

STEFANO BRONZINI

DENTRO LA PIETRA C'È LA STATUA

NOTE SUL PERSONAGGIO IN DICKENS E THACKERAY

Rispondendo a coloro che gli domandavano cosa mettesse nella sua arte per scolpire, Michelangelo Buonarroti diceva di non metter nulla, ma di levare il superfluo. «Dentro la pietra c'è la statua», era la risposta. La scelta della pietra non poteva essere, dunque, affidata al caso.

La differenza di due scrittori – Dickens e Thackeray – tra loro contemporanei è forse riconducibile proprio alla scelta dei materiali. Si comprendono così le parole di Tomasi di Lampedusa:

... un “mondo” di Thackeray non esiste: senza essere un po' matti non si creano dei mondi (come si dimostra nella *Genesi*). E Thackeray, l'acuto, l'imparziale, il cinico Thackeray tutto era fuorché matto. Mondi, niente. Ma uomini sì. Mentre i personaggi di Dickens non possono essere iscritti a nessuna anagrafe, Becky Sharp, Joe, Sir Pitt, Dobbin, etc. sono delle aggiunte allo Stato Civile¹.

L'arte di Dickens demandava alla *fatica dell'immaginazione* la possibilità di incantare i lettori. Nelle sue storie si narrano ritorni, si aggiungono particolari, si ricomincia spesso tutto da capo. Ampia fu la sua capacità inventiva, a dire il vero anche l'astuzia, nel saper prendere a prestito dalla realtà materiali e oggetti per inscriverli nel suo mondo finto. L'intervento della mano dell'artista è evidente: Dickens scriveva affinché il confine tra verità e finzione si dissolvesse. Iniziava con uno schizzo di intreccio – *plan of work* – e poi lungo la via trovava le soluzioni inventando traiettorie e anche personaggi. Non è un albero che fa una foresta.

Dickens fa credere al lettore d'essere ad un tiro di schioppo dal limitar degli alberi e invece con un colpo ad effetto, con nuovi incontri, nuovi in-

¹ G. Tomasi di Lampedusa, *Letteratura inglese*, in *Opere*, Milano, Mondadori, 1995 (I Meridiani), pp. 1062-1063.

trecci, la foresta si estende e la storia può continuare. Molto spesso a consentire che si possano estendere i confini dell'avventura è proprio l'arrivo o il ritorno di un personaggio. I lettori possono scoprire, battendo i tanti sentieri, quanto ancora lungo possa essere il cammino. Sono loro appunto che consumano l'oggetto libro e che si tormentano al cospetto degli amori di Madame Bovary o che sono costretti a soffiarsi il naso quando leggono del piccolo David Copperfield e della morte della giovane mamma o seguono illusioni e delusioni che tormentano la vita di Pip in *Great Expectations*.

Expansion. That is the idea the novelist must cling to. Not Completion. Not rounding off but opening out².

Dickens è un maestro nell'aprire nuovi orizzonti. Dall'inizio alla fine del *David Copperfield* il lettore è portato spesso a percorrere sentieri simili e mai uguali: chi mai potrebbe sospettare che l'intenso e mirato inizio della storia del piccolo orfano include molti volti che solo in seguito diventeranno personaggi favorendo lo sviluppo di ulteriori *plots*?

Alcuni volti appaiono e poi vanno via, per poi tornare ed è in quel ritorno che assurgono al ruolo di personaggio. Accade a Zia Betsey che trionfa nella casa dove nasce David e lascia tutti di stucco quando se ne va sbattendo la porta non volendo accettare che il neonato sia un bambino invece della tanto attesa e desiderata bambina. Dickens aggiunge poche righe all'uscita di scena della legnosa e prepotente donna. Poche battute che illustrano bene quale fosse il suo metodo per costruire un personaggio.

My aunt (Betsey Trotwood Copperfield) said never a word, but took her bonnet by the strings, in the manner of a sling, aimed a blow at Mr. Chillip's head with it, put it on bent, walked out, and never came back. She vanished like a discontented fairy; or like one of those supernatural beings, whom it was popularly supposed I was entitled to see; and never came back any more³.

² «L'espansione, ecco l'idea a cui i romanzieri debbono rifarsi: non la completezza. Non il chiudersi, ma l'aprirsi». E.M. Forster, *Aspects of the Novel* (1927), London, Penguin Books, 1967, p. 149.

³ «La zia non disse più una parola, ma prese la cuffia per i nastri, a mo' di fionda, mirò con essa un colpo alla testa del signor Chillip, se la ficcò per istorto, uscì fuori e non tornò mai più. Svaniò come una fata delusa; o come uno di quegli esseri soprannaturali che la voce popolare m'attribuiva il dono di vedere; e non tornò mai più». C. Dickens, *David Copperfield*, London, Penguin Classics, 1994, p. 24 (trad. di C. Pavese, Torino, Einaudi, 1993, p. 20).

«...never came back» è, appunto, una mezza verità: zia Betsey non varcherà più la soglia di casa Copperfield certo, ma tornerà nel romanzo alcune puntate dopo, diventando l'angelo protettore del giovane.

Costruire personaggi è difficile e non c'è un solo scrittore che quella *fatica dell'immaginazione* l'avrebbe sacrificata con leggerezza o bruciata con tanta celerità. Chiudendosi la porta alle spalle Zia Betsey è, così, solo momentaneamente riposta in un cassetto, ma tornerà e sarà allora che potrà vestire i panni del personaggio. Non sarà l'unica.

Se *partire* vuol dire morire per David, tornare nel *David Copperfield* spesso aiuta a dare statuto di personaggio a una semplice comparsa.

Zia Betsey, quasi dimenticata dal lettore, diventerà, dopo che David l'avrà raggiunta fuggendo da Londra, un personaggio irrinunciabile per la fortuna del romanzo. Depredato di tutto, sporco e in braghe di tela, affamato e stanco, l'orfano David arriverà a casa di quella sua unica parente, Zia Betsey, dopo aver vagato. Lungo è il cammino di David prima di giungere dalla zia. L'incontro è un capolavoro e aiuta a comprendere come l'inventare personaggi sia un'arte.

I had been discomposed enough before; but I was so much the more discomposed by this unexpected behaviour, that I was on the point of slinking off, to think how I had best proceed, when there came out of the house a lady with her handkerchief tied over her cap, and a pair of gardening gloves on her hands, wearing a gardening pocket like a toll-man's apron, and carrying a great knife. I knew her immediately to be Miss Betsey, for she came stalking out of the house exactly as my poor mother had so often described her stalking up our garden at Blunderstone Rookery⁴.

Poco importa sapere che la zia, non riconoscendo il nipote cercherà di cacciare il ragazzo dal suo giardino. Dickens intreccia passato e presente affinché il tessuto narrativo possa catturare il lettore. La storia del piccolo orfano diventato adulto prevede sempre che il passato sia ricondotto nel presente.

