
Autorità, autore e personaggio in “Mansfield Park”

Giuliana Ferreccio



Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/28543>

DOI: 10.4000/studifrancesi.28543

ISSN: 2421-5856

Editore

Rosenberg & Sellier

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 décembre 2006

Paginazione: 281-299

ISSN: 0039-2944

Notizia bibliografica digitale

Giuliana Ferreccio, « Autorità, autore e personaggio in “Mansfield Park” », *Studi Francesi* [Online], 149 | 2006, online dal 30 novembre 2015, consultato il 08 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/28543> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.28543>



Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

Autorità, autore e personaggio in “Mansfield Park”

1 - “Property” e “propriety”

«Non c'è segno esteriore di cortesia, che non abbia una profonda ragione morale. Educazione vera sarebbe quella che insieme fornisce l'uno e l'altra [...] Esiste una cortesia del cuore, ed è imparentata all'amore. Nasce da essa la più spontanea cortesia del contegno esteriore»¹.

Ai tempi in cui Jane Austen scriveva, i termini *property* e *propriety* avevano due significati diversi: l'uno designava il possesso di ricchezze; l'altro l'appropriatezza di un contegno, il decoro, la dignità morale o la decenza. Ma non molto tempo prima i due termini indicavano la stessa cosa. Soltanto verso la fine del XVIII secolo il significato del termine *propriety* si era andato gradualmente allontanando dal designare la proprietà, spostandosi verso nozioni di correttezza di comportamento e illustrando la nuova importanza che veniva attribuita alle maniere esemplari dopo la rivoluzione francese. I due termini si erano separati ma erano diventati interdipendenti².

Per tutto il Settecento la stabilità sociale e i diritti di proprietà – il *Treatise on Government* di Locke è del 1690 – che avevano posto fine ai tempi burrascosi della guerra civile, non solo diventano inestricabilmente legati l'uno all'altro, ma finiscono per venir considerati la stessa cosa. L'armonia sociale, dopo il grande compromesso del 1688, si era retta in larga parte sulle nuove strutture istituzionali, fra le quali ha un ruolo essenziale la nuova fisionomia che la Chiesa d'Inghilterra era venuta assumendo, con le sfumature che differenziavano la *High Church*, di ispirazione *Tory*, e la *Latitudinarian Church* appoggiata, o composta in prevalenza, da *Whigs*. I rapporti fra religione e politica condizionano i legami fra religione e classe sociale, per cui l'appartenenza alla Chiesa Anglicana della media aristocrazia terriera (*landed gentry*) e delle classi medio alte delle professioni, di cui faceva parte la famiglia Austen, costituiscono un equilibrio essenziale per il mantenimento del consenso sociale in tutto il Settecento.

Secondo un'opinione condivisibile, benché vagamente idealtipica, c'erano vari modi per persuadere le masse popolari a condividere i valori basati sulla legge della proprietà, e la forza non era certamente il più efficace per mantenere quella compagine di autorità che si appoggiava principalmente sulla proprietà e ne proteggeva gli interessi³. Ciò che non si poteva più ottenere con lo scontro di poteri poteva invece essere indotto da un comportamento “paternalistico” delle classi terriere, dalla affabilità, dal decoro: la moralità e le buone maniere erano ugualmente necessarie per conferire all'ordine sociale le caratteristiche di spontaneità e naturalezza inerenti a

(1) J. W. GOETHE, *Die Wahlverwandschaften*, trad. it. Giorgio Cusatelli, Milano, Garzanti, 1985, pp. 180-181.

(2) T. TANNER, *Jane Austen*, Cambridge Mass., Cambridge U.P., 1986. T. Tanner attribuisce la scoperta della falsa omonimia alle osservazioni di un suo studente. Si deve a Tony Tanner una brillante e profonda ricognizione dell'opera austeniana che ne sottolinea gli aspetti storici e sociologici

senza affogare nel contesto. Il suo studio è, fra i contributi abbastanza recenti, il più aperto a diverse impostazioni critiche e al contempo sensibile e rispettoso del testo letterario. Ne ho tratto diversi spunti.

(3) Vedi G. KELLY, *Religion and Politics*, in *The Cambridge Companion to Jane Austen*, a cura di E. Copeland e J. McMaster, Cambridge, Cambridge U.P., 1997.

quel migliore dei mondi possibili che il secolo prerivoluzionario aveva promosso in Inghilterra, basti pensare all'importanza delle diverse accezioni dello "stato di natura" e ai suoi complicati sviluppi settecenteschi e romantici. È indubbio che Jane Austen condividesse i valori della comunità così come Burke li aveva delineati nel suo confronto fra la gloriosa *bloodless* rivoluzione liberale inglese e quella francese violenta e sanguinosa. La "società" nel senso ottocentesco e moderno non esiste nei suoi romanzi se non nel significato di socievolezza o compagnia.

L'ordine sociale e la stabilità erano sì reali ma si stavano rivelando sempre più precari e insicuri a mano a mano che ci si avvicinava alla rivoluzione francese e alle sue conseguenze. L'ideale di un ordine sociale naturale e incrollabile, basato sull'autorità delle classi proprietarie benevole e la deferenza di una popolazione leale e fedele, diventò verso la fine del secolo sempre più illusorio, in particolare negli ultimi romanzi austeniani. Sappiamo poco sulle tendenze religiose di Jane Austen, ma è evidente sia dallo spazio che i suoi romanzi offrono alle varie forme di culto della "Sensibilità", sia alla presenza nei romanzi più maturi di ecclesiastici ormai motivati da una reale vocazione spirituale, che i movimenti dissidenti interni all'Anglicanesimo, come l'Evangelismo, vengono da lei ormai considerati con minor disapprovazione. Senza mettere in dubbio la sua consonanza con un ordine sociale e religioso condiviso e gerarchico, è evidente che Jane Austen sentisse l'importanza di una maggiore spiritualità e di una maggiore considerazione per il merito individuale, se si volevano evitare quelle rigidità che molti ritenevano i fattori scatenanti di sollevamenti politici e della stessa rivoluzione⁴.

Stabilire la giusta relazione fra *property* e *propriety* nei suoi romanzi è dunque una questione sociale di vitale importanza. Non solo l'autrice credeva in quei valori ma si rendeva conto che quei valori dovevano essere messi in pratica se quel tipo di società voleva sopravvivere. I pericoli che vedeva erano tutti interni alla configurazione sociale: si trattava di manchevolezze e negligenze da parte delle figure stesse che avrebbero dovuto essere responsabili di sostenere e rigenerare i principi su cui si basava l'ordine sociale. Le cattive maniere potevano essere sintomo di una malattia pericolosa che avrebbe potuto rovinare la società dall'interno, a causa di trascuratezze e trasgressioni che sarebbero risultate peggio della ghiagliottina⁵.

Tutti i suoi eroi autenticamente giusti e *proper*, hanno proprietà terriere, che ovviamente rendono molto; mentre le eroine sono alla ricerca di un proprietario di terre, poiché di solito posseggono tutti i requisiti della *propriety*, ma sono, con un'unica eccezione, senza proprietà. Come ribadisce uno dei più famosi *incipit* della letteratura inglese: «It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune, must be in want of a wife»⁶.

2 - L'autorità delle buone maniere e l'autorità paterna

L'autorità delle buone maniere non spetta comunque mai ai personaggi paterni. Nel migliore dei casi il padre è un arguto e piacevole interlocutore e estimatore del-

(4) La discussione sulle simpatie politiche di Jane Austen ha una lunga tradizione e probabilmente un'altrettanto promettente futuro. Vedi G. KELLY, *op.cit.*, p. 156 e T. TANNER, *op. cit.*

(5) Le cattive maniere sono naturalmente appannaggio dell'aver senza l'essere; è l'autorità del denaro, la ricchezza separata dalla responsabilità che

viene maggiormente presa di mira e considerata distruttiva per la comunità.

(6) «È cosa nota e universalmente riconosciuta che uno scapolo in possesso di un solido patrimonio debba essere in cerca di moglie», *Pride and Prejudice*, trad. it. di I. Maranesi, *Orgoglio e pregiudizio*, Milano, Garzanti, 2002 (1975).

l'eroina, ma del tutto inefficace dal punto di vista pratico, per esempio Mr. Bennet in *Pride and Prejudice*; nel peggiore, un ubriaccone sfaccendato e sproloquante, come il padre di Fanny Price in *Mansfield Park*, l'unico personaggio nell'opera austeniana al quale venga attribuita una lieve quanto censurata bestemmia: «by G...».

Il principio di autorità legittima, la perfetta interazione di proprietà e decoro, raramente viene concentrato in un singolo personaggio, se si esclude Mr. Darcy, così come si rivela essere alla fine del romanzo, quando avrà superato il proprio orgoglio e i propri pregiudizi. Ma *Pride and Prejudice* (1813) è il romanzo più felice, nel quale la commedia prevale ad armonizzare i contrasti, nel quale l'amore di Elizabeth e Darcy si fonde perfettamente con il contratto al tempo stesso storico e sociale oltretché politico che unisce l'alta aristocrazia terriera, ricca e potente, alla borghesia critica e indipendente, in un reciproco, armonioso adattamento.

All'inizio, l'autorità di Darcy si basa soltanto sul suo potere esteriore, la bellezza e la ricchezza, ma viene incrinata da suoi modi altezzosi e sprezzanti:

Mr. Darcy soon drew the attention of the room by his *fine*, tall person, *handsome* features, noble mien; and the report which was in general circulation within five minutes of his entrance, of his having ten thousand a year. The gentlemen pronounced him to be a *fine figure of a man*, the ladies declared him much *handsomer* than Mr. Bingley, and he was looked at with great admiration for about half of the evening, till his manners gave a disgust which turned the tide of his popularity; for he was discovered to be proud, to be above his company, and above being pleased; and not all of his large estate in Derbyshire could then save him from having a most forbidding, disagreeable countenance [...] (i corsivi sono miei)⁷.

