



Franco Marucci

Dickens

Sommario

Introduzione	7
L'intrattenitore scomunicato, vertice postumo del romanzo inglese (p. 7) – Genealogia e parodia delle fonti: il picaresco, il dramma, la tradizione visuale (p. 16) – La corruzione del capitalismo e l'amore redentore (p. 23) – Dickens protopirandelliano (p. 33) – Biografia (p. 40).	
1 Esordi dell'umorista	47
<i>The Pickwick Papers</i> (p. 47) – <i>Oliver Twist</i> , il romanzo fondatore della narrativa dell'infanzia minacciata (p. 59) – <i>Nicholas Nickleby</i> e la recita caleidoscopica della pretesione (p. 64).	
2 Esorcismi e smitizzazioni	73
La santa Nell, o l'ascesi salvatrice del mondo (p. 73) – <i>Barnaby Rudge</i> (p. 81) – <i>American Notes</i> e <i>Pictures from Italy</i> (p. 85) – <i>Martin Chuzzlewit</i> e la discussione del mito americano (p. 90) – I romanzi e i racconti natalizi (p. 95).	
3 La <i>major phase</i>	103
<i>Dombey and Son</i> e il dramma dell'avarizia affettiva (p. 103) – Disonorati e disoccupati, emigranti in fuga dalla borghesia (p. 112) – <i>Bleak House</i> e la grande metafora giudiziaria (p. 126) – Dickens tempista contro la disumanità del modello industriale (p. 135) – Dentro e fuori delle prigioni (p. 140) – <i>A Tale of Two Cities</i> e la nascita del sosia dickensiano (p. 151) – <i>Great Expectations</i> e la seconda autobiografia (p. 155) – La calda socialità diurna e il livido solipsismo notturno (p. 162).	
4 La psiche criminale	167
Terapia e guarigione dell'avarizia (p. 167) – <i>Mugby Junction</i> e <i>No Thoroughfare</i> (p. 178) – <i>The Mystery of Edwin Drood</i> (p. 181).	
Bibliografia	189
Biografie (p. 189) – Critica (p. 190).	

Introduzione

*L'intrattenitore scomunicato, vertice postumo
del romanzo inglese*

Prima di essere presentato, e messo alla prova, come il più grande romanziere inglese dell'Ottocento e forse di ogni tempo, in lizza con Scott, Austen e Joyce, e romanziere dunque "serio", tuttora appassionatamente studiato e dibattuto nella rosa delle sue infinite implicazioni e sollecitazioni, Dickens deve essere storicamente inquadrato come un capitolo chiave della sociologia della comunicazione e un fenomeno senza riscontri della letteratura di massa in Inghilterra, in Europa e nel mondo. Più precisamente fu l'inventore di una formula di romanzo nazional-popolare d'intrattenimento che con lui acquisì leggi e convenzioni editoriali che si sarebbero trasmesse per un buon quarantennio al romanzo vittoriano, e che rimase una lezione da cui nemmeno gli innovatori avrebbero a lungo saputo prescindere.

La popolarità di Dickens fu decretata per acclamazione da parte del suo primo pubblico all'indomani di *The Pickwick Papers*; un pubblico che fu da allora in avanti di ogni età ed estrazione, di ricchi e di poveri, di bambini e di grandi, di incolti, di semianalfabeti ma anche di istruiti, di accademici e persino di critici di professione, i quali ultimi non di rado gli comminavano pubblicamente l'ostracismo ed erano però gli stessi che lo gustavano di soppiatto in privato, anzi a volte versavano lacrime dirette e copiose, come il severo critico Lord Jeffrey avendo letto la morte della piccola Nell in *The Old Curiosity Shop*. Già a Walter Bagehot risultava chiaro nel 1858 che Dickens rappresentava volenti o nolenti uno dei fattori di cementazione della compagine imperiale: era un autore "verticale" e trasversale che piaceva a tutte le classi e quindi le univa; e un autore "orizzontale" che era letto a Londra, "al centro della civiltà", e divertiva il "più rozzo colono nell'isola di Vancouver". Ma Dickens divenne altrettanto rapidamente un romanziere universale e internazionale, senza confini geografici e barriere di lingua, adottato in ogni latitudine. Agli inizi degli anni Quaranta la sua fama in America era già altissima e un suo viaggio in persona fu richiesto a furor di popolo; in Germania e in Russia ogni suo romanzo prese a venir tradotto

subito dopo la sua uscita, e con altrettanta prontezza. *Oliver Twist* fu presentato al pubblico italiano quando poco da noi si leggeva in qualsiasi lingua.

La prova dei fatti era che quel Dickens apparentemente senza cultura era più largo e stereoscopico di un Tennyson o di altri poeti rinchiusi nella torre d'avorio. Ma un simile successo di massa era facilmente destinato a incorrere nel sospetto e nel fastidio della cultura alta; il romanzo dickensiano è anzi uno specchio dell'estetica del tempo e un paradigma dei cambiamenti del canone letterario. Per un cinquantennio dopo i suoi esordi Dickens fu ammesso come passatempo innocente e quindi come letteratura di second'ordine; ma seccava che tirasse tanto. Furono i prmissimi critici militanti a iniziare i loro articoli, saggi e libri con la constatazione lapalissiana, poi ripetuta fino alla noia, della popolarità di Dickens, il che sottintendeva la nostalgia di una letteratura di *élite*, infiorata di riferimenti classico-mitologici e cosparsa di moniti eterni, e l'impotenza ad archiviare – e come Podsnap, il filisteo di *Our Mutual Friend*, semplicemente a decretare inesistente – una voga che si credeva passeggera ma che non accennava a scemare. A questa archiviazione, scomodando addirittura Platone e Aristotele, tentò di provvedere il succitato Bagehot scrivendo da portavoce di Matthew Arnold la più aspra stroncatura contemporanea di un autore che, seppur non tacciato di morboso e di cultore degli “stati mentali”, era pur sempre asimmetrico e sproorzionato, e contravveniva ai dettami della classicità apollinea arnoldiana con una scrittura caotica e intemperante, e che per di più era un istintivo, non pensava, e non aveva al suo arco quelle grandi e alte idee che Arnold predicava.

Anche dopo il 1870 Dickens continuò a esser giudicato un romanziere sciatto, caricaturalista, comico e insieme smaccatamente sentimentale; si protestò contro il suo umorismo forti del principio che l'umorismo è bassa letteratura e la grande arte non fa ridere. Almeno in questo non vi poteva essere accordo più totale tra i critici vittoriani e quei decadenti che del vittorianesimo proclamavano di ripudiare quasi tutto. Il romanziere irlandese George Moore criticava l'eccesso di umorismo a detrimento di una concezione seria e tragica della vita¹; Flaubert rimarcò l'assenza di ogni “amore per l'arte”, e riteneva Dickens “ignorant comme une cruche [...] Un immense bonhomme, mais de second ordre”²; Wilde rovesciò la tolleranza con cui si era guardato a Dickens sostenendo che gli acuti del suo pathos, come la morte del-

¹ MAUROIS 1927, 226-227.

² Ivi, 124.

la piccola Nell, suscitavano non già il pianto ma il riso. Subito dopo, senza che si superasse affatto il pregiudizio di un romanzo di massa, cominciò a far capolino la formula curiosa di un'arte potente ma impura, alla quale si potevano perdonare numerosi e patenti difetti in nome di altri pregi compensativi.