Esemplare è, anche, la parabola dello straordinario e fantasioso Mister Micawber che sempre nel *Copperfield* illumina la scena ad intermittenza, e che con la sua presenza emana luce intensa al romanzo. Il lettore frequenta

⁴ «Ero già stato abbastanza sconcertato prima; ma lo fui anche più da questo contegno inatteso, al punto che stavo per battermela e rifugiarmi a meditare come dovessi regolarmi, quand'ecco che sbucò dalla casa una signora dal fazzoletto annodato sulla cuffia, e un paio di guanti da giardino alle mani, una sacca da giardino come il grembiere di un gabelliere e un gran coltello. La riconobbi immediatamente per la signorina Betsey, giacché usciva a gran passi dalla casa esattamente come la povera mamma l'aveva tante volte descritta che risaliva il giardino della Rookery di Blunderstone». Ivi, pp. 200-201 (pp. 198-199).

Mister Micawber e lo ripone nella memoria quando il fantasioso briccone è costretto a salutare il suo giovane amico, David. Si congeda, ma anche lui tornerà dopo, improvvisamente, e quella inattesa apparizione conquista e favorisce lo sviluppo dell'intreccio.

La *fatica dell'immaginazione* prevede varianti e soluzioni infinite anche all'interno dello stesso romanzo. Diverso, infatti, è l'esito cui giungono Emily e Steerforth, creati da Dickens per affiancare il giovanissimo eroe in frangenti separati e diversi, fino a quando, ormai cresciuti, ai due ragazzi non è dato di intrecciare gli sguardi. I due ragazzi sono già personaggi, ma la complicità degli occhi allude e rimanda ad un desiderio diverso: Emily e Steerforth ambiscono al ruolo di protagonisti di "una trama nella trama" che possa procedere automaticamente, anche se parallelamente, a quella di David. Tragico sarà l'epilogo della storia d'amore e di capricci tra i due giovani. L'incontro tra la piccola Emily diventata donna e il giovane e arrogante Steerforth è prezioso.

Em'ly, indeed, said little all the evening; but she looked, and listened, and her face got animated, and she was charming. Steerforth told a story of a dismal shipwreck (which arose out of his talk with Mr. Peggotty), as if he saw it all before him – and little Em'ly's eyes were fastened on him all the time, as if she saw it too. He told us a merry adventure of his own, as a relief to that, with as much gaiety as if the narrative were as fresh to him as it was to us – and little Em'ly laughed until the boat rang with the musical sounds, and we all laughed (Steerforth too), in irresistible sympathy with what was so pleasant and light-hearted.

(...)

But he set up no monopoly of the general attention, or the conversation. When little Em'ly grew more courageous, and talked (but still bashfully) across the fire to me, of our old wanderings upon the beach, to pick up shells and pebbles; and when I asked her if she recollected how I used to be devoted to her; and when we both laughed and reddened, casting these looks back on the pleasant old times, so unreal to look at now; he was silent and attentive, and observed us thoughtfully. She sat, at this time, and all the evening, on the old locker in her old little corner by the fire – Ham beside her, where I used to sit. I could not satisfy myself whether it was in her own little tormenting way, or in a maidenly reserve before us, that she kept quite close to the wall, and away from him (Ham); but I observed that she did so, all the evening⁵.

⁵ «Emily invero non disse gran che in quella serata, ma guardava e ascoltava e s'animava in viso e riusciva incantevole. Steerforth raccontò una storia d'un orribile naufragio (che sorse dalla sua conversazione col signor Peggotty) come avesse tutto innanzi, e la piccola Emily gli teneva gli occhi addosso come se anche lei vedesse la scena. Egli ci raccontò poi una sua comica, perché ci rifacessimo della prima, e con tanta festosità che il fatto pareva

Echi shakesperiani si rintracciano – un racconto fece sì che Desdemona si innamorasse di Othello – e non è la prima volta che la matrice del bardo rinascimentale inglese fa breccia nel romanzo dickensiano, ma è il lieve movimento di Emily che si discosta dal suo pretendente e fidanzato, Ham, quando incontra per la prima volta il giovane Steerforth è un capolavoro indimenticabile.

Sì, un esempio di come spesso nella vita le persone celano misteri e invece lo scrittore debba lanciare l'amo affinché il lettore – come voleva Forster – possa comprendere i *characters*, solo quando e se il romanziere lo desidera.

Il ragionare di Forster sul personaggio chiarisce il mistero di quel far veder le cose con le parole anche quando quelle “cose” sono sentimenti, amori e odii, descritti in quel loro lento prendere forma con gesti piccoli e semplici. Movimenti impercettibili nella vita, ma vistosissimi quando sono delegati alle parole: l'arte della letteratura è far vedere con le parole mondi finti e farli credere veri.

Svelare il movimento discreto di una mano o di uno sguardo può alludere a tanto e avere tanti sviluppi, ma in quel gesto impercettibile e semplice – «kept quite close to the wall, and away from Ham» – prende forma nella mente del lettore l'idea di essere all'inizio di “una storia nella storia”. Si dovrà attendere alcuni capitoli, qualche puntata, tre mesi quindi, ma quei gesti alludono ad un passaggio: Emily e Steerforth vorrebbero conquistare la prima pagina e diventare protagonisti. Non può accadere in un romanzo che ha già nel titolo il suo eroe, e la loro storia d'amore, densa di equivoci e dolore, scorre parallela e, a volte, si intreccia a quella di David, ma gli esiti tragici sono espliciti sin dall'esordio.

Emily fuggirà con Steerforth abbandonando il buon Ham e tutta la famiglia. La fuga d'amore di Emily è vissuta dall'arrogante Steerforth solo come

nuovo per lui come per noi. La piccola Emily rise finché l'imbarcazione non tintinnò a quei suoni melodiosi e noi tutti ridemmo (compreso Steerforth) in irresistibile simpatia con quanto era così piacevole e spensierato. [...] Ma Steerforth non prese però tutto lui il monopolio dell'attenzione e della conversazione. Quando la piccola Emily si fece più coraggiosa e dall'altra parte del camino mi parlò (ma sempre con gran timidezza) delle nostre antiche passeggiate sulla spiaggia in cerca di conchiglie e di sassolini; e quando le domandai se ricordava quanto anch'io le fossi devoto, e tutti e due ridevamo e diventavamo rossi dando queste occhiate retrospettive ai cari tempi passati, che parevano ora così irreali; egli fu attento e silenzioso e ci osservò meditabondo. Emily sedeva ormai, e ci stette tutta la sera, in compagnia di Ham sull'antica panca nel suo antico cantuccio accanto al fuoco, dove usavo star io. Non seppi spiegarmi se nascesse dalla sua piccola mania di tormentare, o da verginale riserbo dinanzi a noi, ma si teneva addossata alla parete e discosto da Ham: osservai che così fece per tutta la sera». Ivi, p. 325 (p. 324).

una “gita fuori porta”. L’equivoco condanna i due ragazzi e infrange ogni possibile successo di quella “trama nella trama”. L’invenzione di Dickens è persino crudele, ma narrativamente efficace: durante una tempesta Ham si butta tra i flutti per salvare un naufrago in difficoltà. Nessuno distingue la sagoma dell’uomo con «a singular red cap on» che si vede all’orizzonte tra le onde. Lo stesso Ham non sa chi sia quando senza indugio pronuncia il suo addio: «Mas’r Davy, if my time is come, ’tis come. If ’tan’t, I’ll bide it. Lord above bless you, and bless all! Mates, make me ready! I’m a-going off!». Un saluto, certo che ha il suono di una resa e non di una sfida.