Il gioco di parole che unisce l'idea di bellezza e eleganza alla rendita – *figure* significa sia figura che cifra e *handsome* in passato si riferiva sovente a somme di denaro – indica anche che qualcosa d'altro è necessario. Sarà la visita di Elizabeth alla sua grandiosa tenuta, a convincerla del suo valore interiore, di quella *propriety* che si percepisce nei rapporti che intercorrono fra il padrone e i sottomessi, giusto, amabile e cortese l'uno, fedeli, rispettosi e riconoscenti gli altri. Ma *Pride and Prejudice*, nonostante il suo grande successo, sembra non soddisfare appieno la sua autrice che lo trova un po' troppo «light and bright and sparkling»⁸ e decide nell'opera successiva di avventurarsi su un terreno sconosciuto e più accidentato.

Il decoro raggiunto nella grande tenuta di Pemberley, quasi un regno arcadico, non aveva, neppure nel perfetto equilibrio morale ed estetico di *Pride and Prejudice*, eliminato le piccole crepe, le sfasature che rimangono aperte: per esempio, la fuga della sorella più giovane con il bell'ufficiale sfaccendato e opportunistico, cui nemmeno il matrimonio riparatore garantisce quella stabilità che la "pace recente" ha riportato in Inghilterra. È la storia parallela di Lydia e della sua propensione scriteriata per le divise, non solo lancia una nota di inquietudine sul gran finale in cui tutti si sposano, ma fornisce anche lo spunto d'apertura del romanzo seguente, *Mansfield Park* appunto, ben più cupo e spinoso di *Pride and Prejudice*. Il fascino dell'uniforme nel romanzo successivo sta infatti all'origine della vicenda o dei guai dell'eroina, Fanny Price.

(7) «[...] ma fu il suo amico, Mr. Darcy, ad attirare di colpo l'attenzione della sala col suo fisico alto e slanciato, i tratti perfetti, il nobile portamento; senza contare quello che si diceva di lui, e che era sulla bocca di tutti cinque minuti dopo il suo ingresso: aveva una rendita di diecimila sterline l'anno. I signori in sala lo definirono un bel tipo di uomo, le signore giunsero a dichiarare che era molto più bello di Mr. Bingley; insomma fu al centro dell'attenzione per la prima

metà della serata, finché il suo comportamento non si prestò a gravi critiche [...] ci si accorse infatti che era un uomo altezzoso, che non si degnava di unirsi alla compagnia e al divertimento generale; e tutte le sue vaste tenute nel Derbyshire non bastarono più a far dimenticare il suo carattere quanto mai odioso e insopportabile [...]», *Orgoglio e pregiudizio*, III, p. 6.

(8) «Leggero e luminoso e spumeggiante».

Con *Mansfield Park* assistiamo a una svolta nella produzione austeniana, una svolta nel personaggio dell'eroina che comporta una svolta nella tecnica e nella struttura narrativa. Ci lasciamo alle spalle l'eroina che cambia, che corregge i propri errori, secondo il finale di *Sense and Sensibility*, «un'eroina che era nata per scoprire quanto fossero sbagliate le sue conclusioni». Pur essendo il punto di svolta della vicenda sempre centrato su un evento interiore, l'autrice abbandona lo schema del romanzo di formazione, da alcuni definito «a romance journey through error and suffering»⁹ per passare a una struttura più difficile da rendere in una forma narrativa vivace e gradevole: quella per cui le eroine sono nel giusto fin dall'inizio.

Tale svolta comporta anche un cambiamento nel rapporto fra *property* e *propriety*, due principi che iniziano a divaricarsi e si concentrano qui su due personaggi diversi e complementari, l'eroina virtuosa, cui manca non solo la proprietà, ma anche la vivacità intellettuale, e la figura paterna autorevole, il cui paternalismo svela inadeguatezze e rigidità. Questo porta come conseguenza all'isolamento della protagonista rispetto alla comunità, nella quale l'equilibrio di *property* e *propriety*, proprietà e decoro, buone maniere e moralità si fa sempre più precario.

3 - *Mansfield Park*

È un romanzo considerato fino a poco tempo fa inferiore agli altri soprattutto per la piattezza del personaggio principale. Anche i lettori più favorevoli l'hanno spesso trovato un po' troppo moralista, e critiche più severe non sono mancate. È sempre nel giusto e sempre virtuosa e quel che è peggio, alla moda di Pamela, la sua virtù viene ricompensata. Kingsley Amis l'aveva definita, nei *roaring sixties*, un mostro di «autocompiacimento e di orgoglio». Alcuni l'hanno definita una eroina cristiana nel solco della tradizione¹⁰. *Mansfield Park* è infatti il romanzo più anomalo e meno amato fra quelli austeniani. Il più profondo, secondo Tony Tanner, il più noioso secondo Virginia Woolf. Di recente, lo si è considerato il più sperimentale.

Lo sperimentalismo comincia con la protagonista, Fanny Price. Precorritrice e antenata di tante altre eroine ed eroi ottocenteschi, orfani, trovatelli, o, per qualche ragione, privati del contatto con l'origine, parente stretta del tipo della governante, così centrale da *Jane Eyre* a *The Turn of the Screw*, Fanny ha dietro di sé un pedigree altrettanto nobile, quanto Pamela e Clarissa per fare un esempio, e si sa quanto Jane Austen ricavi dal dialogo epistolare che Richardson aveva inventato.

Fanny è la parente povera che viene adottata dagli zii aristocratici, i Bertram di *Mansfield Park*, per un atto di carità nei confronti della madre, sorella di Lady Bertram. Come tante altre sorelle minori, la madre di Fanny aveva perso la testa per un militare squattrinato e senza arte né parte che le dona soltanto una numerosa famiglia destinata a sopravvivere al limite della decenza e della povertà. Accolta con condiscendenza e indifferenza, mite e sottomessa, Fanny finisce, grazie alle sue doti morali,

(9) «Un viaggio spirituale “romantico” attraverso errori e sofferenze», G. KELLY, *op. cit.*, p. 166 (trad. mia).

(10) L'interpretazione di L. Trilling nei lontani anni cinquanta segna una prima svolta nella valutazione dell'opera fornendo lo spunto a T. Tanner per indagarne il carattere particolarmente cupo, effetto probabilmente di un'inedita, pungente ironia.

L. TRILLING, *The Opposing Self*, New York, Viking, 1955, trad. it. *La letteratura e le idee*, Torino, Einaudi, 1962. Fra i filosofi che hanno apprezzato il romanzo, oltre a G. Ryle, A. MACINTYRE in *After Virtue. A Study in Moral Theory* (1981), trad. it. *Dopo la virtù*, Milano, Feltrinelli, 1988, sottolinea l'importanza della “virtù” nei romanzi austeniani.

per conquistarsi stima e affetto e si rivela infine, sposando l'amato cugino Edmund, la vera anima e custode dei valori di *Mansfield Park*.

Nella sua *fabula*, il romanzo segue il modello richardsoniano della virtù ricompensata, ma le virtù dell'eroina sono decisamente poco attraenti, tanto più se le confrontiamo con quelle di Elizabeth Bennet, tutta vivacità, impulsività, prontezza di spirito, anticonformismo. Fanny invece è timida, silenziosa, riservata; la sua indole si rispecchia in una costituzione debole e malaticcia: le passeggiate la stancano, il ballo la sfibra, deve essere aiutata per salire a cavallo, cogliere rose è un'impresa proibitiva; non suona alcuno strumento, non conversa, né gioca a carte. È totalmente passiva e anche la resistenza che oppone a iniziative che non condivide è sempre una resistenza inattiva, le cui ragioni rimangono tacite o ignorate dagli altri personaggi. Eppure persevera nelle sue convinzioni, che non possiamo non condividere, né è mai colta da un dubbio circa la scelta di ciò che è giusto, anche se può succedere che sia quasi costretta, dalle circostanze, a comportarsi in modo diverso da come desidererebbe. Quasi, perché l'intreccio non permette mai che ciò accada. La sua perseveranza, la sua costanza e dirittura morale la portano a trionfare di tutti, tutti gli altri personaggi, che in un modo o nell'altro, l'avevano a turno ignorata o tiranneggiata. L'effervescenza scintillante di Elizabeth viene qui trasferita sui personaggi negativi, Mary e Henry Crawford, gli intrusi cittadini e di mondo, coloro che, senza parere, costituiscono una seria minaccia per *Mansfield Park* e ciò che rappresenta. Non è facile tuttavia né per l'autrice né per il lettore prendere le distanze da tanto fascino e tanta arguzia, tanto più che si intuisce una profonda somiglianza fra l'autrice e la figura di Mary.

