



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://cav.unibg.it/elephant_castle

IL SEGRETO

a cura di Raul Calzoni, Michela Gardini, Viola Parente-Čapková

settembre 2019

CAV - Centro Arti Visive
Università degli Studi di Bergamo

FRANCESCA GUIDOTTI

“Be secret; I charge you, Pamela”': il Settecento inglese e i paradossi del realismo

Il velo dell'arte

Nella *Naturalis historia*, Plinio il Vecchio rievoca la leggendaria sfida tra Zeusi e Parrasio, due maestri dell'ellenismo pittorico. Zeusi ha dipinto un grappolo d'uva così realistico che gli uccelli scendono subito dal cielo per beccarne i chicchi; certo della vittoria, vorrebbe scostare il panno che copre l'opera del rivale, ma non può: il quadro consiste proprio nella perfetta riproduzione di quel panno. Così, “compreso l'errore, [...] [concede] la palma [all'avversario], poiché egli [...] [ha] tratto in inganno gli uccelli, mentre Parrasio [...] [ha] ingannato lui stesso che [...] [è] un artista” (Plinio il Vecchio 77-78 d.C.: XXXV. 65).¹ Con il suo aneddoto, Plinio prima afferma, e poi corrode, il presupposto su cui si fonda la gara pittorica: che la grande arte sia essenzialmente mimetica. Lungi dall'essere un fedele rispecchiamento, il quadro di Parrasio è al tempo stesso testimonianza di un inganno fondativo e invito a uno “svelamento impossibile” (Siti 2013: 16) che, come accade per il dipinto di Magritte *Les amants* [Fig. 1], ha a che fare con l'irresistibile seduzione del desiderio e con il suo soddisfacimento necessariamente incompleto.

A un primo sguardo il segreto sembrerebbe essere ciò che si trova sotto il velo e che alimenta la curiosità di Zeusi: la verità alla quale tanto vorremmo attingere anche se poi dobbiamo rassegnarci al fatto che mai ci sarà data.

¹ Qui e altrove, ove non si faccia riferimento a un'edizione italiana e ove non diversamente specificato, le traduzioni dal latino e dall'inglese sono mie.



Fig. 1
René Magritte (1928),
Les Amants, MoMA,
New York. © 2019 C.
Herscovici, Brussels /
Artists Rights Society
(ARS).

Scrivi Barthes:

La letteratura [...] rifiutandosi di assegnare al testo (e al mondo come testo) un "segreto", cioè un senso ultimo, libera un'attività che potremmo chiamare contro-teologica, o meglio rivoluzionaria, poiché rifiutarsi di bloccare il senso equivale sostanzialmente a rifiutare Dio e le sue ipostasi, la ragione, la scienza, la legge (Barthes 1968a: 55-56).

Nella paradossale epitome pliniana dell'*ars celare artem*, il segreto viene dapprima evocato e poi subito negato, come accade anche per la supremazia dell'artefice: il pittore, che da un lato è acclamato per la sua straordinaria capacità di ingannare, è anche e soprattutto sminuito per la sua ingenua propensione a essere ingannato. Non stupisce quindi che, per Barthes, all'assenza di una verità ultima corrisponda la "morte dell'autore" perché, nella competizione pliniana, l'unico vero vincitore è il velo. Sempre a Barthes dobbiamo una delle più celebri riflessioni sui dispositivi linguistici e testuali costitutivi dell'arte realista, i cosiddetti "dettagli insignificanti", particolari non funzionali alla definizione dei personaggi o allo sviluppo narrativo che costellano la narrazione, come il barometro appeso alla parete del salotto di Madame Aubain nel flaubertiano *Un cœur simple*:

È quella che potremmo chiamare *l'illusione referenziale*. [...] Soppresso dall'enunciazione realistica in quanto significato di denotazione, il "Reale" vi ritorna come significato di connotazione; [...] il barometro di

Flaubert, la porticina di Michelet non dicono insomma nient'altro che questo: *noi siamo il reale* [...]: si produce un *effetto di reale*, fondamento di quel verosimile inconfessato che costituisce l'estetica di tutte le opere correnti della modernità (Barthes 1968b: 158).

Appassionato esploratore dello specifico testuale, Barthes ne conosce (e ne riconosce) la costitutiva *différance*; del resto Auerbach (1946) aveva già definito il realismo letterario come "dargestellte Wirklichkeit", o "realtà rappresentata", passata attraverso il filtro della rappresentazione. Il Reale barthesiano è evocato dal testo letterario "in statu nascenti [come] un intarsio traforato e instabile che può crollare in un soffio se lo scrittore appena si distrae" (Siti 2013: 20), un costruito provvisorio. Ma, d'altro canto, il realismo ci ricorda che l'arte, pur essendo menzogna, non può "fare a meno di instaurare qualche rapporto [...] con la realtà", benché si tratti di "universi distinti, eterogenei, ontologicamente irriducibili" (Bertoni 2007: 30). L'opera si fonda necessariamente su un conflitto permanente, su una dialettica irrisolta, su una tensione latente; gli artifici rifiutati da un artista saranno sostituiti giocoforza da altre convenzioni, non meno inautentiche. Il romanzo insomma, quand'anche dichiaratamente affine alla ricerca storica, o didascalicamente orientato alla trasmissione di verità essenziali, articola un discorso sul mondo che ha tutti i limiti, e le attrattive, dell'insondabile e prolifica affabulazione. Cos'è poi il realismo in letteratura? Di volta in volta è stato definito come una corrente, una scuola, uno stile, un metodo, un'etichetta editoriale, un progetto di scrittura o un effetto di lettura (ivi: 27). Sarebbe forse più onesto dire che, così come accade per la realtà, anche il realismo non esiste: nozione ambigua (Jakobson 1921), sottoposta a un'incessante metamorfosi, per effetto dei mutati orizzonti epistemici non meno che di molteplici e variegati approcci idiosincratici. In questo *continuum* il Settecento costituisce, a detta della critica, una delle tappe più significative. In contrapposizione all'idealismo, viene appunto definito come l'età del realismo "per indicare la fede nell'esistenza esterna e oggettiva delle cose, a prescindere dai processi cognitivi della mente umana" (Loretelli 2010: 19).

