Austen, come di consueto, non offre una descrizione dettagliata di sedie, tavoli e divani, ma li cita più volte ricordando al lettore la loro presenza e la loro collocazione.



Tavolo da pranzo estendibile in mogano stile Regency.

L'immagine è tratta dal sito:<http://www.apter-fredericks.com/dining-furniture/467.htm>.

⁷⁰ *Ibidem.*

Il tavolo utilizzato per i pasti principali era diverso da quello per il tè o per le carte, poiché essi facevano parte di un arredo “mobile”, nato dalle esigenze di socialità della sfera privata.

Nelle case più ricche come “*Mrs Jennings’ London House*”⁷¹ e Barton Park di Lady Middleton potevano esserci un tavolo da tè e più di uno per le carte:

Mrs Jennings was not struck by the same thought; for, soon after his entrance, she walked across the room to the tea-table where Elinor presided, and whispered – ‘The Colonel looks as grave as ever, you see.[...]’ (SS, p. 131)

They quitted it only with the removal of the tea-things. The card-table was then placed, and Elinor began to wonder at herself for having ever entertained a hope of finding time for conversation at the Park. (SS, p. 94)

L’importanza sociale riservata al gioco delle carte ed al *tea-time*, nella società inglese di fine Settecento, garantisce al semplice tavolo una trasformazione nel *design* e nei materiali: il mogano pregiato sostituisce il

⁷¹ L’espressione è tratta dal sito: www.pemberley.com/jasites/jasites.html. Consultato il 15 settembre 2007.

semplice legno d'abete o quercia, con decorazioni in filigrana dorata e rilievi in ottone, i tavolini diventano piccoli, leggeri e facili da muovere.

Tripod tables were replaced by four-legged examples with a galleried or tray top, and these were also known as silver tables or china tables. Some versions have a fold-over top -rather like a card table without the refinements for games.⁷²



Tavoli da gioco in stile Regency. L'immagine è tratta dal sito: <http://www.apter-fredericks.com/tables/656.htm>.

⁷² Tratto dal sito: www.ukactioneers.com/Glossary. Consultato il 20 settembre 2007.



Sedia di stile Regency del 1804 – George Smith.

L'immagine è tratta dal sito:

<http://www.furniturestyles.net/european/english/regency.html>.

Un simile procedimento avviene per la sedia ed il sofà, che sono pezzi di arredamento indispensabili nei ricchi salotti inglesi.

Sebbene la sedia sia un oggetto indispensabile degli spazi domestici, presente in ogni stanza e citato in ben sette capitoli del romanzo, in nessun punto si trovano dettagli che possono descriverla nel *design*, nel colore e nelle forme:

Then passing through the garden, the gate of which had been left open by Margaret was just arrived, and quitted not his hold till he had seated her in a chair in the parlour. (SS, p. 27);

He shortly afterwards drew a chair closet to hers, and with a look which perfectly assured her for his good information, inquired after her sister. (SS, p. 131);

The cold insolence of Mrs Ferrars's general behaviour to her sister, seemed, to her, to foretell such difficulties and distresses to Elinor, as her own wounded heart taught her to think of with horror; and urged by a strong impulse of affectionate sensibility, she moved, after a moment, to her sister's chair, and putting one arm round her neck, and one cheek close to hers, said in a low, but eager voice:[...]. (SS, p. 157).

Ritengo, però, che tra le citazioni dei capitoli, quattro abbiano un significato diverso.

Come ho in precedenza detto, gli oggetti, gli arredi e gli ambienti dei romanzi sono analizzati sia per mostrare le trasformazioni avvenute nella *material culture* ottocentesca, nelle mode e nel *design* architettonico, sia perché sono lo strumento che Jane Austen utilizza per descrivere ambienti e personaggi.

Attraverso un'attenta lettura delle prime tre citazioni è possibile notare come lo spostamento, potrei affermare teatrale, e l'utilizzo della sedia stabiliscano un legame tra le diverse scene, tutte cariche di un forte significato emotivo.

La sedia è spostata ed utilizzata come fosse un messaggio del corpo, per spezzare il momento di forte imbarazzo in cui si trovano i personaggi, quasi come se il brevissimo tempo impiegato per prenderla e posizionarla diventasse infinito, dando al soggetto la forza di raccogliere i pensieri e parlare all'interlocutore.

a) «She performed her promise of being discreet admiration.

She attended to all that Mrs Jennings had to say upon the subject with an unchanging complexion, dissented from her in nothing, and was heard three time to say, 'Yes, ma'am'. She listened to her praise of Lucy *with only moving from one chair to another*, and when Mrs Jennings talked of Edward's affection, it cost her only a spasm in her throat. Such advances towards heroism in her sister, made Elinor feel equal to anything herself.»

(SS, p. 175 – capitolo nr. 37).

Il mancato spostamento della sedia simboleggia i progressi fatti da Marianne nel combattere la propria estrema impulsività, nel trattenere la sua

indole ribelle quando sente le lodi che Mrs Jennings pronuncia in favore di Lucy senza poter difendere i sentimenti di sua sorella ed infine nel controllare la sua sensibilità a volte autodistruttiva.

b) «He too was much distressed, and they sat down together in a most promising state of embarrassment. Whether he had asked her pardon for his intrusion on first coming into the room, he could not recollect; but determining to be on safe side, he made his apology in form as soon as he could say anything, *after taking a chair.*» (SS, p. 192 – capitolo nr. 40).

La scena tra Edward ed Elinor è carica di sensualità; l'amore inconfessato tra i due giovani provoca imbarazzo e confusione, ma lo spostamento della sedia aiuta l'avvio del dialogo e rende l'oggetto parte del linguaggio corporeo.

c) «After a moment's recollection, therefore, concluding that prudence required dispatch, and that her acquiescence would best promote it, she walked silently towards the table and set down. *He took the*

opposite chair, and for half a minute not a word was said by either.» (SS, p. 212 – capitolo nr. 44).

È la scena in cui Willoughby parla con Elinor, confessandole i motivi reali del suo comportamento e l'amore profondo che prova per Marianne.

Il momento in cui Willoughby posiziona la sedia di fronte al suo interlocutore ha una forte carica sentimentale: egli è preoccupato, imbarazzato, pentito e cerca in Elinor il conforto ai suoi sensi di colpa, così che il movimento lo aiuta a fermare un istante i suoi mille pensieri e ad esporli con un profondo respiro.

After some time spent in saying little or doing less, Lady Middleton sat down to Cassino, and as Marianne was not in spirits for moving about, *she and Elinor luckily succeeding to chairs*, placed themselves at no great distance from the table. (SS, p. 115 – capitolo nr. 28);

Marianne gave a violent start, fixed her eyes upon Elinor, saw her turning pale, *and fell back in her chair in hysterics*. (SS, p. 237 – capitolo nr. 47).

Credo che entrambe le menzioni alla sedia presenti in queste citazioni siano rilevanti da due punti di vista. Il primo riguarda ancora una volta l'organizzazione degli ambienti e la disposizione della mobilia all'interno delle

stanze. Il secondo, più importante, si riferisce al movimento dei personaggi nel testo. Jane Austen utilizza gli oggetti ed in particolare gli arredi per dare azione alla scena e lo spostamento assume una forte carica teatrale.

In tutti questi esempi la sedia è, quindi, l'oggetto e lo schermo che la scrittrice sfrutta per dare vita ai suoi personaggi.



Un divano in stile Regency del 1820. L'immagine è tratta dal sito:
<http://www.fr.cinoa.org/art-and-antiques/detail/39965>.

Una simile analisi del microtesto non può, invece, essere fatta per quanto riguarda il divano, poiché il termine ricorre nel romanzo una sola volta, capitolo numero 43, come uno scorcio degli spazi interni del piccolo Cottage di Barton:

But a day spent in sitting shivering over the fire with the book in her hand which she was unable to read, or in lying, weary and languid, on a sofa did not speak much in favour of her amendment;[...]. (SS, p. 204).

Seppure poco descrittive o velatamente citate attraverso i continui spostamenti dei personaggi, le citazioni raccolte nel testo e analizzate consegnano alla ricerca informazioni sufficienti per avere un quadro generico di come appariva l'arredo del salottino di casa Dashwood: il divano di fronte al camino, il tavolo con le sedie, e ulteriore dettaglio una finestra dalla quale ci si poteva sporgere appoggiandosi su dei sedili:

Marianne only half-dressed, was kneeling against one of the window-seats for the sake of all the little light she could command from it, and writing as fast as a continual flow of tears would permit her. (SS, p. 118)



Regency young lady playing the pianoforte. L'immagine è tratta dal sito:
<http://www.pemberley.com/janeinfo/rgnclfil.html>.

◆ Il Pianoforte

The furniture was all sent round by water. It chiefly consisted of household linen, plate, china, and books, with an handsome pianoforte of Marianne's. (SS, p. 16)

Un altro arredo di estrema importanza, che non poteva mancare nei salotti inglesi di fine Settecento, era il pianoforte.

Dalle case più ricche alle piccole dimore borghesi, il pianoforte era il principale mezzo di intrattenimento sociale dell'epoca insieme alla lettura ed al gioco delle carte.

The events of the evening were not remarkable. The party, like other musical parties, comprehended a great many people who had real taste for the performance, and great many more who had none at all; and the performers themselves were, as usual, in their own estimation, and that of their immediate friends, the first private performers in England. (SS, p. 166)

Piccolo, grande, bello o maestoso quest'oggetto era un elemento importante della socialità, strumento onnipresente per ricevimenti o banchetti. La musica era un sottofondo sempre gradito e spesso si organizzavano delle riunioni in cui gli ospiti si diletavano a suonare e cantare.

Nel romanzo l'arte della musica è affidata a Marianne, l'eroina della “*sensibility*”,⁷³ colei in grado di cogliere dalle varie forme artistiche il

⁷³ Francesco Marroni, *op. cit.*, p. 21.

sentimento, dalla natura morta la bellezza e dal suono la passione; ella ha un dono speciale per la musica, che utilizza come nutrimento della sua vanità e del legame con Willoughby:

she read at sight, and simultaneously, the words, the vocal line and the accompaniment of several songs, most of which must have been quite new to her.⁷⁴

Lo strumento musicale diventa più che un oggetto: è protezione e specchio dei sentimenti di Marianne ed Elinor. Infatti dopo l'abbandono di Willoughby, che Marianne crede temporaneo, ella si perde completamente nel suo dolore, trovando nella musica uno sfogo naturale quando non vuole ascoltare le chiacchiere degli altri:

She played over every favourite song that she ha been used to play to Willoughby, every air in which their voices had been oftenest joined, and sat at the instrument gazing on every line of music that he had written out of her. (SS, p. 55)

La musica diventa uno schermo importante anche per Elinor, durante la famosa conversazione tra lei e Miss Lucy Steele. Questa racconta le vicende

⁷⁴ Patrick Piggot, *The Innocent Diversion: Music in Life of Jane Austen*, Londra, The Clover Hill Editions, 1979, p. 44.

travagliate del suo fidanzamento segreto con Edward non sapendo quali sono i reali sentimenti del suo interlocutore.

Lucy made room for her with ready attention and the two fair rivals were thus seated side by side at the same table, and with the utmost harmony engaged in forwarding the same work. The pianoforte, at which Marianne, wrapt up in her music and her own thoughts, had by this time forgotten that anybody was in the room besides herself, was luckily so near them that Miss Dashwood now judged she might safely, under the shelter of its noise, introduce the interesting subject, without any risk of being heard at the card-table. (SS, p. 95)

In modo inconsapevole, Marianne concede alla sorella a “*powerful protection*”⁷⁵ e la musica copre il vero significato del dialogo.

Il ‘concerto’ diventa lo schermo dietro al quale si proteggono le rivelazioni da orecchie indiscrete e allo stesso tempo è il mezzo che utilizza Elinor per acquisire informazioni sui reali sentimenti di Edward, aiutata anche dal lavoretto che svolge mentre ascolta con attenzione, tenendo gli occhi fissi sulla carta, così da non mostrare i propri reali sentimenti:

Perhaps, continued Elinor, if I should happen to cut out, I may be of some use to Miss Lucy Steel, in rolling her paper for her; and there is so much still to be done to the basket, that it must be impossible, I think, for her labour singly, to finish it this evening. I should like the work exceedingly, if she would allow me a share in it. (SS, p. 94-95).

⁷⁵ L’espressione è tratta da Patrick Piggot, *op. cit.*, p 47.



Biancheria da tavola con decorazione damascata in stile Regency. L'immagine è tratta dal sito: <http://shopping.msn.com/specs/shp/?itemId=838197869>.

◆ *Linen*

The furniture was all sent round by water. It chiefly consisted of household linen, plate, china, and books, with a handsome pianoforte of Marianne's. (SS, p. 16)

Nel passaggio da Norland a Barton Park Mrs Dashwood porta con sé la preziosa biancheria da casa che ha ricevuto in eredità dal marito.

Anche questi tessuti ricamati e preziosi assumono come gli oggetti del romanzo un ruolo importante nella vita dei personaggi. Essi sono ancora una volta simbolo di possesso materiale e lusso.

Nella citazione riportata sopra è importante rilevare come la biancheria di cotone, unita ad altri oggetti preziosi, evidenzia il passaggio da uno stato sociale elevato ad una condizione inferiore. Infatti nel piccolo cottage di Barton la biancheria, il vasellame orientale e i piatti in argento sono l'ultimo segno distintivo della ricca residenza di Norland.

A tale riguardo le parole pronunciate da Fanny, la moglie di John Dashwood, sottolineano come il possesso di oggetti preziosi sia icona distintiva dell'appartenenza ad un rango sociale elevato.

Lei avrebbe voluto trattenere a Norland tutti i preziosi articoli che Mrs Dashwood aveva ereditato in quanto li considerava non adeguati ad arredare una

dimora piccola e modesta come lo era un *cottage*. Inoltre, cosa ancor più grave per lei, essi non avrebbero rispecchiato la reale condizione economica di quattro donne sole costrette a vivere con una misera rendita di cinquecento sterline l'anno.

But, however, one thing must be considered. When your father and mother moved to Norland, though the furniture of Stanhill was sold, all the china, plate, and linen was saved, and is now left your mother. Her house will therefore be almost completely fitted up as soon as she takes it. (SS, p. 6-7);

Mrs John Dashwood saw the packages depart with a sigh; she could not help feeling it hard that as Mrs Dashwood income would be so trifling in comparison with their own, she should have any handsome article of furniture. (SS, p. 16).



Paravento del 1810. L'immagine è tratta dal sito:
<http://www.rubylane.com/shops/rtfantiqes/item/1032#pic34>.

◆ **Paesaggio di seta e paraventi**

It had formerly been Charlotte's, and over the mantelpiece still hung a landscape in coloured silks of her performance, in proof of her having spent seven years at a great school in town to some effect." (SS p. 105)

Before her removing from Norland, Elinor had painted a very pretty pair of screens for her sister-in-law, which being now just mounted and brought home, ornamented her present drawing-room." (SS p. 156)

Le citazioni presentano due oggetti d'arredo: nella prima è descritto un quadro con un paesaggio di seta, nella seconda due paraventi decorati e dipinti da Elinor.

Entrambi gli oggetti ci forniscono una descrizione minima dell'ambiente interno, l'uno della camera da letto e l'altro del salotto. Stabiliscono inoltre un legame importante tra il personaggio e lo spazio domestico.

I due oggetti sono frutto dei lavori femminili nella società ottocentesca. Come afferma Ang Lee, «the house is as important a character as the women – because, we might extrapolate, the house is a female space, it symbolizes the women.»⁷⁶

Le donne diventano regine dello spazio domestico, lo decorano con i loro lavori manuali e lo sfruttano per il loro tempo libero.

Il cucito, i ricami, la pittura e altri piccoli lavori domestici femminili divennero impieghi molto diffusi nella società inglese di fine Settecento. Le

⁷⁶ Penny Gay, “Sense and Sensibility in a Postfeminist World: Sisterhood Is Still Powerful”, in *Jane Austen on Screen* a cura di Gina and Andrew Macdonald, New York, Cambridge UP, 2003, p.93.

signore trascorrevano il tempo facendo simili attività, singolarmente o in gruppo, sedute intorno ad un tavolo, bevendo una tazza di tè.

In questo quadro apparentemente così semplice vi è però, a mio parere, un aspetto importante da sottolineare.

Nella prima delle due citazioni la scrittrice ci dà un'informazione riguardo alla posizione sociale del personaggio di Charlotte. Il ricamo del paesaggio è frutto di sette anni di studio in una grande scuola di Londra. Potremmo affermare, quindi, che l'autrice pone una netta distinzione tra Charlotte e le sorelle Dashwood.

L'una appartiene ad una famiglia ricca grazie alla quale ha potuto frequentare una scuola prestigiosa, mentre Elinor e Marianne sono due esponenti del ceto medio che hanno imparato a dipingere, ricamare e suonare da autodidatte.