La famiglia di Mansfield Park è composta da Sir Thomas Bertram, il capofamiglia, da Lady Bertram e dalla zia Norris, l'una perennemente indolente e seduta sul sofà, dedicata all'unica attività di chiamare il cagnolino Pug o di farsi servire da Fanny, l'altra taccagna e intrigante, sempre pronta ad apparire attiva e sollecita approfittando degli sforzi degli altri. La vicenda prende avvio quando a Mansfield Park arrivano i ricchi e frivoli Mary e Henry Crawford. La prima, intenzionata a conquistare esclusivamente il primogenito, finirà per innamorarsi di Edmund, il cadetto votato alla carriera di ecclesiastico, cercando di dissuaderlo dal dedicarsi a una vita così noiosa. L'altro, farà la corte alle due sorelle, Maria e Julia e infine anche a Fanny, per poi far precipitare le sorti di tutti organizzando per ripicca una fuga amorosa con Maria, ormai sposata per convenienza a un ricco possidente. Gli eventi che snaturano l'esistenza monotona, ma decorosa di Mansfield Park, si sviluppano in assenza di Sir Thomas Bertram, l'autorità paterna, che si allontana per buona parte del romanzo per accudire ai propri affari nelle Indie Occidentali¹¹. Al suo ritorno, si ristabilisce un ordine solo apparente, che favorisce la corte del libertino apparentemente ravveduto nei confronti di Fanny. Fanny, da sempre segretamente innamorata del cugino Edmund e sostenitrice della sua vocazione, rifiuta inspiegabilmente la vantaggiosa proposta di matrimonio e viene rimandata nella sua vera famiglia perché si renda conto di quanto essenziali siano l'agio e le buone maniere di Mansfield Park per coltivare le abitudini morali a lei così care, la sua cortesia del cuore. Nessuno degli abitanti di Mansfield si rivela tuttavia all'altezza dei valori che la proprietà rappresenta. Il primogenito sperpera tutto e si ammala, Maria si disonora e perde le sue fortune fuggendo con Henry, Julia fugge con un altro insipido corteggiatore, Edmund si lascia irretire da Mary. Alla fine però il ritorno di Fanny e i ripensamenti di Edmund riportano le cose a posto.

(11) Le attività di Sir Thomas nelle Americhe, di cui il romanzo non dice nulla, hanno dato la

stura a prevedibili interpretazioni in chiave post-coloniale.

Per capire le novità di questo romanzo rispetto agli altri di Jane Austen, occorre soffermarsi sui cosiddetti difetti del personaggio di Fanny, ciò che ci permette anche di individuare le debolezze di un'autorità paterna peraltro autorevole, ma priva del linguaggio del «vero sentimento e della sollecitudine».

4 - «Non del tutto a suo agio nel mondo»¹²

La monotona coerenza di Fanny ci fa capire che questa vicenda va letta tenendo conto di un filone romanzesco dal quale la tecnica narrativa austeniana sembra prendere largamente le distanze: gli antichi *romances*. Unica nella sua produzione, la storia di Fanny è chiaramente legata al tema fiabesco di Cenerentola (così ridicolizzato, per esempio in *Emma*). I suoi difetti, o quelli che possono parer tali dal punto di vista di un personaggio moderno, possono essere attribuiti alle qualità teleologiche che informano i suoi tratti, e escludono con ciò qualsiasi apertura a una vivace ambiguità. D'altra parte, tale alacre passività permette al personaggio di comprendere, apprezzare e scoprire il valore morale dei principi che Mansfield Park rappresenta e che corrono il rischio di andar perduti per le manchevolezze di tutti coloro che ne detengono la proprietà. Lo schema teleologico o idealistico, di solito così lontano da romanzi costruiti su un impianto fortemente drammatico, non era stato estraneo ai primi tentativi giovanili della Austen, nei quali troviamo un parallelo, benché capovolto, della virtù di Fanny. La perfida Lady Susan, protagonista dell'omonimo romanzo epistolare giovanile (*Lady Susan*, 1805), che l'autrice scarterà senza riutilizzarlo in seguito, è tanto coerentemente malvagia quanto Fanny è virtuosa. Lady Susan mostra sorprendenti affinità con Mme De Merteuil delle *Liaisons Dangereuses*, benché non ci sia modo di sapere con certezza se Jane Austen avesse letto l'opera di Laclos, né mi risulta che esistano prove, al di là di fondate congetture, che rilevino le notevoli somiglianze¹³.

Pur essendo ormai abituati a misurare la riuscita di un personaggio romanzesco classico – sette-ottocentesco – sul realismo della motivazione, o sull'«effetto» di realtà, non c'è ragione di considerare la sopravvivenza di forme più antiche come un difetto di caratterizzazione anziché come un tentativo di correggere le aspettative del lettore, o meglio ancora, e da un altro punto di vista, come un'incidenza di generi letterari desueti all'interno dell'opera. Si sa che Jane Austen aveva sperimentato tale contaminazione di generi in *Northanger Abbey* (pubblicato postumo nel 1817), una geniale parodia del romanzo gotico nella quale l'autrice rivaluta, in realtà, la forza conoscitiva dell'immaginazione «romanzesca». Di fronte alla polemica contrapposizione fra *novel* (il romanzo che tratta della realtà) e *romance* (la finzione inverosimile di avventure fantastiche), Jane Austen lascia interagire, in questa sua prima opera compiuta, l'un genere contro l'altro, in una contaminazione di verità e finzione che sfocerà nelle opere seguenti in una forma del tutto nuova di romanzo¹⁴.

Nelle forme romanzesche antiche la credibilità del personaggio non dipendeva dalla familiarità del lettore con il mondo rappresentato bensì esattamente dal contra-

(12) Vedi T. TANNER, *op. cit.*

(13) Vedi *Jane Austen's Beginnings. The Juvenilia and Lady Susan*, a cura di J. D. Grey, Ann Arbor, UMI Research Press, 1989.

(14) Molti hanno commentato l'originalità e l'importanza di *Northanger Abbey* nell'opera complessiva. Su questo punto, mi permetto di rimandare al mio *La passione dell'ironia. Saggio su Jane Austen*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1990. Vedi anche per

un inquadramento teorico generale S. ZATTI, *Epos, romance, novel: conflitto di codici e trasformazioni di "genere"*, in *Le immagini della critica*, a cura di V. Olivieri, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, sulla cui lettura del *romance* non mi trovo del tutto d'accordo. Vedi al proposito W. STEPHENS, *Tasso's Heliodorus and the World of Romance in The Search for the Ancient Novel*, a cura di J. Tatum, Baltimore, Johns Hopkins U.P., 1994.

rio, dal suo imparare a familiarizzarsi e a render concreta l'idea unificante dell'opera di finzione. Tendendo all'idea, i personaggi e gli ambienti erano ovviamente idealizzati, tutti costruiti attorno a un tratto essenziale o una virtù dominante, anziché su qualità contingenti¹⁵. Insistendo su tratti fondamentali, il *romance* finisce per produrre personaggi con poche qualità ma eccezionalmente ingrandite, basti pensare alle novelle esemplari inserite nelle *Canterbury Tales*. Similmente a questi, *Mansfield Park*, al di là della chiara dimensione storica e sociale, rappresenta un mondo a se stante, costituito da un universo di valori la cui forza essenziale sussiste ma, contrariamente al mondo dei *romances*, non può essere sostenuta da interventi esterni né, narrativamente, dalle interferenze della voce moraleggiante o pedagogica dell'autore. La fissità di Fanny è quindi il risultato di un problema morale che solo attraverso l'arte del romanzo può porsi: una misura correttiva estrema nei confronti dei personaggi brillanti che usurpano, o rischiano di farlo, il controllo dell'autore sul personaggio¹⁶.

Se Fanny stessa può essere considerata un personaggio piatto nell'insieme, la sua coscienza, vivace e variegata, non lo è. Se la paragoniamo a Elizabeth ancora una volta, ci accorgiamo che i monologhi narrati, a quest'ultima attribuiti, sono in fondo limitati e tutti concentrati nel momento dell'agnizione. Nel caso di Fanny invece essi rappresentano una gamma di emozioni, prese di coscienza e scoperte, dall'ansietà alla gelosia all'invidia: tutti attori sul minuscolo palcoscenico della sua vita interiore, custodito dai suoi silenzi e sul quale le trame sotterranee della coscienza hanno spazio e agio per mettersi in scena. C'è un evidente contrasto fra la frenetica attività che circonda la recita di *Lovers' Vows*, la famosa commedia lacrimevole e licenziosa messa in scena dall'allegre comitiva di Mansfield in assenza di Sir Thomas, una godibile copertura e semiconsapevole spostamento dei desideri illeciti di ognuno, e la coscienza di Fanny, menzionata in quell'occorrenza nel centro medesimo dell'azione e del romanzo, vero palcoscenico sul quale il teatro nel teatro viene capovolto esibendo le reali motivazioni di ognuno. Quando la voce del narratore ci avverte che le carenze di Mary Crawford sono dovute al suo essere all'altezza di forti sentimenti, ma non all'altezza di vagliarli di fronte alla propria coscienza¹⁷, l'autrice ci sta anche indicando la nuova direzione che intende seguire per innovare rispetto alla sua creatura più «leggera, brillante, spumeggiante».

Ma c'è di più. Mettendo in evidenza i suoi umori fluttuanti e esitanti, la coscienza di Fanny ci rivela per contrasto tutta la tirannia, la coercizione e la violenza che traspare sia nei comportamenti dei suoi parenti più attenti e protettivi, di chi essendole più vicino dovrebbe meglio comprenderne la sensibilità, sia nel fascino brillante e arguto della società cittadina mondana e frizzante rappresentata dai fratelli Crawford, senza che ci si debba aspettare gli interventi dell'autore per denunciarne le pecche.

5 - Lo sguardo interiore e l'interiorizzazione della norma

In tutta la sua rigida fermezza, la vitalità interiore di Fanny fa sì che il personaggio si costruisca in prevalenza attraverso i moti della coscienza, una coscienza che

(15) T. PAVEL, *Il romanzo alla ricerca di se stesso. Un saggio di morfologia storica in Il romanzo*, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2002, vol. II, p. 43.

(16) Nel romanzo successivo, Jane Austen sembra porre il potere autoriale al centro della vicenda – in modo autoriflessivo – nella compulsione di Emma a combinar matrimoni. «Come Fielding, Jane Austen diffida del punto di vista soggettivo del

personaggio ma, poiché non vuole intervenire con la propria voce per attenuarlo, sceglie di affidarsi al discorso indiretto libero», T. PAVEL, *op. cit.*, p. 56. Una tendenza critica recente vede Jane Austen come antesignana della scrittura post-modernista: vedi T. GOSHAL WALLACE, *Jane Austen and Narrative Authority*, New York, St Martin's Press, 1995.