Non sarebbe stato facile per chiunque – e ciò va detto a parziale attenuante di lettori e di critici che mancavano di ogni prospettiva – distinguere a prima vista Dickens esordiente – se non per la sagacia e il fiuto – da uno dei tanti sfruttatori delle opportunità commerciali offerte dalla nuova ondata di alfabetizzazione e dall'improvviso accesso di *loisir* nell'Inghilterra post-napoleonica. Il romanzo a puntate, che con lui praticamente nacque e di cui dettò le regole, sembrava astutamente studiato per inchiodare il pubblico con le lacrime e col riso, e per arricchire economicamente tanto l'autore che, e soprattutto, un'editoria che non guardava troppo per il sottile. E infatti Dickens, diventando romanziere, risolse una volta per tutte il problema di come guadagnarsi decentemente e poi lussuosamente da vivere.

Tale scrittura e pubblicazione progressiva del romanzo poté sembrare, ed effettivamente in molti casi era, quanto di meno promettente dal punto di vista della calibratura delle parti e della compattezza dell'insieme. Le note manoscritte e i piani di lavoro che si sono conservati provano che Dickens, come ogni altro romanziere seriale eccettuato Trollope, non stendeva mai tutto il romanzo in anticipo, bensì partiva da un telaio o da una traccia a grandi linee, poi *in itinere* corretta e modificata; i capitoli erano stesi praticamente puntata dopo puntata³. Oltretutto ogni suo romanzo fu scritto per così dire *en journaliste*, e tot pagine e tot parole dovevano costituire una puntata mensile o settimanale; più esattamente trentadue erano le pagine di ogni puntata per un totale di tre capitoli a puntata e un totale generale di venti puntate, o meglio di diciannove, perché per convenzione l'ultima era una puntata doppia, di sei e non più tre capitoli; *en journaliste* perché il manoscritto da stampare doveva essere tassativamente consegnato entro il quindici di ogni mese perché la puntata fosse pubblicata, al prezzo generalmente di uno scellino, entro il trentuno.

Così scritto e così pubblicato il romanzo seriale, e quindi dickensiano perché tutti uscirono in questa forma, aveva le sue ovvie ripercus-

³ Quando iniziava a pubblicare un romanzo Dickens aveva di solito pronte quattro o cinque puntate; a metà della stesura una e nemmeno quasi tutta la successiva. Si orientava con una "partita doppia" stesa con inchiostro di vario colore. Autorità in materia sono BUTT e TILLOTSON 1957 e TILLOTSON 1954.

sioni sulle modalità della lettura. Un lettore vittoriano poteva leggerlo se voleva due volte: una prima man mano che le singole puntate uscivano, e una seconda quando esse venivano riunite, e a tempo di primato, subito dopo la fine, in un'edizione solitamente in due volumi. E in una certa misura questo romanzo era una produzione congiunta di un editore, che spesso forniva le idee (e in tal modo nacque *Pickwick*), del romanziere e dell'illustratore⁴. Per quarant'anni, con alti e bassi, Dickens tenne avvinto il suo pubblico perché aveva esplorato e padroneggiato tutte le leggi del consenso, fra le quali quella imperiosa della necessità di soddisfare e prolungare l'attesa senza soluzione di continuità. Di romanzo in romanzo si creò tra autore e pubblico un sempre più stretto rapporto d'intimità e di dipendenza; un rapporto che intercorreva, specificamente, tra il pubblico e tutti i romanzieri del tempo, e che non si riscontrava, se non in forma opposta, nei poeti. Dickens non conobbe mai le ambasce e i dilemmi del silenzio e della parola che laceravano i poeti suoi contemporanei, e che discendevano dalla consapevolezza, e anzi dalla personale e reiterata constatazione, che la poesia aveva nell'epoca dell'industrialismo avanzato un pubblico scemato, ristretto ai colti e salvo eccezioni all'accademia, o anche – Hopkins *docet* – nessun pubblico: non ci sono vuoti sostanziali, non ci sono decisamente quei famosi e puntuali settenni o decenni hopkinsiani e tennysoniani di silenzio nella produzione di Dickens, che veleggiò a ritmi industriali con un'unità di misura che non è della parola singola ma delle centinaia e delle migliaia di pagine.

Ciò si dovette all'ineguagliabile esuberanza dickensiana e al suo istinto affaristico, come pure alle richieste di un pubblico che, ben diversamente rispetto ai poeti, non gli permetteva di tacere e reclamava a gran voce che dopo ogni romanzo finito uno nuovo ne seguisse. Non si potranno mai esagerare i benefici effetti del *feedback* che, negati ai poeti, arrisero a Dickens e agli altri romanzieri del periodo, e quelle stesse prove di ascolto che indussero Matthew Arnold a farsi stabilmente, da poeta, saggista.

⁴ Tutti i romanzi di Dickens uscirono con il corredo ben remunerato delle illustrazioni dei maggiori vignettisti del momento. Testo e illustrazione furono in molti romanzi del primo decennio in un rapporto insostituibile di simbiosi; dopo *Dombey and Son* il bisogno delle illustrazioni diminuì per la differenziazione del pubblico e per una sempre minore caricaturalità e una minore visualità del linguaggio. Per i LEAVIS 1972, 465 ss., da *Little Dorrit* in avanti si sarebbe potuto anche fare a meno delle illustrazioni; la demarcazione può forse essere anticipata a *Dombey and Son*.

La letteratura dell'Europa intera presentava ormai del resto altre e numerose repliche del romanziere rampante che coniugava arte e guadagno nel *boom* dell'editoria di mercato, e rincorreva e riscuoteva il successo su scala popolare, non sempre ben visto dagli organi della critica ufficiale e in attesa di una legittimazione postuma. Balzac e Dickens, per esempio, si assomigliano più di quanto non dicano le molte, innegabili diversità. Le loro analogie vanno esaminate ed elencate non per la vecchia moda del parallelo, quanto perché propongono un esemplare di scrittore che si affermava anche senza contatti diretti, anzi forse proprio lo scrittore per eccellenza del medio Ottocento europeo. Anzitutto la tenacia, la forza di volontà e la filosofia del lavoro instancabile con cui i due romanzieri vollero sfondare e far carriera, e riuscirono a guadagnarsi un pubblico, anzi tutto il pubblico, e a tenerlo magicamente soggiogato. I loro esordi sono letteralmente gemellari, poiché tanto Balzac che Dickens cercarono fortuna da principio come autori di drammi, melodrammi e farse fallite, coltivarono a lungo il sogno di diventare drammaturghi, scrissero entrambi racconti anonimi o sotto pseudonimo, ed ebbero in comune la militanza nel giornalismo politico e sociale, che si tradusse nella fondazione di quotidiani e settimanali di durata quasi sempre brevissima.

Formativamente i due romanzieri condividevano una predilezione per gli stessi autori, come la tradizione picaresca e del romanzo storico inglese, Scott e il gotico. componevano e pubblicavano nella stessa maniera: vivevano periodi di reclusione dal mondo, in cui solo scrivevano, alternati a sprazzi di vita in società, vogliosi di attingere la rispettabilità borghese e di godere il lusso. Balzac scriveva abbozzi che poi correggeva una volta stampati, e rivedeva prima della versione definitiva; anche i suoi romanzi si avvalsero quindi della pubblicazione seriale. Nella misura, nella tecnica, nei contenuti, persino nella lingua si potrebbero riscontrare altrettante sorprendenti convergenze. Arrise a Balzac una fecondità altrettanto ineguagliata nel romanzo francese; fu come Dickens un romanziere della metropoli, un compositore di studi dal vivo e un creatore inarrivabile di atmosfere visionarie; rappresentò uno spaccato della Francia del suo tempo e lo spettro delle classi; lasciò singolari prove di parodie e *pastiches* e incorse come Dickens negli eccessi della coincidenza e dell'incoerenza, e nel vizio dell'apostrofe diretta. Li lega ulteriormente un interesse per le scienze occulte, per l'ipnotismo e il magnetismo, e uno ancora più sorprendente per la frenologia e per le teorie di Lavater sulle connessioni tra l'aspetto fisico e il carattere. Balzac credeva come Dickens che si potessero trarre informazioni e deduzioni caratteriali anche dal vestiario; ma era più scientifico nel po-

stulare un condizionamento deterministico tra il luogo, la professione e la fisionomia.