Ham e Steerforth perdono entrambi la vita in quella tempesta, ed Emily all’oscuro di tutto, parte per sempre. Personaggi che vogliono diventare protagonisti non possono essere riposti in un cassetto per essere in seguito ripresi. L’ambizione di andare oltre il mandato datogli costa a loro, la vita perché *solo* l’eroe ha diritto alla prima pagina e *solo* lui può tagliare il presunto traguardo dell’*happy end*. La felicità è raggiungibile da pochi.

Leggendo le opere di Dickens tanti potrebbero essere i momenti topici che pongono all’attenzione del lettore i personaggi: *David Copperfield* e *Great Expectations* sono miniere. I tanti intrecci della storia di Pip favoriscono, certo, lo scrittore che stende il tessuto narrativo per poi, con la calma dei grandi narratori, far sì che i personaggi si svelino nel tempo. Nel romanzo il tempo si misura in pagine, paragrafi, capitoli e in quello vittoriano anche in puntate. Se l’espansione, quindi, è una delle caratteristiche della narrativa ottocentesca, la capacità di controllare lo sviluppo dell’intreccio si misura nel saper dosare i materiali narrativi frutto di quella *fatica dell’immaginazione*. Espansione e lentezza: ecco due caratteristiche fondamentali per la riuscita di quelle “macchine senza tempo”, ovvero i personaggi vittoriani. L’arrivo dell’avvocato Jaggers nella vita di Pip è indicativo. Dickens mostra gran cura sapendo che quel personaggio ha l’arduo compito di aprire al giovane apprendista fabbro un mondo di *speranze*.

Si deve leggere molto prima di dare un nome allo straniero che è nella locanda – “Three Jolly Bargemen” – dove, insieme a Pip e suo cognato Joe, siedono alcuni dei personaggi del paese impegnati dalla lettura del giornale fatta dal presunto saggio Mr Wopsle. L’articolo, letto e commentato da Mr Wopsle, trattava un caso giudiziario molto popolare. La lettura pertanto attirava l’interesse di tutti i presenti, che sembravano conquistati dalla sicumera e enfasi di Mr Wopsle. Il verdetto unanime per il presunto assassino era certo: colpevole!

Then, and not sooner, I became aware of a strange gentleman leaning over the back of the settle opposite me, looking on. There was an expression of contempt

on his face, and he bit the side of a great forefinger as he watched the group of faces.

– Well! – said the stranger to Mr. Wopsle, when the reading was done, – you have settled it all to your own satisfaction, I have no doubt?

Everybody started and looked up, as if it were the murderer. He looked at everybody coldly and sarcastically.

– Guilty, of course? – said he. – Out with it. Come!⁶

Quello straniero senza nome inserisce un dubbio e con un'ampia serie di domande, alla presenza di tutti, frantuma le certezze di Mr Wopsle, trasformandole solo in possibilità. È lungo il brano, ma in quel lento procedere che conduce tutti ad interrogarsi sulla verità assoluta presentata da Mr Wopsle, lo straniero acquisisce il ruolo di personaggio. Il forestiero umilia il suo rivale e conquista la scena, ancor prima di avere un nome e di poter svolgere la propria funzione.

– My name, – he said, – is Jaggers, and I am a lawyer in London. I am pretty well known. I have unusual business to transact with you, and I commence by explaining that it is not of my originating. If my advice had been asked, I should not have been here. It was not asked, and you see me here. What I have to do as the confidential agent of another, I do. No less, no more⁷.

Mr. Jaggers diventa personaggio solo allora, anche se Pip ricorda di averlo già incontrato – «I recognized him as the gentleman I had met on the stairs, on the occasion of my second visit to Miss Havisham»⁸ – e può diventare il motore primo delle prossime avventure di Pip. I tempi e i modi

⁶ «Proprio allora, e non prima, mi accorsi di un forestiero appoggiato allo schienale della panca di fronte a me, che ci stava osservando. Aveva sul viso un'espressione sprezzante e mordicchiava il lato di un grosso indice, senza distogliere lo sguardo dal nostro gruppo

– Bravo, – disse lo straniero al signor Wopsle, non appena la lettura ebbe termine, – avete sistemato tutto con vostra piena soddisfazione, immagino?

Tutti trasalirono ed alzarono gli occhi, come se egli fosse l'uccisore in persona; ma lo straniero ci rivolse uno sguardo freddo e sarcastico.

– Colpevole, naturalmente? – disse. – Su, ditelo». C. Dickens, *Great Expectations*, London, Penguin Classics, 1996, pp. 133-134. (trad. di M.L. Giartosio de Courten, Torino, Einaudi, 1998, pp. 144-145)

⁷ «– Mi chiamo, – disse, – Jaggers, e sono un legale di Londra, abbastanza noto. Ho un affare insolito da trattare con voi, e vi spiego subito che non è cosa che dipenda da me. Se fosse stato chiesto il mio consiglio, non sarei qui. Esso non fu richiesto, e mi vedete qui. Ciò che devo fare nella mia qualità di rappresentante di fiducia di un'altra persona, lo faccio. Niente di più, niente di meno». Ivi, p. 137 (p. 148).

⁸ «– Lo riconobbi come il signore che avevo incontrato sulle scale in occasione della mia seconda visita da Miss Havisham». Ivi, p. 137.

adottati da Dickens per introdurre Mr. Jaggers permettono alla storia di estendersi, ma l'autore svela il senso di quella presenza nella locanda solo dopo aver assestato un colpo alle certezze, statiche e apparentemente inattacabili, di quel piccolo mondo di provincia. Lo fa, ancora una volta, con calma dosando e valorizzando ogni particolare perché quella intrusione possa avere un senso e dare così una direzione alle *grandi speranze* di Pip.

– I am instructed to communicate to him (Joe Gargery), – said Mr. Jaggers, throwing his finger at me sideways, – that he will come into a handsome property. Further, that it is the desire of the present possessor of that property, that he be immediately removed from his present sphere of life and from this place, and be brought up as a gentleman – in a word, as a young fellow of great expectations⁹.