(17) *MP*, p. 59.

finisce per costituire non solo il punto di riferimento finale per la comunità in rovina, ma anche e soprattutto il punto focale e l'osservatorio costante e lucido dei comportamenti degli altri. La sua incapacità di agire, sia letterale che metaforica, diventa il segno esterno della sua mobilità interiore e della sua costante consapevolezza delle proprie motivazioni.

Da questo punto di vista, *Mansfield Park* e la sua eroina sono, fra i romanzi e i personaggi austeniani, i più adatti a rappresentare quella svolta verso l'interiorità, l'*inward turn*, che prelude al romanzo psicologico moderno e alle varie forme moderne di rappresentazione della coscienza, e ne è considerato il tratto distintivo quando lo si intenda come un genere a se stante.

Lungi dal risultare un difetto, la rigidità di Fanny può allora rivelarsi un mezzo efficace per offrire alla sua autrice una libertà inedita per sperimentare nuovi modi di usare il "monologo narrato" o discorso indiretto libero, comunque lo si voglia definire, benché i due termini non siano proprio sinonimi. È ormai assodato che l'uso crescente e diffuso del monologo narrato rappresenta sia un mezzo che un sintomo dell'evoluzione del romanzo verso l'interiorità, ovvero verso la rappresentazione di stati di coscienza piuttosto che di azioni esteriori. È tuttavia sorprendente che alle sue prime apparizioni, in Goethe e Jane Austen, il discorso indiretto libero venga già usato con estrema maestria e correttezza. Ci si è sovente domandato come fosse possibile che un uso così ricco e vario di tale tecnica appaia nei romanzi di Jane Austen, quando non esisteva prima di lei una tradizione su cui costruire se si eccettua la sua profonda conoscenza del genere epistolare di Richardson¹⁸.

Coniando il termine "monologo narrato", anziché il tradizionale "discorso indiretto libero" Dorrit Cohn ha messo in evidenza le varie sfumature dei livelli non verbali della coscienza, che la narrazione tradizionale in terza persona può rappresentare attraverso oscillazioni che muovono fra i diversi punti di vista e le diverse angolazioni sia della mente autoriale che di quella figurale, ovvero del personaggio¹⁹.

La padronanza austeniana nell'uso del discorso indiretto libero era già evidente nell'ironia del famoso brano d'apertura di *Sense and Sensibility*, nel quale la coppia dei Dashwood, che ereditano (secondo il dettato di una legge non molto condivisa dall'autrice) la proprietà delle due eroine cadute in miseria, discutendo su quanto sia giusto concedere alle sorellastre diseredate, decidono infine di non lasciare loro nulla.

In *Mansfield Park* tuttavia il monologo narrato assume valenze ulteriori rispetto ai romanzi precedenti. Mentre prima tale tecnica di distanziamento aveva effetti prevalentemente ironici, qui acquista una grande varietà di sfumature, facendo sì che

(18) R. PASCAL, *The Dual Voice*, Manchester, Manchester U.P., 1977, p. 34. R. Pascal ritiene che gli autori si ispirassero a un uso linguistico praticato comunemente al tempo. Studi essenziali sull'uso del discorso indiretto libero in Jane Austen sono: G. HOUGH, *Narration and Dialogue in Jane Austen*, «Critical Quarterly» XII, 1970, e N. PAGE, *The Language of Jane Austen*, Oxford, Blackwell, 1972. Il termine tedesco *erlebte Rede* aggiunge all'originale francese di stile indiretto libero la potenzialità non discorsiva del linguaggio narrativo quando comunichi l'esperienza e non soltanto un'informazione oggettiva. Mentre il termine francese descrive la caratteristica grammaticale del fenomeno, quello tedesco insiste sulla portata psicologica. Molti critici sono d'accordo nel ritenere che tale tecnica produca una fusione complessa di modi narratoriali e modi soggettivi.

(19) «Il monologo narrato traduce la maggior parte del pensiero figurale [...] occupa una posizione che sta a cavallo fra narrazione e dialogo riportato collegando le due situazioni. Come la narrazione psicologica, conserva la terza persona e il tempo della narrazione; come il monologo riportato, riproduce il linguaggio mentale del personaggio» D. COHN, *Transparent Minds*, Princeton, Princeton U.P., 1978, p. 13 (trad. mia). D. Cohn utilizza la definizione di F. Stanzel, "autoriale" e "figurale", per indicare le due situazioni narrative tipiche del racconto in terza persona. Vedi F. STANZEL, *Narrative Situations in the Novel*, Bloomington, 1971. Preferisco qui far uso di "monologo narrato" anziché discorso indiretto libero, poiché il primo evidenzia il flusso involontario di pensieri e sensazioni che distingue Fanny, nel suo linguaggio silente, da tutti gli altri personaggi.

l'ironia venga sovente controbilanciata dalla "simpatia". *Mansfield Park* dimostra così che, contrariamente a quanto comunemente si ritiene, l'ironia non è l'unico effetto del discorso indiretto libero, che può invece assumere un tono lirico o di sintonia verso il personaggio da cui la voce narrante prende le distanze. Il doppio effetto che si ottiene dalla divergenza o coincidenza delle prospettive di narratore e personaggio, o come alcuni l'hanno definita, la *dual voice*, può andare oltre l'effetto ironico, o meglio l'ironia può funzionare su piani diversi rispetto a quello usuale di mettere in evidenza i difetti o le idiosincrasie dei personaggi.

In un romanzo come è questo, modellato su una struttura drammatica di impianto teatrale, di cui la recita centrale è riflesso e *mise en abîme*, il distanziamento lirico di alcune situazioni interagisce in modo particolare con l'ironia drammatica, potenziandone la portata e ampliandone gli effetti. Il gioco di potere e di autorità che si instaura fra i personaggi assume una valenza che oltrepassa la pura individualità, aprendo a risonanze mitiche, seppur appena accennate, che contribuiscono a stabilire le implicazioni simboliche su cui si fonda la dimora dei Bertram, con i valori di coerenza e stabilità che cerca di preservare.

6 - Il tema del cavallo²⁰

Nella sua famosa lezione su *Mansfield Park*, Vladimir Nabokov definì il metodo di Jane Austen nel descrivere le reazioni di Fanny, «la mossa del cavallo». L'autore russo probabilmente pensava a una mossa degli scacchi in cui il cavallo può improvvisamente scartare in questa o quella direzione imprevista. Il punto sui cui Nabokov vuol attirare l'attenzione è l'inedita varietà di modi in cui la tecnica che in seguito fu definita monologo interiore, viene qui usata dall'autrice per avvicinarsi o prendere le distanze dalla rappresentazione dei propri sentimenti da parte di Fanny. Il cavallo tuttavia costituisce anche il primo tema del romanzo attorno al quale prende forma l'insediarsi incerto e doloroso della piccola protagonista nella sua nuova famiglia²¹.

In un primo tempo, le gite a cavallo vengono collegate alle attenzioni affettuose e garbate che Edmund, unico in famiglia, rivolge alla giovane cugina. Fin dall'inizio, è infatti Edmund l'unico a capire le sue timidezze e ritrosie aiutandola a superarle e rendendola meno paurosa e angosciata nei rapporti con gli altri membri della famiglia. Questo frangente serve a differenziare la disposizione e l'indole morale di Edmund da quella degli altri.

L'arrivo di Fanny a Mansfield Park è affogato nelle lacrime della bambina di dieci anni che si vede strappata alla famiglia e non riesce a "comprendere appieno", a dare il giusto valore al sensibile miglioramento che il cambiamento di situazione rappresenta per lei:

It required a longer time, however, than Mrs. Norris was inclined to allow, to reconcile Fanny to the novelty of Mansfield Park [...] Her feelings were very acute, and too little understood to be properly attended to²².

(20) Ho sviluppato questo punto in *Character and Characters. The Problems of Fanny Price in Re-Drawing Austen: Picturesque Travels in Austenland*, a cura di B. Battaglia e D. Saglia, Napoli, Liguori, 2004.

(21) V. NABOKOV, *Jane Austen in Lezioni di letteratura*, Milano, Garzanti, 1982.

(22) *Mansfield Park*, Oxford, Oxford U. P., 1998,

I, ii, p. 11. D'ora in poi *MP*. «Occorse tuttavia un periodo di tempo più lungo di quello che Mrs. Norris sembrava incline a concederle, per riconciliare Fanny con la novità della vita a Mansfield Park [...] La sua sensibilità era troppo acuta e troppo poco capita per esser presa in considerazione». Trad. it. S. Buffa di Castelferro, Milano, Garzanti, 1983.

Al di là dello sradicamento e della novità, ciò che separa Fanny dagli altri è l'intensità del sentimento, una sensibilità troppo acuta, ferita inconsapevolmente dal comportamento bene intenzionato ma controproducente di tutti. La parte più ingrata tocca, come sempre a Mrs. Norris:

Mrs. Norris had been talking to her the whole way from Northampton of her wonderful good fortune, and the extraordinary degree of gratitude and good behaviour which it ought to produce, and her consciousness of misery was therefore increased by the idea of its being a wicked thing for her not to be happy²³.

Il personaggio di Mrs. Norris è reso in una tipica sovrapposizione di discorso autoriale e figurale («her wonderful good fortune, and extraordinary degree of gratitude») che si tinge di sfumature sadiche quando viene messo in evidenza per contrasto da una voce decisamente autoriale che sottolinea la crudeltà inconsapevole del suo buon senso. Con il solito talento epigrammatico l'episodio vien così riassunto: «Nobody meant to be unkind, but nobody put themselves out of their way to secure her comfort»²⁴.