Giovani donne a lavoro. L'immagine è tratta dal sito:
<http://www.pemberley.com/janeinfo/rgnclfil.html>.

CAPITOLO 3

Gli oggetti dell'Io: oggetti di uso

personale e abiti

Jane Austen grew up in the last quarter of a century that had seen a remarkable expansion of the British market economy.⁷⁷

Con questa citazione il critico letterario David Selwyn apre il capitolo dedicato allo sviluppo economico dei mercati europei nel periodo stesso in cui la scrittrice vive, ponendo in rilievo quelle che sono state le cause e le conseguenze culturali di un fenomeno destinato ad apportare cambiamenti radicali nella società post-rivoluzionaria.

Jane Austen scrive i suoi romanzi e vive immersa nel passaggio tra XVIII e XIX secolo, attraversando ogni livello di trasformazione culturale. Grazie al suo stile ironico, a volte irriverente, diventa portavoce di quello che realmente si nasconde dietro al perbenismo di una società apparentemente e solo superficialmente perfetta.

Il periodo successivo alla Rivoluzione Industriale, caratterizzato dalla notevole espansione del commercio estero grazie allo sviluppo dei trasporti, vide

⁷⁷ David Selwyn, "Consumer goods" in Janet Todd, *op. cit.*, p. 215.

la nascita di una nuova tipologia di prodotti che presero il nome di “*consumer goods*” .

Il miscuglio iniziale tra classico e moderno, le nuove tipologie di case, gli arredi e la continua ricerca del lusso portarono il neo-nato stile Regency ad invadere ogni settore commerciale, ma soprattutto diversi strati sociali.

I prodotti, i tessuti, le mode ed il *trend* francese erano un lusso al quale ora aspirava anche il ceto medio e gli oggetti diventavano segno e ostentazione della propria ricchezza.

Commodities were brought to Europe from all parts of the globe[...]. Not only tea, coffee, chocolate and spices, but also exotic clothes and furniture were becoming available to the middle classes;[...].⁷⁸

In questo clima la società inglese del Reggente Giorgio III, diventa economicamente più ricca e ricercata negli accessori, attenta ai dettagli, ai

⁷⁸ *Ibidem.*

materiali e a tutto quel mondo consumistico che Austen descrive nei suoi romanzi.⁷⁹

Possedere, comprare, collezionare oggetti preziosi e arredare salotti sembra essere diventato il passatempo preferito dell'aristocrazia inglese, seguita da un ceto medio borghese che cerca di imitare e copiare abitudini d'élite. Inoltre, come afferma Diego Saglia, in tutti i romanzi di Jane Austen l'eccessivo desiderio di comprare è attribuito agli uomini e alle donne, che non sono più le sole consumatrici sfrenate.

In tutta la sua produzione i consumi esorbitanti sono attribuiti ai personaggi maschili come a quelli femminili. La Austen così corregge lo stereotipo di derivazione settecentesca, secondo cui la donna è la consumatrice sfrenata per eccellenza, a causa della sua natura principalmente istintiva e irrazionale e del prevalere in essa di pulsioni di ordine fisico, che la spingono all'acquisizione di oggetti materiali.⁸⁰

Il *corpus* narrativo di Jane Austen porta in sé tutte le caratteristiche di questa società dei consumi e la esprime attraverso i personaggi: i difetti morali sono assimilabili a un consumo eccessivo.

⁷⁹ Diego Saglia, *op. cit.*, p. 141.

⁸⁰ H. Guest, *Small Change: Women, Learning, Patriotism 1750-1810*, in Diego Saglia, *op. cit.*, p.145.

Il *corpus* narrativo della Austen pare percorso dal timore di consumi eccessivi intesi, nell'economia complessiva del testo, come esplicitazione e reificazione dei difetti cruciali dei personaggi – si pensi agli sperperi di Willoughby in *Sense and Sensibility*.⁸¹

Al tempo stesso le eroine appartengono sempre al rango della “*pseudo-gentry*”⁸² che cerca di assimilare usanze, costumi e buone maniere.

La scrittrice non condanna il lusso in quanto aspirazione ad uno stile di vita migliore, ma ne sottolinea gli eccessi, «rinsaldando nel contempo la distinzione fra consumo moderato e lusso sfrenato, ovvero fra “*decencies*” e “*luxuries*”». ⁸³ Il legame che si stabilisce tra consumo, ricchezza e apparenza ci aiuta a comprendere come i sentimenti e le sensazioni dei personaggi vengano schermati dietro una superficie fatta di perle e lustrini, ma assolutamente falsa.

Verrebbe quindi spontaneo chiedere, quale ruolo assumono gli oggetti in questa fitta trama?

⁸¹ Ivi, p. 144

⁸² L'espressione è tratta da Edward Copeland, *op. cit.*, p. 132.

⁸³ Diego Saglia, “Eccesso e decoro: Jane Austen e i consumi della società Regency” in Beatrice Battaglia, *op. cit.*, p. 145.

Essi diventano simbolo del possesso e del lusso, il desiderio di comprare viene paragonato al desiderio sessuale, l'oggetto in sé è il mezzo attraverso il quale i personaggi si esprimono o talvolta si nascondono.

Da queste considerazioni emerge il vero significato dell'acquisizione dell'oggetto, il comprare è impiegare il proprio reddito per raggiungere uno stato sociale più elevato che comporterà un equilibrio stabile tra l'individuo e gli schemi richiesti dalla società, cercando di non oltrepassare il limite posto tra eccesso e decoro:

Nella narrativa della Austen emergono un po' ovunque episodi legati al consumo ed alla fruizione di oggetti o attività, spesso di lusso, intesi come fattori distintivi che contribuiscono alla definizione dell'identità dei personaggi. I suoi romanzi presentano una stretta relazione fra sistemi di consumo e sistemi di discorso, ovvero fra l'ambito dell'acquisizione di oggetti e di attività di intrattenimento e lo spazio della scrittura letteraria. In tal modo il sistema narrativo si fa veicolo del sistema socio-economico del consumo. Se per un verso il denaro è al centro delle considerazioni matrimoniali nelle trame austeniane, per altri oggetti, beni e attività di consumo sono elementi testuali di fondamentale rilevanza proprio in quanto ipotesi ed emanazioni di tale ricchezza.⁸⁴

⁸⁴ Ivi, p. 145.



Fig. 7.2. Trade card of James Wheelley's paper-hanging warehouse, Little Britain, London, c.1760. British Museum, Department of Prints and Drawings, Banks and Heal Collection.

Stampa di un'antica carta commerciale di James Wheelley del 1760.

L'immagine è tratta dall'archivio del Dipartimento di Stampe e Disegni, Banche e Raccolta Collezioni del British Museum di Londra.

Un enorme processo di sviluppo economico

Il periodo post-rivoluzionario e la crisi sociale dell'ultimo decennio del XVIII secolo, anni in cui Jane Austen scrive i suoi primi tre romanzi (*Sense and Sensibility*, *Pride and Prejudice*, *Northanger Abbey*), portano alla luce dei profondi cambiamenti culturali anche per quel che riguarda il concetto di

“*household-tools*” ossia beni non più di prima necessità domestica, ma vera e propria mania consumistica, ornamenti del “*public display*”⁸⁵.

Questi oggetti nuovi e lussuosi definiti *consumer goods* riempiono totalmente gli spazi interni delle case, che diventano sovraccariche di mobili ed in cui spesso la necessità viene trascurata in favore dell’opulenza Regency.

Gli articoli venivano prodotti in grandi villaggi industriali, secondo le trasformazioni urbane apportate dalla Rivoluzione, quali fabbriche o centri di lavoro cittadini che furono presi d’assalto da una miriade di contadini in cerca di guadagno e ricchezza.

Così descrive il fenomeno Maxine Berg:

The subject of intense introspective, and uncomfortable reflection, these new domestic goods were imported or produced in sprawling industrial villages, urban workshops, and rural factories. Their purchasers regarded them as luxuries, the superfluous commodities beyond basic needs. Luxury goods, and wider social access to these, set the framework for the invention of the new domestic commodities which were to become British consumer goods.⁸⁶

La domanda per la produzione di oggetti ricercati e particolari nei materiali cresceva costantemente, portando i mercati ad estendersi verso

⁸⁵ Maxine Berg, *op. cit.*, p. 21.

⁸⁶ Ivi, p. 19.

l'Oriente, dove nei secoli precedenti il commercio estero era stato possibile solo grazie alle Compagnie delle Indie.

Al momento però, la situazione era molto diversa, le quantità richieste erano numerose, la seta cinese, le porcellane e l'argenteria avevano totalmente catturato l'attenzione di compratori e produttori europei, stimolando la loro ricerca nel *design* e nello stile come segno di civilizzazione.

Per colmare questa grande richiesta in Europa si diffuse un processo d'imitazione, che Adam Smith definì “*source of wonder*”⁸⁷, e del collezionismo di pezzi rari e molto costosi.

Manufacturers and consumers sought to design and style luxury and semi-luxury consumer goods for a civilized way of life. That design and style was pursued through aspiration to a special eighteenth-century virtue ‘imitation’[...]. Manufacturers and craftsmen sought to ‘imitate’ Eastern luxury. They reacted to the techniques, materials, and design of ornamental goods brought from Asia, absorbing some of these, adapting others, and developing the principles of what they saw to develop an occidental material culture of household possessions and ornament.⁸⁸

Il processo di sviluppo per un nuovo mercato asiatico inizialmente si estese grazie ai numerosi viaggi di scoperta di progettisti, capitani delle navi e

⁸⁷ Adam Smith, “The Theory of Moral Sentiment”, in Maxine Berg, *op. cit.*, p. 20.

⁸⁸ *Ibidem.*

compagnie mercantili, in seguito l'incontro con beni di consumo diversi provocò il netto cambiamento della cultura materiale.

In Europa si verificarono radicali cambiamenti nelle pratiche produttive dovute all'adattamento del mercato a nuovi prodotti come tè, porcellane e tessuti asiatici.

Facendo un passo indietro agli inizi del XVIII secolo, grazie ad una delle prime spedizioni marittime fatta da Nathaniel Torriano⁸⁹ giunsero in Europa oggetti laccati, seta, taffetà e tavolini da tè. Nel 1723 per opera di Charles Hall sbarcarono in Inghilterra erbe mediche, mercurio, vetriolo, inchiostro cinese, legno, madre perla, gomma ed oro.

Questo fenomeno diede agli inglesi la possibilità di conoscere a fondo le materie prime orientali, tanto da creare un nuovo stile europeo che raccoglieva

⁸⁹ Ivi, p. 47.

diverse tipologie di prodotti, chiamato “*Chinoiserie*”⁹⁰, uno stile che rispecchiava l’immagine che gli occidentali avevano nella mente degli asiatici.

With the trade with the East was born an enchantment with China
which came to be expressed in a European style, ‘Chinoiserie’.⁹¹

Tutti gli articoli stranieri richiesti dal mercato entrarono presto a far parte della cultura materiale e domestica inglese, dall’elite al ceto medio e popolare. Restavano soltanto da scoprire i processi produttivi di alcuni oggetti, ancora inesplorati.

L’Occidente riuscì a trasformare completamente l’immagine dell’Oriente e l’incontro tra queste due culture fu la causa del fatto che, come sostiene Edward Said, «the West transformed the East into a discourse; between the eighteenth and the twentieth centuries it prefabricated a construct of the East as the West’s image of the Other.»⁹²

⁹⁰ Ivi, p. 49.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² Ivi, p. 50.

Il contatto tra alcune tipologie di oggetti, quali ceramiche, tappeti, gioielli e mobilia, e la cultura esotica orientale esercitarono la loro influenza a tal punto che il nome di molti prodotti trasse origine da parole cinesi. Un esempio è rappresentato dalle porcellane o ceramiche che vengono chiamate “*china*”, parola questa che deriva dal cinese “*ci*” e che tradotto diventa “*ceramics*”. Un simile riferimento è possibile trovarlo anche in *Sense and Sensibility*, che, come la superficie di uno specchio, riflette in ogni aspetto la cultura dell’epoca.

Certainly, returned Mrs John Dashwood. “But however one thing must be considered. When your father and mother moved to Norland, though the furniture of Stanhill was sold, all the china, plate and linen was saved, and is now left to your mother;[...]. (SS, p. 7)

Gli oggetti più costosi e lussuosi che provenivano dalla Cina furono associati dalla cultura dell’epoca all’armonia, alla virtù e all’etica, tanto che la cultura orientale divenne la fonte d’ispirazione per molti grandi personaggi come Leibniz e Voltaire. Essi utilizzarono gli oggetti cinesi come strumenti idonei a far emergere eleganza e raffinatezza:

Within in the context of the European luxury debates, China was associated not with sensuality and excess, but with ethics, harmony, and virtue. China and Confusion inspired Leibniz, then Voltaire and the Encyclopaedists, to perceive through the prism of Chinese objects their own aspiration o human elegance and refinement.⁹³

Il nuovo stile orientale fu integrato con quello europeo del XVIII e XIX secolo, mescolandosi prima al tardo classicismo e al rococò, poi al neo-nato *design* dell'epoca Regency.

Il commercio fra Asia ed Europa aveva un'organizzazione interna che spesso fuoriusciva dallo spazio unicamente dedicato ai materiali o agli oggetti, così successivamente insieme ai manufatti vennero incluse spezie e cibarie coloniali tra cui il tè cinese.

Tutti i beni prodotti o importati avevano inoltre una loro specifica collocazione all'interno di una scala di gradazione qualitativa e provenivano da diverse parti dell'Asia. Questo fece nascere la convinzione che non si trattava di una “*mass production*”⁹⁴, intesa come la produzione di beni di consumo che

⁹³ Ivi, p. 51.

⁹⁴ Ivi, p. 25.

erano considerati un'imitazione più economica dei lussuosi prodotti aristocratici, ma ogni tipologia di oggetto era riuscita a formare una propria nicchia di mercato, grazie alla particolarità e alla bellezza dei materiali con cui erano fatti, che avevano attirato l'attenzione sia dell'élite sia della borghesia.

Con questo metodo furono individuati beni lussuosi e semi-lussuosi, gli ultimi molto richiesti dalla classe medio-borghese.

L'intero processo e il potente sviluppo commerciale avvenuto tra XVIII e XIX secolo generarono un aumento sostanziale delle comodità della vita domestica e sociale. Gli oggetti raffinati ed eleganti, ricercati nella forma e nei materiali davano a chi li possedeva una sicurezza economica maggiore o per meglio dire un segno distintivo più marcato.

Metal Things



Fig. 5.3. Designs for tea urns. Boulton Papers, City Archives, Birmingham Central Library.

Alcuni schizzi di un contenitore per il tè. L'immagine è tratta dalle Carte di Boulton poste negli archivi della biblioteca Centrale di Birmingham.

Dal vasellame, al vetro ai metalli preziosi: lo sviluppo dell'industria

inglese.

Britain's new consumer goods were endless variable, individualized and customized, fashionable and affordable[...]. This domestic ware was made for newly civilized living spaces, with furnishings, floor coverings, lighting and mirrors, with glass and ceramics eating and drinking utensils, fine cutlery, candlestick, and metal ornamental of all kinds. The glass and chinaware and silver plated, steel, brass, and japanned ornamental ware were perhaps the most widely consumed and identifiably British new consumer goods.⁹⁵

I bicchieri, le porcellane, le ceramiche e le maioliche furono il fulcro centrale del rinascimento estetico del XVIII secolo.

Bianche, colorate, dipinte o disegnate a mano evocavano un mondo fisico, materiale e palpabile, decorando le tavole delle case inglesi più ricche ed eleganti.

Both glass and ceramics held special qualities as luxury goods, and both were ideal candidates for the market opportunities and innovation... Glass, made from sand and ash, became like fine ceramics, a luxury goods, based not on the value and rarity of its raw materials, but on its craftsmanship and its potential for imitation nature. Glass and majolica birth fulfilled the central tenet of Renaissance aesthetics in their ability to evoke or imitate the physical world. Majolica, the fine white tin-glazed earthenware, decorated in elaborate hand-painted design, graced elite tables of Italy's city states from the fifteenth century.⁹⁶

⁹⁵ Ivi p. 113.

⁹⁶ Ivi, p. 117-118.

Tra gli articoli più ricercati vi erano senza dubbio le cristallerie, i pezzi in vetro decorati con filigrana o argento.

Il vetro veneziano, inizialmente molto costoso e ricercato, venne utilizzato per imitare il cristallo prima di essere sostituito dalla maiolica. Successivamente però i produttori si accorsero che il materiale era troppo fragile e delicato, inadeguato alle aspettative del mercato. Ciò comportò dei cambiamenti nella lavorazione che lo trasformarono nel materiale più richiesto sul mercato, emblema di eleganza e raffinatezza a tavola.

Il vetro rappresentava la vanità, l'ostentazione della ricchezza, l'enfasi di un mondo completamente nascosto da una superficie dorata.