È l'origine di un mutamento dell'intreccio, potremmo dire un'ulteriore espansione del racconto. Dopo l'incontro, Pip andrà a Londra. Non è la prima volta che i personaggi di Dickens vanno nella capitale. Sia *Oliver Twist* sia *David Copperfield* avevano raggiunto Londra. Lo scrittore non vuole rinunciare allo scenario a lui più congeniale. Diversamente dai suoi predecessori – Oliver e David – che sono costretti ad approdare in città, Pip decide di seguire l'avvocato. La novità non è data dalla iterazione del movimento che conduce Pip dalla provincia alla città, dunque, ma dal *come* quel “giungere” a Londra è narrato. Non interessa il viaggio, ma l'approdo. Non è il caso di perdere tempo. Pip giunge a Londra, dunque, solcando sentieri già battuti, ma questa volta la traiettoria è breve. Dopo aver stretto gli accordi e fatti i saluti, bagnati da qualche lacrima, nel giro di poche righe si arriva a Londra. Si attraversano strade e piazze, certo, si incontrano nuovi personaggi, ma la descrizione della città è affidata ad una vasta gamma di tipi.

Che tipi e personaggi convivano nelle pagine del romanzo vittoriano, non è certo una novità. Vasta è la gamma di esempi e il paesaggio cittadino gioca a favore di Dickens.

Diverse erano le cose nel romanzo primo settecentesco: *Moll Flanders* «riempie il libro che porta il suo nome, anzi si erge sola come albero in un parco, in modo che possiamo scorgerla da ogni lato né la nostra contemplazione è ostacolata da altre piante». Un albero non fa una foresta. Altra è l'espansione della foresta presentata dal romanzo ottocentesco.

⁹ «– Sono stato incaricato di comunicargli, – continuò il signor Jaggers, puntando un dito lateralmente verso di me, – che egli entrerà in possesso di una bella sostanza. Inoltre che per desiderio dell'attuale possessore di questa sostanza, egli dovrà essere immediatamente allontanato dalla sua sfera attuale di esistenza, e da questo posto, ed educato come un gentiluomo, in una parola, come un giovane di grandi speranze». Ivi, p. 138 (p. 149).

La differenza tra la letteratura del primo Settecento e quella dell'Ottocento vittoriano è riconducibile, quindi, all'espansione e anche alla presenza sulla scena di un maggior numero di "piante". La botanica aiuta se si parla di personaggio.

La linea di demarcazione, però, tra la singola pianta e la foresta è riconducibile a Fielding e Sterne che ampliano i confini della narrativa dilatando la trama e avvalendosi, non a caso, di un gran numero di personaggi.

Sterne lo fa, certo, dilatando il tempo e le digressioni allungano anche la vita di Tristram, e ha così tutto l'agio per inserire tantissimi personaggi. Fielding è diverso dal suo contemporaneo e scrive rispettando l'ordine cronologico dei fatti. Non sempre, però, l'autore del *Tom Jones* dice tutto e le omissioni gli consentono di rinviare la conclusione e così di estendere la storia. Solo alla fine si scopre che nelle vene del trovatello Tom scorre lo stesso sangue degli Allworthy e – secondo uno schema che tanto convinse l'Ottocento – la avventurosa vita del ragazzo, nel frattempo diventato uomo, potrà avere esiti felici. Il romanzo finisce solo quando i tanti personaggi raggiungono la completa maturità che allude, anche, alla scoperta e definizione della propria identità. Il presunto – la felicità raggiunta non è narrata – *happy end* fu emulato, anche se non senza venature malinconiche, nell'Ottocento. La questione però dell'identità del personaggio rimane aperta.

Il finale aperto di *Great Expectations* lascia più di qualche incertezza, ma la traccia era stata già dettata, poco più di un decennio prima, dal romanzo di Thackeray, *Vanity Fair*.

Thackeray non sculpiva la pietra, ma lavorava su sagome tratte dalla tradizione modellandole secondo i canoni ottocenteschi. Rielaborare più che inventare, era il metodo adottato da Thackeray. Era diversa quindi la scelta dei materiali e lo era perché diversi erano i fini e le ambizioni che Dickens e Thackeray inseguivano.

Il titolo del romanzo suona come un deciso monito: la novità per un secolo pieno di eroi – Oliver, David e, in seguito, Pip – è proprio che *Vanity Fair* si presenta come *a Novel without a Hero*. Senza un eroe e senza eroi, ma con tanti personaggi che con i loro piccoli e quotidiani gesti, non per questo meno importanti, rendono accattivante e densa di *fatti* la trama. Il romanzo *senza un eroe* ha una molteplicità di *sub-plots*. Tanti quanti i gruppi di personaggi, ma nessuno di loro cerca una propria via di fuga per vestire i panni dell'eroe. Il monito suona come una condanna: espansione e lentezza, certo come il suo contemporaneo Dickens, ma nelle trame di Thackeray si riconosce una maggiore coesione. Il narratore della storia di *Vanity Fair* intreccia i fili nel telaio con cura perché alla fine l'arazzo possa

risultare completo e senza sfrangiature. Fa sorridere che una delle accuse rivolte a *Vanity Fair* fu quella di essere una storia frammentaria. Tutti i personaggi di *Vanity Fair* hanno pari diritto di cittadinanza e nessuno è costretto ad assentarsi per essere legittimato a vestire i panni del personaggio: lo sono tutti e con uguale dignità.

Certo *Vanity Fair* ha in due ragazze il centro della storia. Sono Amelia Sedley e Becky Sharp a dare inizio alla storia congedandosi dall'Academy di Miss Pinkerton.

In *Vanity Fair*, infatti, si narra di due ragazze, della loro amicizia, dei loro sogni e desideri, delle loro ambizioni e delusioni, di dichiarazioni e amori, di promesse e matrimoni, di tradimenti e gelosie, di segreti e rivelazioni. Allorché riflettono e si intrecciano con i compromessi e gli equivoci, allo stesso tempo semplici e complicati, presi a prestito dalla "realtà", i romanzi sono assolutamente irresistibili. Così il lettore è attratto dal primo capoverso della storia ed è trattenuto fino alla fine per vedere appunto quale sarà la sorte di una ragazza, Amelia Sedley, che rimane fedele al suo idolo – George Osborne –, anche dopo la morte del giovane, bello e affascinante, per scoprire solo in ultimo di aver fatto, per tutta la vita, la guardia a niente; o dell'altra, Becky Sharp, che desiderosa di costruirsi un futuro dorato, plana in una esistenza amara e incerta.