Non altrimenti possiamo definire gli atti di coercizione, persuasione, ricatto morale, dolce violenza cui Fanny viene sottoposta, non tanto dai personaggi più rigorosamente presi di mira dall'ironia, quanto da quelli, come Edmund, che fin dall'inizio l'accolgono con maggior affetto e la «gentleness of an excellent nature». La gentilezza di Edmund si dimostra quando, privata del suo vecchio pony grigio, a Fanny viene a mancare il necessario esercizio fisico, e nessuno si dà da fare per por rimedio:

[...] she was in danger of feeling the loss in her health as well as in her affections, for in spite of the acknowledged importance of her riding on horseback, no measures were taken for mounting her again²⁵.

Al contrario di tutti gli altri, Edmund si fa avanti con forza ad affermare le necessità della cugina con un imperativo lapidario: «Fanny must have a horse», «Fanny deve avere un cavallo», dimostrando così il suo affetto risoluto, inalterato, costante. Benché in un primo tempo si esprima in un discorso riportato, la sua asserzione viene poi ripetuta nella voce del narratore, un tono che gli attribuisce la forza di una verità universale.

Qualche tempo dopo, tuttavia, arriva a Mansfield Park Mary Crawford. Il suo fascino spazza via la gentilezza e la cortesia del cuore di Edmund. Il fascino e la costanza danno il via a un conflitto sottile e persistente nel cuore di Edmund, facendo del difensore più fedele di Fanny il peggior persecutore, per quanto esteriormente cortese e ben intenzionato. Le seduzioni di Mary sono troppo potenti per l'ingenuità del futuro ecclesiastico, ma il lettore non può che seguirlo nella sua infatuazione, nonostante la voce del narratore insinui alcuni lievi avvertimenti ironici:

(23) *MP*, I, ii, p. 10: «Durante il tragitto da Northampton a Mansfield, Mrs. Norris le aveva parlato incessantemente, della buona sorte toccatale e della profonda gratitudine, della buona condotta di cui doveva dar prova: così alla coscienza della propria inadeguatezza si era aggiunta nella bambina la convinzione di essere cattiva poiché non si sentiva felice».

(24) *MP*, I, ii, p. 11: «Nessuno aveva l'intenzione

di mancare di bontà verso di lei, ma nessuno si sforzava di metterla a suo agio».

(25) *MP*, I, ivi, p. 31: «Fanny rischiò di sentirne la mancanza, non solo affettivamente ma anche dal punto di vista della salute, poiché, nonostante in famiglia fosse accettato come un dato di fatto che l'esercizio dell'equitazione era necessario al suo equilibrio fisico, non vennero presi provvedimenti per darle una nuova cavalcatura; [...]».

a young woman, pretty, lively, with a harp as elegant as herself; and both placed near a window, cut down to the ground, and opening on a little lawn, [...] was enough to catch any man's heart [...]²⁶.

Fanny *dovrebbe* avere un cavallo, ma Edmund sembra essersi dimenticato della sua energica dichiarazione di principio. Di conseguenza offre a Mary il cavallo di Fanny così che essa possa imparare a cavalcare, un'impresa che Mary porta subito a termine con maestria.

Nel tema del cavallo si affiancano le doppiezze sentimentali e mentali di Edmund e le prime espressioni del dibattito interiore di Fanny, le sue ansietà e i primi leggeri cenni di gelosia. Il dialogo è accantonato e il monologo narrato si fa molto più complesso, sia all'interno della coscienza dei due personaggi che nei riconoscimenti silenti delle reciproche inclinazioni. Fanny sa che il cugino non solo sta innamorandosi della persona sbagliata, ma finisce anche per tradire così la propria vocazione, che rappresenta all'interno del romanzo la perfetta coincidenza delle maniere esteriori e della dignità morale. I commenti autoriali sulle emozioni di Fanny diventano superflui, mentre il monologo narrato sposta gradualmente l'accento dalla narrazione autoriale alla narrazione figurale.

Fanny could not wonder that Edmund was at the parsonage every morning; [...] neither could she wonder, that [...] he should think it right to attend Mary Crawford home. [...] she was a little surprised that he could spend so many hours with Miss Crawford [...] and not see more of the sort of fault which he had already observed, and of which *she* was almost always reminded. [...] whenever she was in her company²⁷.

A sua volta, Edmund è intrappolato dalla forza paralizzante del suo desiderio misconosciuto. Il suo monologo narrato segue un crescendo non dissimile, per portare a una grandiosa denegazione freudiana nel suo rispondere a una domanda che nessuno tranne lui stesso si è sognato di porre:

[Edmund was] led to encouraging the wish, and the offer of his own quiet mare for the purpose of her [Mary's] first attempts [...] No pain, no injury, however, was designed by him to his cousin in this offer: *she* was not to lose a day's exercise by it. The mare was only to be taken down to the parsonage half an hour before her ride were to begin [...]²⁸.

Ma subito le cavalcate di Fanny vengono dimenticate e Edmund stesso finisce per sbandare, come un cavallo imbrozzarrito, in direzioni imprevedibili.

Mentre tutti gli altri tengono Fanny in scarsa considerazione, Edmund che ne conosce il valore, sprofonda ora sempre più in una duplicità i cui effetti devastanti sono percepibili solo se colti dalla prospettiva della sua fedele e indifesa pupilla. Più

(26) *MP*, I, vii, p. 58: «Il quadro formato da una giovane donna graziosa, vivace, seduta accanto ad un'arpa elegante quanto lei, sullo sfondo di una porta finestra aperta su un piccolo prato dall'erbetta rasa, [...] poteva ben irritare un cuore maschile [...]».

(27) *MP*, I, vii, p. 59: «A Fanny non faceva meraviglia che Edmund si recasse ogni mattina alla canonica; [...] né le faceva meraviglia il fatto che [...] il cugino trovasse opportuno riaccompagnare [Mary Crawford – e la sorella –] a casa loro [...] era alquanto sorpresa che egli riuscisse a trascorrere tante ore con Miss Crawford senza scoprire in lei

altri difetti simili a quelli che aveva già osservato, e che a lei venivano rammentati [...] ogniqualvolta la frequentava». Non sempre la traduzione riproduce i corsivi, così essenziali nel testo.

(28) *MP*, I, vii, p. 59: [Edmund fu] «indotto a incoraggiare [Mary] e a offrirle di fare i primi esperimenti con la mansueta giumenta di [Fanny...] con questa proposta non intendeva fare alla cugina nessuno sgarbo, nessuna offesa; Fanny non doveva perdere un solo giorno di esercizio: bastava che la cavalla fosse condotta alla Canonica mezz'ora prima che lei iniziasse la sua solita passeggiata [...]».

intense si fanno le ambiguità più velocemente gli scarti improvvisi si affastellano nelle sue espressioni. Ormai il dialogo è stato soppiantato quasi del tutto da un monologo narrato che raggiunge picchi di intensa ironia. Per rincarare la dose, la debolezza e la lentezza dei movimenti di Fanny vengono crudelmente messi in risalto non solo da un resoconto oggettivo delle doti di prontezza fisica di Mary – «Mary Crawford's enjoyment of riding was such that she did not know how to leave off [...] Active and fearless, she seemed formed for a horse woman [...]»²⁹ – ma anche da un generale assenso sul suo essere dotata dalla natura stessa di vigore, energia e coraggio. Persino il vecchio cocchiere che non compare in prima persona in altri luoghi del romanzo, si unisce al coro di celebrazione delle abilità cavalleresche di Mary, ricordando a Fanny i suoi maldestri, timorosi inizi («how you did tremble [...]» «come tremavi»).

Il centro di attenzione si sposta da Edmund a Fanny, la quale ora osserva in disparte e da lontano i «divertimenti» equestri di Mary. È stata esclusa, come spesso accade, dalle attività di svago comuni, e la sua esclusione affina sia i suoi sentimenti sia la sua acuta percezione di ciò che sta accadendo. Descrivendo la scena, l'autrice ci introduce anche impercettibilmente nella prospettiva di Fanny. Mentre lei inizia a osservare, dalla sua posizione protetta al riparo della grande residenza, la lieta comitiva che se la spassa nel parco, diventa sempre più difficile per noi distinguere fra la narrazione autoriale e lo sguardo geloso di Fanny. La differenza fra i due cugini sta esattamente, e ironicamente, nella passività naturale di lei, nella sua quieta e passiva accettazione e nel riconoscimento delle deformazioni della gelosia. Dall'incerto «she could not wonder», «non si meravigliava certo», passiamo al risoluto «she must not wonder», «non si doveva meravigliare», dove il monologo narrato è completamente assorbito dalla voce dell'autore.

Allo stesso tempo, invece Edmund segue la via opposta: quando Mary si scusa educatamente con Fanny per averle sottratto il cavallo e il divertimento, Edmund interviene, quasi a denegare il suo stesso disagio e, così facendo, rincarare la dose soffermandosi senza necessità sulle carenze di Fanny:

Edmund added his conviction that Mary “could be in no hurry”, then, addressing her, “For there is more than time enough for my cousin to ride, twice as far as she ever goes [...]” I wish *you* may be not fatigued by so much exercise³⁰.

Se questo è il suo difensore, viene da domandarsi cosa possano fare i suoi detrattori.