In Inghilterra, il Settecento vede la nascita del *novel*² (Capoferro 2017: 105-119), il moderno romanzo realista, contrapposto agli stereotipi fantasiosi del *romance* eroico e cavalleresco, “che tratta di cose e persone favolose” (Reeve 1785) e che è stato tanto argutamente parodiato nel *Don Chisciotte* di Cervantes (Eagleton 2005: 3-4). Il *novel*, definito come “una rappresentazione della vita vera [...] e dei tempi in cui è scritto” (Reeve 1785), rappresenta per i romanzieri dell'epoca il celebrato presente e il glorioso futuro della narrativa, o almeno è quanto affermano i suoi sostenitori, per i quali proprio la scrittura rappresenta peraltro la principale fonte di guadagno. Senza preoccuparsi di nascondere il loro conflitto di interessi, Defoe, Fielding, Johnson, Richardson e altri si affrettano a spiegare che solo un fedele ritratto della realtà esperita – la metafora del quadro è pressoché ubiqua –³ può fornire ai lettori, specie a quelli più immaturi e inesperti, i necessari modelli comportamentali. Lo chiarisce Samuel Johnson in una delle più influenti apologie del *novel*, pubblicata nel 1750 sulle pagine del “Rambler”: “Questi libri sono scritti principalmente per i giovani, per gli ignoranti e per gli oziosi, per i quali possono servire come lezioni di condotta e introduzioni alla vita” (Johnson 1750).

Al fondo del crudo realismo settecentesco, che intenzionalmente abbraccia anche gli aspetti più turpi e picareschi della contemporaneità (Watt 1957: 11), vi è un'istanza didascalica e moralizzatrice che fa appello alla coincidenza tra apparenza ed essenza su cui s'im-

2 La prima occorrenza del termine *novel*, inteso nell'accezione di “romanzo”, si registra intorno alla metà del secolo quando Tobias Smollett, nella prefazione a *The Adventures of Ferdinand Count Fathom*, lo definisce come “un grande affresco che comprende i personaggi della vita reale disposti in gruppi diversi ed esibiti in vari atteggiamenti, secondo gli intenti di un disegno uniforme e di un evento generale, a cui ogni figura individuale è assoggettata” (Smollett 1753; traduzione di Paola Bottalla Nordio, in Perosa 1983: 120). Smollett ritiene peraltro indispensabile la presenza di “un personaggio principale che attiri l'attenzione, unifichi gli incidenti, dipani il bandolo del labirinto e alla fine chiuda la scena in virtù della sua importanza” (ibidem), a garanzia della verosimiglianza, del decoro e, non ultimo, del successo editoriale che, come vedremo, è per molti versi l'obiettivo più appetibile.

3 Scrive ad esempio Samuel Johnson (1750): “Gli scrittori contemporanei [...] si dedicano a dei ritratti di cui tutti conoscono l'originale, e possono rilevare ogni devianza dall'esattezza della somiglianza”.

pernia l'etica protestante. Ecco allora emergere un primo problema; perché se è vero che la narrazione si propone di istruire, bisognerà prestare molta attenzione al modo in cui verrà scelta la porzione del reale che si andrà a rappresentare, e anche al modo in cui sarà poi raffigurata. Johnson è chiarissimo al riguardo: a discolpa di un personaggio, non basterà dire che “è stato ritratto così come appare, perché molti personaggi non dovrebbero affatto essere ritratti”; né ci si potrà accontentare di articolare un racconto veritiero, perché è noto “che l'osservazione che chiamiamo conoscenza del mondo rende gli uomini più spesso scaltri che non buoni” (Johnson 1750). Il narratore deve quindi esercitare un controllo preventivo sul suo soggetto, non potendosi permettere di sortire un esito indesiderato, ma neppure di venir meno alla fedeltà del rispecchiamento. È essenziale che segua un progetto preciso e ben congegnato: un compito arduo ma, per Johnson, non impossibile. E in fondo questo è il primo dei paradossi del realismo.

Paesaggisti, prosatori e cameriere

Il film di Greenaway *I misteri del giardino di Compton House* (1982), ambientato alle soglie del XVIII secolo, riflette, tra le altre cose, su questa aporia. Lady Herbert, proprietaria di una gentilizia tenuta di campagna, si rivolge al paesaggista Mr. Neville perché ne ritragga alcune vedute, da donare al marito. Tutti i disegni vengono realizzati con la tecnica del *framing*, vale a dire inquadrando la scena all'interno di un dispositivo ottico che la racchiude – quasi fosse un'inquadratura filmica – e la segmenta in quadranti; su carta viene poi riprodotta la stessa struttura, così da poter rappresentare fedelmente il percepito, con un'attenzione fiamminga ai dettagli [Fig. 2]. Mr. Neville afferma, non senza una buona dose di vanagloria: “Io controllo la gioia o la depressione di un grande proprietario terriero mettendogli la casa nell'ombra o alla luce del sole” (Greenaway 1982). Forte delle sue doti pittoriche e di un razionalismo di stampo illuminista, il paesaggista è certo di non dover sottostare alla gerarchia sociale; il suo potere viene in effetti confermato dal contratto anomalo che Lady Herbert ha fatto stilare per assicurarsi i suoi



Fig. 2
Peter Greenaway (1982), *I misteri del giardino di Compton House*,
ed. or. *The Draughtsman's Contract*.

servigi, concedendogli tra l'altro le sue grazie nel periodo di permanenza. Così l'uomo detta le sue regole, o meglio le sue proibizioni, riguardanti la gestione dello spazio: agli abitanti della dimora sarà vietato aprire porte e finestre, esporre oggetti impropri, sostare nell'inquadratura.

