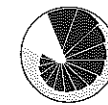


I Libri della Fondazione  
Sigismondo Malatesta

*Fortunes and misfortunes*  
Ascesa sociale e decadenza  
nel romanzo moderno

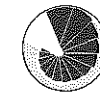


SIGISMONDO MALATESTA EDITORE

E. ABIGNENTE, A. BERETTA ANGISSOLA, X. BOURDENET, P. BROOKS, S. BRUGNOLO,  
B. CARNEVALI, F. DE CRISTOFARO, F. GREGORI, S. MICALI, E. VILLARI

*Fortunes and misfortunes*  
Ascesa sociale e decadenza  
nel romanzo moderno

a cura di FRANCESCO DE CRISTOFARO




SIGISMONDO MALATESTA EDITORE

*Fortunes and misfortunes*  
Ascesa sociale e decadenza  
nel romanzo moderno

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica,  
la riproduzione totale o parziale, con qualsiasi mezzo,  
compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.  
L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171  
della Legge n. 633 del 22/04/1941

ISBN 979-12-82626-02-6

© 2026  SIGISMONDO MALATESTA EDITORE  
47822 Santarcangelo di Romagna, RN-via della Rocca, 4  
<https://www.edizionisigismondomalatesta.it>

INDICE

<i>Introduzione</i> di Francesco de Cristofaro .....	» 11
Nota bibliografica .....	» 33
STEFANO BRUGNOLO	
<i>Scalate vertiginose e cadute rovinose: il romanzo di ascesa sociale e la sua relazione con la Modernità</i> .....	» 35
FLAVIO GREGORI	
<i>Nobiltà sentimentale e mobilità sociale in The Adventures of David Simple di Sarah Fielding</i> .....	» 57
XAVIER BOURDENET	
<i>Stendhal: parvenir, revenir, devenir. L'eroismo dell'in-successo</i> ... »	83
ENRICA VILLARI	
<i>«I can bear it no longer – this diabolical invention of gentility».</i> <i>Thackeray, Captain Dobbin e Vanity Fair</i> .....	» 105
ELISABETTA ABIGNENTE	
<i>La crepa e la maschera. Spettri della decadenza e insidie dell'ascesa in Buddenbrooks</i> .....	» 121
PETER BROOKS	
<i>Opere e diademi: le fortune di New York</i> .....	» 139
ALBERTO BERETTA ANGUISSOLA	
<i>«Nous sommes tous des ratés»</i> .....	» 157
FRANCESCO DE CRISTOFARO	
<i>USA, 1925. Due (e più) modi di cadere</i> .....	» 181
SIMONA MICALI	
<i>Consalvo e i suoi fratelli: insufficienze, patologie e neurosi dell'eroe ambizioso alle soglie del Novecento</i> .....	» 203
BARBARA CARNEVALI	
<i>«Connaissez-vous les Guermantes?».</i> <i>Lo snobismo, desiderio proibito della democrazia</i> .....	» 227

con una sola idea in testa: lasciare la famiglia. Il padre Sorel non è un «destinatore»; tuttavia, suo malgrado, è lui a dare inizio alla conquista<sup>57</sup>. Ma nei finali rispunta la madre. Su diversi modi. Il *Rouge* consacra la sua chiusa a Mme de Rênal, che raggiunge nella morte il suo amante-figlio Julien e muore da madre che abbraccia i propri figli. *Liebestod*, tutto in dolcezza. In *Armançe*, Octave si suicida *en mer* [in mare], in cui risuona la *mère* [madre], come se andasse a raggiungere il corpo materno. E Lucien Leuwen si insedia a Omar dopo un pellegrinaggio sui luoghi di Rousseau, in cui trova presso un contadino di Clarens un letto ricamato che era appartenuto a Mme de Warens, ossia alla donna amata che Rousseau chiamava «Mamma».

Regressione finale, che sembra riportare allo stadio che aveva preceduto il confronto con il mondo, come se lo si dovesse cancellare per raggiungere il sublime della passione, e non certo la prosaicità del successo sociale.

\*\*\*

Lo si vede: se il romanzo è effettivamente sintomo di un mondo in preda alla passione regnante dell'ambizione, diventare sé stessi, in Stendhal, comporta il non *parvenir*. Le logiche di regressione come di secessione rispetto alla fortuna, che costituiscono buona parte della poetica stendhaliana e che propongo di designare come *in-fortune*, non vogliono dire castigo, ma consacrazione di un eroe che resta fondamentalmente inassimilabile.

Il romanzo stendhaliano è abitato da un desiderio di pienezza ontologica e sensibile, tradotto da ciò che Stendhal chiama la «caccia alla felicità», che non può essere garantita dal solo aspetto sociale. Si tratta dunque di un romanzo fortemente socializzato, il cui orizzonte paradossale è un'uscita fuori dal sociale. Infatti, il mondo sociale offre «la parvenza della felicità», per riprendere la formula della *Chartreuse* (II, 597), non la felicità.

<sup>57</sup> «In principio era il padre», scrive giustamente Yves Ansel a proposito del percorso di Julien Sorel (*Stendhal. Le Rouge et le Noir*, Atlande, Neuilly 2013, p. 113).