Se, da un punto di vista grammaticale, sia i monologhi narrati di Fanny che quelli di Edmund possono essere descritti negli stessi termini come discorso indiretto libero, da un punto di vista semantico essi sono contrassegnati da una differenza marcata. Mentre nel caso di Edmund, i monologhi riportano, con il suo modo di esprimersi, l'inconsapevolezza incerta e infastidita sui suoi propri motivi, nel caso di Fanny sono le forze che abitano e lacerano la sua coscienza a parlare direttamente; nell'un caso è il desiderio represso a cercare incongrue vie d'uscita, nell'altro, al conflitto viene data espressione, per quanto essa possa apparire rudimentale a un lettore abituato alle moderne sottili acrobazie del flusso di coscienza.

Gli effetti vanno in due direzioni opposte. Nel caso di Edmund, è chiaro l'effetto ironico, che lo avvicina alle ripetizioni ossessive e martellanti di Mrs. Norris sulla

(29) *MP*, I, vii, p. 60: «Tanto era il piacere provato da Miss Crawford nel cavalcare che non avrebbe mai smesso. Attiva, senza paura, sembrava nata per l'equitazione [...]».

(30) *MP*, I, vii, p. 61: «Edmund aggiunse che, per

parte sua, era convinto che Fanny non aveva alcuna urgenza di riavere la cavalla. “Vi è tempo più che sufficiente perché mia cugina faccia una passeggiata anche doppia del solito [...] Spero che *lei* non si senta stanca per il troppo esercizio”».

«cara Mrs. Rushworth»; nel caso di Fanny, il linguaggio interiore, combinato alla grammatica della narrazione oggettiva, amplifica la nota emotiva e l'effetto è quello di un distanziamento simpatetico.

La comprensione che ormai il lettore riserva a Fanny non ha evidentemente a che fare con il piacere empatico che producono la spigliatezza e le arguzie di Mary Crawford. Si tratta piuttosto di quella "simpatia" nel senso di "sentire con", prodotta dai momenti di consapevolezza appena percettibili, da quei momenti di flusso di coscienza che segnalano la tensione fra la voce dell'autore onnisciente e il pensiero silente di un personaggio troppo limitato per condurre la narrazione, ma troppo sottile come pietra di paragone per non fare da schermo riflettente, nella sua assoluta accettazione di tutto e di tutti, delle piccole ironie della vita. In tale prospettiva, si può ancora dare uno spazio nel quale si armonizzino *property* e *propriety*, le buone maniere e la cortesia del cuore.

7- La quiete

La fissità d'altronde comporta uno sforzo costante da parte del lettore. Ciò che Fanny suscita, pur concedendo alla sua vivace consapevolezza tutto il suo valore innovativo, è raramente una immediata adesione al personaggio. È difficile immedesimarsi in lei, non tanto perché un'eroina cristiana non sia convincente in un romanzo moderno, ma perché è estremamente difficile entrare in un personaggio totalmente virtuoso e senza difetti. E tuttavia, anche qui il personaggio ci rivela forti sorprese. Alienando le nostre simpatie più immediate, Fanny anticipa quell'effetto di straniamento, così caratteristico del romanzo moderno: nel suo caso l'effetto straniante risulta dal contrasto fra il contesto realistico e contemporaneo e un personaggio vagamente fuori del tempo, tipico di un contesto marcatamente idealistico. Nel suo caso il prototipo fiabesco e mitico, lungi dall'arricchire la dinamicità del personaggio non può che portare a una prevalenza del carattere sull'azione; mentre nel caso della sua antagonista sono le azioni, e l'intraprendenza instancabile, a determinare il personaggio. Si finisce per rammaricarsi che l'autrice abbia deciso di farne una specie di *villain*, soltanto perché la sua vivacità e il suo movimento risultano incompatibili con la essenziale immobilità di Mansfield Park. D'altronde è caratteristica dei suoi romanzi maturi quella di collegare l'anticonformismo, la prontezza di spirito e l'impulsività al disgregarsi dell'equilibrio sociale.

È una delle meraviglie del romanzo, sperimentale in questo senso, che il lettore sia costantemente attratto dall'esuberanza di Mary e del suo licenzioso fratello per essere poi costantemente ingannato e spiazzato da un testo che obbliga ad ammettere contro voglia il minor valore morale, e estetico insieme, dei personaggi più attraenti. Se alla fine, chi aveva ceduto al suo fascino riconosce in lei «a touch of evil», è con un'ulteriore contaminazione di *romance* gotico e romanzo realistico che l'autrice *moltiplica* le sfaccettature, aprendo a una visione antiromantica dell'eroe satanico, il ribelle tentatore che trascina in una malriposta "simpatia per il diavolo". Vero è che Jane Austen vive nel pieno del periodo romantico, ostentando un convinto antiromanticismo, probabilmente apparente, ribadito dalla divertita ironia nei confronti delle sottili bassezze dei suoi libertini.

Se l'atmosfera quietistica che si respira a Mansfield, vero e proprio archetipo morale della *Country House* inglese³¹, trova alla fine in Fanny la concretizzazione del

(31) Su questo punto è essenziale V. SACKVILLE WEST, *English Country Houses*, London, William Collins, 1941.

decoro narrativo, della perfetta interazione della parte con il tutto, anche le forze distruttive che vi si oppongono ne vengono intaccate. Come i poli opposti che si attraggono, Fanny suscita l'interesse del libertino che finisce per preferirla alle altre e corteggiarla, arrivando a esser lui stesso contagiato dal fascino del decoro, della passione sommessata e segreta della giovane esclusa. Henry Crawford, infatti, rappresenta una versione più complessa dei fascinosi ma piatti Willoughby e Wickham, il cattivo (*wicked*) per eccellenza. La complessità narrativa del personaggio si riflette sul suo opposto, arricchendone le potenzialità e portando la figura tradizionalmente irriflessiva del libertino (il Don Giovanni romantico non ha fortuna fino a Byron) ad avvicinarsi a una sorta di autocoscienza.

Il passaggio beninteso non avviene, ma lo spostamento di prospettive segnala i territori inesplorati verso cui l'autrice stava dirigendosi. Se i fratelli Crawford ribadiscono quanta disonestà e egoismo si celino dietro un accattivante anticonformismo, la loro stessa attrazione inconsapevole per il decoro e la conservazione, per quanto ingannevole e momentanea, indica un'inedita equazione nell'universo austeniano. È vero che la ragionevolezza del *sense* ha fin dall'inizio trovato la propria forma espressiva nel nitore del suo classicismo, ma è anche vero che quando l'interiorità diventa punto di volta dell'intreccio, mal sopporta i limiti e gli equilibri dello stile neoclassico. La precisione del linguaggio in *Sense and Sensibility* è la differenza principale che distanzia la sensata Elinor dalla romantica Marianne.

Le manchevolezze morali che circondano Fanny si manifestano sovente, come abbiamo visto, attraverso un uso improprio del linguaggio che viene messo in evidenza sia dall'ironia drammatica, sia da alcuni episodi, in particolare quello centrale del teatro nel teatro, nel quale il recitare permette a ognuno di sconvolgere le regole della *propriety* in una sovversione carnevalesca che, cancellando i confini, rischia di compromettere il ritorno alla normalità, finendo così per chiudere gli spazi sia dell'ironia che dell'interiorità. Che si tratti del linguaggio o di ciò che nell'accezione morale del tempo sarebbe stato definito come "dovere", nella vicenda aleggia la presenza di una legge impersonale, alla quale Fanny soltanto resta fedele; si potrebbe definirla la sua vocazione, per osmosi con la vocazione incerta del cugino che Fanny sempre difende. Una vocazione che non ha nulla a che fare con una dimensione trascendente, ma molto a che fare con i suoi «acute feelings», il suo isolamento appartato, i suoi rapporti partecipati, seppur sporadici, con la natura, in breve con il suo romanticismo "antiromantico"³².

Benché i suoi trasporti per la *shrubbery* siano un tratto distintivo che la differenziano dalle abitudini cittadine di Mary (Mary non riesce a capire perché i contadini non vogliono prestarle il loro carro per far venire da Londra la sua indispensabile arpa, motivando il rifiuto con la frivola scusa di doverlo usare per il raccolto), non c'è nulla in lei dello slancio romantico. Di un romanticismo particolare si tratta, che lascia prevalere nel personaggio l'io interiore a scapito dell'io sociale, conferendo al romanzo un tono quietistico che punta a una forma di religiosità senza che vi sia alcunché di confessionale né nel romanzo, né nel personaggio. Il processo di secolarizzazione che sta alla base dell'invenzione dell'io romantico si presenta qui come precario equilibrio nel quale l'io si forma e si mantiene grazie alla difesa dei suoi spazi contro gli intrusi,

(32) Vedi D. BARRETT *Romanticismo e antiromanticismo nella narrativa femminile*, in *Storia della civiltà letteraria inglese*, a cura di F. Marengo, Torino, Utet, 1996. Benché il termine coniato dalla Barrett si riferisca nel suo saggio ad altre questioni,

è particolarmente calzante per indicare la complessità dei rapporti di Jane Austen con il suo tempo. Vedi anche C. TUIE, *Romantic Austen: Sexual Politics and the Literary Canon*, Cambridge, Cambridge U. P., 2002.

e grazie alla salvaguardia di un ordine impersonale sulle cui regole il vivere comune si basa, sia che quest'ordine venga definito come religione, linguaggio, o natura. L'invasione e la violazione sono infatti temi portanti del romanzo, tanto più minacciosi perché meno evidenti, tanto più subdoli perché non espliciti e mai intenzionali, messi in opera nella convivialità di una gita, nell'organizzazione festosa di una recita, nella piacevolezza di un corteggiamento, nella forma di una sottile violenza verbale³³.