Ma un giorno Mr. Neville scopre che sta disegnando particolari di cui non si era reso conto, e che anzi proprio non si aspettava di trovare in quei giardini: un paio di stivali, una camicia lacerata, una scala, tutti indizi che conducono il suo sguardo, e con lui quello dello spettatore, verso la scoperta di un omicidio [Fig. 3]. Il padrone di casa è stato brutalmente assassinato dalla moglie, con la complicità di tutti gli aristocratici e i *parvenu* che ruotano intorno alla tenuta. Anche il paesaggista, divenuto un testimone scomodo, dovrà subire la stessa sorte, non prima però di aver dato un erede alla figlia di Lady Herbert, che con lui ha stipulato un ulteriore contratto a parti invertite: è lui, questa volta, l'oggetto sessuale.⁴ È stato usato, e poi

.....
4 Il film non spiega apertamente cosa spinga Mr. Neville ad accettare il nuovo contratto, se non una gratificazione narcisistica: anche in questo consiste il fascino

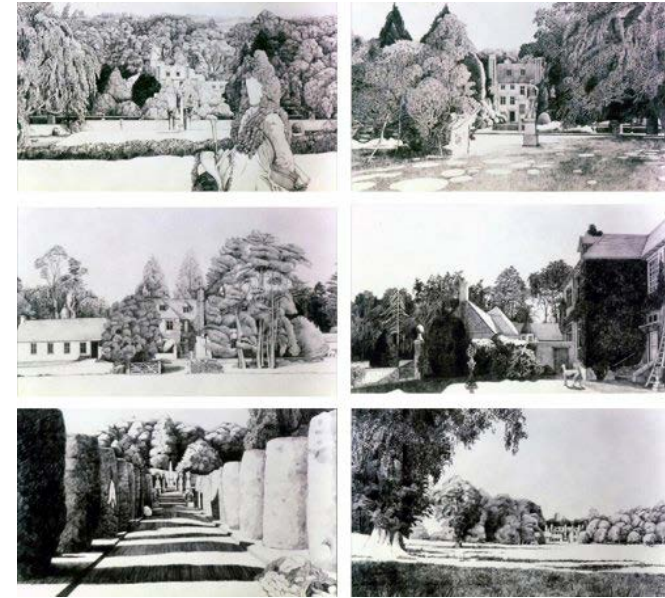


Fig. 3
Peter Greenaway (1982), *I misteri del giardino di Compton House*, ed. or. *The Draughtsman's Contract*.

eliminato senza troppi scrupoli, proprio come i suoi bellissimi disegni, dati alle fiamme nel finale.

Diversamente da ciò che siamo abituati a pensare, l'arte realista non può – e non vuole – mai consistere in una copia fedele; anzi, sarebbe più giusto considerarla come un antidoto alla duplicazione reificante. Come suggerisce la prima parte del lungometraggio, la copiatura, per quanto perfetta, finisce per annoiare i suoi fruitori, e un artista non se lo può permettere. Il *novel* nasce proprio dall'esigenza di catturare e fidelizzare un nuovo pubblico, che non è poi così lontano da noi come potrebbe sembrare. Nel Settecento si è sviluppata la prassi della lettura interiorizzata, individuale e silenziosa, che è oggi divenuta la norma. La narrazione deve quindi suscitare curiosità, attesa, immedesimazione emozionale; nei termini dell'epoca, *suspense* e *sympathy* (Keen 2007):

.....
del segreto.

Le precedenti forme del racconto non [...] [soddisfano] *cognitivamente* i lettori e [...] la temporalità da loro sviluppata non si [...] [sincronizza] più con l'esercizio della pratica. [...] [Gli scrittori si rendono conto], insomma, che leggendo in silenzio e con il ritmo con cui si [...] [legge] all'epoca, la narrativa del passato non [...] [attiva] la memoria e l'attesa dei destinatari nel modo appropriato a suscitare il loro interesse e le loro emozioni (Loretelli 2010: 146).

Così, la letteratura settecentesca capisce “di dover creare degli ostacoli al flusso del racconto, in modo da dar tempo all'attesa di instalarsi nel lettore individuale”: la soluzione sarà quella di inserire tanti piccoli ostacoli verbali allo sviluppo della storia, parole ed elementi “non essenziali [...]”, ma che lo sguardo del lettore non può saltare perché i loro contenuti e la loro importanza gli sono ignoti”, e che “costituiscono barriere al flusso dell'informazione, centellinandola” (ivi: 161-162). Come i particolari anomali nascosti, ma non troppo, nei lussureggianti giardini di Compton House, questi ostacoli sollecitano ancora oggi la nostra curiosità, ricordandoci che l'arte è un velo steso sul segreto. Se vogliamo dare un senso a questi indizi dobbiamo necessariamente liberarci di ogni soggezione all'autorialità (metaforicamente, dobbiamo accettare la “morte dell'autore”) e anche liberarci dall'aderenza ossequiosa alla statica monumentalità dell'opera, sottoponendola a nostra volta a un rogo purificatore. In altre parole, dobbiamo “sporgerci” in avanti e fuori dal testo (Siti 2013: 79), riconoscendo “gli artefatti culturali per quello che sono, ossia atti socialmente simbolici” (Jameson 1981).

Come Mr. Neville ha scoperto suo malgrado:

Il dettaglio non è mai insignificante per la semplice ragione che il contesto in cui è inserito è un contesto di semiosi illimitata, dove la mancanza di senso è la cosa più innaturale che ci sia. Ogni dettaglio è come un ordigno inesplosivo che esiste, beato lui, mentre l'autore non è affatto sicuro di esistere (Siti 2013: 48-49).