Venetian Glass was delicate and fragile: its thinness and ephemeral nature represented the 'vanitas' and the transitory in the material world.⁹⁷

Nella vendita al dettaglio il prezzo del vetro e della maiolica erano molto simili, ma i due materiali erano comunque destinati ad essere venduti in due mercati distinti che appartenevano a caste sociali diverse: la classe dei

⁹⁷ *Ibidem.*

commercianti che aspirava ad uno stile di vita più ricco e raffinato, la classe aristocratica che voleva dimostrare abilità ed interesse sulla conoscenza dei nuovi prodotti.

Da Venezia a Londra furono importati più di 10.000 bicchieri di cristallo ogni anno dal 1626, non solo allo scopo di ottenere nelle vendite lo stesso successo del vetro veneziano, ma soprattutto per cercare di imitare le tecniche di produzione italiane e fabbricare il prodotto in Inghilterra.

I segreti del processo di lavorazione venivano osservati dagli artigiani inglesi grazie allo stanziamento di lavoratori italiani in Francia, Olanda e Regno Unito.⁹⁸

Tuttavia la diffusione delle tecniche veneziane nel Nord Europa fece aumentare le fabbriche produttrici e causò un calo dei prezzi, spostando l'attenzione degli artigiani sull'invenzione di altri materiali artificiali che sostituirono il vero vetro e lo resero un bene più prezioso e moderno.

⁹⁸ Ivi, p. 119.

The transfer of the Venetian craft into northern Europe extended the manufacture and brought prices down, but such production was still very limited. It was not this that sparked the really significant shift in markets for, and uses of, glass in the later seventeenth and eighteenth centuries. Rather it was an act of imitation—the British invention of flint glass. It was this, rather than the transfer of Venetian glass techniques, which made glass a modern luxury.⁹⁹

Il “*flint glass*”¹⁰⁰ fu un’invenzione di George Ravenscroft su imitazione del vetro veneziano poiché il materiale utilizzato era leggero e trasparente come l’originale, adatto ad essere tagliato.

Nel 1730 il “*flint glass*” aprì un nuovo mercato e segnò la strada a una diversa gamma di oggetti per uso domestico grazie ai quali in Inghilterra nacquero molte nuove industrie produttrici.

Come afferma Maxine Berg: «London was the major centre with its main glasshouses: Whitefriars, the Falcon and Falcon Stairs Glasshouse,

and the Glasshouse at Salt Petre Bank.»¹⁰¹

⁹⁹ *Ibidem.*

¹⁰⁰ *Ibidem.*

¹⁰¹ Ivi, p. 121.

Da Londra a New York negozi specializzati vendevano bottiglie, bicchieri da vino o birra, centrotavola, vasi e piatti da portata in vetro.

Inoltre le industrie di questo settore cominciarono a subire una divisione netta tra quelle che producevano nuove tipologie di oggetti con il *flint glass* e quelle del vetro cui restava la fabbricazione originale di finestre per case di taglia media, bottiglie standard e centinaia di bicchieri da tavola per le diverse bevande.

While flint glass provided a new British luxury, the glass industry in which it was set also supplied windows for medium-sized houses, standardized bottles, and thousands of ordinary drinking glasses supplied to the middling classes and to taverns spread to the British regions.¹⁰²

Verso la fine del XVIII secolo commercianti e venditori al dettaglio percepirono che gli oggetti in vetro, in particolar modo i bicchieri, fossero considerati articoli molto lussuosi e ricercati, nonostante il loro prezzo basso, così cominciarono a riempire i loro negozi con i migliori prodotti presenti sul mercato, cominciando ad introdurre anche le porcellane e gli utensili in metallo.

¹⁰² Ivi, p. 120.

Oltre ai recipienti (*vessel*), furono inclusi refrigeratori per bottiglie (*bottle cooler*), zuppiere (*tureen*), e salsiere (*boats for sauce*). Alla fine del secolo le cucine inglesi erano provviste anche di piatti per sottaceti ed asparagi, ampolle per le salse (*cruets*), mestoli (*soup ladles*), posate da pesce (*fish servers*), porta uova (*eggs stando*) e porta toast (*toast racks*) per la colazione.

Inoltre l'abitudine che gli inglesi avevano di bere dopo cena, generalmente raccolti in salotto e non intorno al tavolo della sala da pranzo, portò alla creazione dei comuni sottobicchieri (*coaster*), ricoperti con nuovi materiali tra i quali il placcato (*sheffield*) che rendeva l'oggetto prezioso come fosse rivestito d'argento.¹⁰³

Alla fine del XVIII secolo l'Inghilterra aveva raggiunto un alto livello come produttrice ed esportatrice di manufatti elaborati nel *design*, nelle tecniche e nei materiali. Infatti, alla ricerca del vetro prezioso si univa il gusto per i

¹⁰³ John Styles, "What was new?", in Michael Snodin and John Styles, *op. cit.*, pp. 101-131.

metalli pregiati quali oro e argento, l'ottone e il rame, il mogano, le lacche e le litografie.

Inoltre a differenza di altri stati europei le innovazioni nel *design* e nelle decorazioni dell'Inghilterra georgiana dipendevano soprattutto dal profitto commerciale e dal favore del mercato.

Mentre per le monete, le stoviglie (forchette, cucchiari e coltelli) e gran parte degli articoli da cucina, escluse pentole e recipienti in coccio, erano utilizzati oro ed argento, il ferro e l'acciaio costituivano la materia prima delle armerie, poiché una cultura basata sulla lavorazione di tali materiali, agli occhi del mondo, era segno di una forte autorità nazionale.

Il commercio dei metalli formò quindi un vero sistema internazionale di scambio provocando un notevole incremento della richiesta di mercato fino a quando nel corso del XIX secolo questi beni divennero prodotti caratteristici inglesi.

Le dimensioni delle industrie crescevano costantemente, procurando lavoro a centinaia di persone, anche se in molte ancora era utilizzata la manodopera specializzata invece dei macchinari.

I prodotti di alto design, come piatti d'oro, bicchieri in cristallo e filigrana, posate in argento o gioielli, venivano fabbricati da orafi, vetrai o produttori di carrozze che lavoravano su piccola scala e si concentravano soprattutto a Londra.

Un simile processo di sviluppo economico e sociale ebbe notevoli ripercussioni anche sullo stile di vita dei ceti medi. L'ampliamento dei centri industriali spostò l'attenzione della borghesia verso le città, così che alla metà del XVIII secolo Londra e altre famose città come Birmingham e Sheffield, da cui derivava il nome delle lacche, ospitavano il 25% della popolazione di tutto il paese ed erano testimoni di un ceto borghese in continua evoluzione. Gli uomini ritenevano la città il centro della conoscenza, della civilizzazione e del piacere.

The middling classes were most closely associated with towns and cities. Towns were the locus of knowledge, refinement, and pleasure. At the beginning of the eighteenth century 20 to 25 per cent of English people lived in towns.¹⁰⁴

Un aspetto interessante da rilevare è come allo sviluppo dei centri urbani maggiori si aggiunse quello delle piccole province fuori Londra.

I profondi cambiamenti sociali apportati dalla cultura materiale, il processo di diffusione dei nuovi beni di consumo e il desiderio di migliorare lo stile di vita furono la causa del rinnovamento e della crescita della classe media borghese.

Sebbene Londra fosse il *focus* della cultura e del consumismo, gran parte del ceto medio viveva anche nei piccoli comuni che crebbero e si svilupparono conseguentemente alle città.

Secondo i dati riportati da Maxine Berg, i piccoli centri provinciali crebbero così rapidamente che all'inizio del XIX secolo il loro sviluppo aveva ritmi più veloci rispetto a quelli della capitale.

¹⁰⁴ Maxine Berg, *op. cit.*, p. 208.

Questo, unito alle guerre e al potere imperiale, rinforzò il dominio della *middle-class* e accompagnò sia la crescita produttiva sia quella demografica.

The growth of the middling classes was, therefore not just urban, it was provincial. All of these centres grew faster than London, and their social structures shifted more rapidly. The middling class which grew from one in seven in the early eighteenth century to one in five in the early nineteenth century was bolstered from largely urban-living merchants and financiers, the professions, the administrative and military personnel proliferating with the country's wars and imperial enterprise, and the building, retailing, and consumer goods production accompanying urban and wider population growth.¹⁰⁵

Londra, comunque, restava «the focus of discussion of the middling class and of consumer culture»¹⁰⁶ e vi erano concentrate tutte le nuove mode, le tendenze più *fashion*, i negozi ed i teatri più importanti.

Autori e critici hanno a lungo scritto e discusso sul ruolo attribuito a Londra nei diversi romanzi di Jane Austen durante lo sviluppo della società consumistica, tenendo presente che nel XVIII secolo erano molto poche le famiglie che possedevano entrate economiche sufficienti per poter vivere nella capitale.

¹⁰⁵ Ivi, p. 212.

¹⁰⁶ Ivi, p. 208.

Questi gruppi ebbero un forte impatto sullo sviluppo della città che all'inizio del XVIII secolo racchiudeva due distinte realtà: “*Westminster in the west*” e “*City of London in the east*”. Solo in seguito il West End sarà protagonista di un rapido sviluppo dovuto al *boom* economico delle case, che diventerà il crocevia di nuovi stimoli economici e sociali.

While the percentages of high-income families living in London were relatively small, these families nevertheless exerted a disproportionate impact on the development of the city;[...]. There were 4,000 aristocratic gentry and families living in London in 1700, on financial transfers from country properties; they stimulated the London season, that round of theatre and opera going, balls, masquerades, and assemblies...They stayed in squares of compact terrace houses with a dozen or more furnished rooms which could be leased or rented.¹⁰⁷

Come altri personaggi dei romanzi di Jane Austen, anche le eroine di *Sense and Sensibility* trascorrono un periodo di tempo a Londra spinte soprattutto da motivi sentimentali. Esse si lasciano ugualmente affascinare dai numerosi negozi di Oxford Street, ricchi di abiti ed accessori molto eleganti, tessuti pregiati, oggetti particolari e ricercati, *design* e nuove tendenze provenienti da tutto il mondo.

¹⁰⁷ Ivi, p. 209.

Il contributo dato dall'estendersi di questo fenomeno economico ha causato una progressiva variazione delle strutture sociali e dello stile di vita soprattutto nell'ambito lavorativo per mercanti e liberi professionisti, aprendo la strada ad una socializzazione tra gruppi di ceto medio diversi, che iniziano ad impiegare gran parte del loro tempo all'interno degli spazi domestici.

La vita familiare subì notevoli alterazioni nelle abitudini ma soprattutto nell'utilizzo dei piccoli spazi interni dove la cultura del materiale e del lusso eccessivo si concentrarono, rendendo gli ambienti domestici portatori di grande intimità personale negli arredi e di un senso del possesso sugli oggetti che dava al singolo una forte sicurezza nell'accettazione sociale.

Mercantile Theatres



Fig. 8.3. Trade catalogue with Sheffield teapot, *Illustrated Catalogue of Plate and Base Metalware*. c.1800. RBR NK2750 M58. FTC. The Winterthur Library.

Una teiera d'acciaio "Sheffield" del 1800. L'immagine è tratta da *Illustrated Catalogue of Plate and Base Metalware*, codice nr. RBR NK 2750 M58, conservato nella Winterthur Library.



Due porcellane di derby con decorazione floreale del 1798.

L'immagine è tratta dal sito:

<http://www.vandekar.com/detailspage.asp?InventoryNumber=VM61244>.

I servizi da tè e le porcellane

British earthenware was later, more celebrated achievement. It followed the salutary path from imitation to invention marked out by glassware. This was not an obvious route for an industry so closely connected to luxury porcelain. The great popularity of imported oriental porcelain, brought into Britain by the ton and sold through East Indian Company auctions by the early eighteenth century, stimulated a Europe-wide search for the secret of Porcelain.¹⁰⁸

Le porcellane e le ceramiche furono introdotte sul mercato solo successivamente al diffondersi delle cristallerie.

¹⁰⁸ Ivi, p. 126.

La loro popolarità traeva origine dai già diffusi vasi cinesi, la cui fama aveva attraversato l'oceano grazie alle navi mercantili e le aveva introdotte nel mercato europeo.

Nel XVIII secolo, grazie anche alla protezione data dalla monarchia Francese, la fabbricazione delle porcellane era incoraggiata in gran parte delle corti europee: «Capo di Monte was an ornament of the court of Charles III, the Bourbon king of Naples and Spain.»¹⁰⁹

La lavorazione di questi oggetti produceva vasellame lussuoso e di alta qualità considerato più adatto alla corte di un re che alle tavole delle famiglie borghesi o al mercato.

Le industrie imitavano le tecnologie utilizzate per produrre le porcellane orientali, ma non usufruivano delle stesse tecniche di fabbricazione asiatiche né di quelle intuitive di commercializzazione.

¹⁰⁹ Bevis Hillier, Pottery and Porcelain 1700-1914, in Maxine Berg, *op. cit.*, p. 127.

In questa prospettiva commercianti e produttori inglesi riconobbero nelle porcellane grandi potenzialità di guadagno e cercarono di imitare l'ottimo risultato economico ottenuto dall'importazione del vasellame orientale.

British manufacturers and retailers recognized the potential market then served by imported oriental porcelains. This was the same market underpinned the invention and development of lead crystal or flint glass, the British invention based in an imitation of luxury Venetian glass. The search, then, was on in Britain for a similarly successful imitation and development of porcelain.¹¹⁰

In poco tempo attirarono l'attenzione del mercato inglese. Inizialmente questo presentò soltanto delle copie da prototipi cinesi o francesi, poiché le porcellane richiedevano un grande numero di decoratori, in seguito cominciarono a ricercare uno stile personalizzato semplificando le immagini della cultura cinese nei disegni e nelle stampe.

Le decorazioni delle porcellane, come per vetro e cristallo, erano fatte di filigrana d'oro o intarsiate in argento, poiché questi metalli impreziosivano ulteriormente l'oggetto rendendolo raffinato e lussuoso.

¹¹⁰ Ivi, p. 128.

Oltre a vasi e piatti, la porcellana fu utilizzata anche per la toletta da bagno ed i servizi da tè.

L'impiego della ceramica e della porcellana apportò grandi miglioramenti nella cultura dell'igiene, stimolando la produzione di beni per uso personale e rese il momento del tè un'usanza elegante e raffinata, immancabile nei salotti inglesi.

Il “*tea service*”¹¹¹ doveva essere composto almeno dagli elementi ritenuti indispensabili dalle signore inglesi come i “*teaspoons*”, i “*tea caddies*”, i “*kettles*”, le “*tea cups*”¹¹² e piattini con cui servire i dolci che accompagnavano la bevanda. Inoltre maggiore era la particolarità nel *design* e la ricchezza del materiale, compreso il “*tea table*”¹¹³ lavorato in mogano ed intarsi dorati, più cresceva il loro valore.

¹¹¹ L'espressione è tratta da Robert Kennedy, “Taking Tea”, in Michael Snodin and John Styles, *op. cit.*, p. 134.

¹¹² *Ibidem.*

¹¹³ *Ibidem.*

Una tipica ampolla da tè aveva il manico in legno, particolare attentamente studiato da storici e critici d'arte, poiché l'unione di un materiale così popolare ad una bevanda esotica legava il momento del tè a quell'*elite* di mercato che tanto si esercitava nella cultura dell'ospitalità.

I pezzi del servizio venivano commissionati agli artigiani ritenuti più capaci e potevano essere decorati con lo stemma ("*family crest*")¹¹⁴ della famiglia che li acquistava.

Il tè, introdotto in Inghilterra verso la metà del Settecento, diventò all'inizio del XIX secolo la bevanda preferita dagli inglesi, poiché facile da preparare e servibile ovunque.

Gli utensili che accompagnavano il *tea time* furono riconosciuti come simbolo di accoglienza e gentilezza, rendendo il momento del tè una tradizione culturale nei rigidi pomeriggi inglesi. Esso accompagnava molti frangenti della vita sociale, riunioni familiari, incontri importanti o come leggiamo nei romanzi

¹¹⁴ *Ibidem.*

di Jane Austen, prendere il tè nel salotto di fronte al camino era la cornice perfetta per l'intreccio della trama, racchiudendo sguardi, chiacchiere, segreti o dichiarazioni d'amore.



Fig. 2.2. Palampore (bedcover or hanging). Cotton, painted and dyed. India (Coromandel coast), mid-eighteenth century. V&A IS 30-1966. These popular hangings and bed curtains and covers frequently incorporated European flower designs. V&A Images, Victoria and Albert Museum.

“Palampore”, una coperta da letto indiana in cotone dipinto del 1750-1760. L’immagine è tratta dal Dipartimento Fotografico del Victoria and Albert Museum.