ENRICA VILLARI

«I CAN BEAR IT NO LONGER – THIS DIABOLICAL INVENTION OF GENTILITY»  
THACKERAY, CAPTAIN DOBBIN E *VANITY FAIR*

In *The Book of Snobs* Thackeray raccolse nel 1848 la quasi totalità delle puntate settimanali della serie «The Snobs of England, by one of themselves» che apparvero nel «Punch» – la rivista comico-satirica di cui era collaboratore assiduo – tra il febbraio 1846 e il febbraio 1847.

La annunciata galleria di snob veniva introdotta nelle *Prefatory Remarks (Osservazioni Preliminari)* dal racconto di come, in un albergo per la cura delle acque, Mr. Snob (il narratore), seduto a tavola di fronte a un insopportabile snob, dai modi, abiti e parlata affettata, esibizionista ed esageratamente profumato, si liberò di lui – mettendolo in fuga – usando una forchetta al posto dello stuzzicadenti. E, a seguire, nel primo capitolo si racconta di come fu costretto invece a interrompere a malincuore ogni frequentazione con Mr. Marrowfat, un gentiluomo peraltro impeccabile e che per giunta gli aveva salvato la vita più di una volta, perché in una caffetteria napoletana aveva commesso davanti a lui l'atto atroce di mangiare i piselli con il coltello. La futilità di questi due comportamenti snobistici non sembra però giustificare la nota grave che li precedeva, ovvero la dichiarazione iniziale che il soggetto annunciato della serie sarebbe stato «a Great Social Evil to Discover and to Remedy»<sup>1</sup>. E quanto seguiva la giustificava piuttosto debolmente.

Il capitolo II infatti rintracciava l'origine del male nella venerazione nazionale tributata alla famiglia reale, che estendeva il prestigio a tutti coloro che la circondavano, giù giù fino ai più umili lacchè, e a tutti i membri dell'aristocrazia. E poco importava che il principio ereditario

<sup>1</sup> «un Grande Male Sociale da Scoprire e a cui porre Rimedio» (W. M. THACKERAY, *The Book of Snobs* (1848), in *The Book of Snobs and Sketches and Travels in London*, Oxford University Press, London 1906, pp. 1-212, p. 2). Qui, come altrove nel saggio, le traduzioni sono mie.

non tenesse in alcun conto la capacità del re di governare la nazione, o quella dei primogeniti dei Lord di essere dei legislatori. E una nota ancora più sarcastica veniva riservata ai nobili di nuova nomina:

A man becomes enormously rich, or he jobs successfully in the aid of a Minister, or he wins a great battle, or executes a treaty [...]; and the nation rewards him for ever with a gold coronet [...] and a title, and a rank as legislator. «Your merits are so great», says the nation, «that your children shall be allowed to reign over us, in a manner. It does not in the least matter that your eldest son be a fool [...]»<sup>2</sup>.

Tuttavia a dispetto del radicalismo di queste osservazioni, Thackeray, come ha scritto il suo biografo Gordon N. Ray, «era affascinato dalla prospettiva aristocratica [...] ma non vi si poteva identificare alla maniera di Disraeli, poiché riconosceva che era diventata anacronistica in un mondo prevalentemente dominato dalle classi medie»<sup>3</sup>, dal nuovo prestigio delle grandi ricchezze. Aveva d'altronde ricevuto lui stesso l'educazione di un «gentleman». E avrebbe certo fatta sua la celebre affermazione di Walter Bagehot in *The English Constitution* (1867) che il prestigio di nascita e rango mitigava la considerazione che sarebbe altrimenti andata tutta alla mera ricchezza:

Non c'è paese dove un povero diavolo di milionario se la passi così male come in Inghilterra [...]. Si tenta l'esperimento ogni giorno, e ogni giorno è provato che il danaro da solo [...] non comprerà «la società londinese». Il danaro è tenuto a freno e, per così dire, intimidito dalla autorità predominante di un potere diverso<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> «Un uomo diventa enormemente ricco, o lavora con successo al fianco di un Ministro, o vince una grande battaglia, o conclude un trattato [...] e la nazione lo ricompensa per sempre con una corona nobiliare [...] e un titolo, e il rango di legislatore. «I vostri meriti sono talmente grandi» dice la nazione «che ai vostri figli sarà permesso in un certo senso di regnare su di noi. E non importa affatto che il vostro primogenito sia uno sciocco» (ivi, III, pp. 14-15).

<sup>3</sup> G. N. RAY, *One Version of the Novelist's Responsibility* (1950), in A. POLLARD (a cura di), *Thackeray. Vanity Fair. A Casebook*, Macmillan, London 1984, pp. 95-113, p. 108.

<sup>4</sup> Id., *Thackeray. The Uses of adversity. 1811-1846*, Oxford University Press, London 1955, p. 375.

Quella che l'autore chiama «Lordolatry», l'ammirazione per la casa reale e i Lord, era infatti un dato culturale della società inglese, parte di una tradizione nazionale dalle origini molto lontane, che — coniugata con il culto delle libertà nella monarchia parlamentare — era diventata ormai parte costitutiva del DNA nazionale. In questo senso gli snob — scrive infatti Mr. Snob — erano sempre esistiti, e non solo in Inghilterra.