Per portare il ragionamento alle sue estreme conseguenze, potremmo dire che “non è detto che l'autore sia consapevole degli spessori che può avere un dettaglio”; quello che è certo è che il dettaglio esi-

ste, mentre lo scrittore no (ivi: 46-49). Può sembrare un'affermazione paradossale, considerato che i grandi romanzieri inglesi del XVIII secolo, tuttora celebrati per le loro opere, sono indubbiamente tra le personalità più note e più discusse del periodo: di questi paladini dell'individualismo (Watt 1957: 132) tutti parlano, e molti scrivono, nel bene e nel male. In un Paese governato da sovrani stranieri non certo dediti alla promozione della cultura e, nello specifico, poco inclini al patrocinio letterario, l'artista è un *self-made man*, determinato a conquistare il successo facendo i conti con la commercialità delle sue opere e con le leggi di mercato, secondo i dettami dell'etica borghese.⁵ Il caso di Samuel Richardson è emblematico: riedizione illuminista del rinascimentale *homo faber fortunae sua*, egli è un apprendista tipografo divenuto poi, per gradi, stampatore, direttore dell'ufficio londinese per la registrazione dei diritti d'autore e, infine, quasi per caso, acclamato scrittore professionista.

La figura di Richardson è stata recentemente oggetto di una rinnovata fortuna critica, che ha messo in luce il suo ruolo multiplo nella più celebre controversia letteraria del periodo: quella relativa alla ricezione della sua opera prima, il romanzo *Pamela; or, Virtue Rewarded* (1740), di cui ci occuperemo a breve. Storia di un'integerrima servetta⁶ premiata con un insperabile matrimonio altolocato per il fatto di aver saputo, incrollabilmente, resistere alle *avances*

5 Lukács (1946) è stato tra i primi ad ancorare il romanzo all'ideologia borghese. Si veda anche il bel libro di Alberto Castoldi dedicato al realismo borghese in ambito francofono (1976).

6 Qui e altrove ricorriamo al termine “servetta”, che anche Goldoni impiega in *La Pamela* (o *Pamela fanciulla*, 1750) e *Pamela maritata* (1759), opere teatrali ispirate proprio al romanzo epistolare di Richardson. In realtà, a ben vedere, nel testo narrativo, la protagonista è portavoce di una nuova coscienza di classe decisamente borghese. Pamela è una “maid-in-waiting”, quindi non è una semplice cameriera, ma il suo ruolo è piuttosto paragonabile a quello di una dama di compagnia che ha rapporti diretti e privilegiati con la padrona di casa. Anche il nuovo padrone, Mr. B., la dispenserà dalle occupazioni più umili affidandole la gestione della sua personale biancheria (Richardson 1740b: 22); una richiesta ricca di sottintesi di natura sessuale che, presa alla lettera, definisce una prospettiva lavorativa sostanzialmente allettante. Inoltre, per quanto la famiglia di Pamela sia povera, appartiene a pieno titolo alla *middle class*: il padre aveva fallito nel progetto di aprire una scuola.

del suo padrone (ma anche per le sue straordinarie doti fisiche e intellettive), *Pamela* ha infatti immediatamente alimentato un acceso dibattito tra opposte fazioni di lettori ed esegeti – pro e antipamelisti – che, a partire dal titolo, hanno voluto enfatizzare le opposte accezioni della virtù e della ricompensa intendendole, di volta in volta, come espressione dell'ascesi mondana o di un'opportunistica mercificazione.

Pare che Richardson abbia per primo alimentato quella controversia per fini commerciali, sponsorizzando la pubblicazione del pamphlet anonimo *Pamela Censured* (1741), che rileggeva il romanzo come un libro pornografico, con tanto di commenti piccanti, dopo che egli stesso aveva segretamente remunerato il Reverendo Slocock perché ne tessesse le lodi dal pulpito, in uno dei suoi sermoni (Keymer e Sabor 2005: 32-37, 23-24). L'autore ha saputo cioè riconoscere l'esistenza di un mercato emergente e assecondare i variegati gusti di un pubblico ulteriormente espandibile, facendo perno sulle molteplici potenzialità della propria opera. È stato in grado di inventarsi sempre nuove motivazioni d'acquisto: la traduzione francese veniva raccomandata "per un uso scolastico", mentre la sesta edizione di lusso come ornamento "per una elegante libreria signorile" (ivi: 37-38). Ma ancor più interessante è il fatto che Richardson, nelle varie revisioni pubblicate nel corso degli anni, non abbia "fatto molto per rimuovere [...] [l']ambiguità della rappresentazione, o per tacitare le caratteristiche controverse dell'opera": non vi sarebbe stata accusa rivolta al romanzo, o alla sua protagonista che non fosse già "inequivocabilmente insinuata e in molti casi apertamente articolata nel testo originale" (ivi: 14). L'autorialità è quindi indebolita, fino all'estinzione, non certo per effetto delle divergenze tra edizioni autorizzate e copie pirata,⁷ imitazioni fedeli e parodie dissacranti,⁸ ri-

7 *Pamela* fu peraltro il primo romanzo pubblicato in forma integrale nelle colonie americane. Ristampato a Philadelphia da Benjamin Franklin, veniva venduto a meno di metà del prezzo delle esportazioni autorizzate (Keymer e Sabor 2005: 39).

8 La più celebre parodia di *Pamela* è indubbiamente la novella *An Apology for the Life of Mrs. Shamela Andrews: In Which the Many Notorious Falsehoods and Misrepresentations of a Book Called Pamela, are Exposed and Refuted* (1741), scritta da Fielding, ma prudentemente pubblicata in forma anonima. Nell'opera la pro-

Fig. 4
Banksy (2006), *Sweep it under the carpet*, Londra.



scritture amatoriali e riproposizioni gadgettistiche; il fatto è che, per quanto ci si sforzi, non si riesce a cogliere alcun progetto autoriale univoco, se non forse quello di assecondare e di cavalcare la duttile plasticità del testo.

