

Lecture di artisti

su

'Robinson Crusoe'

e 'Moll Flanders'

di Daniel Defoe

Jean-Jacques Rousseau

Io odio i libri; essi non insegnano che a parlare di quello che non si sa. Si dice che Ermete incise su delle colonne gli elementi delle scienze, per mettere le sue scoperte al riparo da un diluvio. Se le avesse bene impresse nella testa degli uomini, si sarebbero conservate per tradizione. Cervelli ben preparati sono quei monumenti in cui si scolpiscono più sicuramente le cognizioni umane.

Non ci sarebbe mezzo di avvicinare tante lezioni sparse in tanti libri di riunirle sotto un oggetto comune che potesse essere facile a vedere interessante a seguire, e che potesse servire di stimolo, anche a questa età? Se si può inventare una situazione in cui tutti i bisogni naturali dell'uomo si mostrino in modo sensibile allo spirito di un fanciullo, e in cui i mezzi di provvedere a questi medesimi bisogni si sviluppino successivamente con la stessa facilità, è con la pittura viva e ingenua di questo stato che bisogna dare il primo esercizio alla sua immaginazione.

Filosofo ardente, vedo già accendersi la vostra. Non fate lo splendido; questa situazione è trovata, è descritta, e, senza farvi torto, assai meglio di quello che la descriveste voi stesso almeno con maggior verità e semplicità. Poiché ci occorrono assolutamente dei libri, ne esiste uno che fornisce secondo me, il più felice trattato di educazione naturale. Questo libro sarà il primo che leggerà il mio Emilio; solo esso comporrà per molto tempo tutta la sua biblioteca, e vi terrà sempre un posto distinto. Sarà il testo per il quale tutte le nostre conversazioni sulle scienze naturali non serviranno che da commentario. Servirà di prova, durante i nostri progressi, allo stato del nostro giudizio; e, fino a che il nostro gusto non sarà guastato, la sua lettura ci piacerà sempre. Qual è dunque questo libro meraviglioso? È Aristotile? è Plinio? è Buffon? no; è Robinson Crusoe.

Robinson Crusoe nella sua isola, privo dell'assistenza dei suoi simili e degli strumenti di tutte le arti, provvedendo per altro alla sua sussistenza alla sua conservazione, e procurandosi perfino una specie di benessere: ecco un oggetto interessante per ogni età, e che con mille mez-

zi si può rendere piacevole ai fanciulli. Ecco come realizziamo l'isola deserta, che mi serviva dapprima di paragone. Questo stato non è, né convengo, quello dell'uomo sociale; verosimilmente non dev'essere quello di Emilio: ma è su questo medesimo stato ch'egli deve apprezzare tutti gli altri. Il mezzo più sicuro di elevarsi al disopra dei pregiudizi e di regolare i propri giudizi sui veri rapporti delle cose, è di mettersi al posto di un uomo isolato, e di giudicare di tutto come quest'uomo ne deve giudicare lui stesso, avuto riguardo alla propria utilità.

Questo romanzo, sbarazzato da ogni suo guazzabuglio, cominciando dal naufragio di Robinson presso la sua isola, e terminando all'arrivo della nave che viene a trarlo, sarà a un tempo il divertimento e l'istruzione di Emilio durante l'epoca di cui ora si parla. Voglio che gliene vengano le vertigini, che si occupi incessantemente del suo castello, delle sue capre, delle sue piantagioni; che apprenda particolarmente, non nei libri, ma sulle cose, tutto quello che occorre sapere in simile caso; che pensi di essere egli stesso un Robinson; che si veda vestito di pelli, portante un gran berretto, una grande sciabola, tutto il grottesco equipaggio della persona, eccetto il parasole, del quale non avrà bisogno. Voglio che si preoccupi delle misure da prendere, se questa o quella cosa venisse a mancargli; che esamini la condotta del suo eroe, che cerchi se non ha ommesso niente, se non c'era nulla di meglio da fare; che noti attentamente gli errori e ne approfitti per non cadervi egli stesso in simili casi: poiché non dubitate punto ch'egli non si proponga di andare a fondare uno stabilimento simile; è il vero castello in aria di quella età beata, in cui non si conosce altra felicità che il necessario e la libertà.