Il patto della narrativa a puntate, e a diciannove puntate, stipulato con gli editori e da Dickens liberamente sottoscritto, non fu sempre, bisogna riconoscerlo, quel rigido telaio che come nel caso del sonetto o di un'altra forma metrica libera in molti casi, anziché tarpare il grande poeta. Per colmare la misura standard Dickens fu costretto ad addobbare il suo romanzo, ovvero sia non solo a intesserlo di trame parallele e secondarie, ma anche a guarnirlo di digressioni e di puri diversivi comici e bozzettistici. Lunghissimo sarebbe l'elenco delle *gags* sufficienti e non necessarie, che in sé ruotano magari attorno ai tipi più immortali dell'umorismo dickensiano e che quasi da sole determinavano, e hanno poi mantenuto intatto nel tempo, il successo di un romanzo. Per cui ogni opera di Dickens è obesa e stipata, mai severa di linea o "leggera" secondo la formula di Calvino; nei casi peggiori, anzi, esso tende a frazionarsi in episodi che potrebbero anche essere resi autonomi e che si fondono non sempre bene nell'alveo generale e presentano deboli o forzati raccordi. Dickens esordì come autore di bozzetti statici e senza trama, e descrittivi di luoghi, e di racconti brevi, e questa formazione bozzettistica, questa inclinazione verso lo schizzo e l'episodio separato, se la portò appresso anche quando si consolidò come autore di romanzi lunghi. E naturalmente l'espressione "intreccio bozzettistico" è quasi una contraddizione estetica in termini.

Le difficoltà che incontrò nel rispettare la misura si percepiscono anche negli scioglimenti, prolungati e ingarbugliati oltre ogni necessità, quando avrebbero potuto essere dati con un netto, fulmineo colpo di forbici. È indubbio che da *Oliver Twist* almeno, e fino a *Dombey and Son* escluso, e cioè per quasi un decennio, Dickens rimase prigioniero della formula narrativa di successo che aveva ideato, tanto nei suoi gangli e artifici costruttivi che nella presentazione di una ribalta scenica affollata dei medesimi tipi umani. Non aveva del resto necessità di alterarla e di svecchiarla se non in nome dell'eterno rinnovamento dell'arte, dato che i lettori erano conquistati in numero sempre crescente da ogni suo nuovo romanzo. Dalla fine degli anni Quaranta la verve inventiva fu però sempre più temperata in campiture più vigili, meno pullulanti di tipi, e con l'elezione di un protagonista unico più scolpito, anche se mai a scapito dell'impalcatura corale; per non dire che veramente *tout se tient* nell'ultima "trilogia" varata con *Bleak House*.

I difetti d'intreccio dei romanzi dickensiani furono tutti sviscerati e aspramente rimproverati dalla critica militante contemporanea e da quella successiva fino alla fine del secolo, che stilarono un *cabier de*

doléances di brutale esaustività. Noi stessi non ci potremo esimere dal rimarcare tanto l'abuso e il ritardo delle agnizioni quanto le famose e troppo mirabolanti e rocambolesche coincidenze degli intrecci. In virtù di tutto questo, si deve aggiungere, la grandezza di Dickens sta nella stima globale, non già va misurata in un singolo o in ogni singolo romanzo. E ciò perché non esiste un capolavoro sommo e senza scorie in Dickens, e vi sono disparità e oscillazioni non solo tra romanzo e romanzo ma a volte discontinuità anche all'interno di ciascuno: episodi comici, umoristici, pantomimici, grotteschi o anche tragici impareggiabili, che subito precipitano in altri più stanchi, più forzati, meno inventivi.

Eppure è pericoloso riprendere *sic et simpliciter* l'idea già ottocentesca di un Dickens intermittente, dedito alla poetica dell'intensificazione drammatica, capace di acuti inarrivabili in mezzo a vaste plaghe andanti di minore ispirazione. Dobbiamo e dovremo avanzare forti riserve sul conclamato Dickens improvvisatore e *qua* artista necessariamente imperfetto, che non sapeva nemmeno lontanamente dove sarebbe andato a parare quando iniziava a scrivere un romanzo, con il risultato di scompensi strutturali più che evidenti e da tutti denunciati con rammarico. Riteniamo al contrario che Dickens fosse di varie spanne un romanziere superiore a tutti gli altri per la sua capacità di pianificare per così dire sul campo, anche in corso d'opera. Il dettaglio, quando s'avventurava nella stesura, era ancora da escogitare, ma la sostanza e il disegno generale erano ben chiari e definiti nella sua mente come frutto di lunghe e ponderatissime gestazioni. Motiveremo i nostri giudizi di merito – e i più alti ai romanzi del Dickens mediano e tardo – proprio con la tenuta e l'organizzazione strutturale, proprio in base alla motivazione maggiore o minore delle parti nel tutto, alla ricchezza e alla compattezza del telaio strutturale e all'ordito minuzioso delle immagini e dei motivi.

Ciascuno dei dieci romanzi "pesanti", o "romanzoni" di Dickens, ci si rivelerà una macchina narrativa di eccezionale complessità che scomporre farebbe ammatire, e ricostruire fa perdere la pazienza. Ecco perché è così difficile riraccontarli, questi romanzi, ecco la ragione per la quale è difficile rendere conto con un minimo di esaustività della miriade dei fatti che accadono e dei personaggi che vi si arressano. Si avrebbe difficoltà, analogamente, non solo a raccontare la trama ma anche a dire quale delle molte che possono rivendicare il ruolo di principali è in ogni singolo romanzo *la* trama, essendovi quasi sempre più trame in concorrenza che si contendono il primato. Si potrebbe soggiungere, usando una metafora musicale, che Dickens non è un com-

positore per strumento solista, ma un sinfonista che architetta partiture smisurate, di tipo mahleriano-bruckneriano⁵, o affreschi operistici del tipo di quelli di Wagner; oppure un pittore⁶ che dipinge tavole alla Veronese, alla Bosch, alla Carpaccio o, per trovare paragoni più vicini nel tempo, un dipinto come *Derby Day* di Frith: tavole dunque che si costituiscono come collezione di episodi singoli e conchiusi eppure relazionati in un insieme.

Tali partiture ciclopiche vanno intese come edifici estetici altamente relazionati nei quali secondo il principio chimico di Lavoisier nulla si distrugge e tutto si trasforma. Quasi mai un personaggio è introdotto da Dickens semplicemente per far numero, bensì viene magari eclissato ma poi fatto riapparire a tempo debito e quasi fingendo un faticoso riconoscimento, perché sempre e comunque esso è strumentale a romanzo inoltrato. I collegamenti interni sono, come nella musica sinfonica tardo-romantica, di tipo timbrico e leitmotivico; i singoli strumenti si presentano e ripresentano con il tema a loro associato, e disegni, frasi e nuclei tematici sono sviluppati, ripresi, variati, modificati, conclusi anche ciclicamente. I famosi esordi dickensiani, e cioè quegli inizi abissalmente contrapposti, a volte quei tre o anche più fuochi dati subito in apertura e apparentemente del tutto scollegati fra loro, costituiscono davvero un procedimento musicale violentemente diatonico che troviamo ad esempio in Beethoven e nei suoi temi d'esordio "maschile" e "femminile", e che rinveniamo ancora più pluritematico e aspramente contrappuntato in Bruckner.