Le potenzialità tragiche della commedia austeniana stanno sempre in agguato dietro i gesti e gli oggetti più insignificanti. Nel caso di Fanny Price, il "prezzo" che l'eroina deve pagare per mantenersi fedele alla propria essenza, può esser quello di una atarassia o di una totale rinuncia alla vita. La sua particolare sensibilità è stata paragonata a quella di Otilie – entrambe le eroine sono dedite a silenzi e segretezza – nelle *Affinità Elettive* che, come *Mansfield Park*, offre uno dei primi esempi di un uso raffinato e esteso del monologo narrato. Confrontando i due romanzi, a prescindere dalle ovvie differenze, ci accorgiamo che esiste un rapporto stretto fra il monologo narrato e l'ironia drammatica prodotta nelle due vicende dall'azione di una forza ignorata da tutti i personaggi e nota invece all'autore e a chi legge. Dal punto di vista della struttura dell'intreccio, sia la forza dirompente delle "affinità elettive" sia l'attaccamento, potenzialmente distruttivo, di Fanny per il cugino, la sua devozione costante e incrollabile, costituiscono il mito di partenza e lo sfondo essenziale che il lettore condivide con l'autore ma di cui tutti gli altri sono all'oscuro. Come Fanny, Otilie è il personaggio immobile e silente attorno al quale tutto ruota. Nel romanzo goethiano gli effetti più espliciti dell'ironia drammatica, più che nei diversi personaggi, sono all'opera nel protagonista Edouard, le cui illusioni e i cui autoinganni, vengono presentati attraverso il monologo narrato, anziché negli interventi della voce autoriale. In *Mansfield Park*, la vocazione cui Fanny aderisce come se fosse naturale, agisce come un destino facendo sì che i personaggi si comportino in modi che prima o dopo si rivelano palesemente inappropriati alle circostanze, o dicano cose che anticipano ciò che effettivamente avverrà, ma in modo ben diverso da ciò che si aspettavano³⁴.

8 - Teatro, autorità e linguaggio

Il pensiero silente, d'altronde, è l'unica dimensione in cui possa muoversi un personaggio immobile e costituisce l'unica sua difesa contro gli attacchi verbali a cui è continuamente esposto. È il correlativo verbale della gelida e raminga stanza a est, la stanza tutta per sé, dove Fanny si ritira «after anything unpleasant below» e nella quale «the pains of tyranny, ridicule, and neglect» vengono filtrati e alleviati dal suo poter seguire un qualche flusso di pensieri. Non c'è da sorprendersi se fra le stinte

(33) Il senso che Fanny attribuisce alla sacralità dell'esperienza interiore, trova il necessario presupposto nell'idea di una società naturale, benché non necessariamente legata a una forma storica particolare. Il valore esemplare della dimora di Mansfield ribadisce il fatto che Fanny non sia una adepta di Burke, più di quanto il perfido Wickham di *Pride and Prejudice* non sia un adepto di Godwin, evitando allo stesso tempo il problema delle simpatie politiche di Jane Austen, argomento di infinito contendere. Come sostiene T. Tanner: «Si è portati a riconoscere quanto sia importante vigilare senza

sosta sulle sfumature delle proprie motivazioni e intenzioni. Jane Austen sapeva come chiunque che i sentimenti non sono mai puri, né le motivazioni cristalline. Ma, per quanto è possibile, ci si dovrebbe render conto di quale sentimento o motivo sia preponderante», *op. cit.*, p. 20 (trad. mia).

(34) La nozione di ironia drammatica, nasce dalla critica teatrale ma viene solitamente estesa alla narrativa. Vedi per una definizione precisa M.H. ABRAMS, *A Glossary of Literary Terms*, Fort Worth, Harcourt Brace, 1999.

cianfrusaglie dimenticate in quella che era stata la stanza dei giochi delle cugine, siano sopravvissute chincaglierie romantiche come «[...] three transparencies, made in a rage for transparencies, for the three lower panes of one window, where Tintern Abbey held its station between a cave in Italy, and a moonlight lake in Cumberland; [...]»³⁵.

Lo spazio riservato a Fanny è infatti una stanzetta all'ultimo piano abbandonata da tutti, senza legna nel camino, esposta ai venti dell'est. La stanza a est viene menzionata nel momento in cui la pace solitaria, o la noia, a seconda dei punti di vista, di Mansfield Park vengono più gravemente minacciate. In assenza di Sir Thomas tutti finiscono, con maggiore o minore entusiasmo, per partecipare all'iniziativa di mettere in scena un dramma alla moda, *Lovers' Vows*, che si presta a rappresentare, nella finzione del teatro, i desideri nascosti e distorti di ognuno. Maria, fidanzata allo scialbo e ricco Mr. Rushworth, conta di trovare nella parte che impersonerà occasionali favorevoli per godersi i corteggiamenti ubiqui di Henry Crawford; la sorella Julia condivide la stessa segreta speranza; Mary Crawford, superiore a tutti gli altri per l'acume mondano che le permette di cogliere gli intrighi e i maneggi, può permettersi di dire la verità, sotto le mentite spoglie della finzione teatrale³⁶.

Nel periodo della recita, dimensione fittizia che sospende il ritmo naturale degli eventi, il linguaggio perde il suo potere di nominazione, nulla può più essere confermato o contraddetto; il teatro trasforma i protagonisti dilettranti in attori reali, sospendendo qualsiasi relazione stabile fra segni e significati. Ciò è vero per tutto quel mondo, in ogni angolo della casa, diventata essa stessa letteralmente un palcoscenico (persino lo studio di Sir Thomas è stato utilizzato per una scena), eccetto che per la stanza a est, il luogo in cui i travestimenti perdono la loro capacità di nascondere. Quando torna al riparo della sua stanza Fanny può ritrovarsi, ricomporsi, e ricordare, mentre tutti gli altri nelle parti pubbliche della casa, hanno dimenticato se stessi nell'eccitamento e nello scompiglio, nella confusione portata dall'impersonare ruoli. La stanza a est è l'unica a venir descritta minutamente, e a lungo; il suo impiego in anni passati viene sottolineato, l'austera mancanza di qualsiasi comodità o agio riflette la severa, schiva semplicità di Fanny e chi vi entra deve venire a patti con la sua forza riflettente.

La descrizione dello spazio raramente aveva avuto una funzione così autonoma nel romanzo austeniano, al di là di quella di essere utile, di scarsa rilevanza per l'azione e generalmente di scarso impatto emotivo. C'è una forte ironia nei confronti dei cittadini Mary e Henry Crawford che vorrebbero, non solo migliorare, ristrutturandoli, gli spazi, ma anche nell'idea che si possa abitare due luoghi così inconciliabili come Londra e Mansfield, così come, durante la recita pretenderebbero di poter stare sia dabbasso, ai piani nobili, sia in alto, nella stanza a est. La costruzione del sé

(35) *MP*, I, xvi, p. 137: «[...] tre trasparenti, fatti quando i trasparenti erano stati di gran moda, dove Tintern Abbey faceva bella mostra di sé, fra una grotta in Italia e un lago al chiaro di luna nel Cumberland; [...]» (trad. mia).

(36) L'evidente ostilità dell'autrice verso i *theatricals* in *Mansfield Park* ha sempre rappresentato un enigma. Jane Austen era affascinata dal teatro, fin da bambina recitava e organizzava lei stessa recite private a Steventon, i suoi romanzi sono costruiti su veri e propri dialoghi teatrali. È vero che in quest'opera l'autrice provoca il suo pubblico contraddicendolo le aspettative, ma è anche vero

che il motivo dell'impersonare è diventato ormai una questione che l'affascina profondamente. Romantica in questo senso sarebbe la sua avversione per il teatro e la teatralità della vita sociale. Tuttavia proprio in *Mansfield Park* si raggiungono livelli sublimi di contaminazione fra sincerità e teatralità. Ne è un esempio il brillante finale dell'episodio della recita in cui il padre, tornando all'improvviso entra in "scena", fra lo sgomento generale, pensando di entrare nel suo studio. Vedi per un attento esame dell'argomento, P. GAY, *Jane Austen and the Theatre*, Cambridge, Cambridge U.P., 2002.

interiore nella sua inviolabilità è tutto centrato sul fatto che Fanny è radicata sia nella natura che nel suo segreto spazio privato.

La quiete di Fanny ha l'ulteriore funzione di mettere in risalto il movimento degli altri personaggi. È un motivo ricorrente nei romanzi austeniani quello che vede i suoi affascinanti reprobri spostarsi inaspettatamente da un luogo all'altro in faccende misteriose. Spostarsi implica sovente allontanarsi dalla propria consapevolezza nella futile illusione di poter controllare emozioni e motivazioni proprie o altrui. Il contrasto fra quiete e movimento, permette all'autrice un uso particolarmente raffinato dell'ironia drammatica nei confronti di personaggi che, muovendosi in maniera frenetica e disinvolta, commettono una serie interminabile di errori, senza rendersene conto agiscono in modi evidentemente inadeguati alle circostanze effettive. Non c'è intenzione nella violenza verbale, solo trascuratezza nei loro rapporti reciproci, e nell'uso negligente del linguaggio, che nemmeno il decoro e le maniere più convenzionalmente giuste riescono a evitare, se non viene loro in aiuto la "cortesìa del cuore". I personaggi più vicini all'autrice, l'eroina brillante e il padre autorevole, sono le maggiori vittime dell'ironia drammatica: pensando di manipolare con lo spirito sottile e l'arguzia mondana, Mary è a sua volta soggiogata dalle sue stesse arguzie; Sir Thomas è spossessato dall'esercizio del possesso e esautorato da un'autorità esercitata senza garbo del cuore, diventando a un certo punto l'intruso nella sua stessa casa.