Quale risorsa questa follia per un uomo abile, il quale non l'ha saputa far nascere che solo per metterla a profitto! Il fanciullo, desideroso di farsi delle provviste per la sua isola, sarà più ardente nell'imparare che non il maestro nell'insegnare. Vorrà sapere tutto quello che è utile, e non vorrà sapere che ciò: voi non avrete più bisogno di guidarlo, non avrete che da trattenerlo. Del resto, affrettiamoci a stabilirlo in questa isola, mentre egli vi limita la sua felicità; poiché si avvicina il giorno in cui, se ci vorrà vivere ancora, non vorrà più viverci solo; e in cui *Venerdì* che ora non lo commuove punto, non gli basterà a lungo.

La pratica delle arti naturali, alle quali può bastare un solo uomo, conduce alla ricerca delle arti industriali, le quali hanno bisogno del concorso di parecchie mani. Le prime possono essere esercitate dai solitari, dai selvaggi; ma le altre non possono nascere che nella società, e la rendono necessaria. Finché si conosce solo il bisogno fisico, ogni uomo basta a se stesso; l'introduzione del superfluo rende indispensabile la divisione e la distribuzione del lavoro: poiché quantunque un uomo, lavo-

rando solo, non guadagni che la sussistenza di un uomo, cento uomini, lavorando insieme, guadagneranno di che farne sussistere due cento. Appena dunque una parte degli uomini si riposa, bisogna che il concorso delle braccia di quelli che lavorano supplisca all'ozio di coloro che non fanno nulla.

[Il testo è tratto da: *Emilio* (1762), in *Emilio e altri scritti pedagogici*, trad. it. di L. De Anna, Sansoni, Firenze 1970, pp. 172-74]

Samuel Taylor Coleridge

Ma la mia cattiva stella mi spingeva alla rovina con un'ostinazione alla quale nulla poteva resistere; e, sebbene la ragione e il mio miglior senno mi gridassero più volte a gran voce di ritornare a casa, pure non ebbi la forza di farlo. Come chiamare questo stato d'animo non so; né voglio fare l'ipotesi che un occulto potere sovrano ci spinga a farci strumenti della nostra stessa distruzione, quand'anche ci stia chiara davanti, e noi le si vada incontro ad occhi aperti.

Una volta che la mente, nonostante le rimostranze della coscienza, abbia abbandonato il proprio libero potere ad un impulso o ad un'idea dominanti, allora tutto ciò che tenda a rendere profonda e vivida quest'idea o questa vaga immaginazione ne aumenta il dispotismo, e allo stesso tempo toglie forza alla ragione e alla libera volontà. Ora, terribili calamità, sofferenze, orrori e salvezze «effettuate per un capello» produrranno quest'effetto assai più profondamente che non il piacere stesso dei sensi o la prosperità degli eventi. Perciò le conseguenze negative del peccato, in tali casi, invece di far ritrarre e distogliere il peccatore, lo spingono alla sua stessa distruzione. Questa è la morale del *Macbeth* di Shakespeare, e questa è la spiegazione di questo paragrafo: non si tratta di un decreto sovrano dell'ira divina, ma della tirannia della perversa immaginazione del peccatore, che questi ha volontariamente eletto a propria padrona. Si paragoni lo sprezzante Swift al disprezzato Defoe, e si veda quanto quest'ultimo risulterà superiore. Attraverso quale prova? Proprio questa. Lo scrittore che, con le sue rappresentazioni, mi fa entrare in simpatia con *tutto* il mio essere, è più degno di stima di quello che ne suscita solo una parte e a questa solo fa appello, per esempio al mio senso del ridicolo; e ancora, colui che mi fa dimenticare la mia classe, il mio carattere e la mia situazione *specifici*, mi innalza al livello dell'uomo universale. Ora, questa è l'eccellenza di Defoe. Leggendolo si diventa uomini.