Da tutto questo consegue che il critico che legge questa partitura deve anch'egli veramente possedere la capacità analitica e sintetica a un tempo del direttore concertatore; deve appurare, sviscerare i dettagli singoli ma li deve poi relazionare, deve insomma far suonare una sinfonia portando alla luce tutta l'agogica interna. Al tempo stesso il principio di relazione vige in senso macrotestuale e sotto forma della riproposizione puntuale delle stesse figure, degli stessi tipi, delle stesse situazioni, il che ci porta a dire che nel complesso la narrativa dickensiana è un testo unico a più puntate, una *pièce* in tantissimi atti in cui agiscono sotto vario nome i tipi di un identico repertorio in una serie di identici luoghi deputati.

(SEGUE)

⁵ Come nota JOHNSON 1953, 1139.

⁶ Analogia più volte evocata da MCMaster 1987, cfr. in part. xiii, 72, 142-149, 175-176, 232 nota 18.

1

Esordi dell'umorista

"The Pickwick Papers"

*Sketches by Boz*¹ (1836), nell'arco triennale della composizione dei suoi pezzi, sbrìgò l'apprendistato romanzesco di Dickens, segnando il passaggio dallo stenografo e dal resocontista oggettivo – che riaffiora nella disponibilità compiaciuta a riferire e quasi verbalizzare i discorsi solenni, i brindisi, le apostrofi persino, con tutti i rumori di fondo – al narratore puro e inventivo e perciò stesso dal realismo alla surrealtà. Senza che la si possa ricondurre del tutto a una pura e semplice funzione strumentale, questa collezione senza trama, e quindi senza nessuna apparente unitarietà, si rivela una stiva di spunti e di tracce pronte per *Pickwick Papers* e *Oliver Twist*. Ed è una progressione che si mette in moto entro i confini dell'opera stessa, poiché le prime tre sezioni – di scene, bozzetti e “occasioni” contrapposte quasi a schidionata, un andirivieni di episodi e aneddoti senza quei personaggi connettivi che costituirà la risorsa strutturale di *Pickwick Papers* – guidano a una quarta, costituita da veri e propri racconti di fantasia, autonomi e in sé conclusi.

Ancora nel 1867, nella prefazione alla terza ristampa, Dickens si vedeva costretto a ricordare a chiare lettere e a rivendicare puntigliosamente la propria paternità di *The Pickwick Papers*² (1836-1837), e ad affermare la primazia dello scrittore rispetto all'illustratore, il che equivaleva a riconoscerli simbolicamente l'uscita di minorità del romanzo ottocentesco inglese. Senza pur negare che il romanzo, presto divenuto il capolavoro di ogni tempo dell'umorismo inglese, fosse miracolosa-

¹ *Schizzi di Boz*. Come Dickens rivelò nelle prefazioni a *The Pickwick Papers*, lo pseudonimo Boz fu una storpiatura di Moses, un suo fratellino così chiamato in onore di *The Vicar of Wakefield* di Goldsmith. La scelta è meno bizzarra di quanto si possa supporre, se la si ricollega alla parabola religiosa sottesa all'opera, e che con *Sketches by Boz* prende le mosse; in tal caso fu anzi scelta “stupefacente”, perché “Dickens diviene davvero Boz”, una specie di Mosè proteso a guidare i suoi figli – “l'umanità che erra nel deserto” – alla Terra Promessa (VOGEL 1977, 313).

² *Il Circolo Pickwick*.

mente nato dal miraggio del guadagno e da una sollecitazione esterna, provenuta dall'editore Chapman – che gli sottopose l'idea e l'artificio connettivo e propulsivo, in sé un po' frusti e già impiegati da Steele e da Sir Roger de Coverley, del circolo scientifico, e le fattezze di un tipo effettivamente esistito che divenne l'eroe eponimo –, Dickens d'altro canto precisava che i tre illustratori storici del romanzo³ non avevano avuto alcuna influenza e voce in capitolo nell'elaborazione del duplice spunto. L'autore era lui, né poteva essere altrimenti, poiché Robert Seymour – il primo di quegli illustratori, in odore di coautore per il largo pubblico – era morto suicida nell'aprile del 1836 dopo appena la prima delle diciannove puntate, ciascuna corredata da due illustrazioni, che si susseguirono fino alla chiusura del romanzo nel 1837.

The Pickwick Papers, così vicino nei tempi fino a sovrapporvisi, è la naturale prosecuzione e il più consequenziale sviluppo di *Sketches by Boz*, ma ne è nel contempo incommensurabilmente diverso. Esso è davvero, o almeno diventa, un romanzo nel più pieno senso strutturale e organizzativo della parola, e non una tappa ancora intermedia. Il principio ordinatore di *Pickwick* è costituito in larga misura dal suo omonimo protagonista; ne è lui il tessuto connettivo. Merita davvero ricordare nuovamente quei tratti somatici e vestimentari – la testa pelata e rotonda, gli occhiali dalle lenti spesse e circolari, la taglia tarchiata e una presumibile, prominente pancetta, pantaloni elastici e attillati, ghette, giubba a doppia falda – che furono subito da lui inseparabili e ne costituirono una segnaletica di immediata riconoscibilità? Ma *Pickwick* è in numerosissima compagnia, perché il romanzo formicola di tipi altrettanto indelebili, di sommario spessore psicologico, sempre richiamati e identificati per antonomasia da una cifra dell'abnormità, dall'esagerazione o dalla deformazione dei tratti facciali o della corporatura, o del vestire, del gestire, del parlare; tipi tanto numerosi da rendere necessaria, come nei drammi, la preposizione di una tavola delle *dramatis personae*. I tre comparì di *Pickwick*, anzitutto: tipi e non veri personaggi a tutto tondo, dediti l'uno, Snodgrass, alla poesia, l'altro, Winkle, agli sport e il terzo, Tupman, agli amori cavallereschi; tipi a cui manca a riprova un passato e di cui non conosciamo il *background* contrariamente a quanto avveniva in quei romanzi che Dickens aveva come modello ma che anche apertamente dileggiava. Tutti bozzetti sono gli altri, colti e come fermati in una posa, in una frase intercalare, in un modo di dire, in un vezzo eccentrico. È principal-

³ A Seymour succedettero R.W. Buss e alla sua morte Hablot K. Browne, alias "Phiz", il più grande e fedele degli illustratori dickensiani.

mente nell’eloquio che il romanziere raggiunge gli effetti caricaturali più gustosi e volta per volta più nuovi: nella parlata dialettale, arguta, fiorita di storpiature e forme idiomatiche di Weller padre e figlio e di ogni altro popolano; nelle frasi segmentate ed ellittiche di Jingle o nelle affettazioni e nelle ricercatezze spontanee e volute di tante altre comparse.