Ma è nei primi decenni dell'Ottocento che comincia a manifestarsi qualcosa che rese appunto necessario studiarne il fenomeno, al pari — come dice Mr. Snob — degli altri «objects of Natural Science»<sup>5</sup>. Quella piccola parola, «a pretty little round word, all composed of soft letters, with a hiss at the beginning, just to make it piquant, as it were»<sup>6</sup> (snob), che originariamente designava nelle Università gli alloggi degli studenti non aristocratici, cominciò a riempirsi di sempre più nuove sfumature di significato, e a designare un esercito multiforme in continua espansione, e in espansione a tutti i livelli nella nazione inglese. Sarebbe infatti un grave errore pensare che gli snob esistano solo nelle classi alte. Gli snob sono ovunque, in tutte le classi sociali — quelle alte come quelle basse — e in tutti gli ambienti — la Corte, l'esercito, i Club, le Università, la City, le residenze di campagna... Sono snob sia coloro che fanno pesare con arroganza la loro superiorità sulle classi inferiori, che coloro che dalle classi inferiori tributano meschinamente il loro omaggio a chi è socialmente superiore. Cosicché l'unica definizione che il narratore azzarda per trovare un minimo comun denominatore a una galleria di personaggi così estesa da sembrare perdere ogni specificità è avanzata, ed evidenziata dal corsivo, nel secondo capitolo: «*He who meanly admires mean things is a Snob*»<sup>7</sup>. Ribadita dunque due volte, sia nell'avverbio che nell'aggettivo, è la meschinità indotta dall'ammirazione per l'aristocrazia, e non l'ammirazione per l'aristocrazia in sé, l'ingrediente fondamentale del «Grande Male Sociale» rappresentato dal tipo dello Snob descritto e indagato da Thackeray.

<sup>5</sup> «oggetti della Scienza Naturale» (W. M. THACKERAY, *The Book of Snobs*, cit., p. 1).

<sup>6</sup> «una graziosa parolina rotonda, tutta composta di lettere soffici, con solo un sibilo all'inizio come per renderla piccante» (ivi, *Concluding Observations on Snobs*, p. 209).

<sup>7</sup> «Chi ammira meschinamente cose meschine è uno Snob» (ivi, II, p. 11).

In *The Book of Snobs* Thackeray mise infatti a fuoco quello che gli sembrava il fenomeno più vistoso della straordinaria mobilità sociale che investì all'inizio del secolo l'Inghilterra. Una sorta di perpetuo movimento su e giù per la scala sociale sembrava il destino di individui mossi dall'ambizione di ascese e prestigio sociali, travolti da improvvise fortune o rovine vertiginose prodotte dal movimento – come indipendente da loro – di grandi masse di danaro. Ed era proprio questo movimento perpetuo e quasi automatico, cui gli individui difficilmente potevano sottrarsi, e la perenne instabilità delle posizioni raggiunte, «il grande male sociale» che faceva apparire a Thackeray il mondo che lo circondava una Fiera delle Vanità.

Pubblicato quattro anni dopo *Barry Lyndon* (1844), e nello stesso anno del suo capolavoro, *Vanity Fair*, il grande e ambizioso romanzo che consacrò la fama di Thackeray, *The Book of Snobs* è l'evidente sottotesto di entrambi. Ne sono testimoni la vertiginosa ascesa e la altrettanto rovinosa caduta che travolge, a dispetto della ambientazione in due secoli diversi, la carriera di Barry come quella di Becky Sharp. Ed entrambi i loro racconti, più o meno credibili, di aristocratiche origini familiari – i Barry di Barryogue all'epoca di Elisabetta I nel caso di Barry Lyndon e i de Montmorency per parte materna nel caso di Becky – tradiscono fin dall'inizio un chiaro desiderio «snobistico»: camuffare il loro temporaneo *parvenir* come restituzione di più o meno prestigiosi patrimoni o identità familiari perdute (ovvero la tragedia storica di tutte le aristocrazie europee).

*The Book of Snobs* si chiudeva inoltre su una nota che suonava sorprendente a fronte della futilità dei due iniziali esempi di snobismo di cui si è detto e del tono generalmente urbano, prevalentemente burlesco-satirico da critica del costume che dominava la galleria di snob di ogni tipo e categoria che seguiva. Nelle osservazioni conclusive risuona infatti una condanna grave che sembra, riprendendone il tono, rendere infine giustizia alla nota solenne del «Grande Male Sociale da Scoprire e a cui porre Rimedio» dell'inizio:

I can bear it no longer – this diabolical invention of gentility which kills natural kindness and honest friendship [...]. You who despise your neighbour, are a Snob; you, who forget your own friends meanly to follow after those of a

higher degree, are a Snob; you, who are ashamed of your poverty, and blush for your calling, are a Snob; as are you who boast of your pedigree, or are proud of your wealth<sup>8</sup>.

La veemenza della condanna e il tono da predicatore stridono fragorosamente con il registro comico, il tono urbano e leggero, e la prevalente futilità delle debolezze degli snob inglesi. Seppure forse parzialmente preparata dall'ultimo racconto di come l'ambizione snobistica di essere accettato in un Club cui aveva avuto accesso occasionalmente distrugge la felicità familiare di un prospero commerciante di carbone e della sua deliziosa moglie trasformando la loro vita un tempo felice in un inferno, la condanna risuona comunque sproporzionata al contesto.