Alla vista di quel denaro sorrisi tra me e me e ad alta voce dissi: «O ciarpame! A che servi?...» Di te non so che farmi; rimani pure dove sei e sprofonda nel mare come una creatura la cui vita non vale la pena di salvare».

Tuttavia, ripensandoci, presi il denaro con me, e avvolgendo ogni cosa in un pezzo di tela incominciai a pensare di farmi un'altra zattera.

Degno di Shakespeare; e tuttavia il semplice punto e virgola, l'istante che passa senza la minima pausa di consapevolezza riflessa è più squisito e magistrale che non la notazione stessa. Uno scrittore inferiore, per esempio un Marmontel, avrebbe messo un «!» dopo «con me» e sarebbe andato a capo [...]

Una tra le molte caratteristiche per cui Defoe eccelle è il saper sacrificare un interesse inferiore per uno più grande, perché più universale. Se (come avrebbe potuto fare senza risultare improbabile) avesse dato al suo Robinson Crusoe un po' di quell'inclinazione per la storia naturale che costituisce una caratteristica tanto singolare e deliziosa dell'ugualmente incolto Dampier, se gli avesse fatto scoprire proprietà e usi nelle piante dell'isola precedentemente (a lui) sconosciute, trovare un sostituto del luppolo, per esempio, o descrivere uccelli ecc., il libro si sarebbe potuto arricchire di molte pagine ed episodi deliziosi; ma allora Crusoe cesserebbe di essere il rappresentante universale dell'umanità, la persona alla quale qualsiasi lettore può sostituirsi. Invece nulla viene fatto, pensato, sofferto o desiderato, se non quanto ognuno può immaginarsi nell'atto di fare, pensare, sentire o desiderare.

Defoe, con discernimento squisito, fa sì che perfino un problema semplice come quello di trovare un sostituto per l'inchiostro confonda la facoltà inventiva di Crusoe. Anche in quello che questi fa, non arriva alla perfezione: non fa lavori in giunco come Will Atkins. Il lavoro di falegname, sarto, vasaio, è appena quanto risponde al suo scopo, ed è limitato ai bisogni che tutti gli uomini hanno e ai comfort che tutti gli uomini desiderano. Crusoe eccelle solo laddove Defoe può far sentire a tutti gli uomini che anche loro potrebbero e dovrebbero: nella religione, nella rassegnazione, nella subordinazione e nel grato riconoscimento della misericordia e bontà divine.

[Note al testo *Robinson Crusoe* (ed. 1812), in *Interpretazioni di Defoe*, trad. it. di P. Colaiacomo, Savelli, Roma 1977, pp. 57-58]

Walter Scott

[...] È giusto che si attribuisca un pregio particolare a una scrittura che abbia tutta l'aria della plausibilità del vero ed è giusto che, quasi in ogni caso, essa rivesta un proprio particolare pregio; allo stesso modo ammiriamo i quadri di alcuni artisti fiamminghi in cui, sebbene i soggetti ritratti siano umili e sgradevoli, e tali che in natura non desidereremmo studiarli o guardarli da vicino, tuttavia la bravura con cui sono rappresentati dal pittore conferisce all'imitazione su tela un interesse di cui l'originale è del tutto sprovvisto. Ma, d'altra parte, quando la capacità di una rappresentazione esatta e circostanziata è applicata a oggetti che desideriamo ansiosamente vedere nella forma e nel colore loro propri abbiamo una doppia fonte di piacere: nell'arte del pittore e nell'interesse che suscita in noi l'oggetto rappresentato. In questo modo l'aria di probabilità con cui Defoe investe i suoi racconti è forse male applicata o forse sprecata, nel caso di alcune delle opere che egli ritiene opportuno produrre, e non può raccomandare l'argomento di *Colonel Jack* e di *Moll Flanders*; tuttavia, d'altra parte, lo stesso talento conferisce alla deliziosa storia di *Robinson Crusoe* un'aria di assoluta verità quale sembrerebbe incompatibile con una condizione così straordinaria come quella assegnata all'eroe.