Così descritto il romanzo, in verità, parrebbe ugualmente una collezione di bozzetti e di scenette legate tenuemente assieme dal quartetto dei protagonisti che le vivono, e senza un filo conduttore. In effetti *The Pickwick Papers* fu un’opera concepita, e portata avanti per un buon tratto, senza un piano; un’opera che secondo le consuetudini della pubblicazione a puntate non poteva non essere improvvisata, regolata dal principio del chi più ne ha più ne metta, pienamente rispondente a una libera costruzione a schidionata. Fin dall’apertura il romanzo si presenta come una narrazione non causativa, per pura aggiunta di episodi – o blocchi di episodi – non necessariamente collegati l’uno all’altro e quindi teoricamente prolungabile *ad infinitum*; episodi non tutti “inevitabili” e della stessa riuscita bozzettistica, e qualcuno anzi stanco e sfuocato; e che, per tornare alla metafora, formano una schidionata decisamente troppo carica di quelle comparse, e in cui troppa carne viene infilzata e messa al fuoco. La coesione strutturale fu raggiunta dal romanziere *in fieri*, e ottenuta quasi confessandosi strada facendo alcuni vicoli ciechi. Se la finalità scientifica e conoscitiva – ovvero sia l’investigazione della diversità degli usi, dei costumi e delle idee degli uomini, come medita Pickwick dal davanzale della finestra di casa aperta su Goswell Street, sul piede di partenza per la prima delle sue missioni – è l’obiettivo delle escursioni degli inviati, già dalla prima a Rochester sono in realtà le disavventure, i contrattempi, gli incontri fortuiti a determinare gli ulteriori spostamenti del quartetto e a scatenare gli incidenti a non finire di cui è intessuto il romanzo.

L’espediente del circolo ricreativo-scientifico-culturale fu quindi un’idea presto abbandonata da Dickens, con il che venne quasi a mancargli il terreno sotto i piedi e ogni plausibile giustificazione per quei numerosi viaggi – appunto casuali, inconcludenti, voluttuari – che costituivano la più precoce ossatura esterna del romanzo. L’errore fu rimediato ponendo alla costole di Pickwick due personaggi capaci di imbastire e imbandire una vera e propria catena di sviluppi collegati. Per un buon tratto la trama è mandata avanti dal mistero relativo alla figura di Jingle, un mistero fitto che riguarda la sua identità sfuggente, tanto che di lui non si sa dapprima nemmeno il nome (è designato da tutti come lo “straniero”), nome reso noto solo dopo il racconto

dell'ennesima sua gradassata. Fin dal primo incontro con Pickwick in procinto di salire sulla diligenza che lo porterà a Rochester, Jingle è come un ciclone che periodicamente s'abbatte sul cielo sereno dei pickwickiani, menandoli per il naso e attirandoli in una serie di burle, di atroci beffe e di esilaranti disavventure. Conosciuto il mascalzone nella sua vera natura, Pickwick s'investe della missione di prevenire altre imposture di lui ai danni del prossimo. Con l'entrata in scena di Sam Weller gli impostori da smascherare diventano due. Dickens non pensava, scrivendo l'inizio del libro, a Sam Weller: la sua assunzione come domestico da parte di Pickwick non si risolse soltanto nella creazione di un secondo immortale, ma avviò un raddoppiamento in minore della trama nello smascheramento del vicepastore Stiggins: solenni pronunciamenti avvertono che il romanzo non potrà concludersi prima che tanto Jingle che Stiggins siano sistemati a dovere, da Pickwick l'uno e da Tony Weller l'altro.

Un'ancora più solida unità di tempo, di luogo e di azione viene al romanzo nel suo ultimo terzo, nella quale la commedia grassa si trasforma in una tragicommedia se non, per poco, in una tragedia, primeggiano le scene grottesche come le fasi e le arringhe e gli interrogatori del processo, e soprattutto prende forma, nella cessazione quasi totale del comico, l'affresco partecipato e addolorato dello spettacolo delle carceri, illuminato da quel lampo assoluto che è l'incontro imprevisto tra Pickwick e uno scornato, singhiozzante Jingle. Subito dopo, però, la commedia si rimette in moto con l'ingegnosa trovata di Sam Weller, che si fa incarcerare per un debito contratto per finta con il padre, con cui una giustizia di ingannatori è a sua volta ingannata. Dal momento dell'incarcerazione di Pickwick il romanzo, prima così instabile e proliferante, improvvisamente si assesta. La prigione diventa, come in una *pièce* teatrale, il punto di raccolta di tutti o quasi i personaggi implicati, anche di quella Mrs. Bardell che, secondo il meccanismo dickensiano del *boomerang*, viene bellamente tradita dai suoi avvocati.

Il romanzo, anche se ci si limita alla pura e semplice tenuta dell'intreccio, è quindi meno sfilacciato e schidionato di quanto sembra annunciarsi e di quanto possa a prima vista apparire, perché tutti o molti dei fili in libertà vengono riannodati nello scioglimento, quando puntualmente e niente affatto pretestuosamente ricompaiono alla ribalta le figure anche più fuggevolmente introdotte, vengono chiuse le trame che a loro fanno capo, e ci si accorge che quasi nulla è andato sprecato. Dickens si ricordò naturalmente di avere aperto il romanzo con la costituzione del Circolo Pickwick, e volle suggellarlo con il suo formale scioglimento.

Pickwick è una conferma schiacciante del genio drammatico mascherato e deviato di Dickens, e le stesse *gags* più famose del romanzo sono di spiccato impianto teatrale, furono forse pensate per il teatro e potrebbero essere comodamente passibili di una trasposizione drammatica. L’obiettivo primo e dichiarato di Dickens, e quello richiesto dal suo pubblico, era di intrattenere, di divertire, di far ridere; e all’area del riso appartengono innumerevoli episodi del primo terzo del romanzo divenuti dei classici universali del comico, da quello dell’esercitazione militare a quello dell’agguato notturno di Pickwick nel giardino dell’educando, a quello di Pickwick trovato ubriaco e sprofondato a dormire beatamente in una carriola. Prova curiosissima dell’imperativo dell’intrattenimento, e al tempo stesso del debito con le fonti (il gotico, ma anche Cervantes, Fielding e Lesage) è una serie di novelle interpolate in vari momenti del romanzo, novelle riferite solitamente dai personaggi più periferici o disparati, sovente mai più rincontrati, o trovate manoscritte in luoghi e modi del tutto casuali, e prive, ma solo in apparenza come più sotto discuteremo, di qualsiasi concreto legame con la narrazione principale: una pura concessione, quindi, al piacere del narrare, un’elevazione al quadrato della voglia di raccontare.

Debito, dunque, ma anche rifondazione in atto, empirica e *in progress*, del romanzo come genere, nelle molte autodisposizioni di tecnica, nelle soste teorizzatrici e nelle avvertenze di procedura che Dickens dissemina, avendo fra i suoi bersagli preferiti anzitutto quella letteratura lacrimosa a puntate che viene almeno in parte violata nei suoi fondamenti. Ma vi lievita anche una satira sferzante della letteratura o meglio della pseudoletteratura come sintomo diffuso dell’affettazione borghese, come una moda esteriore, un diletterantismo autoriale, un culto fatuo del “poeta” che colpiva epidemicamente, secondo le statistiche, una borghesia ormai più acculturata. Il millantatore Jingle si dice autore di un poema presunto di varie migliaia di versi, e nel quartetto dei pickwickiani Snodgrass è un improbabile poeta che tale risulta solo in qualche gesto ampolloso e melodrammatico, e che riceve una liquidazione nell’epilogo, in quanto la sua reputazione, dice la voce narrante, è senza fondamento, come quella di molte “celebrità, letterarie, filosofiche o di altro tipo”. Al *party* letterario e mascherato di Mrs. Hunter viene ripetutamente satireggiata la poesia svenevole e sospirosa, post-romantica e femminile in particolare, che arpeggiava sui temi più ridicoli e spropositati, come l’“ode sulla rana morente” di cui vengono recitati, e ammirati da tutti, alcuni frammenti.

Il primo istintivo smascheratore della poesia affettata – e quasi dell’equazione per principio tra poesia e mistificazione – è il popolo.