Accade ad Amelia, giovane ragazza che è ricca e diventerà poi molto meno ricca – a dir povera forse si esagera, anche se sarà spesso costretta a far di conto dovendo in seguito vendere persino ciò che le è più caro per esaudire i desideri del figliolo –, e che sposa il giovane e orgoglioso George Osborne costretto, a causa di quel matrimonio, benedetto in segreto, a scendere la scala economica diventando, da legittimo erede di un notevole patrimonio, anch'egli molto meno ricco. Accade anche all'impareggiabile Becky, amica e rivale di Amelia che capace di manipolare il linguaggio e di giocare con i suoi tanti spasimanti, si trova in ultimo sotto scacco avendo azzardato qualche mossa.

La sintesi fa torto all'intreccio e ai tanti personaggi che Thackeray presenta in una storia che si estende nello spazio e nel tempo. Thackeray, però, non inventa come faceva Dickens, bensì riprende dalla tradizione, come si legge nella *Preface* che ha un titolo molto allusivo: *Before the Curtain*:

I have no other moral than this to tag to the present story of *Vanity Fair*. Some people consider Fairs immoral altogether, and eschew such, with their servants and families: very likely they are right. But persons who think otherwise, and are of a lazy, or a benevolent, or a sarcastic mood, may perhaps like to step in for half an hour, and look at the performances. There are scenes of all sorts; some dreadful combats, some grand and lofty horse-riding, some scenes of high life, and some of

very middling indeed; some love-making for the sentimental, and some light comic business; the whole accompanied by appropriate scenery and brilliantly illuminated with the Author's own candles¹⁰.

«There are scenes of all sorts» si legge e persino il titolo è una citazione tratta da una opera allegorica cristiana, *Pilgrim's Progress* di Bunyan, dove “Vanity Fair” era una nefasta tappa di passaggio prima di accedere alla Città Celeste. Thackeray si distanziò dalla rappresentazione di Bunyan e negò – nell'Ottocento era consono narrare di una felicità raggiunta in “vita” – la possibilità di un approdo finale ad una qualsivoglia forma di giustizia ultraterrena compensatrice.

Nello stampo della tradizione sono conati anche i personaggi di Amelia Sedley, di Becky Sharp e dei tanti altri che – pur importanti anche se nel romanzo risultano meno presenti delle due ragazze –, provengono da illustri e riconoscibili officine.

La paziente e tenace, ingenua fin a poter apparire sciocca, Amelia riecheggia le eroine dei romanzi sentimentali – lo suggerisce Thackeray all'inizio –, e l'impareggiabile Becky ricalca le eroine dei romanzi di avventura come Moll Flanders, l'avventuriera settecentesca per definizione. Il baronetto Sir Pitt, patriarca di un nobile casato, ha nell'*Avaro* di Moliere – giunto in Inghilterra anche grazie a Fielding, un maestro per il nostro – il suo diretto antenato. Egli indossa vesti ottocentesche, ma il calco originario è riconoscibile.

L'incontro tra Becky e Sir Pitt è una gemma certo perché quella sequenza di comici equivoci è una pietra lanciata nello stagno: grazie a quell'incontro, il racconto si apre ai destini dei tanti personaggi del casato dei Crawley.

Thackeray rispetto al suo secolo, però, inserisce un elemento di novità: *Vanity Fair* aveva come suo centro e direi trama stessa il confronto tra passato e presente. La dialettica feroce e spietata tra passato e presente, tra mondo della tradizione e mondo moderno, tra giovani e anziani, tra madri

¹⁰ «Al di fuori di questa non vedo altra possibilità morale per la presente storia della *Fiera di vanità*. Alcuni considerano le fiere del tutto immorali, e le evitano insieme a servi e famigliari; non è detto che non abbiano ragione. Ma c'è chi la pensa diversamente, ed essendo di carattere più disponibile, più benevolo o portato all'ironia, forse non disdegna di passarvi una mezz'ora e dare un'occhiata alle varie esibizioni. Ce n'è per tutti i gusti: combattimenti terribili, grandiose ed eleganti cavalcate, scorci di nobile vita e altri di più modesto tenore; immagini d'innamorati per chi è d'animo romantico e qualcosa di più vivace per chi ama la comicità; il tutto accompagnato da scenari appropriati e illuminati a giorno dalle candele dell'Autore». W.M. Thackeray, *Vanity Fair*, London, Penguin Classics, 1986, pp. 33-34 (trad. di M. Ricci Miglietta, ed. Frassinelli 1996, p. 2).

o padri e figlie o figli, si estende anche al confronto tra personaggi provenienti da generi diversi e diventa tema di *a Novel without a Hero*. Tanti sono i *puppets* – «There are scenes of all sorts» – sul palcoscenico di *Vanity Fair* che Thackeray può includere lo stesso lettore tra le sue marionette.

All which details, I have no doubt, JONES, who reads this book at his Club, will pronounce to be excessively foolish, trivial, twaddling, and ultra-sentimental. Yes; I can see Jones at this minute (rather flushed with his joint of mutton and half pint of wine), taking out his pencil and scoring under the words “foolish, twaddling,” &c., and adding to them his own remark of “QUITE TRUE”. Well, he is a lofty man of genius, and admires the great and heroic in life and novels; and so had better take warning and go elsewhere¹¹.

Thackeray, facendo sorridere e anche sferzando con durezza la critica contemporanea poco incline a includere il romanzo tra i generi nobili, trasformò il lettore in un personaggio. Non era una novità già per il suo secolo, ma quell’innesto alludeva al desiderio del suo autore di dichiarare l’artificialità della storia narrata. Mr Jones, il lettore, rende ancora più finta la storia, appunto rappresentazione di una imitazione di realtà.

Non è solo un gioco letterario, quindi, quello che proponeva Thackeray, perché quel confronto era vero e crudele negli anni di mezzo del secolo XIX. Era, dunque, questa la *dark moral*, citata dall’autore in una rivelatrice lettera scritta alla madre nel luglio 1847, del romanzo:

My object is not to make a perfect character or anything like it. Don’t you see how odious all the people are in the book (with the exception of Dobbin) – behind whom all there lies a dark moral I hope. What I want is to make a set of people living without God in the world (only that is a cant phrase) greedy pompous mean perfectly self-satisfied for the most part and at ease about their superior virtue¹².

¹¹ «Tutti dettagli, non c’è dubbio, che quel tale Mr Jones, che va leggendo questo libro al club, reputerà troppo sciocchi, futili, inconsistenti e sentimentali. Già, mi par di vederlo, congestionato in viso, alle prese col suo pezzo di montone e una mezza pinta di vino, prendere la matita e sottolineare le parole “sciocchi, futili” e via dicendo, e aggiungere di suo: “proprio così”. Certo, è un grand’uomo Mr Jones, un uomo di genio che ammira, nella vita e nei romanzi, ciò che è eccelso ed eroico; meglio dunque per lui prender le distanze e occuparsi d’altro». Ivi, pp. 43-44 (p. 11).