Non è però sproporzionata se il contesto è quello di *Barry Lyndon* o *Vanity Fair*. Pensiamo a Barry che a più riprese nel romanzo si vergogna della semplicità della terribile madre puritana di fronte all'altera moglie, la aristocraticissima Lady Lyndon, proprio quella madre spesso dimenticata che sola gli resterà vicina negli anni della vergogna e della prigionia. O ancora a Barry che dal suo amore energico e generoso per la cugina Nora Brady dell'inizio approda, al culmine della sua fortuna, ai tristi piaceri, ambigui e snobistici, del sadomasochismo nel suo matrimonio con Lady Lyndon: «[...] and I brought my high-born wife to kiss my hand, to pull off my boots, to fetch and carry for me like a servant<sup>9</sup>. O pensiamo al vecchio Osborne in *Vanity Fair*, il ricchissimo mercante di sego che farebbe qualsiasi cosa per frequentare un Lord, e di fronte alla rovina del suo vecchio amico e benefattore, l'agente di cambio John Sedley, non lo soccorre, ne diventa il peggior persecutore, e vieta il promesso matrimonio del figlio George con Amelia, perché ormai la figlia di «un agente di cambio in bancarotta». E manda il maggiordomo alla triste

<sup>8</sup> «Non la sopporto più questa diabolica invenzione della signorilità, che soffoca naturale benevolenza e onesta amicizia [...] Tu, che disprezzi il tuo vicino, sei uno Snob; tu che dimentichi i tuoi amici per inseguire meschinamente quelli che hanno uno status superiore, sei uno Snob; tu che ti vergogni della tua povertà e arrossisci del tuo lavoro sei uno Snob; come lo sei anche tu che meni vanto del tuo pedigree, o sei orgoglioso della tua ricchezza» (ivi, pp. 210 e 212).

<sup>9</sup> «Riuscii a far sì che quella mia moglie dai nobili natali mi baciasse la mano, mi sfilasse gli stivali, mi prendesse e portasse le cose come una serva» (Id., *Barry Lyndon* (1844), a cura di A. Sanders, Oxford University Press, Oxford 2008 (1984), cap. XIX, p. 299).

asta dei beni della famiglia Sedley, nella casa un tempo amica di fronte alla sua in Russell Square, per acquistare a buon mercato l'ottimo vino che conosceva bene. O pensiamo a Becky, indomita e laboriosamente impegnata a ripartire dopo ogni fallimento con una nuova strategia di più o meno alta ascesa sociale, e che non ama nessuno, neanche suo figlio. E il cui mondo Chesterton descrisse felicemente come un inferno, «l'inferno dell'avere tutte le forze dirette all'esterno aperte, ma tutti gli organi ricettivi chiusi. Poichè la vera definizione dell'inferno deve essere energia senza gioia»<sup>10</sup>. E tuttavia quella condanna esplicita e inequivocabile degli effetti terribili della aspirazione alla *gentility* sugli esseri umani che Thackeray si era concesso nell'ultimo capitolo di *The Book of Snobs* è totalmente bandita dalla scrittura romanzesca di *Barry Lyndon* e *Vanity Fair*. Al contrario: la strategia della narrazione in prima persona nel primo, e della narrazione onnisciente di un narratore molto interventista ma sostanzialmente non affidabile nel secondo, escludono programmaticamente ogni veicolo possibile per uno stabile ed esplicito giudizio del narratore sulle vicende narrate e i personaggi che ne sono protagonisti.

«Barry Lyndon è il più gran mascalzone concepito da mente umana»<sup>11</sup>, scrisse Trollope nel 1879 e aggiunse: «La meraviglia del libro non è tanto che l'eroe pensi, come è evidente, un gran bene di sé stesso, ma che l'autore racconti la sua storia in modo da apparire totalmente dalla sua parte»<sup>12</sup>. Quanto a *Vanity Fair*, fin dalle prime recensioni fu unanime l'ammirazione per la vastità e la ricchezza dell'affresco dell'epoca di Waterloo, quello che Gordon Ray avrebbe chiamato «l'immenso panorama di vita inglese»<sup>13</sup> e Percy Lubbock avrebbe celebrato in *The Craft of Fiction* come «l'impressione di un mondo, di una società, di un'epoca – certi modi di vita all'interno di poche miglia quadrate di Londra, cento anni fa»<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> G. K. CHESTERTON, *Introduction to Thackeray*, a cura di G. K. Chesterton, George Bell, London 1909, pp. IX-XXXII, p. XIII.

<sup>11</sup> A. TROLLOPE, *Thackeray*, Macmillan, London 1879, p. 70.

<sup>12</sup> Ivi, p. 72.

<sup>13</sup> Cfr. A. POLLARD, *Introduction to Id.* (a cura di), *Thackeray. Vanity Fair. A Casebook*, cit., pp. 10-22, p. 15.

<sup>14</sup> P. LUBBOCK, *The Craft of Fiction*, Jonathan Cape, London 1921, ora in A. WELSH (a cura di), *Thackeray. A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, Englewood Cliff 1968, come *The Panoramic Method* (titolo del curatore), pp. 20-9, p. 21.