9 - Il legislatore come violatore della legge

Gli abbagli di Sir Thomas sono accennati così lievemente da rappresentare l'esempio più sorprendente di ironia drammatica. Il suo comportamento, severo, equanime e inflessibile, ne fa sì l'autorità indiscussa di Mansfield, ma certamente non un padre amorevole. Non sono tuttavia le figlie a metterne in evidenza le manchevolezze, bensì la nipote adottiva. Nel caso di Sir Thomas, le sfumature che il discorso indiretto libero offre al personaggio e che non vengono negate nemmeno ai tipi più ironizzati come la zia Norris, non compaiono.

All'inizio del romanzo, la partenza di Sir Thomas per le Indie Occidentali getta le figlie in uno stato pietoso, ci avverte l'autrice: «non per il loro dolore, ma per l'assenza di ogni dolore». Sir Thomas è rispettato sempre, ma raramente amato: persino Fanny è piuttosto intimorita e impaurita che affezionata quando ha a che fare con lui e, in quest'occasione, si duole di non riuscire a sentire maggior affetto per una persona verso la quale nutre profonda reverenza e sincera gratitudine. A questo punto, si verifica una doppia "mossa del cavallo" che anticipa le future aperture nella coscienza di Fanny e che ci dà un primo esempio dell'uso duttile del monologo narrato di cui godremo più avanti. I suoi sentimenti vengono qui esplorati e messi in contrasto con la superficialità di quelle che spontaneamente avrebbero dovuto provarli. La sua superiorità di sentimenti non deve tuttavia diventare assillante e l'autrice ce la presenta con una sottile oscillazione fra il distanziamento ironico e la resa " lirica " di un sentimento troppo complesso perché la ragazzina lo possa formulare. Contrariamente alle cugine, il non sentirsi addolorata per la partenza dello zio provoca in Fanny un complicato e doloroso processo introspettivo, quello di «affliggersi perché non riusciva ad affliggersi».

La mescolanza di simpatia e ironia che il monologo narrato comporta, viene bruscamente accantonata dall'intervento diretto di Sir Thomas che sottopone la sua sensibilità a una prova ben maggiore. Annunciandole di aver invitato a Mansfield il suo fratello più caro, separato da lei fin da quando aveva lasciato la casa paterna,

aggiunge un commento distratto, forse inteso a stimolare l'adolescente a vincere le proprie ritrosie e timidezze. Non rendendosi conto dello stato d'animo della nipote, Sir Thomas le anticipa la probabile delusione che il fratello proverà nel constatare quanto miseri siano stati i suoi progressi durante tutto il tempo intercorso dalla loro separazione:

«This was so thoughtful and kind!» – and would he only have smiled upon her and called her “my dear Fanny”, while he said it, every former frown or cold address might have been forgotten [...], [ma lo zio aveva aggiunto] «If William does come to Mansfield, I hope you may be able to convince him that the many years which have passed since you parted, have not been spent on your side entirely without improvement – though I fear he must find his sister at sixteen in some respects too much like his sister at ten»³⁷.

Non solo Fanny è addolorata di non provar dolore, ma i commenti bruschi dello zio la feriscono così intimamente da sprofondarla nel più nero sconforto. Umiliata, afflitta e piangente alla partenza del patrigno, viene per di più accusata di essere un'ipocrita dalle cugine gongolanti: «She cried bitterly over this reflection when her uncle was gone; and her cousins, on seeing her with red eyes, set her down as a hypocrite»³⁸.

Appena a Fanny viene concessa una qualche attenzione, subito sopraggiunge la peggiore offesa morale, in particolare da parte di coloro che si mostrano meno indifferenti nei suoi confronti. C'è un tocco di persecuzione inconsapevole da parte delle figure che dovrebbero rappresentare per l'eroina la giusta protezione contro i soprusi, inevitabili, per chi è indifesa di fronte alle più invisibili forme di violenza, senza tuttavia che l'autrice si permetta un giudizio risentito o satirico nei confronti del persecutore, il più delle volte, bene intenzionato.

Il padre adottivo costituirà in seguito una minaccia ancor maggiore per la pace interiore della sua protetta. Sir Thomas, il legislatore e il difensore di Mansfield contro gli intrusi, può trasformarsi ironicamente in un intruso, il difensore della proprietà in un trasgressore della *propriety*. Quando Crawford gli chiede la mano di Fanny, lui la sottomette a uno straziante interrogatorio, forzandola a dire ciò che non può esser detto (il suo affetto segreto per il cugino) e irrompendo, metaforicamente e letteralmente, nell'intimità del suo spazio isolato e appartato, la stanza a est. Sir Thomas è furioso e sdegnato quando Fanny rifiuta una proposta così vantaggiosa senza una ragione plausibile, non sospettando altro che testardaggine e respingendo mentalmente come insensata la fuggevole sensazione che Fanny possa essersi innamorata di uno dei suoi figli. La sua indignazione la obbliga a mentire e a rendersi ingrata verso il suo benefattore, avvolgendo un affetto del tutto legittimo nell'aura oscura di un tabù violato. L'angoscia di Fanny è giustificata dalla sua incapacità di trovare una brillante via di uscita, ma viene amplificata nel testo dal richiamo a un momento precedente quando Sir Thomas, all'inizio della vicenda, valutando l'opportunità di accogliere in casa la nipote “superflua” di sua moglie, aveva temuto che i suoi ragazzi

(37) *MP*, I, iii, p. 29: «Com'era pieno di considerazione e di bontà questo gesto dello zio! E se solo, mentre parlava, le avesse sorriso e le avesse detto “Cara Fanny”, tutti gli sguardi freddi, tutte le severe osservazioni rivoltele in passato sarebbero stati dimenticati. [...] Se William verrà a Mansfield, spero che riuscirai a dimostrargli che i molti anni della vostra separazione non sono passati inutilmente, senza renderti migliore; ma temo che, sotto

parecchi aspetti, troverà la sorella sedicenne di oggi non molto diversa dalla sorellina di dieci anni che ha lasciato tanto tempo fa». La traduzione omette le virgolette del monologo narrato iniziale.

(38) *MP*, *ibid.*: «Questa osservazione fece piangere amaramente Fanny, dopo che lo zio fu partito; e le cugine, vedendo che aveva gli occhi rossi, pensarono che era un'ipocrita».

potessero venirne attratti. Un'aura di trasgressione mitica sottostà allo scontro verbale squilibrato fra la nipote rispettosa e affezionata e il patrigno, a lei favorevole ma ottuso, che trattiene a stento il risentimento in una forma decorosa: l'interrogatorio è più che civile e il patrigno si dimostra comprensivo, ma la violenza verbale sta tutta nei presupposti inespressi che muovono le parole. Come in altre situazioni, l'arma di Fanny è il silenzio, ma i sottintesi lasciano trasparire la precarietà di tale difesa. Come Cordelia, Fanny «was always more inclined to silence when feeling most strongly»³⁹. A questo punto della storia il suo segreto ha acquistato l'alone del tradimento la cui scoperta potrebbe dimostrarsi disastrosa, non solo per la vita di Fanny, ma per lo stesso equilibrio dell'intera famiglia.

Il dialogo porta all'estremo la tensione di tutto il romanzo fra lo spazio della coscienza che garantisce la sacralità dell'esperienza interiore del singolo, e la sfera pubblica, rappresentata da Mansfield, da Londra, dal luogo d'origine di Fanny. Il tragico e l'ironia si alternano in questa scena memorabile, nella quale Sir Thomas, che era intervenuto in tempo per frenare l'*impropriety* della recita di principianti, diventa ora il miglior attore di un dramma reale, nel quale la posta in gioco è l'agone drammatico contro il silenzio che Fanny oppone all'artificialità del recitare ruoli. Il terrificante buon senso dell'incalzare di Sir Thomas è tanto più opprimente in quanto né la povera Fanny, né la voce narrante mettono mai in dubbio la sua legittimità.

Avendo notato il fuoco spento nel camino della stanza gelida, Sir Thomas lo prende come un segno della giusta diversità di educazione riservata a Fanny rispetto a quella dei cugini; forse un po' eccessiva, non in sé, ma alla luce della recente proposta vantaggiosa che potrebbe elevare Fanny a maggiori speranze:

Though the principle was good in itself, [...] I believe it *has been* carried too far [...] and you will feel that *they* were not the least your friends who were educating and preparing you for that mediocrity of condition which seemed to be your lot⁴⁰.

L'ironia è cupa e spietata perché non tocca l'individuo ma un ordine sociale nel suo insieme. Il padre assennato che aveva permesso alla figlia di sposare l'insulso Mr. Rushworth può essere una delle cause meno evidenti ma più decisive per il crollo di Mansfield, per la sua impossibilità culturale di imparare «the language of true feeling and alarm».

La passività di Fanny, in tutti i suoi molteplici aspetti, contribuisce a farne un personaggio anomalo nel canone austeniano, che si libra al di sopra delle faccende umane. Ma quella stessa passività è la pietra di paragone che fa risaltare le ricche sfumature degli altri personaggi, e apre alle nuove possibilità che il metodo narrativo dell'autrice va esplorando nei romanzi della maturità artistica. Gli abbagli emotivi e le motivazioni confuse portano spesso a sfiorare la tragedia; ma su questo l'autrice non transige e entra nel testo con la sua consueta vena epigrammatica per riaffermare la propria autorità:

Let other pens dwell on guilt and misery.

GIULIANA FERRECCIO

(39) «[...] era sempre incline al silenzio quando il sentimento era più potente» (trad. mia).

(40) *MP*, III, i, p. 283: «Il principio era buono in sé; ma poteva essere, e penso che lo sia stato, seguito troppo letteralmente nel tuo caso [...] e

ti renderai conto che non ti sono stati meno amici quelli che, educandoti, ti hanno preparata per quella condizione modesta che sembrava doverti toccare in sorte».