Tessuti e Abiti

L’enorme processo di sviluppo e la diffusione dei nuovi *consumer goods* che investì la cultura materiale ed il *design* europeo tra XVIII e XIX secolo

incluse oltre alle tante varietà di oggetti e preziosi materiali anche i tessuti e gli abiti.

Già dai primi anni del XVII secolo la Compagnia delle Indie Occidentali inglese andava alla ricerca di alcuni tipi di cotone che potevano essere esportati dall'Asia e venduti sui mercati europei.

The growth in European demand for Indian textiles was fostered by the East Indian Companies; [...]. As early 1609 the English East India Company was investigating types of cotton cloth available in Western India which were deemed suitable for European and Middle Eastern markets.¹¹⁵

La compagnia cominciò ad importare sul mercato vari tipi di tessuti quali il velluto, il damascato, il *taffetà* e grandi pile di tappeti persiani, inoltre provò a commercializzare diverse qualità di cotone grezzo come il *baftas* bianco usato per letti e biancheria da tavolo.

The company tested the market for its textile imports,[...], it imported velvet, coverlets, quilts, taffetas, and pile of carpets from Persia; it tried out cotton piece goods, gave up some, but did well with baftas from Gujarat used for bed and table linen¹¹⁶

¹¹⁵ Maxine Berg, *op. cit.*, p. 70.

¹¹⁶ Ivi, p. 71.

I nuovi tessuti, uniti ad una vasta gamma di oggetti orientali, si diffusero velocemente sul mercato Europeo, accompagnando le rivoluzioni avvenute in ambito gastronomico, nell'abbigliamento e soprattutto in campo sociale.

A differenza del cotone indiano non furono importate dalla Cina grandi quantità di seta, che era presente sul mercato Europeo già dal IX e X secolo, utilizzata per abiti, accessori e decorazioni sia dagli uomini sia dalle donne.

Likewise, printed cotton fabrics imported first as bed curtains and later adapted to dress style took over markets for fancy woven silks and linens, forcing producers of these expensive but traditional fabrics, in turn to mimic the fluid and natural yet exotic designs of the new fabrics.¹¹⁷

Nel XVIII secolo le sete inglesi svilupparono un proprio stile, mostrando stampe che rappresentavano gli elementi decorativi del rococò con dettagli floreali e botanici. Successivamente verso la metà del secolo anche il cotone cominciò ad essere lavorato con tecniche che lo rendevano simile alla seta e diminuivano i costi di fabbricazione del prodotto.

¹¹⁷ Ivi, p. 57.

Tra il 1780 e il 1790 la filatura dei tessuti trionfò grazie all'utilizzo di un nuovo cotone chiamato *muslin*. La mussola era una varietà di cotone molto delicata e così trasparente da dover essere indossata a più strati:

In the 1780s and 1790s muslin, a variety of delicately woven cotton fabrics so transparent they needed to be worn in multiple layers, became the favoured material for women's gowns.¹¹⁸

Alla fine del secolo quasi tutta la quantità di mussola usata in Inghilterra era importata dalla Compagnia delle Indie Orientali. Tale situazione cambiò con l'introduzione del filatoio intermittente, che nei primi anni del XIX secolo permise agli inglesi di produrre tessuti di alta qualità.

Prima di ciò, lo sviluppo del mercato tessile e l'introduzione di nuovi filati come la mussola portò i produttori a ricercare esperte tessitrici in grado di riprodurre le sete ed i cotone indiani, che avevano una qualità così elevata da causare un rapido aumento del prezzo di mercato, gettando in crisi le industrie europee.

¹¹⁸ Antje Blank, "Dress", in Janet Todd, *op. cit.*, p. 235.

Tuttavia l'enorme successo riscosso dalla mussola tra il pubblico femminile riuscì a contenere la grave situazione economica in cui versavano le industrie tessili e in seguito la popolarità di questo filato decretò la sconfitta della seta pura.

La seta continuò ad essere utilizzata solo in abiti destinati ad occasioni serali importanti, ma i divieti imposti durante le guerre Napoleoniche e il decreto dell'imperatore del 1806 crearono un esteso commercio di contrabbando della seta.

With the supply of fine quality muslin on the rise, the popularity of silk waned. It continued to be used especially in formal evening wear but the ban on French silks during Napoleonic Wars, compounded by the Emperor's decree of 1806 which threatened British trade partners with war and cut off raw silk imports, created a dependence on expensive smuggled ware.¹¹⁹

Nel 1780 in seguito alla diffusione di questo tessuto nacque una nuova linea di abbigliamento femminile che vedeva gonne con forma sferica, sciarpe di mussola e abiti dai colori brillanti con pregiate rifiniture:

¹¹⁹ Ivi, p. 236.

In the 1780s the emergence of the light, flowing muslin popularised a novel style of women dress. Worn over several layers of petticoats, [...], hip-pads and bum rolls to achieve the desired effect of billowing bosom and bell-shaped skirt-the fact that this was widely welcomed as more natural silhouette speaks volumes about preceding fashions.¹²⁰

Anche le acconciature e gli accessori per i capelli subirono trasformazioni in favore di uno stile più naturale.

Furono abbandonate le antiche cuffiette per i capelli considerate poco igieniche e le acconciature delle signore erano impreziosite da piume di struzzo incollate con grasso d'oca o cipria:

Hair fashion were adjusted to suit the more natural look: gone were the unhygienic coiffures of the earlier decades, towering structures crowned with ostrich feather which had been glued in place by prodigious quantities of goose grease and powder.¹²¹

¹²⁰ Ivi, p. 237.

¹²¹ *Ibidem.*



Abiti in stile Regency.

L'immagine è tratta dal

sito:<http://www.wemakehistory.com/Fashion/Regency/RegencyLadies/RegencyLadies.htm>.



Abiti in stile Regency.

L'immagine è tratta dal

sito:<http://www.wemakehistory.com/Fashion/Regency/RegencyLadies/RegencyLadies.htm>.

“Love of novelty”: i nuovi abiti

Over the four decades of Jane Austen's lifetime, dress styles for women and men altered radically; as always, the 'love of novelty', defined by Beau Brummel as the 'parent of fashion', had much to do with it changes, [...], prompted late eighteenth century society's move away from brocaded stiffness towards amore natural flowing shape characteristic of the Regency era.

I primi trent'anni del XIX secolo furono caratterizzati da profonde trasformazioni socio-culturali che dettero vita anche a nuove linee di abbigliamento femminile e maschile.

Il regno napoleonico del 1804 fece della Francia un leader indiscusso di innovazioni, *design* e nuovo stile. Gli abiti subirono l'influenza del nuovo impero trasformandosi nei modelli e nei colori, anche le donne sentirono l'esigenza di cambiare il loro look per adeguarsi alla nuova corte francese. A Parigi le donne indossavano abiti e possedevano oggetti ancora quasi sconosciuti agli altri paesi europei e il nuovo stile si diffuse adattando o talvolta mutando quelli già esistenti fuori dalla Francia. Gli ornamenti e i ricami sugli abiti prendevano la loro ispirazione da stampe greche, egiziane e spagnole che avevano origine dalle conquiste di Napoleone del 1808.

Inoltre le guerre napoleoniche lanciarono inconsapevolmente nuovi stili e nuove lavorazioni di tessuti, quali le trecce i velluti ed i tessuti a coste utilizzati per le divise dei militari. Il nuovo stile imperiale del XIX secolo ereditò dalle spedizioni in Russia anche nuovi modelli per giacche, cappotti e mantelli.

Il nuovo stile Imperiale

The high waisted graceful styles of early 19th century are known as the Empire style.¹²²



Abito in stile Imperiale.

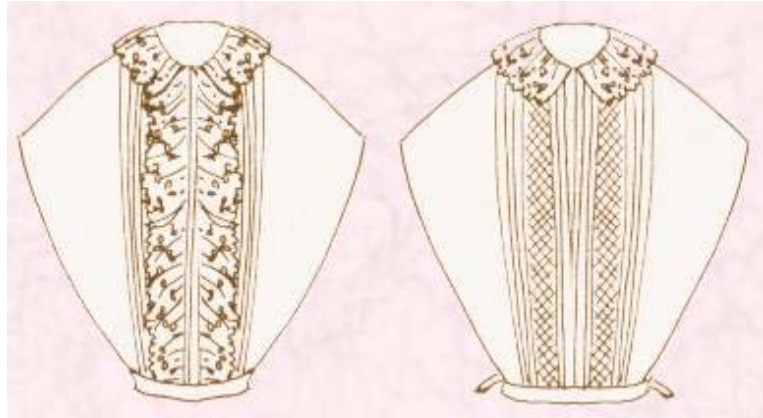
L'immagine è tratta dal sito:

<http://www.wemakehistory.com/Fashion/Regency/RegencyLadies/RegencyLadies.htm>.

➤ *Empire Dress* - tipico vestito stile imperiale con manica

lunga e molto stretta, costituito da una camicetta chiusa al collo e tagliata sotto il petto.

¹²² Tratto dal sito: www.fashion-era.com/regency_taste.htm, consultato il 2 Agosto 2007.



Camicette.

L'immagine è tratta dal sito

http://www.fashion-era.com/regency_fashion.htm.

- ***Chemisette*** - modello di camicetta in stile Regency, con collo bordato da stampe o ricami in stile greco.



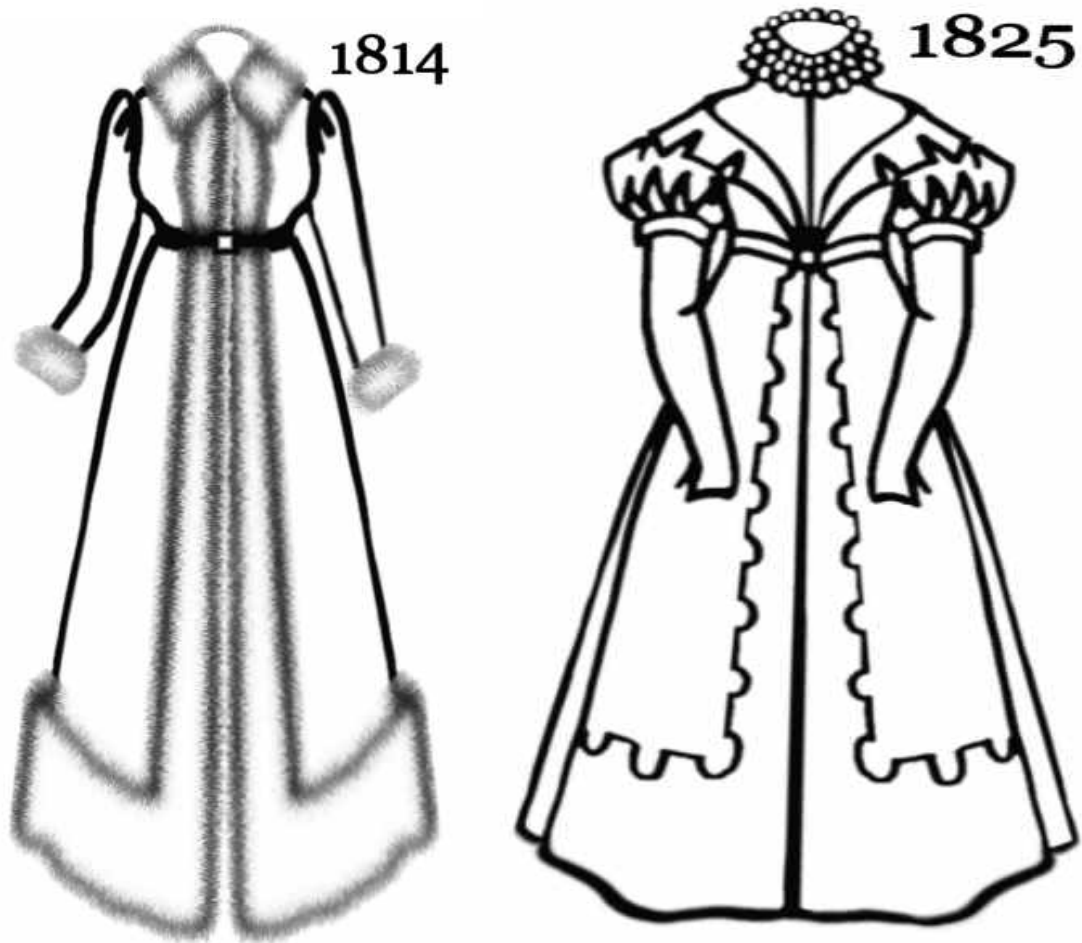
Corsetto.

L'immagine è tratta dal sito:

http://www.fashion-era.com/regency_fashion.htm.

- ***Corsette waist*** - Il corsetto era un capo che aveva origini inglesi. Stretto e rifinito con drappaggi, le donne lo utilizzavano per contenere le forme

sinuose del corpo ed evitare le pieghe degli abiti. Nel 1830 furono aggiunte delle maniche trasparenti che lo resero il capo centrale di stile romantico.



Soprabito.

L'immagine è tratta dal sito: http://www.fashion-era.com/Coats_history/pelisse_history_1.htm.

- ***Pelisse*** - questo capo si colloca tra il 1800 e il 1850. È una sorta di gilet o camicia senza maniche con un collo di pelliccia. Dopo il 1810 lo stile

imperiale lo trasformò in un soprabito di lana a maniche lunghe e di taglio dritto. Dal 1818 vennero fabbricate variazioni di giacche definite *pelisse-robe* adatte per andare in carrozza, a passeggio o da indossare in casa.



Giacca.

L'immagine è tratta dal sito: http://www.fashion-era.com/regency_fashion.htm.

- **Short Spencer Racket** - Modello di giacca corta senza tasche, indossata dagli uomini nel 1790 con decorazioni a stampe militari. Nello stesso anno ne fu prodotta una versione femminile che prevedeva un cardigan fatto di una stoffa di seta e lana chiamata *kerseymere*¹²³. La giacca era molto corta tagliata all'altezza della cintura dell'abito. Successivamente

¹²³ *Ibidem.*

nacque una nuova versione di questo capo, sempre utilizzata dalle donne e adatta per stare in casa. Era definita *canezou*.¹²⁴



Coprispalla e abito del 1806.

L'immagine è tratta dal sito:

<http://locutus.ucr.edu/~cathy/year/1806.html>.

- ***Shawl*** - coprispalla fatto in tulle o con una rete di mussola bianca. Il capo era indossato la sera sopra agli abiti più leggeri e infatti poteva essere fatto anche di *kashmir* che era una lana molto pregiata.

¹²⁴ *Ibidem.*



Cappelli.

L'immagine è tratta dal sito:

<http://locutus.ucr.edu/~cathy/year/1820.html>.

- ***Hats*** - il cappello era l'accessorio più importante da indossare. Esso ha attraversato ogni epoca trasformandosi nelle fogge e nei colori. Piccolo o grande, dalla cuffietta da notte al turbante, il cappello aveva diverse decorazioni e ricami, impreziosito con fiori, seta colorata e cotone bianco.

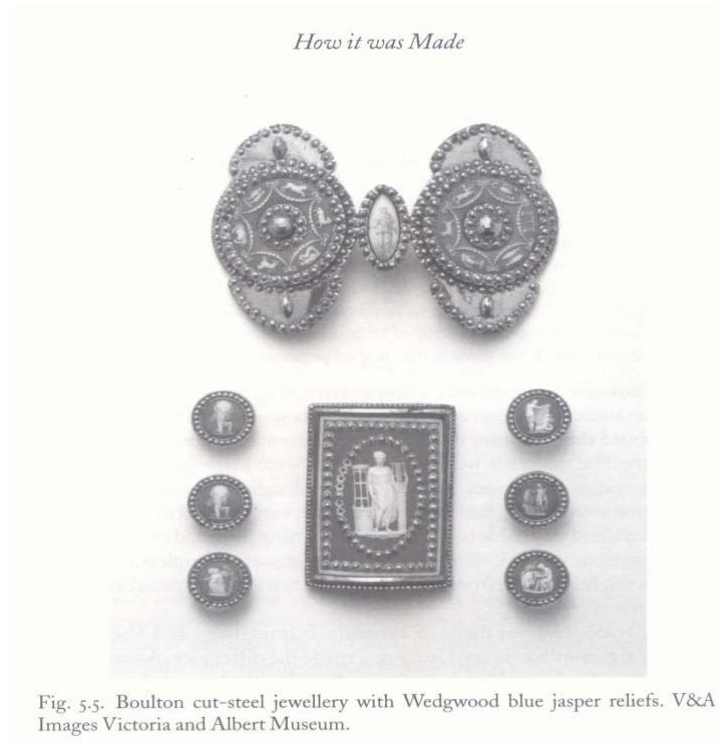


Borsa reticolata con manici in metallo. L'immagine è tratta dal sito:

http://www.metmuseum.org/toah/hd/eudr/hob_1998.222.1.htm.

➤ ***Reticule Handbags*** - questa nuova tipologia di borsetta nacque nel 1790.