Ma ugualmente costanti si accompagnavano all'ammirazione ricorrenti note di perplessità. Lo spazio occupato dai personaggi furfanteschi era infinitamente maggiore di quello riservato a quelli evidentemente virtuosi, e per giunta i primi venivano giudicati più attraenti dei secondi. John Forster, il biografo e amico di Dickens, paragonando Thackeray al suo modello, il Fielding da lui tanto amato, aveva scritto: «Fielding, dopo avere somministrato una dose sufficiente di umori soffocanti di Blifil, purifica l'aria con una generosa risata di Tom Jones. Ma gli umori soffocanti sono somministrati da Thackeray con eccessiva generosità, e senza il sollievo necessario»<sup>15</sup>. E Robert Bell, autore di una recensione apparsa nel «*Frazer Magazine*», si chiedeva «Non esistono forse, perfino in *Vanity Fair*, donne capaci di cose più nobili di quelle che sono loro attribuite qui? Sono forse tutte manipolatrici o intriganti, astute, sfuggenti, perfide, vacue?»<sup>16</sup>. Ovviamente Amelia faceva eccezione ma Bell aggiungeva: «E la povera Amelia non riesce a purificare a lungo la cupa atmosfera. L'autore le ha dato un cuore, ma nessuna intelligenza. Se la ha fatta paziente e buona, affettuosa, fiduciosa e fedele, ne ha fatto anche una sciocca»<sup>17</sup>. Come è stato scritto da A. E. Dyson, un critico attento del complesso edificio dell'ironia di Thackeray, «*Vanity Fair* è certamente uno dei più ambigui romanzi al mondo»<sup>18</sup>.

Donde la divisione dei critici, e dei lettori, tra i partigiani di Becky (molti) e i partigiani di Amelia (pochi). E tra i partigiani di Dobbin («Lo amiamo dalla prima all'ultima pagina» scrisse subito John Foster<sup>19</sup>, e gli fa eco nel 2001 John Carey nella sua *Introduzione* all'edizione Penguin: «È Dobbin che fa grande *Vanity Fair*»<sup>20</sup>), e coloro che, come Catherine Tillotson, negano che Dobbin, a dispetto della sua eccellenza, possa essere considerato il vero eroe del romanzo, citando a sostegno un espli-

<sup>15</sup> J. FORSTER, «*Examiner*», 22 July 1848, ora in G. TILLOTSON e D. HAWES (a cura di), *Thackeray. The Critical Heritage*, Routledge & Kegan Paul, London 1968, pp. 53-58, p. 57.

<sup>16</sup> R. BELL, «*Fraser's Magazine*», September 1848, ora ivi, pp. 62-67, p. 64.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> A. E. DYSON, *An Irony against Heroes*, in «*Critical Quarterly*», 6, Spring 1964, ora in A. POLLARD (a cura di), *Thackeray. Vanity Fair. A Casebook*, cit., pp. 163-182, p. 163.

<sup>19</sup> J. FORSTER, «*Examiner*», 22 July 1848, cit., p. 56.

<sup>20</sup> J. CAREY, *Introduction to Vanity Fair*, a cura di J. Carey, Penguin, London 2002, pp. IX-XXXII, p. XII.

cito giudizio del narratore nel capitolo 66: «Questa storia è stata scritta abbastanza inutilmente se il lettore non si è accorto che Dobbin era uno stupido innamorato»<sup>21</sup>.

Donde la proverbiale ambiguità di Thackeray, e la ricorrente accusa di cinismo di cui è stato fatto oggetto.

Un episodio le illustra bene entrambe. George Henry Lewes, il futuro compagno di George Eliot, che considerava Thackeray il più grande romanziere vivente (George Eliot non era ancora apparsa sulla scena letteraria londinese), scrisse nel marzo 1848 una recensione nel «Morning Chronicle» in cui celebrava sì la grandezza di *Vanity Fair*, ma attaccava l'eccessiva tendenza dell'autore a ridere di tutto e a non prendere niente sul serio, al punto di rendere ridicolo perfino Dobbin. In particolare metteva sotto accusa «un passo detestabile di *Vanity Fair*»<sup>22</sup>. Siamo nel capitolo 41, Becky e Rawdon Crawley ormai sposati ritornano a Queen's Crawley per il funerale di Sir Pitt dopo una lunga assenza. È un luogo di ricordi per entrambi – seppur di natura molto diversa. Per Rawdon è la casa del padre morto e dei ricordi della sua infanzia, per Becky dei ricordi di quando vi era arrivata sette anni prima come governante per farvi ritorno ora come membro della famiglia, legittima moglie seppur del figlio cadetto e senza danaro. Tra una finzione e un'altra per ingraziarsi Sir Pitt Crawley e sua moglie Lady Jane, gli eredi del vecchio Sir Pitt morto, Becky si abbandona a pensieri sulla facilità della vita di moglie di un gentiluomo di campagna e si dice – in una frase famosa: «I think I could be a good woman if I had five thousand a year»<sup>23</sup>. Il «passo detestabile» sotto accusa è il commento del narratore:

And who knows but Rebecca was right in her speculations – and that it was only a question of money and fortune which made the difference between her and an honest woman? If you take temptations into account, who is to say that

<sup>21</sup> W. M. THACKERAY, *Vanity Fair*, cit., cap. 66, p. 779. Cf. K. TILLOTSON, *Vanity Fair*, in ID., *Novels of the Eighteen-Forties*, Oxford University Press, London 1954, ora in A. WELSH (a cura di), *Thackeray. A Collection of Critical Essays*, cit., pp. 65-86, pp. 68-69.

<sup>22</sup> G. H. LEWES, «Morning Chronicle», 6 March 1848, ora in G. TILLOTSON e D. HAWES (a cura di), *Thackeray. The Critical Heritage* cit., pp. 44-49, p. 47.