¹² «Non vedi come sono odiosi tutti i personaggi del libro (con l’eccezione di Dobbin) – dietro ai quali – tutti – sta, spero, un’oscura morale. Quello che voglio è creare un gruppo di personaggi senza Dio nel mondo... avidi, pomposi, meschini, per lo più perfettamente soddisfatti di sé, e a loro agio riguardo alla loro superiore virtù». G.N. Ray (ed. by), *The Letters and Private Papers of William Makepeace Thackeray*, Oxford University Press, Oxford, vol. II, 1841-1851 (July 2, 1847).

Documento importante che allude alla trasformazione della foresta dickensiana in quella versione artificiale e costruita, per questo ancora più veritiera, di orto botanico proposta da Thackeray.

Un giardino artificiale dove si incontrano Amelia, Becky, quindi, e non solo, perché tanti sono i personaggi. Le due sorelle Pinkerton che, per quanto non abbiano spazio sufficiente per passare alla storia, sono due *characters* indimenticabili, e poi i Sedley, felice e ricca famiglia, e ancora gli Osborne con quel giovane e affascinante ufficiale George che sarà pure un “briccone”, ma veste i panni della stella polare per metà storia e poi diventa un’ombra ingombrante per tutti, dilatando la sua presenza con un figlio che porta il suo stesso nome, o lo stesso vecchio John Osborne, splendido ritratto di finanziere conservatore, e il giovane capitano Dobbin – con i piedi troppo grandi e fedele fino all’eccesso a Amelia – o la Briggs – dama di compagnia della anziana Lady Crawley, uno dei personaggi più riusciti del romanzo, e tutto l’ampio ed eterogeneo casato dei Crawley – Sir Pitt, certo, e con lui Rawdon Crawley – o la aristocratica famiglia di Lord Steyne, dai tanti vizi e poche virtù, e ancora a guardarsi intorno una quantità di altri personaggi e comparse che rendono ineguagliabile il romanzo. Succedeva spesso nell’Ottocento e l’autore di *Vanity Fair* non si distinse dagli altri nel voler mettere in movimento un mondo di personaggi e di tipi – *puppets* li definirà lo stesso Thackeray – con l’intento di presentare un’opera rappresentativa dell’Inghilterra moderna. Proprio i personaggi della *fiera delle vanità* aiutano a intrecciare i fili e la tela da loro stesa diventa fascicolo dopo fascicolo, capitolo dopo capitolo, un arazzo coeso e coerente che evidenzia la capacità dello scrittore nel presentare un tessuto narrativo avvincente. Il romanzo voleva essere uno specchio della società vittoriana e in conclusione l’approdo appare una sorta di spartito di quello che era il gusto e di una realtà che noi chiamiamo epoca vittoriana. Oggetti, presi a prestito dalle rappresentazioni della realtà, riempiono le pagine di Thackeray e quel gioco di specchi serve solo come illusione. Il romanzo manipola la realtà e la finzione. Si comprende così anche come ragazze e ragazzi, madri e padri, ufficiali e borghesi, cameriere e cocchieri, dame di compagnia e segretari possano indossare vestiti contemporanei che certo allontanano il lettore dai tempi di ambientazione della storia ed è inutile farne l’elenco perché è di finzioni che si parla. L’intento di Thackeray e anche degli altri suoi contemporanei non era di riportare sulla pagina un documento di un’epoca per i posteri, come troppo spesso si crede parlando del genere, ma quello di inventare una storia che rivelasse ai propri contemporanei e contemporanei i propri vizi e le proprie virtù. Nessuno si prenota un posto nella Storia e ancor meno se si tratta di storia della lettera-

tura. Sarà bene non dimenticarlo anche quando vizi e virtù ci aiutano a tornare indietro nel tempo proponendosi come una amara *biografia*, per quanto *immaginaria*, non per questo meno veritiera, di un'epoca.

Si comprende anche per questa via perché l'intera vicenda sia così distanziata secondo una diffusa consuetudine in un tempo prudentemente collocato nei primi decenni del secolo diciannovesimo. Thackeray non fu il solo. Accade anche in *Vanity Fair* quando, ad esempio, si inizia datando gli avvenimenti in quel primo ventennio del secolo XIX e così facendo si rafforza il senso e la direzione delle battute di Becky Sharp nella conclusione del primo capitolo: «Vive la France! Vive l'Empereur! Vive Bonaparte!»

Gli offensivi e pericolosi elogi per l'imperatore francese aprono, non a caso, il capitolo *In Which Miss Sharp and Miss Sedley Prepare to Open the Campaign*. I fili di una trama si intrecciarono così sancendo il desiderio e la necessità che fu degli scrittori ottocenteschi di narrare la propria storia parlando anche della Storia. L'inizio del capitolo – *Who Played on the Piano Captain Dobbin Bought* – allontana ogni dubbio:

Our surprised story now finds itself for a moment among very famous events and personages, and hanging on to the skirts of history¹³.

Eventi e personaggi della Storia sono quelli successivi alla fuga di Napoleone dall'isola di Elba. Poi dopo una pagina Thackeray inserisce una gemma di rara sintesi per narrare l'intreccio tra gli "eventi" e la conclusione della breve vita felice dei Sedley.

So imprisoned and tortured was this gentle little heart, when in the month of March, Anno Domini 1815, Napoleon landed at Cannes, and Louis XVIII fled, and all Europe was in alarm, and the funds fell, and old John Sedley was ruined¹⁴.

Il romanziere intrecciava così il destino dei *personnages* a quello dei *characters*. Era la regola e non lo fu solo per i romanzieri, poiché gli storiografi contemporanei di Thackeray non diversamente raccontarono fatti e personaggi in quel secolo dedito alla Storia. Divenne una consuetudine far osservare ai lettori il generale con un particolare. Si legga un ampio brano di *Vanity Fair*, bellissimo per intensità e resa stilistica, impossibile da sintetiz-

¹³ «Forse sarà una sorpresa per tutti, ma le vicende che ora stiamo per narrare hanno per un po' a che fare con grandi eventi e illustri personaggi vicini alla storia». W.M. Thackeray, *Vanity Fair*, p. 213 (p. 205).

¹⁴ «Queste erano le pene di quel tenero cuoricino in angoscia quando, nel mese di marzo, anno domini 1815, Napoleone sbarcò a Cannes, Luigi XVIII fuggì e tutta l'Europa fu in allarme, i titoli crollarono e John Sedley fu rovinato». Ivi, p. 216 (p. 209).

zare, tratto da *Quite a Sentimental Chapter* che riecheggia nel *modus narrandi* la monumentale opera – *History of England* – redatta negli stessi anni dallo storiografo vittoriano Thomas Babington Macaulay.