Weller padre raglia contro la poesia e il linguaggio vaporoso e innaturale del figlio nello scrivere il valentino che intende indirizzare alla servetta; si ribella da rude materialista a questo linguaggio stantio e innaturale, e anche agli svolazzi mitologici con cui si chiamano le donne Venere o un angelo. Tutta la stesura di questo valentino costituisce una scenetta spassosissima, e degna di Shakespeare, per gli strafalcioni che Sam commette scimmiettando una polverosa *poetic diction* al tramonto.

Se *Sketches by Boz* è un libro metropolitano il cui raggio di azione è contenuto entro i confini della grande Londra, *Pickwick* è viceversa il primo dei dickensiani romanzi poligonali. Il grafico degli spostamenti del quartetto potrebbe grosso modo rappresentarsi come una frastagliata figura geometrica che ha i suoi vertici e le sue soste via via in Rochester, in Ipswich, in Bath, punti esterni che convergono e divergono da un centro interno che è la Goswell Street dove è situata l'abitazione di Pickwick, e che è la sede sociale e il punto di ritrovo del circolo. Boz spettatore estraneo e narratore eterodiegetico fu sostituito con un Pickwick omodiegetico e anzi fino alla punta dei capelli e dramaticamente tale; a un secondo livello, cioè – un livello che coincide con il discrimine esatto tra il comico puro e innocuo e il grottesco e il satirico – le escursioni motorie di Pickwick e soci risultano la scusante per creare delle interazioni programmate ed esemplari tra il personaggio e il mondo, cioè delle *rural rides* non molto diverse da quelle di William Cobbett (autore appunto di *Rural Rides*, 1830) per indagare come funziona la vita associata e come è fatto l'uomo: un'avventura conoscitiva e metafisica, niente di meno.

Già in questa operazione si comincia a percepire la dimensione non già realistica e oggettiva, di vita vissuta, ma paradigmatica e mitica che è propria di Pickwick, e la profonda trasformazione rispetto all'originale, che stando al biografo Forster era un proprietario di carrozze di Bath. Ma la scansione interna fondamentale del romanzo, sotto questo riguardo, è che fino alla svolta della carcerazione Pickwick è lui stesso il bersaglio e l'oggetto della satira; ma che dopo è la sua fonte e la sua occasione; è cioè prima agente passivo e poi soggetto attivo. Il risultato della missione da principio fiduciosa nel mondo esterno è che il mondo esterno non è riconducibile alla ragione e nonostante gli sforzi è ingovernabile; Pickwick si rende conto – è la proposta segreta del romanzo – che la salvezza esiste solo nel singolo o nella piccola comunità protetta e selezionata.

Pickwick si potrebbe pertanto definire una *summa* giovanile della satira dickensiana, perché ne propone e contiene tutti i suoi bersagli per antonomasia – la giustizia, la politica, la religione – spesso nella

forma ingorda della prolessi che annuncia il vero e proprio affondo risolutivo e magari anche di una coda residua. La corruzione e la “nebulosità” della giustizia⁴ sono assaggiate da Pickwick nell’episodio della sua cattura e dell’interrogatorio subito a Ipswich, da cui ricava astraendo “uno spaventoso esempio dell’instabilità della grandezza umana, e dell’incerto stato del favore dei grandi uomini”; uscito salvo per miracolo dal burrascoso impatto con la giustizia cade nelle sue maglie e nei suoi tranelli nel grande episodio della truffa matrimoniale, del processo e della condanna. Dickens per esperienza professionale era praticissimo degli ambienti della giustizia, e poco più di un anno di apprendistato era stato sufficiente a disilluderlo sul conto del mondo giudiziario; eppure i suoi patrocinanti Dodson e Fogg, il suo avvocato Buzfuz, il suo giudice Stareleigh sono qualcosa di più di una copia della realtà; sono funzioni rappresentative e indubbiamente anche delle iperboli di un’istituzione che nella superflua, infinita moltiplicazione dei congegni burocratici ha tralignato dai suoi fini per risolversi in un meccanismo diabolico, incarnato nei labirinti delle stanze, dei corridoi e dei passaggi, dove sembra che ogni pratica venga condotta avanti unicamente “per la tortura e il tormento dei sudditi di sua maestà”.

Il dibattimento processuale dimostra come si possa condannare un innocente con una sentenza che a tutte le apparenze non fa una piega. Dickens vi giunge molto vicino a rappresentare, ancora per astrazione, la congenita, metafisica ineffettualità e inconcludenza della giustizia, e fa venire in mente, nelle arringhe autocompiaciute e spropositate dell’avvocato Buzfuz, il Browning di *The Ring and the Book*. Il carcere per debitori, un anello sempre poi fisso in Dickens, restituisce d’altro canto temporaneamente Pickwick alla funzione dello spettatore che, al cospetto di tanto disumano degrado, parla come Boz il linguaggio della pietà e dell’indignazione. Il *contest* elettorale tra i due candidati dell’elezione municipale rappresenta nelle sue fasi il *non plus ultra* dello scollamento assoluto tra la parola e la realtà, nonostante, o meglio proprio in virtù dell’eccitazione violenta che i comizi provocano nella folla. Anche in questo episodio è il mondo della politica *tout court* a essere investito di un discredito pur esso direttamente ricavato dall’impiego di Dickens come cronista parlamentare. Lo spaesato Pickwick,

⁴ Fogg, uno dei due avvocati di Mrs. Bardell nella causa matrimoniale, lega ingegnosamente e profeticamente *Pickwick* a *Bleak House*, in quanto il suo nome significa, con la sola decurtazione di una lettera, quella “fog”, “nebbia” al tempo stesso reale e simbolica, con cui si apre il romanzo giudiziario per eccellenza di Dickens.

giunto candidamente sul posto al fine di trarre ammaestramenti utili alla società, subisce puntualmente un principio di linciaggio.

Un'autentica *subplot*, tutta condotta sul filo di periodiche, sapide confessioni tra padre e figlio, segue il burrascoso evolversi del *ménage* tra Tony Weller e la consorte, e colpisce lo zelo filantropico delle sette evangeliche e l'inadeguatezza della religione a risolvere i mali della società. Il vicepastore Stiggins, la sanguisuga che con il suo naso reso eternamente "paonazzo" dalle bevute di *punch* è uno dei più feroci ritratti del tartufismo inglese di ogni tempo, si proietta su Mrs. Jellyby di *Bleak House* come il primo bersaglio di quell'allegro e fanatico presbiterismo filantropico che promuoveva collette per "inviare ai bambini negri delle Indie Occidentali camiciole di flanella e fazzoletti morali", e che non scorgeva intorno a sé "i cristiani di pelle bianca che invece ne hanno bisogno". La parabola ascendente di Stiggins ricorda quella di Jingle, e si conclude analogamente con lo smascheramento e la meritata punizione; ma non con la sua riabilitazione.

Dickens difese nelle prefazioni delle ristampe successive alla prima edizione il carattere costruttivo della sua satira: a dieci anni di distanza notava che qualcosa era cambiato, magari come effetto indiretto della sua opera – la prigione dei debitori, per esempio, era stata demolita – e si augurava che a un ritmo decennale *Pickwick* fosse ripubblicato salutano altri passi avanti nella lotta alla corruzione e all'ingiustizia. Il segreto principio informatore, rivelava, era quello della *corruptio optimi pessima*, e teneva a distinguere, richiamandosi direttamente a Swift, tra religione e "ipocrisia", devozione e untuosità, culto della lettera e culto dello spirito. In realtà Dickens sapeva bene che la satira è un genere letterario e non una proposta operativa che ha riscontro nel dominio del reale, e che come tale la satira non si aspetta dei risultati e anzi addirittura per principio li esclude. Dickens avrebbe non per nulla continuato per altri trent'anni a colpire la legislazione carceraria, o gli anacronismi e le lentezze giudiziarie, ignorando le riforme effettivamente intercorse.