Dal canto suo, Richardson definirà la propria scrittura "writing to the moment" (Richardson 1754: 289), trascrizione pressoché simultanea di parole e azioni, in cui l'intervento redazionale è apparentemente ridotto al minimo. È, in effetti, una lingua palpitante, che veicola un senso di urgenza e che, idealmente, sincronizza i tempi della registrazione con quelli della ricezione, avvalendosi del potenziale seduttivo dell'atto voyeuristico. Parole in libertà scritte, nel caso di *Pamela*, da una cameriera sedicenne che ben poco dovrebbe sapere di come va il mondo, e che immaginiamo lontana dal cinismo. Ogni cosa, in questa apparente naturalità, è frutto di una ben studiata finzione che però, guardata da vicino, espone impietosamente le proprie crepe e incoerenze. È stato notato come sia scandalosamente poco credibile che una servetta sappia scrivere in quel modo, e ancor più che lo faccia all'impronta (Frank 2002: 49); rinunceremo, pertanto, a soffermarci su di lei, e ad accontentarci del senso apparente delle sue parole. La cameriera Pamela, come fa la sua omologa nel murale contemporaneo *Sweep it under the carpet* del discusso street artist Banksy [Fig. 4], ci invita ad alzare il velo per vedere cosa nasconde, ben sapendo che assisteremo a un'altra illusione. Non a caso, nel protagonista è un'arrivista di facili costumi, sfacciata e pronta a tutto, e Mr. B. cede il posto allo stolto e vanaglorioso Squire Booby. Anche la scrittura al presente viene parodiata e derisa per la sua artificiosa implausibilità.

graffito lo svelamento prelude al nascondimento, e l'atto di gettare le scorie sotto il tappeto richiama la nostra attenzione proprio sull'eccedenza, e sull'altrove.

Pamela, segreti e raggiri

Pamela dimostra come il *novel* settecentesco giochi a rimpiazzare con il lettore. A Richardson era stata commissionata una raccolta di lettere che la gente di campagna, poco abituata a maneggiare la penna, potesse prendere a modello per la propria corrispondenza. L'opera, pubblicata nel 1741 con il titolo di *Familiar Letters on Important Occasions*, oltre a costituire una palestra di scrittura e una diretta fonte d'ispirazione per il romanzo, ne illustra le premesse: era necessario parlare di cose credibili o, meglio ancora, rifarsi a eventi reali, come la storia del riuscito matrimonio tra un signorotto di campagna e la sua compita domestica, riferita all'autore da un conoscente (Richardson 1741b).

Pamela verrà pubblicato, inizialmente, in forma anonima, a suggerire che le lettere e i diari sono documenti autentici redatti dalla protagonista della storia. Anche nella prefazione alla seconda edizione, scritta quando ormai il nome dell'autore è sulla bocca di tutti, Richardson si avvale di una strategia denegativa: afferma di essere lo scopritore e il sedicente curatore degli scritti di Pamela Andrews. Riconosce però di avere una precisa responsabilità nel progetto editoriale, elencando una serie di finalità a cui quell'opera, per come lui stesso l'ha fruita, non mancherà di ottemperare. Saprà "divertire e intrattenere", "inculcare la Religione e la Moralità", rendere il vizio "meritatamente odioso" (Richardson 1741a). Nel testo sono menzionati diversi fruttori; si fa riferimento agli uomini "Facoltosi", "dediti all'Intrigo" e "succubi delle Passioni", che dalla lettura potranno imparare a ben disporre delle proprie risorse e a recedere dalle tentazioni più perniciose, mentre la "Vergine modesta", la "Sposa casta" e la "Moglie cortese" vi troveranno esempi da seguire nelle situazioni più critiche (ibidem). Il lettore ideale – gentiluomo di fortuna o virginale fanciulla – si rispecchia quindi nei protagonisti della vicenda, e questo è un altro modo per ribadire che non si tratta

di pura finzione, ma di una diretta prosecuzione, pedagogicamente fondata, della realtà.

Le aporie del realismo esplodono nella parte conclusiva della prefazione, che basa la sua efficacia persuasiva su una palese menzogna: il curatore, con un *coup de théâtre*, si erge a garante dell'efficacia narrativa affermando che il suo giudizio è imparziale, come invece non lo sarebbe quello dell'autore. Qui la "finzione del non fittizio" (Rousset 1963) giunge al parossismo; Richardson si prende ironicamente gioco del lettore, ricordandogli l'inattendibilità del paratesto. Tutto l'impianto crolla allora come un castello di carte: saremo liberi di non credere e, perché no, di leggere in modo eretico, trasgredendo le norme e le finalità precedentemente enunciate, tanto più che davanti ai nostri occhi si staglia un testo stratificato, che si presta a varie interpretazioni e letture conflittuali.

Il romanzo si apre con una lettera che, indirizzata dalla protagonista ai suoi anziani genitori, inizia con queste parole: "Miei cari Padre e Madre, ho un gran dispiacere e qualche consolazione da comunicarvi" (Richardson 1740b: 21).⁹ L'argomentazione parrebbe sostanzialmente tranquillizzante: Pamela, una ragazza semplice e onesta che temeva di restare disoccupata alla morte della sua datrice di lavoro Lady B., vuole condividere con la famiglia la gioia per lo scampato pericolo. Il figlio della defunta signora ha infatti deciso di tenerla al suo servizio e anzi si è dimostrato particolarmente munifico, donandole monete e abiti da lutto. La ragazza, che si autodefinisce una "dutiful daughter",¹⁰ scrive pertanto al padre e alla madre per rassicurarli e per mandare loro il denaro ricevuto. Un quadretto armonioso, che fa ben presagire: è un mondo basato sull'onestà, sul rispetto e sui buoni sentimenti. Ma, a uno sguardo più attento, si coglie uno spaccato ben più ansiogeno.