Tutta l'impalcatura e il macchinario generalmente impiegati nella composizione romanzesca vengono accuratamente messi da parte. I primi episodi del racconto, che nelle opere narrative consuete sono generalmente messi lì come grucce su cui appendere la conclusione in quest'opera sono appena sfiorati e poi lasciati dileguare. Per esempio, Robinson non ha più notizie del fratello maggiore che all'inizio dell'opera si arruola nei dragoni e che, in qualsiasi *romance* consueto, sarebbe certamente riapparso prima della conclusione. Perdiamo di vista una volta per tutte l'interessante, Xury e tutta la prima parte delle avventure del nostro viaggiatore svanisce senza essere più richiamata alla nostra memoria dal successivo sviluppo degli avvenimenti. Il padre, il buon vecchio mercante di Hull, e tutte le altre persone che originariamente sono state attive nel

dramma svaniscono dalla scena e non appaiono più. Non è questo il caso del *romance* ordinario in cui l'autore, per rigogliosa che sia la sua capacità d'invenzione, non abbandona volentieri il possesso delle creature della sua immaginazione, fin tanto che non gli abbiano reso qualche servizio sulla scena; laddove nella vita reale accade raramente che le conoscenze giovanili esercitino molta influenza sulla sorte della vita futura.

Il pathos non è la caratteristica generale di Defoe: egli era troppo scarsamente dotato di finezza d'animo; quando il pathos si produce, ciò avviene spontaneamente ed è creato dalle circostanze, non ricercato dall'autore [...]

[Il testo è tratto da: *Daniel Defoe* (1827), in *Interpretazioni di Defoe*, trad. it. di P. Colaiacomo, Savelli, Roma 1977, pp. 59-60]

Charles Lamb

Nell'apparenza di *verità*, nelle vicende e nei dialoghi che in essi occorrono [i romanzi di Defoe] superano tutte le opere narrative di mia conoscenza. Sono illusione perfetta. *L'autore* non compare mai in queste narrazioni in prima persona (perché così, o piuttosto autobiografie, si dovrebbero chiamare); è invece il *narratore* ad avvincerci e a suscitare la nostra fede in tutto ciò che dice. C'è tutta la minuzia dei particolari di un giornale di bordo: le date si imprimono dolorosamente nella memoria. I fatti tornano a ripetersi nelle diverse fasi del racconto, fino a che non si può non prestarvi fede. È come leggere una deposizione resa in tribunale. Colui che racconta la storia sembra così ansioso che la verità venga compresa chiaramente che, dopo averci rivelato un fatto o un motivo, una o due righe sotto lo *ripete*, usando la sua figura stilistica preferita: «dico», così e così, sebbene già sopra si sia spiegato più che chiaramente. Questo è fatto a imitazione del modo di parlare della gente del popolo o, piuttosto, del modo in cui un signore o una signora che voglia imprimere qualcosa nella memoria di chi ascolta rivolge la parola a gente del popolo; questa tecnica produce un effetto straordinario sui lettori privi d'immaginazione. In verità è principalmente a questi che Defoe si rivolge. Lo stile è, in ogni sua parte, bello, ma il semplice e *dimesso* Robinson Crusoe risulta delizioso per tutti i ceti e per tutte le classi; però è facile accorgersi che è scritto in un linguaggio particolarmente adatto ai lettori di ceto inferiore: perciò è un libro prediletto dai marinai, dai ragazzi poveri, dalle cameriere ecc. I romanzi di Defoe costituiscono una lettura eccellente per il personale di cucina, mentre, per il profondo interesse che presentano, essi meritano uno scaffale nelle biblioteche dei più ricchi e dei più dotti. La passione per il *racconto basato sui fatti* a volte fece cadere lo scrittore in lunghe narrazioni di casi banali, che potrebbero capitare a chiunque e che non interessano che per la loro apparenza di verità.