Era molto piccola e poteva avere il manico in acciaio, era coperta di *paiettes* e aveva forma circolare. Nel 1820 assunse la forma di una vera borsa, ricamata con tessuto di *taffetà* e manici in avorio.



Gioielli.

L'immagine è tratta dall'archivio fotografico del Victoria and Albert Museum di Londra.

- ***Necklace e Combs*** - I gioielli più amati dalle donne dell'Ottocento erano i pettinini che formavano le acconciature. Erano decorati con piccole ciocche di boccoli che venivano applicati ai capelli troppo corti. Altro oggetto importante era la collana coordinata agli orecchini e all'anello, che con l'incoronazione dell'imperatrice Josephine furono denominati

“*parures*”¹²⁵.

¹²⁵ *Ibidem.*



Sciarpa in pelliccia e abito di mussola bianca.

L'immagine è tratta dal sito:

<http://locutus.ucr.edu/~cathy/year/1802.html>.

➤ **Tippet** - una lunga sciarpa di pelliccia utilizzata per riparare il collo.

L'oggetto si diffuse anche tra le classi più povere dopo il 1890.



Stivaletto di cotone del 1812.



Scarpe del 1800.

Le immagini sono tratte dal sito: <http://www.songsmyth.com/shoes.html>.

- **Footwear** - Le scarpe furono rinnovate nel XVIII secolo e rimasero protagoniste indiscusse della moda inglese. Le calzature maschili erano fatte di soffice pelle, di panno o di seta erano leggere e semplici. Quelle femminili erano solate e coperte solo per metà. Gli stivaletti senza tacco erano fatti di cuoio o pelle colorata.



Mantelli.

L'immagine è tratta dal sito: http://www.fashion-era.com/Coats_history/cloak_costume_history_1.htm#Types%20of%20Cloaks.

- ***Mantles o Cloaks*** - I mantelli avevano una lunghezza pari a tre quarti dell'abito e avevano un collo di pelliccia. Nel 1808 fu introdotto un nuovo modello di cappotto dalla Polonia con maniche lunghe e molto ampie.

Gli abiti di Sense and Sensibility

In *Sense and Sensibility* non appaiono numerosi riferimenti ad abiti, tessuti o accessori. Le poche citazioni che abbiamo ci danno tuttavia la pratica

dimostrazione che le trasformazioni avvenute nell'abbigliamento non erano passate inosservate all'occhio attento della scrittrice.

Elinor, with great civility, declined the proposal. Her sister was perhaps laid down upon the bed, or in her dressing-gown, and therefore not able to come to them. (SS, p. 145)

Dalla citazione possiamo notare che la scrittrice ci fornisce solo un'informazione sulla tipologia dell'abito indossato da Marianne, ma non ne abbiamo nessuna descrizione.

La vestaglia da camera era un indumento che faceva parte della biancheria intima utilizzata per la notte. Nel XIX secolo la biancheria da notte era composta dalla vestaglia e da un lungo bustino color carne senza maniche, con una bordatura di merletto su un'ampia scollatura. Nella parte inferiore si indossavano pantaloni, dello stesso colore, lunghi fino all'altezza del ginocchio. Successivamente quest'ultimo capo cambiò la sua funzione e venne indossato dalle donne sotto abiti color pastello o di un tessuto molto leggero, per evitare che si intravedessero gli arti inferiori.

Il pantalone, l'antenato delle nostre comuni mutande, alla fine dell'Ottocento rappresentava parte della biancheria intima femminile.

I suppose Lady Middleton won't ask us any more this bout. Good bye; I am sorry Miss Marianne was not here. Remember me kindly to her. La! If you have not got your spotted muslin on! – I wonder you were not afraid of its being torn. (SS, p. 183)

In questa citazione appare un riferimento alla mussola, il nuovo tessuto per abiti che sostituì la seta, avendo costi di produzione più bassi. La mussola era un tessuto molto delicato e leggero utilizzato per tutte le tipologie di abiti femminili. Durante il giorno si era soliti indossare vestiti di mussola pastello o colorati, mentre la sera si preferiva la stoffa bianca.

Chi indossava un abito di mussola bianca dava un segno preciso del proprio stato sociale.

Così come gli oggetti, anche gli abiti sottolineavano alcune caratteristiche personali. Essi rappresentavano una sorta di involucro che dava indicazioni sullo stato economico e culturale dei personaggi.

L'abito diventa quindi il primo segnale identificativo dei personaggi. È lo schermo più o meno prezioso che cela la vera identità del soggetto. Da qui sarebbe possibile dedurre che la prima impressione può non essere quella giusta, come ci mostra la presentazione di Lucy e di sua sorella.

The young ladies arrived, their appearance was by no means ungentle or unfashionable. Their dress was very smart, their manners very civil;[...]. (SS, p. 79)

Lucy appare gentile e ben vestita, come se tale aspetto fosse sinonimo di eleganza e bontà d'animo.

Jane Austen utilizza l'abito per sottolineare l'importanza che l'apparenza aveva nella società dell'epoca e in una cultura in cui a distinguere il ricco dal povero vi erano semplicemente un vestito di seta pura o di cotone.

Gli oggetti di *Sense and Sensibility*

Nuove tendenze culturali ed economiche, sviluppo industriale, piacere del possesso ed i molti oggetti che arredano le abitazioni dell'aristocrazia e della fiorente borghesia inglese sono le trasformazioni attraversate da questa società

post-rivoluzionaria che pongono le basi per comprendere le realtà più minute della vita quotidiana dei personaggi di *Sense and Sensibility* .

Gli oggetti ci svelano le personalità dei personaggi nonché le usanze e la cultura della società convenzionale in una tranquilla provincia di campagna.

Dunque perchè studiare gli oggetti, le case, gli accessori o le miniature?

Anche se, la capacità di osservazione e l'arguto umorismo che costituiscono lo stile austeniano non lasciano ampio spazio a descrizioni molto dettagliate, l'analisi degli ambienti in cui vivono i personaggi, degli utensili e delle porcellane che arredano le loro case, degli abiti e dei tessuti che indossano e delle carrozze con cui si muovono, che costituiscono il possesso materiale e rappresentano l'acuto desiderio consumistico della società tra XVIII e XIX secolo, ha aiutato la ricerca a costruire passo dopo passo il suo schema definitivo dal quale risulta che Austen utilizza l'oggetto come identificazione sociale ed etica del personaggio.

Le porcellane cinesi, i servizi da tè, i sigilli in miniatura, le ciocche di capelli attorcigliate negli anelli, lo stuzzicadenti di perle e lustrini, la biancheria e altri dettagli ancora costituiscono il mezzo attraverso il quale vengono lentamente alla luce i pensieri, le riflessioni ma anche lo status sociale dei personaggi.

L'oggetto diventa quindi lo schermo delle personalità dell'attore, lo "screen" che lo aiuta a nascondere oppure a stendere nel silenzio reali sentimenti, impostazioni assiologiche e possibili narrativi

Jane Austen utilizza più volte la parola *screen* all'interno del romanzo senza mai cambiarne il senso o la funzione, ma con l'intento di aiutare il lettore a scoprire che la realtà dei fatti potrebbe essere diversa da come appare.

Alberi che schermano le case dalla luce, Elinor attenta a proteggere Marianne da sguardi curiosi e indiscreti oppure la musica suonata da Marianne che copre la conversazione tra Lucy ed Elinor: la forma dello *screen* ricorre ripetutamente nel testo.

Barton Park was about half a mile from the cottage. The ladies had passed near it on their way along the valley, but it was screened from their view at home by the projection of a hill. (SS, p. 20);

Marianne, now looking dreadfully white, and unable to stand, sunk into her chair, and Elinor, expecting every moment to see her faint, tried to screen her from the observation of others, while reviewing her with lavender water. (SS, p. 116);

[...]; the house itself was under the guardianship of the fir, the mountain-ash and the acacia, and a thick screen of them all together, interspersed with tall Lombardy poplars, shut out the offices. (SS, p. 202).

I luoghi, le stanze e le diverse situazioni in cui i personaggi agiscono e vivono, schermati e protetti, acquistano nel corso della storia una forte intensità sessuale, diventando unici inquilini di uno spazio intimo e personale.

Durante la lettura le immagini che fuoriescono in un primo momento beffeggiano l'osservatore, lo incuriosiscono per distrarlo dalla prima sensazione e dargli la possibilità di vedere una soluzione diversa da quella aspettata o forse scontata.

Goods from the East



Fig. 2.5. Chinese punch bowl, Cricket in Mary-le-bone Fields, from engraving by Hayman. c.1790. Many clubs ordered punch bowls, customized with their own images or coats of arms. Bridgeman Art Library.

Coppa per servire il punch del 1790.

L'immagine si trova nella biblioteca di Storia dell'Arte di Bridgeman.

◆ ***China***

The furniture was all sent round by water. It chiefly consisted of household linen, plate, china and books, with a handsome pianoforte of Marianne's. Mrs John Dashwood saw the packages depart with a sigh; she could not help feeling it hard that as Mrs Dashwood's income would be so trifling in comparison with their own, she should have any handsome article of furniture. (SS, p. 16)

Le porcellane cinesi e gli arredi lussuosi che Mrs Dashwood ottiene con l'eredità lasciatale dal marito e che porta nella nuova casa a Barton Park sono motivo di forte invidia da parte della giovane moglie del figlio. Fanny Edwards, figlia di una ricca ereditiera, incarna perfettamente il gusto e lo stile aristocratico di fine Settecento.

La sua cultura le impone che in una casa rispettabile e benestante, gli oggetti e gli arredi siano adeguati al luogo, ossia lussuosi ed eleganti, nonché di grande valore.

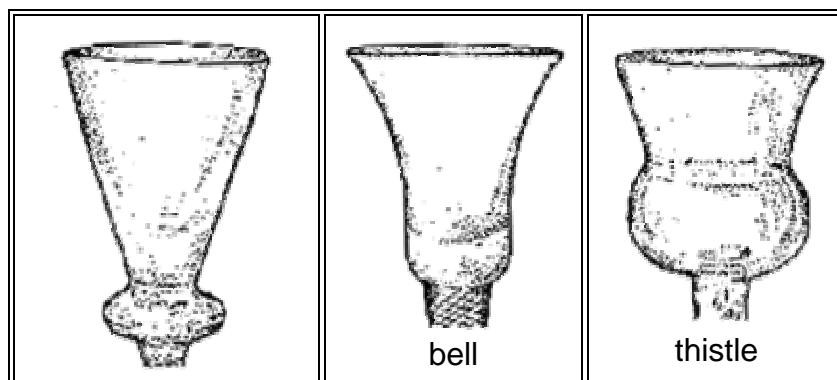
Le antiche porcellane di Norland veicolano un significato ambivalente: da una parte sono il simbolo commerciale della società Regency, del lusso che si esprime attraverso il possesso di ricchezze e di costosi oggetti da mostrare a visitatori pettegoli e attenti alle regole del decoro. Dall'altra stabiliscono un forte legame tra il tempo presente ed il tempo passato.

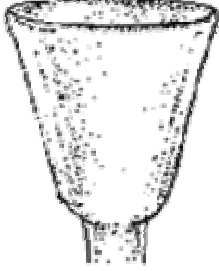
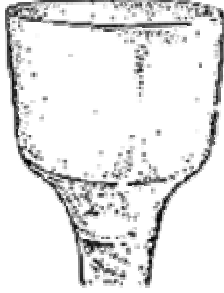
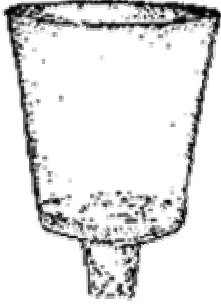
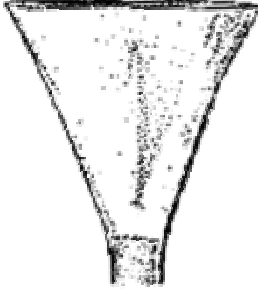
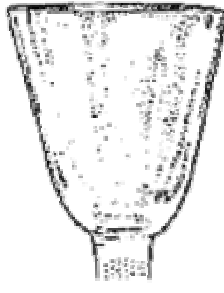
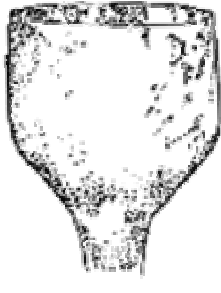
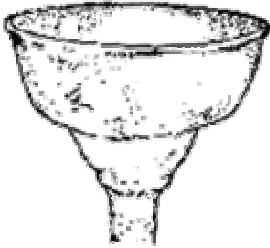
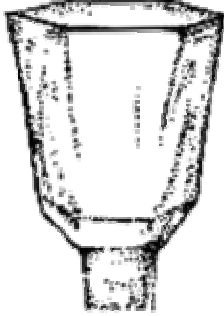
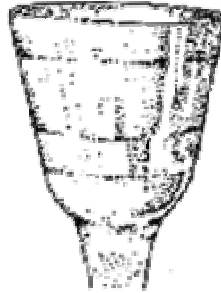
Mrs Dashwood è una donna di animo sensibile e con una personalità incline al rispetto delle tradizioni, molto legata ai ricordi, fatica ad accettare il passare inesorabile del tempo e i relativi cambiamenti. Per questo le porcellane cinesi e gli altri oggetti portati da Norland diventano l'unico ricordo della vecchia condizione sociale nel piccolo villino di Barton, che ora è la rappresentazione materiale della condizione economica in cui si trovano Mrs Dashwood e le sue figlie.

Il termine *china* viene utilizzato dalla scrittrice in altri due capitoli, senza mutare il suo significato domestico e sociale. Le pregiate porcellane e gli arredi di ceramica in stile orientale diventando un accessorio indispensabile da possedere, che riflette i gusti dell'aristocrazia inglese di fine Settecento.

But, however, one thing must be considered. When your father and your mother moved to Norland, though the furniture of Stanhill was sold, all the china, plate and linen, was saved, and is now left to your mother. (SS, p.7).

But, in consequence of it, we have been obliged to make large purchases of linen, china, etc., to supply the place of what was taken away. (SS, p. 150).



funnel or conical		
 <p data-bbox="469 595 670 663">pointed round tunnel</p>	 <p data-bbox="820 624 896 658">ogee</p>	 <p data-bbox="1075 629 1168 663">bucket</p>
 <p data-bbox="517 1005 622 1039">trumpet</p>	 <p data-bbox="772 1005 944 1039">round funnel</p>	 <p data-bbox="1091 1005 1152 1039">cup</p>
 <p data-bbox="485 1368 654 1402">double ogee</p>	 <p data-bbox="788 1402 928 1435">hexagonal</p>	 <p data-bbox="1059 1368 1184 1435">Lynn or stepped</p>

Diverse forme di bicchieri.

L'immagine è tratta dal sito: <http://www.great-glass.co.uk/glass%20notes/drink.htm>.



Bicchiere del 1816.

L'immagine è tratta dal sito:

<http://www.vandekar.com/detailspage.asp?InventoryNumber=VM60055>.

◆ ***Drinking glass***

In the drawing room, whither she then repaired, she was soon joined by Mrs Jennings, with a wine-glass, full of something in her hand.[...] My poor husband! How fond he was of it! Whenever he had a touch of his old cholicky gout, he said it did him more well than anything else in the world. (SS, p. 130-131).

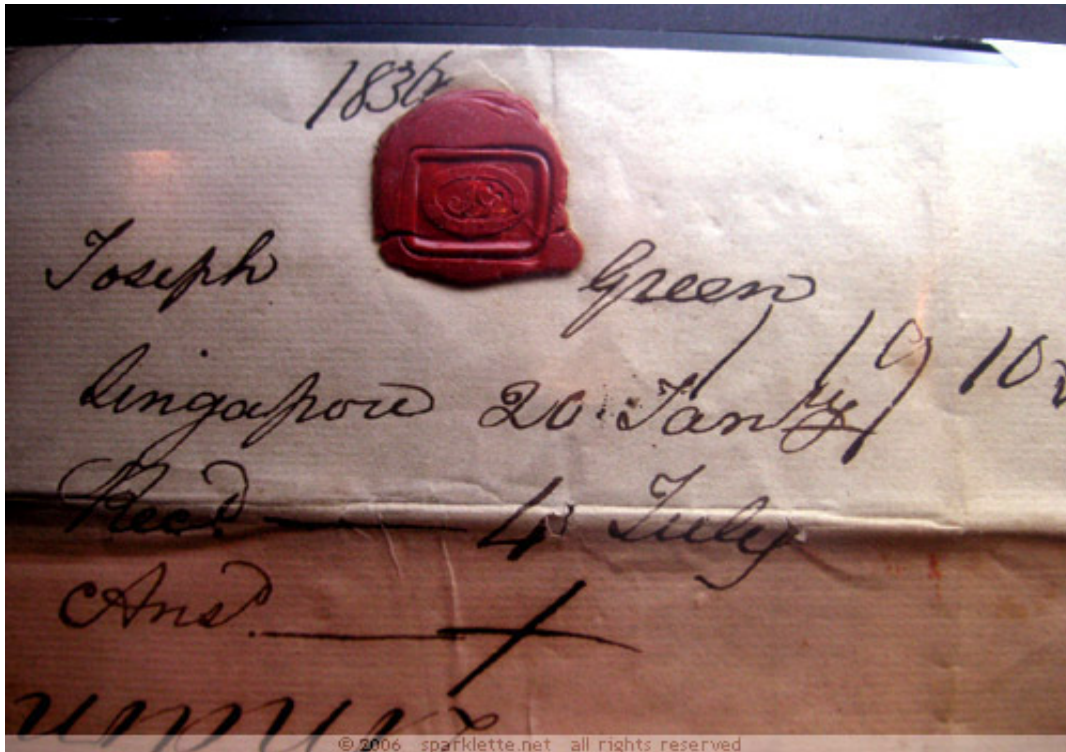
Il bicchiere, grande o piccolo, intarsiato o di vetro liscio, decorato con la filigrana o l'argento, era un pezzo importante delle cristallerie che arricchivano le lussuose sale da pranzo inglesi. Nella mentalità conservatrice di Mrs Jennings

un bicchiere di vino era un simbolo conviviale raffinato ed elegante, protagonista, tanto quanto una tazza di tè, delle assemblee famigliari o sociali che si svolgevano in tutti i salotti inglesi, da quelli borghesi ai raffinati *parlour* aristocratici.