Pickwick è dunque topico e atemporale nel medesimo momento; ripete, non già smentisce, l'affresco dell'Inghilterra uscita dal primo Reform Bill pur facendo, rispetto a *Sketches by Boz*, un ulteriore passo indietro e fissando l'inizio del romanzo nel 1827. D'ora in poi il punto fermo e pacifico dei romanzi dickensiani sarebbe stata l'irredimibilità delle istituzioni e l'alea della capacità di salvezza e d'immunità della natura umana sottoposta al loro fuoco corruttore; segretamente doveva ricorrere – in fondo *e contrario* – ai meccanismi della fiaba, alla riscossa improvvisa e miracolosa dei buoni sentimenti e alle conversioni *in extremis*, un motivo pienamente sviluppato nelle novelle natalizie, che

non fa che affermare l’eccezionalità della vittoria sugli istinti malvagi. La stessa detenzione di Pickwick nella prigione dei debitori, una flagrante ingiustizia che parrebbe decretare la sconfitta della bontà e della generosità e il trionfo del sopruso e dell’inganno, si risolve nel migliore dei modi, con la scarcerazione del personaggio e il più radioso e impreveduto degli *happy endings*. Le disposizioni finali della trama sono emblematiche: l’incallito impostore Jingle, ottenuta una possibilità, finisce per non lasciarsela scappare, per mettere una pietra sul passato e tornare a rioccupare un posto dignitoso nella famiglia umana; pentito e redento, è il primo dei Micawber dickensiani emigranti oltremare che abbracciano nelle colonie una nuova vita⁵; ma è altrettanto emblematico che Stiggins rimanga a piede libero, prospettando l’invulnerabilità ultima dell’ipocrisia religiosa, e che Pickwick ottenga un risarcimento solo platonico nei confronti di Dodson e Fogg, e quindi della giustizia.

Tutto questo rende necessario provare la nostra affermazione precedente, che *Pickwick* sia il primo romanzo dickensiano della pretesione, una parola che altro non significa che la corruzione o corrottilità della natura umana, un essere e voler apparire altro da se stessi, un vizio che è al tempo stesso ontologico e attualizzato, una schiavitù congenita che è facile contrarre e difficilissimo estirpare, e che, nello spettro sociale, attecchisce *sempre* nella sua vittima storica, la borghesia, e *qualche volta* persino nel popolo. La “natura umana” è frenata in *Pickwick* da pastoie innaturali, tarpata da convenzioni asfittiche: l’immane scambio dei biglietti da visita, preliminare obbligato di ogni presentazione; l’etichetta del corteggiamento e il galateo matrimoniale, il cerimoniale del duello. È un mondo, quello multicolore di *Pickwick*, dove prevale spesso se non sempre l’apparire ai danni dell’essere, e dove nessuno esibisce la propria vera identità proprio perché l’ha smarrita, o forse non l’ha veramente mai avuta.

Con un progetto non dissimile da quello di Richardson in *Pamela*, Dickens indica come antidoto all’impostura e alla falsità borghese il popolo, ma non *tutto* il popolo bensì dei suoi selezionati rappresentanti, perché anche fra il popolo descritto nel romanzo si annidano i mascalzoni, i falsi, gli arrivisti e gli scimmiettatori. Se il motivo della *exposition* dei malfattori e degli ipocriti – anch’esso ricavato dal romanzo del Settecento e da Fielding – è uno dei fili conduttori, i primi fiutatori e scopritori dell’impostura sono perspicaci popolani come Sam e Tony Weller. Essi sono in *Pickwick* più presenti di spirito, più astuti e assai meno *gullible* dei borghesi. Basti vedere in uno dei frangenti in cui le

⁵ Il riferimento è all’omonimo personaggio di *David Copperfield*.

due classi sono messe a confronto ravvicinato – il processo – il rispettivo comportamento: Sam Weller, interrogato, evita disinvoltamente e argutamente ogni tranello, mentre l'impacciato Winkle si lascia scappare un particolare che porta acqua al mulino dell'accusa. E quanto ingegno e quanta ricchezza di risorse hanno i due Weller: Sam si fa imprigionare per debito per star vicino al padrone, ma è un debito architettato con il padre; e ancora più ingegnoso, per quanto non realizzato, è il piano di rinchiodare il protagonista dentro un pianoforte per farlo evadere e spedirlo in America. La cooptazione di Sam nella famiglia patriarcale allargata che Pickwick forma alla fine del romanzo simboleggia l'utopistica fondazione di una società senza classi e senza divari di casta, come viene indicato anche dall'accoglienza data da Pickwick a due anonimi parenti poveri e dalla sua fiducia generalizzata ai servitori, "poiché ricchezza e povertà non avevano alcuna influenza [su di lui]".

Come collezione di bozzetti che non avevano altro fine e obiettivo che quello di intrattenere e di suscitare il riso *Pickwick* fu il primo in ordine di tempo dei *best-sellers* vittoriani, e mieté un successo ineguagliato e strepitoso di pubblico; al tempo stesso era un intervento militante che con l'arma della satira si proponeva di far riflettere educatori, moralisti e reggitori sullo stato del regno dopo il 1830. Tali le due pacifiche, consolidate definizioni storico-interpretative; eppure questo capolavoro, come ogni capolavoro, racchiudeva nel suo seno, amabilmente sommersa, una riserva di significati che rivolgeva fiducioso a un terzo pubblico postumo, significati che rimasero ermeticamente sigillati per i lettori contemporanei e che risultarono a lungo invisibili – e che, una volta portati alla luce, non sono nemmeno apparsi del tutto indubitabili – ai critici di professione.

Pickwick è una parabola pre- e post-lapsaria ad un tempo, e imbastisce fin dalle prime battute un parallelo umoristico e parodistico tra Pickwick e la figura di Cristo. Con le acutissime intuizioni di Chesterton di un Pickwick come "divinità mitica", e con le molto più tarde letture di J. Hillis Miller, di Auden e di Vogel, e cioè con il 1977 e quasi un secolo e mezzo di attesa, si poteva dire conclusa la diatriba sulla "struttura assente"; il romanzo, in altre parole, alle ultime battute di un processo dall'esito ormai segnato, produceva il suo alibi inoppugnabile e provava un ulteriore e ancora più saldo principio di unificazione. Dobbiamo noi stessi a questo punto tornare sui nostri passi e attenuare l'affermazione che il protagonista rappresenti un errore originario di progettazione da parte dell'autore, che ne avrebbe modificato lo statuto, e la personale considerazione che ne aveva, in corso d'opera, e depresso lo scherno e lo spregio per abbracciare un sempre più ammirato rispetto.

Pickwick appartiene fin da principio al regno del mito che si scontra con la storia, e il romanzo rappresenta fin da principio l'attrito incomponibile tra il senza tempo del mito e il dominio della durata. E infatti Pickwick è un personaggio quanto mai non romanzesco: un personaggio senza età, senza storia, senza evoluzione; un personaggio che non può, per le leggi del mito, che essere sempre uguale a se stesso, e che non può mai imparare, come un qualsiasi essere umano, dalle circostanze. *Pickwick Papers* non può essere un *Bildungsroman* perché anzitutto, statutariamente, non ha come protagonista l'eroe giovane che affronta il mondo. Ma l'anagrafe è in ultima analisi un fattore secondario: non lo può essere soprattutto perché *Pickwick* non sottostà alla giurisdizione della durata; o meglio, del *Bildungsroman* è addirittura una parodia perché tutte le avventure dei pickwickiani si situano al di qua del tempo e della storia, e perché paradossalmente essi, degli eroi del *Bildungsroman*, non hanno l'età. Sono infatti dei fanciulli cresciuti che vivono, come rilevava Auden, nel regno del gioco, le cui regole sono diverse da quelle della vita associata.