Tutte le relazioni sono infatti decisamente problematiche. Lady B.

⁹ Le citazioni dal romanzo, ove non diversamente specificato, sono tratte dalla traduzione di Masolino d'Amico per l'editore Mondadori.

¹⁰ Masolino d'Amico traduce "dutiful daughter" come "obbediente Figliola", ma l'aggettivo "dutiful" ha uno spettro denotativo e connotativo ben più ampio: insiste, oltre che sul rispetto e sull'obbedienza, anche e soprattutto sul dovere e, quindi, sulle aspettative sociali.

aveva nominato Pamela sua cameriera personale e le aveva insegnato a far di conto, a cucire e a ricamare; in pratica, le aveva fornito qualifiche superiori al suo status, senza attribuirle un chiaro inquadramento professionale e uno stipendio fisso (“ancora non ho la paga, in quanto la mia signora aveva detto che mi avrebbe compensata secondo i miei meriti”, *ibidem*); così la fanciulla corre il rischio di non trovare una nuova occupazione. Sul suo letto di morte l’aristocratica ha raccomandato tutti i suoi servitori ma, giunta a lei, “è riuscita a dire soltanto: ‘Mio caro figlio! [...] Ricorda la mia povera Pamela!’ E queste sono state fra le sue ultime parole!” (*ibidem*). Le reiterate manifestazioni di gratitudine per la benevolenza della padrona nascondono dunque un malcelato risentimento; la sua dipartita è una sventura che fa versare lacrime di commozione, di paura e, forse anche di rabbia.

D’altro canto il rapporto con la famiglia di origine non si può dire idilliaco. Gli onesti genitori sono pieni di debiti; come emergerà dalle lettere successive, hanno sperimentato in prima persona la precarietà e i rovesci della sorte. Hanno messo la figlia a servizio per liberarsi del peso del suo mantenimento, ma anche per trarre profitto dal suo lavoro: Pamela sa che è un suo preciso dovere – ecco il senso più letterale dell’aggettivo “dutiful” – contribuire al loro sostentamento con il denaro guadagnato. La ragazza è consapevole di essere una risorsa da mettere a frutto e scrive quindi con un secondo fine: quello di condividere, con chi ha più esperienza di lei, le strategie da mettere in atto per ottimizzare l’imprenditorialità di sé, per sfruttare la situazione a proprio vantaggio. È necessario agire con ocularità e con segretezza perché in quel mondo vige l’hobbesiana “bellum omnium contra omnes”: il denaro spedito va occultato, così che il lacchè John non sappia cosa trasporta; le monete vengono chiuse “ermeticamente in una [...] [scatola], bene avvolte nella carta, perché non tintinnino”, e ai genitori si raccomanda di “non aprirla davanti a lui” (*ivi*: 22). Alla ragazza quei soldi non servono perché, essendo lei una creatura virtuosa e timorata di Dio, “la Provvidenza non tollera che [...] [le] manchi nulla” (*ibidem*); o forse, più laicamente, perché saprà provvedere lei stessa alle sue necessità, facendo buon uso della propria virtù.

Significativo è anche il fatto che il rapporto filiale si declini in termini di genere: la giovane non pone i genitori sullo stesso piano, ma si rivolge prioritariamente al padre (“mi sarei trovata [...] costretta a tornare da voi e dalla mia povera madre”, *ivi*: 21), riconoscendo al maschile un ruolo preminente. La sua profonda consapevolezza del paradigma patriarcale le permetterà poi di comprendere e di contrastare i progetti di Mr. B. Il nuovo padrone intende infatti sedurla e la sua condotta è piena di doppi sensi, che Pamela non esplicita e che sembrerebbe non cogliere. Qualcosa però cambia nel finale della lettera, una sorta di post scriptum che registra l’irruzione del maschile nello spazio dell’intimità femminile, la *dressing-room*. Mr. B. vuole vedere la lettera che la giovane si è nascosta in petto, ma viene da chiedersi se non sia piuttosto interessato alla corporalità del nascondimento. La servetta si ritrae, con vergogna e, mentre l’uomo legge il suo scritto, chiede scusa senza sapere bene perché (“Di grazia, eccellenza, perdonatemi! Anche se non sapevo di cosa”, *ivi*: 23). C’è in lei, oltre allo spavento per l’intrusione, una confusa mescolanza di timore e senso di colpa che sembra suggerire altre potenzialità interpretative.

Forse Pamela ha paura che Mr. B. scopra che la sua lettera non è affatto innocente, e che chi l’ha redatta non è inesperto come si potrebbe pensare. È possibile che la ragazza, avendo capito le reali intenzioni dell’uomo, vi abbia alluso consapevolmente, e che abbia incominciato a concepire una rivalse. La sua strategia di resistenza (e di seduzione) farà perno proprio sui tre successivi ammonimenti del padrone. Per prima cosa, l’uomo le ingiunge di non diffondere notizie lesive della sua immagine pubblica: “Non sono adirato con te se scrivi di cose innocenti come queste; purché badi a quali storie fai uscire da una famiglia” (*ibidem*). Poi aggiunge: “Sii fedele e diligente, fai quello che devi fare, e io ti apprezzerò ancora di più” (*ibidem*). Infine loda le sue conoscenze e abilità: “Ma lo sai, Pamela, che hai una bella scrittura, e anche un’ottima ortografia? Leggi pure tutti i libri di mia madre per istruirti, voglio che sia tu a tenerli in ordine” (*ibidem*). Come le ha suggerito Mr. B., la scrittura, in quanto divulgazione del proibito, sarà la migliore forma di ricatto e, in quanto esibizione del sé, sarà il più potente strumento di conquista. Ma non bisognerà mai

passare il limite, essere troppo espliciti e, soprattutto, mai si dovrà mettere in discussione la rispettosa subordinazione al maschile, almeno nelle forme. Il padrone è stato molto chiaro in proposito e Pamela, trascrivendo le sue ingiunzioni, dà a quelle parole un nuovo significato operativo, che si rivelerà vincente.