Come le porcellane, i tessuti e la mobilia anche le cristallerie si rinnovano nella forma e si arricchiscono nelle decorazioni. I bicchieri utilizzati per le diverse bevande vengono adattati allo stile Regency, dal quale nascono nuove tipologie di calici presenti sulle tavole inglesi.

La citazione sopra riportata evidenzia come l'oggetto assume, indipendentemente dal suo utilizzo primario, un ruolo di mediazione tra le tradizioni ed i nuovi stimoli culturali, senza mutare il suo significato domestico. Dalle semplici parole di Mrs Jennings emerge lo stretto legame tra passato e presente, l'uno indispensabile per capire l'altro. Ancora una volta Austen utilizza l'oggetto come richiamo e riferimento di un dettaglio o di un evento nella vita dei personaggi, esso resta sempre e comunque il protagonista del

microtesto e il mezzo per conoscere le “verità nascoste”. Inoltre, attraverso questo metodo la scrittrice fornisce al lettore curiosità e informazioni più o meno importanti ai fini della storia, (il bicchiere pieno di vino riporta alla mente della donna un affettuoso ricordo del suo defunto marito).



Sigillo del 1830.

L'immagine è tratta dal sito:

http://bp0.blogger.com/_LCVZWFAEodk/RmrU_l26OqI/AAAAAAAAAE6U/RfmElp8XVTg/s1600-h/wax+seal.jpg.

◆ ***Seal***

This morning I had fully intended to call on you, if I could possibly to find a spare half-hour, but one has always so much to do on first coming to town! I'm come here to bespeak Fanny a seal. (SS, p. 147).

I frammenti di questo dialogo tra John Dashwood e sua sorella Elinor introducono un altro oggetto importante, che ha un ruolo di primo piano nella cultura settecentesca inglese delle miniature. Secondo quanto afferma Jill Heydt-Stevenson, esaminando le usanze ed il costume popolari nella società in cui

Sense and Sensibility è ambientato, è possibile asserire che «sentimentalized and sexualized objects both insist on and diminish a stable sense of identity»¹²⁶.

Inoltre, continua Stevenson facendo riferimento alla scena sopra riportata «between 1790 and 1820 seals were fashionable and, worn as an accessory, combined sentiment and business because they were used to fasten and authenticate professional and personal letters.»¹²⁷

L'esempio del testo diventa calzante poiché nel caso di Fanny, moglie di John Dashwood e donna dalla forte personalità incline al comando, ricevere in dono un sigillo, oggetto la cui praticabilità era considerata molto mascolina, accresce la parte virile del suo carattere. Esso evidenzia come lei riesca a dominare la famiglia soprattutto sulle questioni economiche.

Questo regalo, su di un personaggio che presenta tali caratteristiche, esercita una forte influenza. Il sigillo riesce ad accrescere il senso di dominio ed a rinforzare ancor più l'indole virile della donna, sebbene, come afferma Rugoff,

¹²⁶ Jill-Heytd Stevenson, *Austen's Unbecoming Conjunctions*, Londra, Palgrave MacMillan, 2005, p. 30.

¹²⁷ Ivi, p. 31.

«miniature objects most often draw attention to the character's inability to sustain authoritative conceptions of identity.»¹²⁸

Attraverso questo dono John le dichiara esplicitamente una superiorità di ruolo lasciandole la possibilità di decidere e gestire ogni cosa.

In un qualcosa di così piccolo e apparentemente insignificante si cela l'arte della scoperta e la logica degli opposti, grande-piccolo, ossia minore è la loro grandezza maggiore è il senso di intimità e la forte identità di cui sono portatori. Jane Austen inserisce questo accessorio in un contesto sociale molto preciso che riguarda la revisione di tutte le forme d'arte avvenuta in Inghilterra nel XVIII secolo.

¹²⁸ *Ibidem.*



Miniatura.

L'immagine è tratta dal

sito:<http://www.vandekar.com/detailspage.asp?InventoryNumber=NY05790>.



Sense and Sensibility.

L'immagine è tratta dal sito:

<http://www.pemberley.com/janeinfo/jabrokil.html#senssens>.

◆ *Hair – Ring*

I gave him a lock of my hair set in a ring when he was at Longstaple last, and that was some comfort to him, he said, but not equal to a picture. (SS, p. 90)

La dichiarazione fatta da Lucy sul dono concesso ad Edward di una ciocca di capelli conservati in un anello crea una forte sofferenza nel cuore di Elinor,

poiché un simile regalo sancisce un legame intimo e passionale tra i due presunti amanti clandestini.

Nel XVIII secolo, durante il Romanticismo, regalare o indossare oggetti in miniatura quali medaglie con ritratti, cammei che contenessero ciocche di capelli, “*craft of filigree*” conosciuti come “*quilling*” e capelli incastonati su anelli d’oro, era diventata un’usanza assai popolare e convenzionale, principalmente tra le donne. Regalare una ciocca di capelli era un gesto che aveva un forte valore sentimentale.

Leigh Hunt afferma nell’apertura del suo saggio per il *Keepsake* del 1828 che, «to emphasize intimacy and cordiality, one should combine the literary memento with that most precious of all keepsake-hair. A braid of it may be used instead of ribbon to mark the page.»¹²⁹

Nel romanzo però gli eventi assumono un aspetto diverso , secondo gli schemi della società dell’epoca, poiché se le regole del decoro ritenevano che un

¹²⁹ Leigh Hunt, “pocket Books and keepsake”, in Jill-Heydt Stevenson, *op. cit.*, p. 34.

uomo potesse donare qualcosa di così intimo alla donna prescelta, al contrario la donna non avrebbe dovuto esporsi con un simile gesto senza aver già ricevuto una proposta di matrimonio sicura.

Per Elinor un anello e una ciocca di capelli sono foriere di due drammatiche rivelazioni: una conferma l'impegno che Edward ha preso con Lucy, l'altra, nello scambio che avviene tra Willoughby e Marianne, evidenzia l'intimità e l'intensità sessuale sottesa a tale gesto.

Se da una parte Elinor vede allontanarsi ogni speranza d'amore con Edward, dall'altra disapprova il comportamento troppo esplicito ed istintivo della sorella.

Last night after tea, when you and mama went out of the room, they were whispering and talking together as fast as could be, and he seemed to be begging something of her, and presently he took up her scissors and cut off a long lock of her hair, for it was all tumbled down her back;[...]. (SS, p.40).

Attraverso l'utilizzo di questi dettagli Jane Austen aiuta il lettore a comprendere come piccoli ritratti, montature di gioielli in miniatura riescano a cambiare le convinzioni morali di chi li porta.

Questi oggetti in miniatura hanno la capacità di rilasciare informazioni solo ad un osservatore attento. Quel mondo che si nasconde all'interno della miniatura può essere visto solo da chi riesce a coglierne i particolari nascosti che uniscono chi la indossa e l'immagine suscitata dalla stessa.

«The objects challenge convictions of selfhood are worn since the person who place another's face around her neck or buries the memento within the folds of clothing takes her own identity in part from the one represented.»¹³⁰

¹³⁰ Jill-Heytd Stevenson, *op. cit.*, p. 31.



Scatola con decorazioni in filigrana.

L'immagine è tratta dal sito:

http://www.hygra.com/uk/tc/tc110/back_to_other_pictures4.htm. consultato il 12 ottobre 2007.

◆ ***Filigree***

Lucy directly drew her work-table near her, and resealed herself with an alacrity and cheerfulness which seemed to infer that she could taste no grater delight than in making a filigree basket for a spoiled child. (SS, p. 94).

Il cestino di filigrana costituisce uno dei tanti lavori manuali con cui le donne della società ottocentesca occupavano gran parte del loro tempo, parte di un preciso codice femminile che seguiva le regole di una società in cui la figura femminile diventava padrona indiscussa dello spazio domestico, preoccupata solo dell'eleganza e dell'ospitalità.

Nella scena tratta dal romanzo il cestino di filigrana è un classico esempio di come i personaggi di Austen utilizzino gli oggetti per schermare le loro vere emozioni.

«Perhaps, continued Elinor, if I should happen to cut out, I may be of some use to Miss Lucy Steel, in rolling her papers for her;[...].» (SS, p. 95).

Leggendo attentamente tra le righe possiamo notare come Lucy ed Elinor si incontrino e si cerchino: l'una per confidare le difficoltà di questo amore che sembra impossibile, l'altra per acquisire informazioni e sapere se realmente i sentimenti di Lucy sono corrisposti.

La cornice di questa scena fatta di intrighi e doppi sensi è rappresentata dalla musica suonata da Marianne, che diventa lo schermo che permette alle due signorine di parlare senza essere ascoltate.

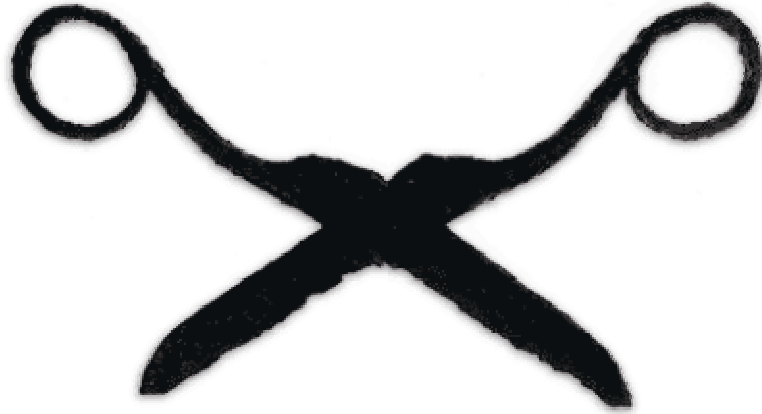
Il lavoro svolto da Elinor per il cestino di filigrana serve a celare i suoi reali sentimenti sotto lo sguardo esaminante di Lucy. Al tempo stesso, attraverso il dialogo interiore, la scrittrice concede al lettore di conoscere la differenza tra i

pensieri del cuore e le false parole di circostanza che ella pronuncia all'amica in questa difficile situazione.

Se invece Lucy fosse a conoscenza della presunta storia tra Elinor e Edward?

Da questa prospettiva la scusa di lavorare solo con la luce delle candele ad un cestino di filigrana, per una bambina sciocca e capricciosa come Annamarie, sarebbe servita a Lucy per informare Elinor che ogni speranza di realizzare il suo sogno d'amore era vana. Edward era già impegnato da tempo.

Il senso dell'oggetto che funge da schermo varia col variare delle emozioni che i personaggi tendono a coprire e le soluzioni diventano molteplici ma danno all'osservatore la chiave per riuscire ad interpretarle.



Forbici del 1812.

L'immagine è tratta dal sito:

<http://museum.gov.ns.ca/blackloyalists/17751800/Objects1775/scissors.htm>.

◆ ***Scissors***

Mrs Robert Ferrars! – was repeated by Marianne and her mother in accent of the utmost amazement, - and though Elinor could not speak, even her eyes were fixed on him with the same impatient wonder. He rose from his seat and walked to the window, apparently from not knowing what to do; took up a pair of scissors that lay there, and while spoiling both them and their sheath by cutting the latter to pieces as he spoke, said in a hurried voice - perhaps you do not know – you may not have heard that my brother is lately married to – to the youngest – to Miss Lucy Steel. (SS, p. 241).

Le forbici utilizzate da Edward nel XLVIII capitolo del romanzo sono l'oggetto che funge da fulcro centrale di un intreccio che sta lentamente sciogliendosi.

È interessante notare come l'oggetto, apparentemente insignificante, diventa il mezzo attraverso il quale Austen descrive il nervosismo di Edward nel cercare il coraggio per dichiarare ad Elinor il suo amore.

Mentre Edward taglia nervosamente il fodero in pelle che contiene le forbici, Elinor non alza mai lo sguardo dal suo lavoro. Marianne e sua madre diventano così spettatrici di una scena destinata al lieto fine.

Anche in questa situazione l'oggetto agisce come lo schermo di sentimenti reali, cela l'imbarazzo che Edward prova nel dichiarare le sue vere intenzioni. Il movimento agitato e continuo lo aiuta a esprimersi, a distogliere lo sguardo dal volto di Elinor, a cercare quelle parole che il lettore attende da molto tempo.

Jane Austen utilizza la manualità delle forbici per descrivere una delle scene più significative del romanzo, ma stavolta il concitato gesto non riesce a prendersi gioco dell'osservatore che ha accumulato informazioni sufficienti per interpretare il pensiero di Edward.

Lo schermo si sottrae dunque al suo significato primario. Il lettore conosce i movimenti e le caratteristiche dei personaggi, li ha studiati, compresi, si è lasciato a tratti ingannare dall'apparenza, ma ora un paio di forbici segnano l'inizio di un epilogo tanto atteso.

In realtà credo che nei due capitoli dove l'oggetto si ripete, esso non contenga un significato così diverso. Saranno gli eventi tuttavia a prendere strade distinte.

Last night after tea, when you and mama went out of the room, they were whispering and talking together as fast as could be, and he seemed to be begging something of her, and presently he took up her scissors and cut off a long lock of her hair, for it was all tumbled down her back;[...]. (SS, p. 40).

Willoughby utilizza le forbici per tagliare una ciocca di capelli a Marianne con la consapevolezza di non poter mantenere gli obblighi morali che tale gesto comporta. Egli è spinto comunque da un forte sentimento. Edward invece è pronto a svelare i suoi sentimenti superando le barriere dell'imbarazzo e della paura.

Inizialmente le due scene appaiono molto diverse, ma ad una seconda lettura diventa visibile il motore unico che spinge i due uomini: l'amore, nel primo caso sacrificato e spezzato in favore del denaro e della ricchezza, nel secondo coltivato, atteso e poi dichiarato.

Il richiamo è il medesimo in tutti i capitoli: l'oggetto. Senza di esso il lettore non può comprendere i meccanismi reali del plot, non può percepire le sensazioni, i movimenti, le azioni dei personaggi nel modo in cui la stessa Austen li ha creati nel proprio immaginario.



Porta stuzzicadenti del 1806.

L'immagine è tratta dal sito: <http://janeaustensworld.wordpress.com/2007/09/14/268>.

◆ **Toothpick-case**

[...]; one gentleman was standing there and it is probable that Elinor was not without hope of exciting his politeness to a quicker dispatch. But the correctness of his eye, and the delicacy of his taste, proved to be beyond his politeness. He was giving orders for a toothpick-case for himself, and till its size, shape, and ornaments were determined, - all of which, after examining and debating for a quarter an hour over every toothpick-case in the shop, were finally arranged by his own inventive fancy, - he had no leisure to bestow any other attention on the two ladies, than what was comprised in three or four very broad stares; a kind of notice which served to imprint on Elinor the remembrance of a person and face strong, natural, sterling insignificance, though adorned in the first style of fashion. (SS, p. 146).

L'apparizione sulla scena del romanzo di Robert Ferrars, fratello minore

di Edward e Fanny, affida al lettore altri riferimenti importanti sul piano sociale,

culturale ed economico della società ottocentesca.

Fin dalla sua prima comparsa, così come Jane Austen lo descrive attraverso i pensieri di Elinor, egli rispecchia perfettamente il tipico damerino inglese, vestito con abiti costosi e alla moda, ma ritenuto sciocco e povero di pensieri, solo preso dalle continue attenzioni che concede a ogni dettaglio del suo aspetto estetico.

Robert Ferrars è esponente autentico della società del lusso eccessivo; elegante e raffinato nel vestire, negli accessori, nei modi generalmente delicati ed aristocratici, ma non esprime quell'ideale di uomo puro ed onesto di sentimenti ammirato dalle eroine austeniane.