Con ciò si stabilisce un legame non anagrafico ma in spirito, che può apparire remoto ma che non lo è, tra questo primo protagonista dickensiano e la successiva schiera degli orfani a partire da *Oliver Twist*, e che soffrono precisamente il trapasso tra il gioco e la vita e faticano a individuarne i confini, e spesso giocano credendo di vivere e vivono credendo di giocare; cosicché *Pickwick Papers* è il primo e insospettabile romanzo dickensiano del rimpianto dell'infanzia perduta. Secondo questa forma di attrito – di frontale opposizione – tra gioco e realtà si possono leggere le prime disavventure del quartetto. La risultante dello scontro – come avverrà anche in *Oliver Twist* – sono naturalmente l'equivoco, la beffa, lo smacco, con cui si sottolinea e ribadisce la costituzionale inferiorità di Pickwick alla realtà e a una vita pratica che lo respinge e che costantemente lo maltratta. Irrimediabilmente perdente, Pickwick denuncia una “conspirazione” ai suoi danni, sente di essere una “vittima delle circostanze”.

Entro la cornice del gioco si può riprendere in mano e ridiscutere la dibattutissima questione delle novelle interpolate. Molte di esse si situano a un'estrema distanza dall'orizzonte dei pickwickiani e a una distanza comunque notevole anche da quel mondo parziale che essi frequentano. Sono incursioni in un'atmosfera di vizio, di abiezione, di bassezza che non ha cittadinanza nel romanzo: ne sono protagonisti ubriaconi violenti che maltrattano i familiari, esseri depravati che si spengono in lente agonie, assassini, deportati, pazzi furiosi e deliranti che meditano sanguinari piani sventati *in extremis*, detenuti che

sognano vendette e usciti di prigione perseguitano e alla fine scovano la propria vittima. Il debito con il romanzo gotico e la concessione al sensazionale sono inconfondibili, si diceva. Pur senza voler spostare su queste novelle il baricentro del romanzo (come ha fatto la critica psicanalitica di Edmund Wilson, vedendovi l'affioramento trasposto di traumi infantili e adolescenziali dell'autore) bisogna convenire che esse non sono un semplice riempitivo e hanno una funzione interna più riposta.

Ci si meraviglia che la lettura o l'ascolto di queste novelle non incida alcuna visibile traccia emotiva nei personaggi, non ne scalfisca minimamente il buonumore e la levità, e che la lettura di uno di essi, che ha per eroe un pazzo, addirittura concili il sonno a *Pickwick*. Questa innocuità discende precisamente dal fatto che fino al momento della sua detenzione *Pickwick* è in grado di assumere questo materiale come gioco e come *fiction*, non come realtà. La separazione e l'assenza di connessione tra il mondo del romanzo e il mondo delle novelle interpolate è il rispecchiamento dell'opposizione tra il regno del gioco e il regno del vero; ma dalla prigione in poi i due mondi si sovrappongono e si riversano l'uno nell'altro.

Pickwick non è comunque solo il vecchio Adamo decaduto e cacciato, è anche e indubbiamente il nuovo Adamo, cioè il Cristo che instaura la nuova legge e il Cristo redentore: il Cristo in missione in un ordine a soqquadro, impegnato a rinnovare un uomo vecchio porgendo sempre l'altra guancia e applicando la legge per eccellenza di Cristo, quella del perdono e dell'amore. Se così è *Pickwick Papers* è il primo atto di quel lungo arco parabolico neotestamentario ed evangelico che, come annunciavamo, è la narrativa dickensiana dal suo principio alla sua fine; una parabola che perde già qui in tutto e per tutto, proprio in virtù di una simile continuità e contiguità tra romanzo e romanzo, qualsiasi estemporaneità e qualsiasi parvenza di una parodia irrisoria o addirittura blasfema.

Il Cristo dei tempi moderni, in altre parole, non poteva che essere un Cristo dimidiato, ancor più ridicolo, più calunniato e incompreso. Investiti gli apostoli, tre e non più dodici, *Pickwick* procede nel mondo come il pubblico zimbello, il babbeo sfregiato in ogni occasione e per giunta l'"impostore". Tale dabbenaggine è però esplicitamente compensata da sinceri riconoscimenti di un'"innata benevolenza", di una sollecitudine e di una premura per i suoi simili, di una dirittura morale pur astratta e rigida, e facilmente gabbata. Il Giuda e il Pilato di questo Cristo sono una giustizia farisaica e formalistica che lo processa e lo condanna da innocente; attorno al sinedrio si aggira sotto forma di Sam Weller un Pietro ancora più ricco di risorse e discepolo ancora più

incrollabile nella sua fede. Tutto l’episodio della prigione – in senso simbolico la morte, la crocifissione e la discesa negli inferi – è teso a fare vieppiù riflettere la dignità e l’umanità incorrotta di Pickwick, il suo disinteresse, la sua pietà e la sua caritatevolezza. Nell’ennesimo e imprevisto incontro con Jingle, Pickwick infila a un certo punto la mano nel panciuto, ma non l’estrae per affibbiargli uno schiaffo bensì per porgergli del denaro. Tale scena parodizza e inverte quella del compenso a Giuda dei trenta sicli, e al tempo stesso ripete quella del perdono del ladrone pentito da parte di Cristo crocifisso.

E tuttavia Dickens sempre si sarebbe fermato nelle sue simbologie cristologiche prima della fondazione storica della o di una chiesa. Uscito di prigione Pickwick diventa benefattore e filantropo della sua nuova famiglia, appianatore di dissidi, giudice conciliatore e infallibile sensale di matrimoni; ma in base a un progetto del tutto laico e autarchico, senza richiami di sorta a un’istituto, e meno che mai religioso. Più che ritornare nel mito egli entra nell’utopia, nelle vesti di un Prospero che a poche pagine dalla fine congeda – o vorrebbe – il suo Ariel e, il quale non ha però affatto chiesto di poter terminare i suoi servigi e di riavere la libertà. La spezzatura della bacchetta e la rinuncia ai libri magici sono racchiuse nella sua dichiarazione: “I miei vagabondaggi [...] sono finiti”.

“Oliver Twist”, il romanzo fondatore della narrativa dell’infanzia minacciata

Dickens rinunciò quasi del tutto in *Oliver Twist* (iniziato quando stavano per finire le puntate di *Pickwick*, completato e pubblicato in volume nel 1838-1839) alla pura commedia, e il comico si contorce, semmai, in una smorfia amara e si tinge di grottesco, di macabro, e trapassa in tragedia, con il suicidio sia pure involontario di un ladro e con la snervante attesa dell’esecuzione capitale da parte di un condannato. La volontà d’intrattenere passa in second’ordine rispetto a quella di denunciare e soprattutto di commuovere e sommuovere, e lo scenario è di colpo “questo mondo di dolore e di stenti”, scenario sotto gli occhi di tutti – come sottolinea il deittico “questo” – ma ipocritamente esorcizzato dalla comunità dei benpensanti e dei reggitori. Opera che torna nuovamente a essere datata, dunque, nel senso duplice di un romanzo che non si può pensare che scritto alla fine degli anni Trenta e che echeggia e commenta la viva attualità, e di un romanzo che quella attualità non sempre e non del tutto digerisce e decanta, e che in quella attualità in qualche misura si esaurisce.

(SEGUE)