... in Russell Square, Bloomsbury, just as if matters in Europe were not in the least disorganised. The retreat from Leipsic made no difference in the number of meals Mr. Sambo took in the servants' hall; the allies poured into France, and the dinner-bell rang at five o'clock just as usual. I don't think poor Amelia cared anything about Brienne and Montmirail, or was fairly interested in the war until the abdication of the Emperor; when she clapped her hands and said prayers, – oh, how grateful! and flung herself into George Osborne's arms with all her soul, to the astonishment of everybody who witnessed that ebullition of sentiment. The fact is, peace was declared, Europe was going to be at rest; the Corsican was overthrown, and Lieutenant Osborne's regiment would not be ordered on service. That was the way in which Miss Amelia reasoned. The fate of Europe was Lieutenant George Osborne to her. His dangers being over, she sang Te Deum. He was her Europe; her emperor: her allied monarchs and august prince regent. He was her sun and moon; and I believe she thought the grand illumination and ball at the Mansion House, given to the sovereigns, were especially in honour of George Osborne¹⁵.

La Storia dei *personnages* segna i destini dei *characters*. Così se in apertura del romanzo, il calendario è posizionato all'inizio del secolo, anzi in quella parte di secolo – i primi vent'anni – segnati dalle imprese napoleoniche pre e post esilio sull'isola d'Elba, la scelta non è assolutamente indifferente alle vicende narrate.

Lo scrive lo stesso Thackeray quando indicherà nel Bonaparte il personaggio principale dell'intera vicenda. Si comprende bene così che se si parte da un'assolata giornata di giugno, la boa che segna metà del tragitto sarà

¹⁵ «Eppure in Russell Square, Bloomsbury, le cose andavano avanti come se in Europa non stesse accadendo nulla. La disfatta di Lipsia non alterò la quantità di pasti consumati da Sambo nei locali di servizio; gli alleati invasero la Francia e la campana continuò ad annunciare il pranzo alle cinque, come sempre. Non credo che ad Amelia importasse qualcosa di Brienne e di Montmirail o s'interessasse della guerra, almeno fino al giorno in cui l'imperatore abdicò. A quell'annuncio battè le mani e mormorò grata una preghiera, poi si gettò con slancio fra le braccia di Osborne, meravigliando i presenti con il suo entusiasmo. Per lei l'evento voleva dire che una volta dichiarata la pace l'Europa sarebbe tornata tranquilla, e che una volta depresso il còrso, il reggimento del tenente Osborne non sarebbe più partito per il fronte. Per Amelia il destino dell'Europa si identificava con quello del suo tenente, e cessato il pericolo si poteva alzare lode a Dio. Lui era la sua Europa, il suo imperatore, i suoi monarchi alleati e il suo principe reggente. Era il suo sole e la sua luna, e probabilmente pensava che la stupenda illuminazione e il ballo di gala alla Mansion House in onore dei sovrani fosse in realtà in onore del suo George». Ivi, p. 151 (p. 134).

collocata nei Passi Bassi, a Waterloo dove il romanzo inverte la rotta. Lo vedremo quando nella battaglia di Waterloo morirà quel “briccone” di George e, sarà bene dirlo subito, di quella battaglia che per gli inglesi era e c’è il sospetto che lo sia ancora *la* battaglia, si seguirà solo la traiettoria di una pallottola che si conficca nel petto di George. Si astiene il dotto Thackeray dal ritrarre l’imperatore francese o dal frequentare i campi di battaglia e, ironia della sorte, lo scrive in un capitolo che ha il titolo di una vecchia e malinconica canzone militare – “The Girl I Left behind Me”, preferendo ritirarsi sotto coperta, ma non senza aver illustrato i preparativi della partenza per la Guerra.

Non vedere scene di battaglia in un romanzo di uno scrittore che si era cimentato con il genere noto come romanzo storico, è cosa che meravaglia certo i lettori, non solo quegli inglesi che l’ussaro per caso Fabrizio di Stendhal aveva compilato pagine memorabili frequentando proprio i campi di battaglia. Non facciamoci illusioni perché il gioco da prestigiatore di Thackeray prevede una suggestiva invenzione: quello scontro fra eserciti si vedrà, ma molto dopo quando tutto sarà finito e lo si vedrà con il racconto che ascoltiamo insieme al vecchio Osborne, giunto a Waterloo per vedere come fossero andate le cose allorché era stato colpito e ucciso suo figlio. L’amato e odiato George che il genitore aveva prima allontanato e ora era costretto a piangere. Leggiamo così un racconto in un racconto che ancora una volta fa convergere l’attenzione sul particolare e che rimanda al generale. Il racconto del *fatto* illustra bene la malinconia dell’anziano genitore. Sente il racconto e perde per la seconda volta il proprio figlio.

Molto prima di ascoltare quel racconto, molto prima della stessa battaglia di Waterloo, l’anziano John Osborne aveva ricevuto nel proprio ufficio l’amico del figlio, il capitano Dobbin, apprendendo che George aveva sposato, disubbidendo al suo ordine, la giovane e ormai nullatenente Amelia Sedley.

– Mr. Osborne, – said Dobbin, with a faltering voice, – it’s you who are insulting the best creature in the world. You had best spare her, sir, for she’s your son’s wife¹⁶.

La notizia è all’origine di una delle scene più intense del romanzo. Il vecchio e ricco John Osborne «sinking back in his chair, and looking wildly after Dobbin» che usciva «greatly perturbed as to the past and the future». Thackeray suggerisce al lettore con un lieve cenno e niente più, e nel giro di un capoverso si è nella casa degli Osborne a Russell Square dove

¹⁶ «– Mr Osborne –, disse Dobbin con voce rotta, – siete voi che insultate la creatura migliore del mondo. Fareste bene a risparmiarla, signore, perché è la moglie di vostro figlio». Ivi, p. 277 (p. 278).

lo attendono le due figlie e il futuro genero, Mr Bullock. Lo aspettano per la cena e come ogni sera la tavola è apparecchiata con un piatto per George Osborne. Lo aspettava sempre anche se sempre quel piatto veniva rimosso senza essere stato usato. Quella sera John Osborne fece i gesti di sempre. Tagliò l'arrosto e lo servì ai presenti. Simile e uguale alle altre sere: quella volta non toccò cibo e bevve molto il vecchio genitore mentre i commensali parlavano e lui non li ascoltava. Poi all'improvviso Thackeray muove quella figurina di carta in direzione diversa alla consuetudine. Il vecchio si alzò, spingendo indietro la sedia, e indicò il piatto in attesa di George affinché venisse portato via. Il suono della tromba annunciava la battaglia. Fu solo allora che, zittendo tutti, entrò nello studio chiudendosi la porta alle spalle.

Thackeray è un maestro e un regista attento ai particolari. La reclusione nello studio di Osborne allude ad una variazione significativa della storia, ma lo scrittore ottocentesco sa bene che si deve procedere lentamente per non incorrere in errori. La scena è troppo importante per farsi prendere la mano dal desiderio di narrare. Il lettore non aveva mai valicato la soglia di quella stanza che incute terrore a tutti e che in pochi avevano visitato. Lo stesso George vi era entrato solo per subire punizioni o per ascoltare con le sorelle i sermoni domenicali. Si entrava lì con un sacro terrore come sapevano bene i domestici che in quella stanza erano stati ricevuti per portare i conti al loro padrone. Quella stanza, sconosciuta ai lettori, a molti dei personaggi del romanzo, custodisce la storia della famiglia Osborne.