<sup>23</sup> «Penso che potrei essere una donna buona se avessi cinquemila sterline all'anno» (W. M. THACKERAY, *Vanity Fair*, cit., cap. 41, p. 490).

he is better than his neighbour? A comfortable career of prosperity, if it does not make people honest, at least keeps them so. An alderman coming from a turtle feast will not step out to steal a leg of mutton; but put him to starve, and see if he will not purloin a loaf<sup>24</sup>.

Il commento di Lewes:

È stata distrazione, o profonda misantropia, a distorcere quel giudizio altrimenti così limpido e a lasciar sfuggire una osservazione del genere? Come, di fronte a migliaia di persone che muoiono di fame, uomini che muoiono letteralmente perché manca loro il pane, e che preferiscono tuttavia la morte al rubare, affermare che l'onestà è solo la virtù dell'abbondanza!<sup>25</sup>

Lewes aveva certamente ragione a sdegnarsi per la logica implicita nei ragionamenti di Becky, che il narratore appunto esplicita. Ma sono i ragionamenti di Becky, non quelli del narratore. È vero che il narratore si chiede se Becky non avesse ragione in quei ragionamenti ipotetici, ed è vero che lascia la domanda senza una risposta esplicita. Ma come l'intero romanzo mostra inequivocabilmente, la risposta c'è.

No, Becky non sarebbe stata una donna buona con cinquemila sterline all'anno (che sono comunque tante come condizione ipotetica della sua onestà!). E un episodio altrettanto famoso del romanzo lo mostra esplicitamente. Nell'unico momento della sua storia in cui è in possesso di una somma ingente di danaro contante, un assegno di mille sterline dono di Lord Steyne, Becky non paga la cauzione di cento sterline per liberare il marito finito in prigione per i debiti contratti per lei. Nel momento in cui Rawdon la sorprende con Lord Steyne insieme sul divano nella loro casa di Mayfair, Becky si difende «I am innocent, Rawdon [...]

<sup>24</sup> «E chissà che Rebecca non avesse ragione nelle sue speculazioni? – e che fosse solo una questione di danaro e fortuna a fare la differenza tra lei e una donna onesta? Se si tiene conto delle tentazioni, chi può dire di essere migliore del suo vicino? Una confortevole carriera di prosperità se non fa oneste le persone almeno le mantiene tali. Un consigliere di ritorno da una cena a base di brodo di tartaruga non salterà giù dalla carrozza per rubare una coscia di montone; ma lasciatelo a digiuno a lungo e vedrete se non trafuga una pagnotta» (*ibidem*).

<sup>25</sup> G. H. LEWES, «Morning Chronicle», 6 March 1848, cit., p. 47.

before God, I am innocent»<sup>26</sup>. E quando Rawdon scopre le mille sterline, che restituirà il giorno dopo a Lord Steyne, e le dice tristemente prima di andarsene «You might have spared me a hundred pounds, Becky, out of all this – I have always shared with you»<sup>27</sup> lei continua a ripetere «I am innocent».

Il commento del narratore è di nuovo una domanda: «Was she guilty or not? She said not; but who could tell what was truth which came from those lips; or if that corrupt heart was in this case pure?»<sup>28</sup>. E ancora una volta non scioglie il dubbio, né fa alcun cenno al vero scandalo del comportamento di Becky, che non è l'eventuale commercio carnale con Lord Steyne di cui Becky si proclama innocente, quanto la assoluta mancanza di generosità e simpatia nei confronti di quel marito, giocatore d'azzardo, improvvido e fallimentare, gravato dai debiti, ma coraggioso e generoso, che all'amore per lei aveva sacrificato tutto, a cominciare dalla sua parte del patrimonio di famiglia. Al fratello maggiore, Sir Pitt, che prova a riconciliare Rawdon con la moglie dicendogli che dopo tutto è assolutamente possibile che le affermazioni di Becky fossero vere, Rawdon – sottraendosi alla logica di Becky sposata dal narratore che innocenza significhi una occasionale castità, e ormai illuminato sulla vera natura di lei – risponde alla domanda inevasa dal narratore citando l'evidenza degli eventi: «She has kept money concealed from me these ten years [...] She swore, last night only, she had none from Steyne. She knew it was all up, directly I found it. If she's not guilty, Pitt, she's as bad as guilty; and I'll never see her again – never»<sup>29</sup>. E manterrà la parola, andando via da Londra per sempre per andare a morire di malaria di lì a poco come governatore di una malsana e sperduta isola nell'Atlantico.

<sup>26</sup> «Sono innocente, Rawdon [...] Dio mi è testimone, sono innocente» (W. M. THACKERAY, *Vanity Fair*, cit., cap. 53, p. 623).

<sup>27</sup> «Avresti potuto spenderne cento per me avendo tutto questo, Becky – Io ho sempre diviso tutto con te» (ivi, p. 624).

<sup>28</sup> «Era colpevole o no? Lei diceva di no; ma chi poteva dire che cosa era verità se veniva da quelle labbra; o se quel cuore corrotto era puro in questo caso?» (ivi, p. 625).

<sup>29</sup> «Mi ha tenuto nascosto del danaro in questi ultimi dieci anni [...]. Ha giurato, solo la notte scorsa, che non ne aveva mai ricevuto da Steyne. Appena l'ho scoperto ha capito anche lei che era tutto finito. Se non è colpevole, non è certo innocente. E io non voglio rivederla più, mai più» (ivi, cap. 55, p. 650).