[Il testo è tratto da: *Lettera a Walter Wilson* (16 dicembre 1822), in *Interpretazioni di Defoe*, trad. it. di P. Colaiacomo, Savelli, Roma 1977, pp. 60-61]

Leslie Stephens

Defoe ebbe in dono una voce che, per usare un linguaggio da *Mille e una notte*, nessuno poteva ascoltare senza prestar fede a ogni parola che pronunciava; dote, sia detto di passaggio, che, data la banalità di questo mondo, renderebbe a chi la possedesse un servizio assai più utile che non le spade fatate, i mantelli magici e tutto l'armamentario delle favole. Per dirla in un altro modo, egli aveva la più meravigliosa facoltà mai conosciuta di rendere verosimili le sue invenzioni [*fictions*], o, per dirla ancora in un altro modo, il talento più stupefacente per dir bugie di cui rimanga memoria [...]

Gli elogi di cui si è stati prodighi nei suoi confronti per la verosimiglianza dei suoi romanzi appaiono piuttosto eccessivi. Il trucco sarebbe fin troppo facile, se valesse la pena di adoperarlo. Infatti, non si può sottoporre a contro-interrogatorio colui che racconta la storia e, se egli si accontenta di mantenersi al livello ordinario dei fatti più comuni, non troverà nessuna difficoltà a riuscire convincente. Il carattere di invenzione [*fictitious*] di un romanzo comune si riconosce perché esso tenta in qualche modo di raggiungere l'unità artistica, oppure perché i fatti sono tali che non potrebbero essere noti a un narratore reale o non verrebbero raccontati, o magari perché essi sono in contraddizione con altri fatti accertati. Se si stabilisce di evitare manifestazioni tanto palesi di irrealtà, si può facilmente risultare tanto simili al vero quanto Defoe. Immagino che non si dia spesso il caso che i servizi dall'estero di un giornale vengano composti nello Strand; ma solo perché, ritengo, l'onestà dei giornalisti è troppo grande per consentir loro di commettere un reato che sarebbe comunque rapidamente scoperto attraverso prove esterne. Mentire è, dopo tutto, la cosa più facile che ci sia, se colui che mente non è troppo ambizioso. Un pizzico di accorta circostanzialità farà sopire ogni sospetto incipiente; inoltre, va aggiunto che non di rado Defoe, nell'adottare il tono del narratore in buona fede, supera i limiti assegnatigli dalle proprie forze [...]

Il merito particolare di Defoe, dunque, va ricercato in qualcosa di più della qualità circostanziata del suo mentire, o anche degli ingegnosi

artifici attraverso i quali egli tenta di corroborare il racconto. Questi, in verità, mostrano il piacere che egli provava nel simulare la verità; molto probabilmente, nell'infanzia del romanzo, egli avrà attribuito a questo talento un'importanza superiore al dovuto, così come nell'infanzia della pittura era considerato il massimo dei successi quando gli uccelli andavano a beccare l'uva in un quadro. È davvero curioso che Defoe e Richardson, fondatori della scuola della narrativa moderna, sembrino essersi imbattuti nella loro scoperta quasi per caso. Così come i romanzi di Defoe sono semplicemente storia *meno* i fatti, quelli di Richardson sono una serie di lettere, *meno* i corrispondenti. L'arte di scrivere romanzi, come quella di fare la porchetta arrosto nel più filosofico e umoristico degli apologhi di Lamb, si manifestò dapprima nella sua forma più goffa. Come Hoti doveva bruciare la propria casa per ogni piatto di maiale che cucinava, così Richardson e Defoe dovettero produrre romanzi al prezzo di un'approssimazione massima alla falsità. La linea di divisione fra l'arte di mentire e quella di scrivere romanzi non era chiaramente visibile a nessuno dei due; ed entrambi risentono, in qualche misura, del loro tentativo di produrre un'illusione assoluta di verità, mentre si sarebbero dovuti accontentare di ritrarre [...]