In realtà, la scrittrice non propone nel testo una vera descrizione del personaggio. Come di frequente fa, attraverso i dettagli riusciamo a creare la sua immagine.

Il primo aspetto importante risiede nell'oggetto che Robert sta ordinando: un prezioso porta-stuzzicadenti, ricco di perle, avorio, lustrini ed ornamenti tipici della moda Regency, tutto attentamente posizionato così che l'accessorio rifletta la mania del possesso, l'ostentazione del lusso, l'eccesso del "*profusion*"¹³¹ del suo padrone.

Possedere oggetti che splendano nelle loro luminose decorazioni è necessario per uomini ricchi e facoltosi, allo scopo di mostrare a tutti l'entità

¹³¹ John Morley, *op. cit.*, p. 212.

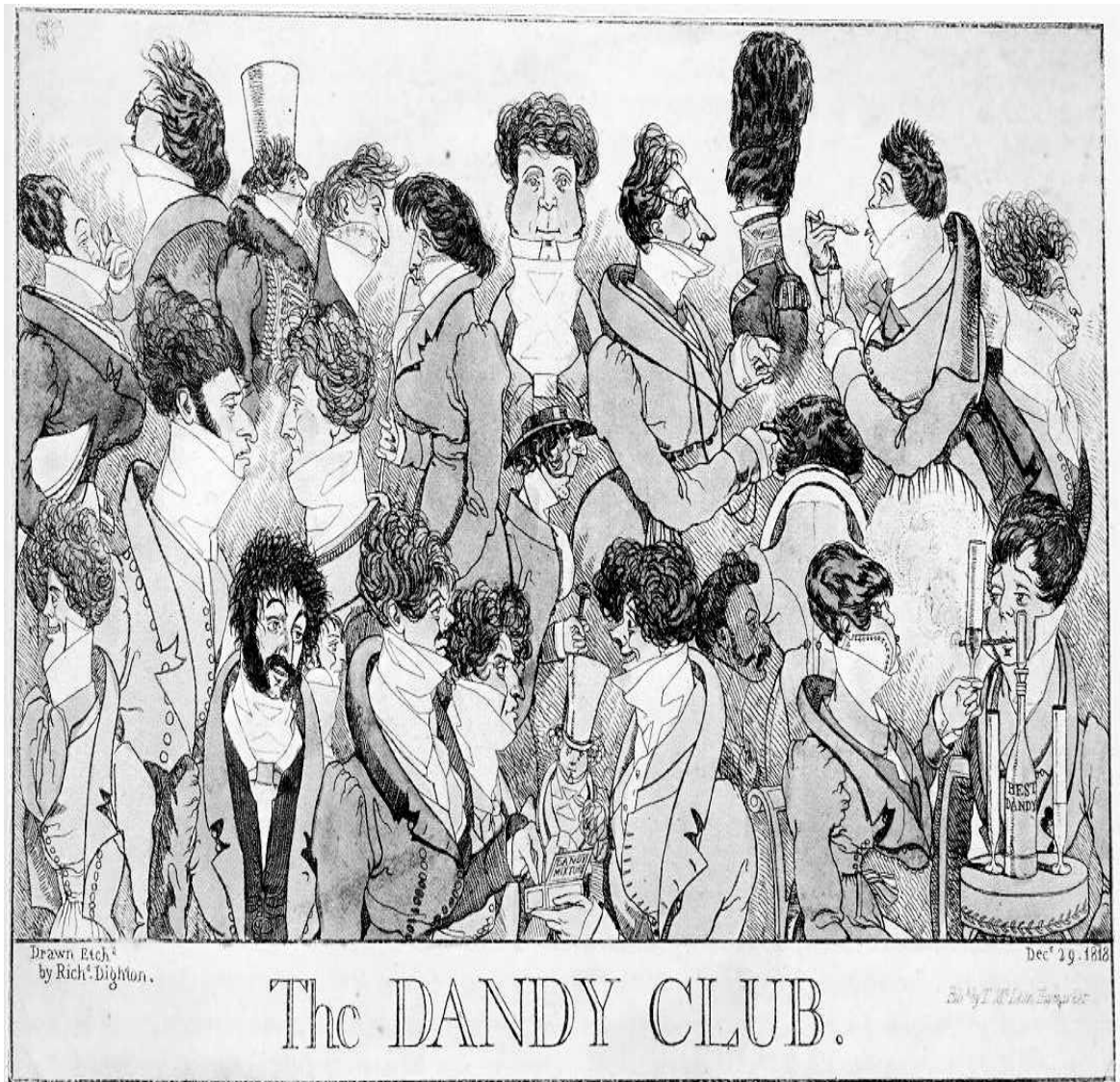
della propria agiatezza e per dare un'idea esatta della propria posizione sociale.

Valicare il limite tra lusso e spreco è tipico di una società particolarmente attenta all'apparenza.

Agli occhi di Elinor, Robert è infatti un uomo 'naturalmente insignificante e presuntuoso' la cui eleganza esteriore riflette una grande povertà d'animo. Egli diventa una vera caricatura del dandy austeniano: il George Wickham di *Pride and Prejudice*, il damerino azzimato del Diciottesimo Secolo, il protagonista maschile che trova la sua massima espressione nella nuova società del lusso.

«Il dandy è generalmente l'intellettuale, l'aristocratico, l'artista che concilia la bellezza con la moda, ama stupire, è eccentrico, è affascinante nel modo di apparire e fuori dagli schemi nel modo di pensare e comportarsi, ha un'anarchia dentro, ma la offre con grazia, dice cose molto originali e anche ciniche.»¹³²

¹³² Tratto dal sito: <http://doc.studenti.it/appunti/inglese/estetismo-oscar-wilde-analisi-dorian-gray-analisi-testo-brano-dorian-death.html>. Consultato il 7 ottobre 2007.



Il club del dandy.

L'immagine è tratta dal sito: <http://www.pemberley.com/janeinfo/rgnclfil.html>.

CAPITOLO 4

I Mezzi di Trasporto

Historical and cultural context



Figure 29. Map of west London from *Modern London; being the History & Present State of the British Metropolis* (1804).

Mappa della zona ovest di Londra. L'immagine è tratta dal “*Modern London: being the History & Present State of the British Metropolis*”, Londra, 1804.

L'evoluzione dei mezzi di trasporto

Any appraisal of transport in Austen's day must begin with the recognition that the prime way of covering the ground for most people was still to go on foot. Men and women, young and old, urban inhabitants and country dwellers – all were accustomed to walking more regularly than we do today. Some eccentrics covered huge amounts of ground, as a sport or simply as a means of winning bets.¹³³

Per molto tempo gli uomini si sono spostati a piedi, alcuni personaggi hanno solcato aree di terreno, come sport o semplicemente per una scommessa vincente, ma probabilmente le eleganti fanciulle ed i signori dell'epoca giorgiana non erano interessati ad esercitare le loro gambe per un benessere fisico o per divertimento, poiché a tale scopo preferivano cavalli e carrozze.

It hardly needs saying that fine ladies and smart gentlemen were less inclined to exercise their limbs in pursuit of health or recreation – they had horses and carriages for that.¹³⁴

Nonostante ciò, le passeggiate restavano uno degli intrattenimenti più amati, grazie all'importante funzione sociale che queste assumevano per la

¹³³ Pat Rogers, "Transport", in Janet Todd, *op. cit.*, p. 425.

¹³⁴ *Ibidem.*

classe aristocratica.¹³⁵ Anche la pianificazione stradale delle città aveva come scopo “la socialità nobile”, che ruotava su grandi piazze adibite come veri palcoscenici per osservare e farsi osservare.¹³⁶

In aggiunta alle piazze erano costruiti luoghi d’incontro strategici, situati sempre nel cuore o anche nei pressi dei centri urbani, definiti “*Walks*”, dove le persone potevano camminare in vere e proprie aree pedonali vivacizzate dai tanti negozi illuminati, «which combined outdoor exercise with easy exploration of the resort’s highly picturesque, walker-friendly countryside».¹³⁷

Il miglioramento degli assetti urbanistici, diretta conseguenza della Rivoluzione Industriale, aveva portato oltre che alla costruzione di nuove strade e canali anche alla riorganizzazione degli spazi cittadini.

L’evoluzione dei mezzi di trasporto, da quelli storici a quelli più tecnologici, favorì il conseguente sviluppo delle vie di comunicazione sia

¹³⁵ Ivi, p. 426

¹³⁶ Michael Snodin, “Public Entertainments”, in Michael Snodin and John Styles, *op. cit.*, p. 253.

¹³⁷ Trevor Fawcett, *Bath Entertain’d: Amusements, Recreations and Gambling at the Eighteenth Century Spa*, citato in Pat Rogers, “Transport”, in Janet Todd, *op. cit.*, p. 426.

terrestri che marittime, incrementando, come già detto nel secondo capitolo del presente lavoro, il commercio di materiali quali carbone, ferro e acciaio, indispensabili al nuovo sviluppo industriale.

È necessario inoltre sottolineare che il progresso sociale post-rivoluzionario non si sarebbe verificato senza il miglioramento dei mezzi di trasporto tra cui navi e carrozze, fino all'invenzione della macchina a vapore nel 1830¹³⁸, e quell'adeguamento delle vie di comunicazione che iniziò alla fine del Settecento con la realizzazione di nuovi percorsi stradali e nuovi ponti.

I progressivi sviluppi della tecnologia applicata ai mezzi di trasporto permisero la costruzione di carrozze diverse nei materiali, nella funzione, nella misura, nella velocità e nell'estetica.¹³⁹

In epoca giorgiana il diverso utilizzo di alcuni materiali interessò anche il metodo di costruzione delle carrozze. Queste venivano fabbricate a Londra dal

¹³⁸ Tratto dal sito: http://en.wikipedia.org/wiki/Industrial_Revolution.htm. Consultato il 22 settembre 2007.

¹³⁹ Pat Rogers, "Transport", in Janet Todd, *op. cit.*, p. 430.

XVI secolo, anche se all'inizio dell'Ottocento i centri maggiori di produzione erano Amsterdam e Parigi.

La progettazione delle carrozze inglesi divenne particolare. Esse avevano un corpo centrale che si allungava verso il basso e tale caratteristica, unitamente al nuovo *design*, permise ai costruttori anglosassoni di assumere un ruolo leader nella fabbricazione di veicoli pratici e leggeri¹⁴⁰, che venivano imitati da altri produttori europei, sia nelle innovazioni tecniche sia nello stile delle decorazioni neo-classiche, con aggiunta di ferro e legno pregiato.

Possedere e mantenere in buono stato una carrozza era molto oneroso e quindi possibile solo alle classi più ricche, che spesso richiedevano una personalizzazione dell'allestimento e delle decorazioni.

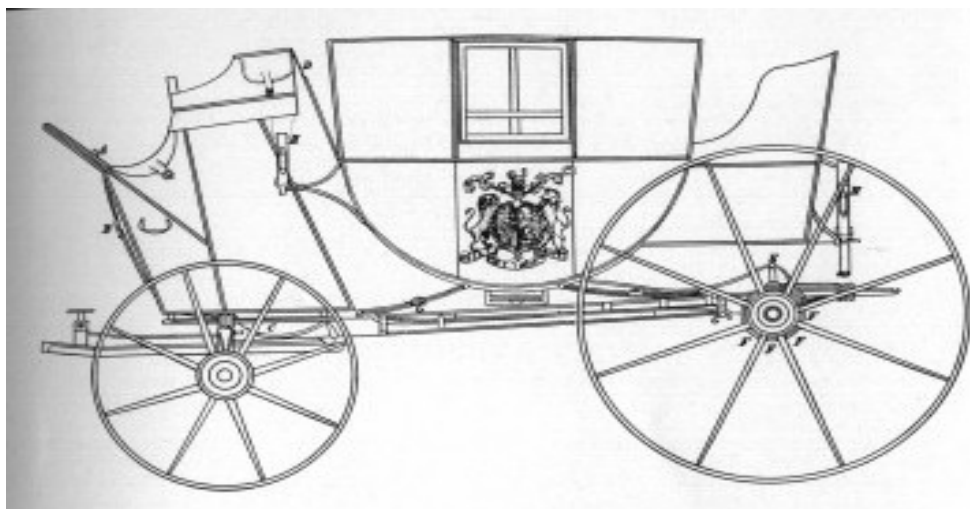
¹⁴⁰ John Styles, "What was new?" in Michael Snodin and John Styles, *op. cit.*, p. 260.

POST CHAISES. &c. Pl. 1.



“Chaise” del 1806.

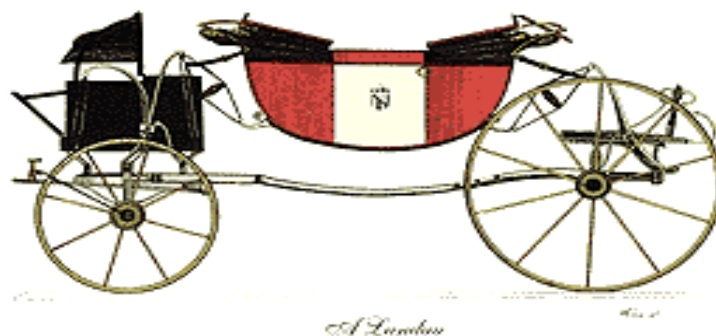
L’immagine è tratta dal sito: <http://www.pemberley.com/janeinfo/rgnclfil.html#1823arch>.



“Coach” del 1786.

L’immagine è tratta dal sito:
<http://homepages.ihug.co.nz/~awoodley/carriage/types.html>.

Durante il XVIII secolo si affermarono vari tipi di carrozze: “*the chaise*”, con quattro ruote, «for the most part low-slung and lightly made: it could be drawn by two or four horses, one of them ridden by the driver»¹⁴¹; “*the chariot*”,¹⁴² comunemente più grande e trainata da quattro cavalli; «*the coach* had an extra bank of seats and could carry as many as six people»;¹⁴³ “*the barouche*”, «another capacious vehicle, fitted with a hood which could be lowered: normally two couples were seated inside, facing one another».¹⁴⁴



“Landau” del 1976.

¹⁴¹ Pat Rogers, “Transport”, in Janet Todd, *op. cit.*, p. 431.

¹⁴² *Ibidem*

¹⁴³ *Ibidem*

¹⁴⁴ *Ibidem*

L'immagine è tratta dal sito:

<http://homepages.ihug.co.nz/~awoodley/carriage/types.html>

Sin dal 1788 si diffusero nuovi modelli come il “*landau*”, «generally smaller, also featured a retractable hood»¹⁴⁵ – ed il “*phaeton*”, «a low, open carriage with a streamlined look»¹⁴⁶, che poteva essere guidato dal proprietario. I veicoli sopra citati erano a quattro ruote ma furono costruiti anche modelli a due come il calesse, detto “*the gig*”, «much favoured by dashing men as the sports car of its period: it was drawn by a single horse and normally carried two people side by side»¹⁴⁷ e “*the cabriolet*”.¹⁴⁸ Esisteva anche una categoria di veicoli più piccoli per peso e per dimensioni a cui apparteneva “*the curricle*”¹⁴⁹, che era trainato da due cavalli fianco a fianco e “*the dog-cart*”, «often used by persons driving alone on short trips».¹⁵⁰

¹⁴⁵ *Ibidem*

¹⁴⁶ *Ibidem*

¹⁴⁷ *Ibidem*

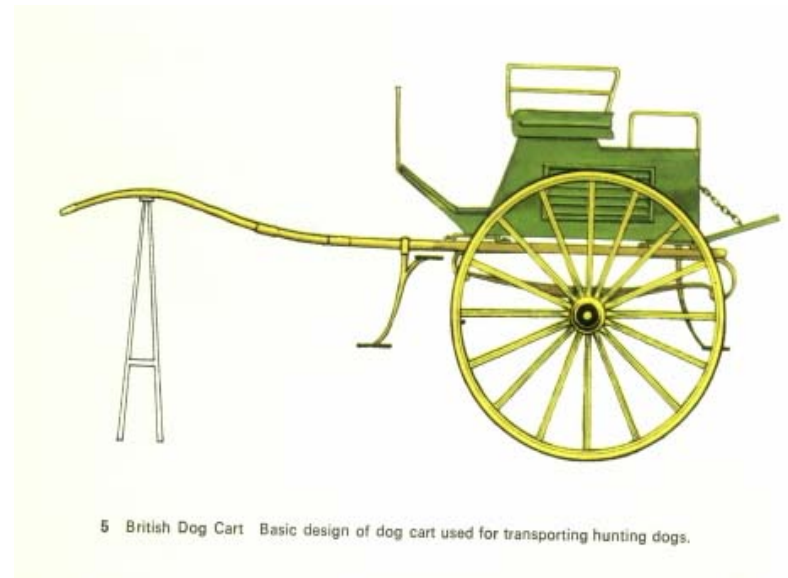
¹⁴⁸ *Ibidem*

¹⁴⁹ *Ibidem*

¹⁵⁰ *Ibidem*

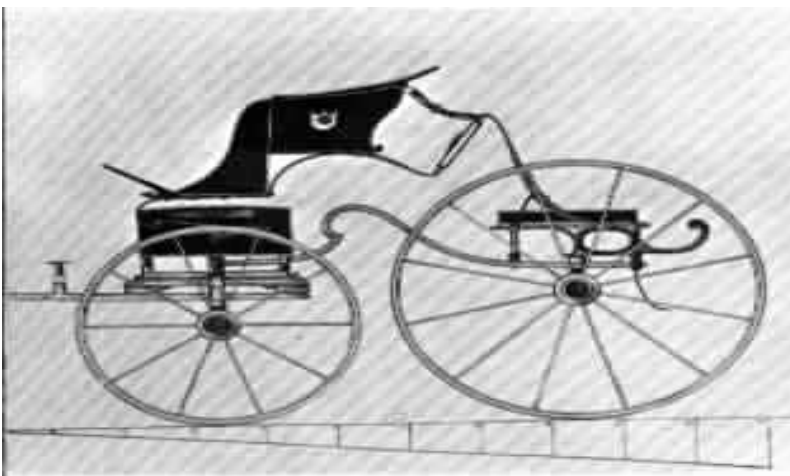


"Curricle"