Ma allora – viene naturale chiedersi –, se è evidente nella logica del testo che Becky non ha ragione nella sua frase famosa, e che non sarebbe stata buona se fosse stata ricca, perché quel narratore ambiguo, e quella reiterata riluttanza a emettere giudizi sui comportamenti di Becky che hanno guadagnato così spesso a Thackeray l'accusa di cinismo? Proprio a lui che era invece fermamente convinto della funzione morale della letteratura. I suoi modelli erano gli scrittori che amava, quelli che chiamò nel saggio omonimo gli umoristi inglesi del Settecento. Su tutti Addison (il creatore della nobile nozione inglese della parola «gentleman»), Steele, Fielding, Goldsmith. E li amava perché lo scrittore umorista si assume il compito di essere «the week-day preacher, so to speak»<sup>30</sup>. Era così infatti che Thackeray vedeva i romanzieri, e non solo quelli del secolo precedente. A proposito del *Christmas Carol* di Dickens Thackeray scrisse nella conferenza intitolata *Charity and Humour* (una sorta di commento esplicativo ai suoi *English Humourists of the Eighteenth Century*):

Was there ever a better charity sermon preached in the world than Dickens's «Christmas Carol»? I believe it occasioned immense hospitality throughout England; was the means of lighting up hundreds of kind fires at Christmas time; caused a wonderful outpouring of Christmas good feeling; of Christmas punch-brewing; an awful slaughter of Christmas turkeys, and roasting and basting of Christmas beef<sup>31</sup>.

Li aveva chiamati i predicatori dei giorni feriali, perché il loro soggetto non era, come per i predicatori della domenica dal pulpito, la vita dello spirito o la salvezza dell'anima, e nemmeno la vita eroica e sublime, ma la vita quotidiana e i modi e i costumi che la caratterizzavano, secondo quella che era stata fin dalla sua nascita nel Settecento la voca-

<sup>30</sup> «per così dire, il predicatore dei giorni feriali» (id., *The English Humourists of the Eighteenth Century* (1853), in *The English Humourists and The Four Georges*, Dent, London 1912, pp. 1-263, p. 4).

<sup>31</sup> «Fu mai predicato al mondo un sermone sulla carità migliore del *Canto di Natale* di Dickens? Credo che produsse un'ondata di immensa ospitalità in tutta l'Inghilterra; centinaia di fuochi furono generosamente accesi a Natale; e vi fu una straordinaria esplosione di buoni sentimenti natalizi, di natalizie preparazioni di punch, una terribile strage di tacchini natalizi, e di manzo arrostito e unto a Natale» (id., *Charity and Humour* (1853), ivi, pp. 265-286, p. 284).

zione Irealista» del romanzo. Non vi erano in loro accuse o invettive, né vi era indignazione per le debolezze umane di cui raccontavano. Il loro linguaggio non aveva niente a che fare con lo stile veemente e accusatorio dei sermoni puritani che Thackeray immortalò nell'episodio – nel capitolo 33 – del vecchio e mite Lord Southdown, cui era stata diagnosticata l'epilessia, per poi scoprire invece che gli attacchi venivano al buon vecchio ogni volta che gli venivano somministrati i sermoni della terribile e invasata figlia puritana. Quegli scrittori del secolo precedente che Thackeray amava erano invece degli umoristi, e il loro scopo non era emettere sentenze o condanne, ma produrre emozioni, emozioni che avevano a che fare con lo spirito della carità e che non potevano essere suscitate da espliciti sermoni prescrittivi, ma solo dalla resa letteraria e romanzesca di un generale e diffuso atteggiamento verso la vita e i nostri simili: «The humourous writer professes to awaken and direct your love, your pity, your kindness – your scorn for untruth, pretention, imposture – your tenderness for the weak, the poor, the oppressed, the unhappy»<sup>32</sup>. Thackeray ambiva a essere uno di loro. Non amava Swift, per quanto immensamente ne ammirasse il genio («An immense genius: an awful downfall and ruin. So great a man he seems to me, that thinking of him is like thinking of an empire falling»<sup>33</sup>), perché troppo forte era la repulsione per un uomo che si etichettava «a professional hater of his own kind»<sup>34</sup>. Eppure qualcosa dello sguardo lucido che alimentava la «saeva indignatio» che lacerava il cuore del decano apparteneva anche a lui. All'accusa che gli era stata rivolta in un articolo del London «Times» di essere «a dreary misanthrope, who sees no good anywhere [...] and only miserable sinners round about him»<sup>35</sup>, Thackeray risponde: «So we are, so is every writer and every reader I ever heard of; so was every being

<sup>32</sup> «Lo scrittore umorista si impegna a risvegliare e indirizzare il vostro amore, la vostra pietà, il vostro spirito gentile – il vostro disprezzo per la falsità, la pretenziosità, l'impostura – la vostra tenerezza per i deboli, i poveri, gli oppressi, gli infelici» (Ib., *The English Humourists of the Eighteenth Century*, cit., p. 4).

<sup>33</sup> «Un genio immenso: una terribile e rovinosa fine. [...] Mi appare talmente grande che pensare a lui è come pensare al crollo di un impero» (ivi, p. 46).

<sup>34</sup> «un odiatore militante della sua stessa specie» (Ib., *Charity and Humour*, cit., p. 272).