Libri e quadri, bibbia e quaderni, registri e reliquie: quelle schegge di fatti compongono la passerella che garantisce al vecchio Osborne di transitare dal presente al passato.

La scrittura è precisa, quasi maniacale la cura del dettaglio, ogni oggetto è associato ad un ricordo, ogni spostamento dello sguardo impone al lettore di far proprio il punto di vista del vecchio Osborne. Non c'è azione. Si narra, però, e il filo steso accorcia la distanza tra passato e presente. Il vecchio Osborne è fermo, seduto alla poltrona, quando sente bussare alla porta. Dal servitore, entra per servire qualcosa da bere prima della notte, si fa trovare assorto nella lettura del giornale. Non legge, ma protegge il suo volto dallo sguardo degli altri. Uscito il domestico, egli si alzerà e chiuderà la porta con una mandata di chiave. Il suono proveniente dalla toppa della porta è simile alla lama della ghigliottina. Sul ceppo ovviamente c'è la testa di George Osborne. L'interruzione divide in due tempi la scena. La parte descrittiva finisce e inizia la seconda:

Taking a pen, he carefully obliterated George's names from the page; and when the leaf was quite dry, restored the volume to the place from which he had

moved it. Then he took a document out of another drawer, where his own private papers were kept; and having read it, crumpled it up and lighted it at one of the candles, and saw it burn entirely away in the grate. It was his will; which being burned, he sate down and wrote off a letter, and rang for his servant, whom he charged to deliver it in the morning. It was morning already: as he went up to bed, the whole house was alight with the sunshine; and the birds were singing among the fresh green leaves in Russell Square¹⁷.

I *fatti*, dunque, sono sintetizzabili in un sol avvenimento: John Osborne cancella dalla bibbia di famiglia il nome del figlio e brucia il testamento. L'amato, venerato, protetto e viziato George diventa d'incanto un estraneo per gli Osborne.

Solo alla fine Thackeray fa vedere i colori dell'alba e comprendiamo allora che la dolorosa e sofferta decisione di John Osborne è stata presa nel corso di una intera notte.

È una scena intensa e molto commovente, altre ce ne sono, ma quella descritta allude e rimanda bene alla questione del personaggio.

La dolorosa decisione di John Osborne è un colpo d'ala fiero e forte che permette al romanzo di levitare verso nuovi orizzonti e costituisce un nesso inscindibile tra personaggio e intreccio. John Osborne è addolorato e allo stesso tempo stupito da quel gesto del figlio. Era un sovvertimento dell'ordine, una variante non contemplata da quel testimone e guardiano dei valori del passato: un figlio che negava l'autorità del padre era inconcepibile. Thackeray aveva modellato tutto l'intreccio perché la dialettica conflittuale tra passato e presente fosse il centro della storia. John Osborne perdeva in quel punto del romanzo non solo un figlio, ma ogni certezza. Mai avrebbe perdonato, perché mai avrebbe potuto far propria la scelta del figlio, e lo depenna dal testamento e dallo stesso casato degli Osborne. Preferendo ergersi a ultimo e estremo sostenitore di un mondo e di un ordine antico e ormai relegato nel passato, l'anziano padre completa il proprio percorso – il resto conta poco e per quanto garantisca al piccolo nipote, figlio di George e Amelia, una vita economicamente più serena e felice – mai perdonerà il

¹⁷ «Preso una penna cancellò accuratamente il nome di George da quella pagina, e quando l'inchiostro fu ben asciugato, rimise il volume al suo posto. Quindi estrasse un documento da un altro cassetto in cui custodiva le sue carte personali, lo lesse, lo accartocciò infine lo accostò alla candela, continuando a fissarlo finché sulla grata del caminetto la fiamma non lo consumò del tutto. Era il suo testamento. Una volta bruciato il documento, si sedette alla scrivania e scrisse una lettera che un domestico avrebbe consegnato la mattina seguente. In effetti era già mattina: mentre andava a letto l'intera casa si stava svegliando al nuovo sole e gli uccelli cantavano fra il fresco verde di Russell Square». Ivi, p. 281 (p. 284).

tanto pianto e amato figlio. L'identità del personaggio è definita in quella sequenza ed è imm modificabile, ma è l'intreccio di avvenimenti e gesti, scelte e errori, amori e odii, perfino di equivoci che rendono possibile quell'approdo al personaggio di John Osborne.

Senza aver prestato cura nella scelta dei materiali, non ci sarebbe stata la scultura: dentro la pietra c'è la statua. Ammirare un personaggio è possibile e bello, ma immaginarlo dentro un intreccio la rende più preziosa.

Chi potrebbe comprendere quanto fosse doloroso per l'anziano Osborne cancellare il nome di George dalla Bibbia senza essersi fatto catturare dall'intreccio di *Vanity Fair*?

Una storia comune, *homely story* la definisce con ironia Thackeray, perché quel *romanzo senza un eroe* narra di «un gruppo di personaggi (...) avidi, pomposi, meschini, per lo più perfettamente soddisfatti di sé», e non interessa sapere che il capitano Dobbin alla fine metterà l'anello alla bella Amelia. Una felicità raggiunta alla fine, dopo che tutta la vita è passata ad inseguire, ha solo il sapore di una apparente consolazione anche per i lettori. Raggiunta l'ambita felicità, infatti, il sipario poteva calare e i personaggi prendevano congedo lasciando per sempre la scena. Dubbi e interrogativi non avrebbero trovato una risposta in quella conclusione, ma solo una amara rappresentazione. Quello di Thackeray era un progetto ambizioso, divergente dalle trame di Dickens, perché diversa era la scelta dei materiali. Dickens usava i personaggi per estendere i confini del suo mondo finto tanto che si potesse dissolvere la distanza tra realtà e finzione, *Vanity Fair*, invece, era un teatro dove «There are scenes of all sorts».

Dickens presentava personaggi volendo farli credere *persone vere* e, invece, la storia narrata da Thackeray era recitata da *puppets* vestiti con i panni di *characters*, ma non per questo meno veri.

Ah! Vanitas Vanitatum! which of us is happy in this world? Which of us has his desire? or, having it, is satisfied? – come, children, let us shut up the box and the puppets, for our play is played out¹⁸.

¹⁸ «Oh! *Vanitas Vanitatum!* Chi mai al mondo può dire di essere felice? E chi di vedere appagati i suoi desideri? E chi, se ottiene tanto, può affermare d'esser soddisfatto? Suvvia, venite, bambini, mettiamo via teatrino e marionette: la nostra commedia è finita». Ivi, p. 797 (p. 862).