5 British Dog Cart Basic design of dog cart used for transporting hunting dogs.

"Dog cart"

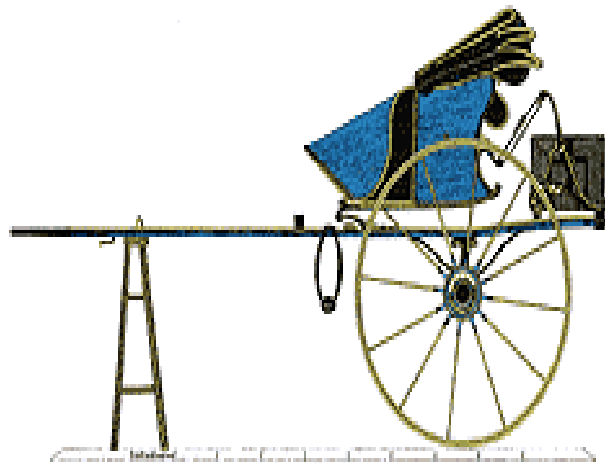


"Phaeton"

Le immagini sono tratte dal sito:

http://www.georgiantimes.homestead.com/files/horse_and_carriage/carriage_s.html.

Un tipo di carrozza denominato “*vis-à-vis*”¹⁵¹, non molto diffuso, fu inventato all’inizio del XVIII secolo. Era un piccolo veicolo fatto solo per due persone che sedevano l’una di fronte all’altra e da un cocchiere ubicato su una pedana larga quanto quattro palmi di mano.



A Chair-Bank Gig

“Gig”

¹⁵¹ *Ibidem*

L'immagine è tratta dal sito:

http://www.georgiantimes.homestead.com/files/horse_and_carriage/carriages.html.



“Imparare a guidare il Tandem”, caricatura del 1813.

L'immagine è tratta dal sito: <http://www.pemberley.com/janeinfo/1823.jpg>.

Carrozze e cavalli in *Sense and Sensibility*

Nel romanzo il lettore ha ben pochi riferimenti specifici in merito a cavalli e carrozze. Quelli presenti vengono utilizzati dalla scrittrice solo per qualificare l'importanza economica del personaggio.

All'interno del testo viene citato il *carriage*, ossia la semplice carrozza trainata da quattro cavalli. Appartiene a coloro che avendo una buona rendita possono anche permettersi di mantenerla. Da ciò deriva che potevano possedere una carrozza coloro che appartenevano al ceto elevato come Mrs Jennings o Mr John Dashwood. Entrambi avevano messo a disposizione i loro mezzi di trasporto per Mrs Dashwood e per le sue figlie:

The visitors, except those from Barton Park, were not many; for, in spite of Sir John's urgent entreaties that they would mix more in the neighbourhood, and repeated assurance of his carriage being always at their service, the independence of Mrs Dashwood's spirit overcame the wish of society for her children; [...]. (SS, p. 26)

Elinor forgot the immediate distress of her sister, [...], and so entirely forgot how long she had been in the room, that when, on hearing a carriage drive up to the door, she went to the window to see who could be coming so unreasonably early, she was all astonishment to perceive Mrs Jennings' chariot, which she knew had not been ordered till one. (SS, p. 121.)

Tutto questo quando, per un maggiore risparmio economico, avevano venduto la carrozza ed i cavalli nel trasferimento da Norland Park a Barton Cottage:

The horses which were left her by her husband had been sold soon after his death, and an opportunity now offering of disposing of her carriage, she agreed to sell that likewise at the earnest advice of her eldest daughter. For the comfort of her children, had she consulted only her own wishes, she would have kept it; but the discretion of Elinor prevailed. (SS, p. 17)

Il vero significato che si cela dietro al possesso di carrozze e cavalli sta nel rapporto che i personaggi hanno con la ricchezza e con la conseguente necessità di apparire.

Jane Austen affronta il tema del denaro da tre diversi punti di vista, come afferma Edward Copeland: «First, as a member of the pseudo-gentry, that is to say, the upper professional ranks of her rural society; second, as a woman in that society, severely handicapped by law and custom from possessing significant power of money; finally, as a novelist who joins other women novelists in a larger conversation about money.»¹⁵²

¹⁵² Edward Copeland, *op. cit.*, p. 133.

I tre differenti modi di valutare l'importanza dei soldi così come appaiono nel romanzo servono a meglio definire la prima chiara distinzione caratteriale tra Elinor e Marianne, l'una fedele seguace del *sense*, l'altra istintiva adepta della *sensibility* ma soprattutto rivelano il vero senso del romanzo: “*a good income*”, che rappresenta «the love-tipped arrow aimed at the hearts of Jane Austen's heroines and her readers.»¹⁵³

L'importanza del denaro non è data, come nel caso dell'avaro, dal piacere di vedere i propri soldi e custodirli gelosamente, bensì dalla possibilità che i soldi danno di poter acquistare ogni genere di bene materiale, necessario o voluttuario, che possa contribuire a trasmettere lo stato di benessere del personaggio. Tra questi la carrozza ed i cavalli sono un importante riferimento per l'identificazione alla classe dei ricchi.

Le due eroine non danno ai soldi la stessa importanza e differiscono nella identificazione della quantità di denaro sufficiente per vivere felicemente.

¹⁵³ *Ibidem.*

Sebbene la ricchezza da sola non produca la felicità, Marianne ha un'idea del reddito necessario per vivere agiatamente diversa dalla sorella:

About eighteen hundred or two thousand a year;[...]. A family cannot well be maintained on a smaller. A proper establishment of servants, a carriage, perhaps two, and hunters, cannot be supported on less.” (SS, p. 61)

Elinor, in maniera più razionale, afferma invece che il benessere può rendere felici:

I wish, as well as everybody else, to be perfectly happy;[...]. Greatness will not make me so. [...]. Grandeur has but little, said Elinor, but wealth has much to do with it. (SS, p. 60)

Ma Marianne, con una diversa *sensibility*, replica:

Elinor, for shame!, said Marianne, money can only give happiness where there is nothing else to give it. Beyond a competence, it can afford no real satisfaction, as far as mere self is concerned. (SS, p. 60)

Come di consueto, anche gli oggetti servono a far emergere il carattere dei personaggi: si potrebbe affermare che aiutano il lettore a identificare quale dei soggetti maschili ha più affinità con le eroine femminili.

Nelle sue espressioni di razionalità, pacatezza, riservatezza e capacità di adattamento Elinor mostra le stesse qualità che il giovane Edward Ferrars cerca

di manifestare alla sua famiglia la quale, non conoscendo la sua vera natura, lo obbliga a vivere all'interno degli schemi imposti dal rango sociale:

We never could agree in our chose of profession. I always preferred the church, as I still do. But that was not smart enough for my family...The law was allowed to be genteel enough: many young men, who had chambers in the Temple, made a very good appearance in the first circles, and drove about town in very knowing gigs. (SS, p. 68)

Edward non sente la necessità di possedere ricchezze, né carrozze, né cavalli, né oggetti di grande valore. La carrozza viene riqualificata come un elemento che sottolinea i requisiti necessari e identificativi dell'appartenenza alle classi agiate.

Un ultimo aspetto, non secondario, dell'importanza della carrozza che si rileva in alcune citazioni mostra come per i personaggi austeniani essa non è vista solo come un mero strumento di trasporto, quanto come il mezzo per spostarsi rapidamente e favorire così una diversa e più intensa vita sociale.

Con la carrozza i personaggi raggiungono le case dei loro vicini, dei parenti e degli amici, organizzano passeggiate in campagna, vere e proprie

riunioni all'aperto. Si potrebbe asserire in altri termini che è l'indispensabile strumento per costruire e mantenere quell'appagante tela di relazioni che sono un ulteriore elemento identificativo della casta:

A party was formed for going on the following day to see a very fine place about twelve miles from Barton,[...], by driving about the country. (SS, p. 41)

A volte le carrozze possono anche diventare uno spazio intimo per conversazioni riservate o custodi di effusioni amorose che, se troppo esplicite, sarebbero considerate irriverenti delle regole del buon gusto inglese. Willoughby e Marianne su di un calesse a due posti abbandonano la compagnia durante una gita e svaniscono tra le colline:

The carriages were then ordered; Willoughby's was first, and Marianne never looked happier than when she got into it. He drove through the Park very fast, and they were soon out of sight;[...]. (SS, p. 44)

Bibliografia

Austen, Jane. *Sense and Sensibility*. Londra Wordsworth Edition, 1992.

Berg, Maxine. *Luxury and Pleasure in Eighteenth-Century Britain*. New York, Oxford University Press, 2005.

Berg, Maxine e Eger, Elizabeth. *Luxury in the Eighteenth Century: Debates, Desires and Delectable Goods*, Londra Palgrave Macmillan, 2003.

Bermingham, Ann. “The Cottage Ornée: Sense, Sensibility and the Picturesque”. In *Re-Drawing Austen: Picturesque Travels in Austeland* a cura di Beatrice Battaglia e Diego Saglia. Napoli, Liguori, 2004, pp. 37-44.

Copeland, Edward. “Money”. In *The Cambridge Companion to Jane Austen* a cura di Edward Copeland e Juliet McMaster. New York, Cambridge University Press, 1997, pp. 131-148.

Gay, Penny. “ ‘Sense and Sensibility’ in a Postfeminist World: Sisterhood is Still Powerful”. In *Jane Austen on Screen* a cura di Gina McDonald e Andrew McDonald. New York, Cambridge University Press, 2003, pp. 90-110.

M. Duckworth, Alister. *The Improvement of the Estate: A Study of Jane Austen's Novels*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1994.

Marroni, Francesco. “ ‘Sense and Sensibility’ e le forme della revisione”. In *Dalla parte di Jane Austen* a cura di Francesco Marroni e Paola Partenza. Pescara, Tracce, 1994, pp. 13-63.

Morley, John. *Regency Design: Gardens, Buildings, Interiors, Furniture 1790-1840*. Londra, Zwemmer, 1993.

Piggot, Patrick. *The Innocent Diversion: Music in Life of Jane Austen*. Londra, The Clover Hill Editions, 1979.

Saglia, Diego. “Eccesso e decoro: Jane Austen e i consumi della società Regency”. In *Jane Austen Ieri e Oggi* a cura di Beatrice Battaglia. Ravenna, Longo Editore, 2002, pp. 141-152.

Snodin, Michael e Styles, John. *Design & the Decorative Arts: Georgian Britain 1714-1837*. Londra, V&A Publication, 2004.

Stevenson, Jill-Heydt. *Austen's Unbecoming Conjunctions*. Londra, Palgrave Macmillan, 2005.

Todd, Janet. *Jane Austen in Context*. New York, Cambridge University Press, 2005.

Sitografia

www.almapress.unibo.it/numeri/numero1/england/vita.htm:

http://bp0.blogger.com/_LCVZWFAEodk/RmrU_126OqI/AAAAAAAAAE6U/RfmElp8XVTg/s1600-h/wax+seal.jpg: sito in cui si trovano fotografie di miniature e sigilli del diciottesimo e diciannovesimo secolo.

www.charlottebronte.it/Romanticism.htm: sito ufficiale di Charlotte Brontë in cui è possibile trovare oltre alle informazioni sulla vita e le opere della scrittrice anche indicazioni sui movimenti storico-culturali del diciannovesimo secolo.

doc.studenti.it/appunti/inglese/estetismo-oscar-wilde-analisi-dorian-gray-analisi-testo-brano-dorian-death.html: sito dedicato interamente a studenti universitari con appunti, lezioni e spiegazioni dei professori riguardo a discipline letterarie e filosofiche.

www.dols.net/magazines_news.php?id_micro=27&id_sub=9999&id_news=762

: sito dedicato alle donne in cui è possibile raccogliere informazioni sulle scrittrici contemporanea più importanti.

en.wikipedia.org/wiki/Industrial_Revolution.htm: sito che contiene una dettagliata enciclopedia on-line in lingua inglese con informazioni pluridisciplinari.

www.fashion-era.com/regency_taste.htm: sito in cui si trovano informazioni e fotografie sulla moda ed il trend inglese in epoca Regency.

www.furniturestyles.net/european/english/regency.html: sito in cui si trovano informazioni sulle caratteristiche sull'evoluzione dello stile e della mobilia di arredo nelle abitazioni inglesi dall'antichità all'era vittoriana.

www.georgiantimes.homestead.com/files/horse_and_carriage.html: sito in cui si trovano fotografie dei diversi tipi di carrozze costruite in epoca georgiana.

www.great-glass.co.uk/glass%20notes/drink.htm: sito dedicato ai collezionisti in cui si trovano informazioni sull'evoluzione e l'utilizzo degli oggetti in vetro dal diciannovesimo secolo ai nostri giorni.

www.gutenberg.org/files/12245/12254-h/12254-h.htm: sito da cui è stato tratto l'articolo scritto da Frederick Litchfield riguardo allo stile interno delle

abitazioni inglesi del diciannovesimo secolo e alle innovazioni avanzate da famosi architetti.

www.huntfor.com/arthistory/c17th-mid19th/rococo.htm: sito in cui si trovano informazioni sulle caratteristiche delle correnti artistiche del diciottesimo secolo.

icar.poliba.it//storiacontemporanea/seminari/sorbo/SORBO08.HTM: seminario on-line del Prof. Sorbo sugli eventi storico-culturali del diciottesimo secolo.

it.encarta.msn.com/encyclopedia_761569496/Rococò.html: sito dedicato alla nascita e all'affermazione in Europa dello stile Rococò.

www.museopraz.beniculturali.it/index.php?it/102/sala-da-pranzo: sito in cui si trovano fotografie delle diverse stanze di una tipica casa inglese in era Regency.

www.janeaustensworld.wordpress.com: sito dedicato a Jane Austen e al periodo Regency che rivivono attraverso il cibo, l'abbigliamento, il costume e altri dettagli storici della società del diciannovesimo secolo.

www.pemberlay.com: sito interamente dedicato a Jane Austen, definito anche la Jane Austen info page, in cui si trova ogni sorta di informazione sulla vita, le

opere, la società e i luoghi in cui ha vissuto la scrittrice. Inoltre da questo sito sono state prese molte delle immagini presenti nel testo.

- <http://www.pemberley.com/janeinfo/janausoc.html>
- <http://www.pemberley.com/janeinfo/janeinfo.html>
- <http://www.pemberley.com/jasites/jasites.html>
- <http://www.pemberley.com/janeinfo/rgnclfil.html>
- <http://www.pemberley.com/janeinfo/rgnclfil.html#men>

www.storiain.net/arret/num122/artic3.asp: sito in cui si trovano dettagliate informazioni sulle metodologie di consumo della classe borghese nel diciannovesimo secolo.

www.vandekar.com: sito in cui si trovano numerose fotografie di oggetti domestici del periodo Regency.

www.visibilmente.com/02arti/storia_dell_arte/2/rococo.html: sito interamente dedicato alla Storia dell'Arte con descrizioni dettagliate delle correnti artistiche più importanti dal periodo gotico al post-moderno.

www.ukauctioneers.com/Glossary.aspx?letter=t: sito inglese in cui si svolgono aste on-line per acquistare preziosi oggetti di antiquariato e dove è possibile trovare un glossario con descrizione dettagliata di ogni articolo.

www.wemakehistory.com/Fashion/Regency/RegencyLadies/RegencyLadies.htm

m: sito in cui si trova la storia della moda femminile in epoca Regency con descrizioni di abiti e accessori dal quale sono state estrapolate le fotografie presenti nella parte dedicata all'abbigliamento.