<sup>35</sup> «un tetro misantropo, che non vede nessun bene da nessuna parte [...] e solo miseri peccatori intorno a lui» (ivi, p. 282).

who ever trod this earth save One. I cannot help telling the truth as I view it, and describing what I see»<sup>36</sup>. Se si vede circondato solo da peccatori è perché siamo tutti peccatori su questa terra, e chiamarci fuori da quel consesso di esseri fallibili significherebbe prendere il posto di Dio al quale solo – sembra implicitamente suggerire Thackeray – potrebbe competere l'onere del giudizio e della condanna. E tuttavia, a differenza di Swift che non vedeva altro («I never find the aspect of nature seems to delight him; the smiles of children to please him, the sight of wedded love to soothe him. I do not remember in any line of his writing a passing allusion to a natural scene of beauty»<sup>37</sup>), Thackeray invece vedeva anche altro, e riteneva che oltre a dire la verità «faults must be owned, that pardon must be prayed for; and that love reigns supreme over all»<sup>38</sup>.

Così se la marea crescente degli snob e della loro triste fenomenologia gli imponeva di dire la verità così come la vedeva guadagnandosi spesso l'accusa di misantropia, e se nella fiera di quelle vanità di cui lo snobismo era la vanità principale c'era ben poco spazio per le emozioni che sono il patrimonio degli scrittori umoristi, pure un piccolo spazio Thackeray lo trovò per quella «causa dell'amore e della carità» che era secondo lui il loro lascito più prezioso. Lo trovò intanto proprio in quella sua invenzione del narratore «ambiguo» di *Vanity Fair*, che evitava sempre e programmaticamente la formulazione esplicita della condanna e del giudizio sui suoi personaggi anche se peccatori, come si ricordasse sempre, proprio come Mr. Snob, di essere uno di loro.

Soprattutto quello spazio lo trovò nell'invenzione di Dobbin e Amelia, e dei personaggi che li circondano, i militari dei Reggimenti dei Dragoni, il Maggiore O'Dodd e la sua formidabile e generosa moglie irlandese, o il coraggioso, piccolo Tom Stubble che ritorna ferito da Waterloo. I capitoli che riprendono le loro storie nel romanzo, alternandosi

<sup>36</sup> «Tali siamo, è tale è ogni scrittore e ogni lettore di cui io abbia mai sentito; tale fu ogni essere che mai calpestò questa terra tranne Uno. Non posso fare a meno di dire la verità come la vedo, e descrivere ciò che vedo» (ivi, p. 282).

<sup>37</sup> «Non trovo mai che lo spettacolo della natura sembri dargli delizia; i sorrisi dei bambini dargli piacere, la vista dell'amore coniugale dargli sollievo. Non ho ricordi di una allusione fugace a uno scenario di bellezza naturale in nessuno dei versi da lui scritti» (ivi, p. 272).

<sup>38</sup> «si dovessero ammettere le colpe, si dovesse pregare per il perdono; e che l'amore regna sovrano su tutto» (ivi, p. 283).

a quelli che ospitano le avventure di Becky, sembrano non appartenere neanche al mondo di *Vanity Fair*, se da quel mondo non venissero di tanto in tanto travolti. Figlio di un droghiere della City, alto, allampanato e goffo, con mani e piedi troppo grandi, non esiste in Dobbin traccia di snobismo. Fin dal suo primo apparire come coraggioso difensore del piccolo George Osborne dalla prepotenza e i soprusi di Cuff, il tiranno della scuola, la sua eccellenza attraversa tutto il romanzo. Sia nella sua, che nella storia di Amelia e della sua generosa capacità di amare (George, il figlio, infine Dobbin), rivive in tutta la sua energia il lascito prezioso degli umoristi settecenteschi. E se il narratore sembra talvolta mettere la sordina alle scene dove le emozioni sarebbero più forti, come nel caso della separazione tra Amelia e il figlio che di fatto non viene descritta, o quando si sofferma sugli aspetti comici piuttosto che su quelli sentimentali, come nell'abbraccio che unisce finalmente Dobbin e Amelia alla fine del romanzo (lui troppo alto e lei troppo piccola), non è certo per svilirne l'importanza come vorrebbero i sostenitori del Thackeray cinico. Ma perché, al contrario, conosceva bene l'importanza della misura nell'espressione delle emozioni, e i rischi degli eccessi della scrittura sentimentale. Sapeva che non è necessaria la continua professione dell'amore, e che non è nemmeno necessario esprimerlo a parole, così come nella vita reale un buon padre non abbraccia in continuazione figli e moglie, professando loro il suo amore di continuo, o un innamorato non stringe perennemente la mano dell'amata ripetendole che la ama fino allo sfinimento. Chi ama lo mostra con la condotta, con la fedeltà, con la perpetua ricerca di rendere felici quelli che ama<sup>39</sup>. Era la lezione dei suoi maestri dai quali Thackeray aveva imparato che era proprio la sordina che l'umorismo imponeva all'espressione dell'intensità delle emozioni a farne il veicolo più efficace per quella «causa dell'amore e della carità» in cui consisteva la loro eredità più preziosa.

<sup>39</sup> Ivi, p. 270.

ELISABETTA ABIGNENTE

LA CREPA E LA MASCHERA  
SPETTRI DELLA DECADENZA E INSIDIE DELL'ASCESA IN *BUDDENBROOKS*