Il realismo si declina sempre, nel romanzo, come eccedenza di senso. Varie linee interpretative si dipartono, senza tuttavia mai saturare gli interstizi della *texture*. Più la realtà è concretamente evocata – più si presentifica – più ha l'impalpabile consistenza del segreto. C'è un'immagine testuale che ben esprime l'ambigua irriducibilità del testo, congiunta alla sua vocazione al dettaglio. Questa immagine riguarda il denaro, "operatore realistico per eccellenza" (Bertoni 2007: 11) che però si presta a una surdeterminazione simbolica. Alla fine della seconda lettera, scritta dai genitori per mettere in guardia l'inconsapevole fanciulla – o piuttosto per approvare e mettere a punto il suo oculato progetto di salvaguardia e adescamento – si parla nuovamente dei soldi spediti a casa:

Accettiamo di buon grado il tuo dono pieno di rispetto filiale; ma finché non ci saremo liberati della nostra inquietudine, non potremo farne uso, per timore di condividere il prezzo della vergogna della nostra povera figlia. Pertanto lo abbiamo avvolto in uno straccio nella copertura del tetto, sopra la finestra, per un poco, allo scopo di evitare che ce lo rubino (Richardson 1740b: 25-26).

Nei termini dello sviluppo narrativo, questa è una divagazione, un'aggiunta inessenziale e ciò, a maggior ragione, ci spinge a interrogarci sul suo significato. Se leggiamo la missiva come un monito, questa immagine conclusiva potrebbe agire da rinforzo all'argomentazione globale, una conferma della necessità di proteggere i propri beni di valore – a partire dalla virtù – anche a costo di grandi fatiche. In seguito scopriremo però che i genitori, partecipi dell'ipocrisia e dell'opportunismo imperanti, hanno intaccato quel denaro proprio quando la figlia rischiava di essere compromessa. Potremmo allora interpretare l'immagine come una metafora: se, nella "sozza cloaca" di luterana memoria, il denaro e il corpo si equivalgono, anche Pamela potrà giocare sull'esibizione e sull'occultamento delle sue



Fig. 5
William Hogarth (1734), *A Rake's Progress I: The Heir*,
Photo: © Sir John Soane's Museum, London.

attrattive, in un "vedo-non-vedo" che sappia, per un verso, allettare e, per un altro, tenere i profittatori a debita distanza, sottraendosi al furto.

Il dettaglio assumerebbe quindi senso nell'economia complessiva dell'opera, come accade nelle serie pittoriche di William Hogarth, tutte tematicamente affini al romanzo: la prostituta di *A Harlot's Progress* (1731) e il libertino di *A Rake's Progress* (1733-34) rappresentano una versione degradata di Pamela e di Mr. B., mentre *Marriage à la Mode* (1743) mostra gli esiti deplorabili di uno squallido matrimonio combinato, come quello che inizialmente sembrerebbe logico attendersi dal protagonista maschile. Nelle sequenze hogarthiane, dichiaratamente impostate secondo un modello letterario – *ut pictura poësis* – i dettagli danno origine a vere e proprie trame e sotto-trame (De Voogdt 1978). Anche qui i riferimenti monetari abbondano: nella prima tavola della seconda serie [Fig. 5], ad esempio, il giovane dongiovanni, entrato in possesso della cospicua eredità paterna, compra la propria libertà porgendo alcune monete alla promessa sposa gravida; il dipinto sul caminetto mostra invece il pa-

dre nell'atto di contare il denaro, a indicare un'attitudine al risparmio che si è purtroppo persa nelle nuove generazioni (Castro 2016). Un invito alla parsimonia e all'oculatazza che è indubbiamente alluso anche nel romanzo, ma che non esaurisce il potenziale semiotico della precedente citazione.

Più corrosivamente, dovremmo forse riconoscere la cripticità del messaggio e l'inconclusività di ogni interpretazione. L'immagine del fagotto nascosto nella paglia del tetto è vividissima, quasi tangibile; un'ipotiposi, figura retorica che, per Barthes (1968: 156), ha il compito di "‘mettere le cose sotto gli occhi del fruitore’ non in modo neutro, constatativo, ma lasciando alla rappresentazione tutta la forza del desiderio". Per evitare di essere derubati di qualcosa bisogna esporlo in bella mostra, facendo però in modo che non sia riconoscibile e raggiungibile, che non possa essere esplicitamente decifrato e posseduto, neppure dallo sguardo desiderante. Il denaro celato nel tetto è il motore simbolico di un desiderio inafferrabile, di quel segreto fondativo che, al tempo stesso, mina e sostiene le impalcature del realismo.

Pamela non è la storia di una servetta, è la storia di quel segreto. È la storia di uno scrittore che, venuto dal nulla e consacrato dal *novel*, a ben vedere, non esiste. È la storia di una "virtù ricompensata" che non sappiamo identificare con certezza, perché nel testo si dirama rizomaticamente, e poi dilaga, travolgendo i confini dell'identità. Astutamente virtuosi sono Pamela, i suoi genitori e, anche e soprattutto, Mr. B., la cui presenza da sola motiva la seconda parte del romanzo; perché, dopo il matrimonio, è lui che deve dar prova della riacquistata virtù che gli è valsa la conquista della sposa perfetta. Forse è lui il vero protagonista, anche se in pochi l'hanno capito (Needham 1970); dopo tutto è stata proprio la sua ingiunzione alla reticenza e alla segretezza – "Be secret; I charge you, Pamela" (Richardson 1740a: 24; "Mantieni il segreto, te lo ordino, Pamela", Richardson 1740b: 39) – a generare, per converso, tutto un profluvio di parole, centinaia di pagine di scrittura presentificata, polisemica e plurivettoriale, intessuta di metafore vive e permeata da una topografia concettuale polimorfa. Una risposta che sembrerebbe trasgredire al comando di Mr. B., il quale aveva chiesto espressamen-

te di mantenere il segreto, ma che alla fine fa proprio ciò che lui si aspettava. Il non detto, e la segretezza, sono di fatto ineliminabili; l'allungarsi della catena significativa, come il ramificarsi delle radici fuori e dentro il terreno, ne è una conferma. Il realismo, come la realtà, è sempre pronto a sorprenderci.

BIBLIOGRAFIA

- AUERBACH E. (1946), *Mimesis: Il realismo nella letteratura occidentale*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1956.
- BARTHES R. (1968a), "La morte dell'autore", in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino 1988, pp. 51-56.
- Id. (1968b), "L'effetto di reale", in *Il brusio della lingua, Saggi critici IV*, Einaudi, Torino 1988, pp. 151-159.
- BENNETT A. (1991), *The Madness of George III*, Faber & Faber, London, 1992.
- BERTONI F. (2007), *Realismo e letteratura*, Einaudi, Torino.
- CAPOFERRO R. (2017), *Novel: La genesi del romanzo moderno nell'Inghilterra del Settecento*, Carocci, Roma.
- CASTOLDI A. (1976), *Il realismo borghese*, Bulzoni, Roma.
- CASTRO A. (2016), "The Rake's (Un)lawfully Wedded Wives in William Hogarth's *A Rake's Progress*", in *Eighteenth-Century Life*, 40 (2), pp. 66-87.
- DE VOOGDT P. J. (1978), "Hogarth's Harlot: Ut Pictura Poesis", in *Dutch Quarterly Review of Anglo-American Letters*, 8, pp. 266-282.
- EAGLETON T. (2005), *The English Novel: An Introduction*, Blackwell Publishing, Oxford.
- [FIELDING H.] (1741), *An Apology for the Life of Mrs. Shamela Andrews: In Which the Many Notorious Falsehoods and Misrepresentations of a Book Called Pamela, are Exposed and Refuted*, <http://www.gutenberg.org/files/30962/30962-h/30962-h.htm>, 24/06/2019.
- FRANK J. (2002), *Common Ground: Eighteenth-Century English Satiric Fiction and the Poor*, Stanford University Press, Redwood City, California.
- GOLDONI C. (1750, 1759), *Pamela fanciulla-Pamela maritata*, Marsilio, Venezia, 2002.
- JAKOBSON R., *Il realismo nell'arte* (1921), in TODOROV T. (a cura di), *I formalisti russi*, Einaudi, Torino, 1968, pp. 97-107.
- JAMESON F. (1981), *L'inconscio politico: il testo narrativo come atto socialmente simbolico*, Garzanti, Milano, 1990.

- JOHNSON S. (1750), in *The Rambler*, No. 4., 31 March, <http://www.english.upenn.edu/~mgamer/Etexts/johnson.rambler.html>, 24/06/2019.
- KEEN S. (2007), *Empathy and the Novel*, Oxford University Press, Oxford.
- KEYMER T., SABOR P. (2005), *Pamela in the Marketplace: Literary Controversy and the Print Culture in Eighteenth-Century Britain and Ireland*, Cambridge University Press, Cambridge.
- LORETELLI R. (2010), *L'invenzione del romanzo. Dall'oralità alla lettura silenziosa*, Laterza, Roma-Bari.
- LUKÁCS G. (1946), *Saggi sul realismo*, Einaudi, Torino, 1950.
- NEEDHAM G. B. (1970), "Richardson's Characterization of Mr. B and Double Purpose in *Pamela*", in *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 13, No. 4, pp. 433-474.
- PEROSA S. (1983), *Teorie inglesi del romanzo. 1700-1900*, Bompiani, Milano.
- PLINIO IL VECCHIO (77-78 d.C.), *Naturalis historia*, http://www.latin.it/autore/plinio_il_vecchio/naturalis_historia/!35!!liber_xxxv, 24/06/2019.
- REEVE C. (1785), *The Progress of Romance*, <http://www.english.ucla.edu/faculty/wortham/Howells/Novel%20vs%20Romance.htm>, 24/06/2019.
- RICHARDSON S. (1740a), *Pamela; or, Virtue Rewarded*, Thomas Keymer and Alice Wakely (eds.), Oxford University Press, Oxford, 2008.
- Id. (1740b), *Pamela*, trad. it. di Masolino d'Amico, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2009.
- Id. (1741a), *Preface by the Editor*, <http://www.public-library.uk/ebooks/73/17.pdf>, 24/06/2019.
- Id. (1741b), "Letter to Aaron Hill", 1 February, in John Carroll ed., *Selected Letters*, Clarendon Press, Oxford, 1964, p. 41.
- Id. (1741c), *Familiar Letters on Important Occasions*, Dodd, Mead & Co., New York, 1928.
- Id. (1754), "Letter to Lady Bradshaigh", 14 February, in Carroll J. (a cura di), *Selected Letters*, Clarendon Press, Oxford, 1964, p. 289.

- RICOEUR P. (1975), *La metafora viva*, Jaca Book, Milano 1981.
- ROUSSET J. (1963), "Una forma letteraria: il romanzo epistolare", in *Forma e significato. Le strutture letterarie da Corneille a Claudel*, Einaudi, Torino, 1976, pp. 81-120.
- SITI W. (2013), *Il realismo è l'impossibile*, Nottetempo, Roma.
- SMOLLETT T. (1753), *The Adventures of Ferdinand Count Fathom*, <https://ebooks.adelaide.edu.au/s9/smollett/tobias/fathom/preface.html>, 24/06/2019.
- WATT I. (1957), *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Penguin, London, 2015.

FILMOGRAFIA

- GREENAWAY P. (1982), *I misteri del giardino di Compton House*, ed. or. *The Draughtsman's Contract*, GB.