Defoe era al di sopra del livello comune, in quanto non vedeva le cose, come fa la maggior parte di noi, semplicemente come un caos confuso e indistricabile; ma era al di sotto dei grandi scrittori ricchi d'immaginazione per la relativa freddezza e l'asciutta precisione dell'immagine che si formava nella sua mente. Per lui il mondo era un grande quadro dal quale era bandita ogni confusione; tutto era ben definito, chiaro e preciso come in una fotografia; e, pure come in una fotografia, tutto si poteva misurare con precisione per darne il risultato in cifre. Tanto per rimanere nel paragone, c'è nelle sue opere una mancanza di prospettiva, perché gli oggetti più distanti sono resi con la stessa precisione di quelli più vicini; e, ancora, c'è la stessa mancanza del colorito che la luce e il calore conferiscono agli oggetti naturali, e il fuoco della passione immaginativa alle immagini della mente. Il risultato è un prodotto che sta a Fielding o a Scott come un ritratto eseguito da un fotografo di prim'ordine sta a un Vandyke o a un Reynolds, sebbene le caratteristiche particolari che fanno un Defoe siano forse quasi altrettanto rare di quelle che formano l'artista più alto [...]

Tutto quello che, nella narrativa moderna, va sotto il nome di analisi psicologica è completamente estraneo alla sua arte. Come abbiamo detto egli fu in grado di dimostrare tanta capacità drammatica quanta è richiesta per mettersi in una posizione diversa e guardare le cose anche dal punto di vista dell'avversario; ma della capacità, che richiede un ulteriore sforzo, di comprenderne il carattere, non mostra la minima traccia. Egli

guarda agire i suoi personaggi dall'esterno, e ci dà con meravigliosa precisione tutti i particolari della loro vita; ma non sembra mai ricordare che dentro il meccanismo di cui descrive il funzionamento c'è un'anima molto diversa da quella di Daniel Defoe. Piuttosto, sembra non vedere nell'umanità niente altro che tanti milioni di Daniel Defoe: essi stanno in tutte le pose e vengono gettati in ogni genere di difficoltà, ma il materiale di cui sono fatti è identico a quello rinchiuso dentro l'abito del loro creatore: nelle sue rappresentazioni della vita c'è varietà, ma manca il colorito.

Possiamo perciò chiederci, ancora una volta: qual è la fonte specifica della forza di Defoe? Egli possiede poco o nessun vigore drammatico, nel senso più alto della parola, che vuol dire capacità di simpatia nei confronti di molteplici personaggi e di svariate sfumature di stati d'animo. Se avesse scritto *Enrico IV*, *Falstaff*, *Hotspur*, il principe Hal sarebbero stati tanto simili tra loro quanto generalmente lo sono il primo e il secondo assassino. Né è sufficiente il semplice fatto che egli racconti una storia con una curiosa sembianza di verità: poiché una storia può essere verosimile e noiosa da morire. In verità, nessun critico in buona fede potrebbe negare che questo sia il caso di alcuni romanzi di Defoe: come per esempio la seconda parte di *Colonel Jack*, in cui i particolari della conduzione di una piantagione in Virginia risultano, nonostante i minuziosi dettagli finanziari, abbastanza privi d'interesse. Un espediente che lo scrittore usa di quando in quando con grande efficacia, fornisce uno sporadico motivo d'interesse: generalmente viene considerato uno dei suoi trucchi più abili il fatto che, nel raccontare una storia, egli lasci astutamente dei fili in sospeso, che non vengono mai più ripresi. Tale è il ben noto episodio di Xury in *Robinson Crusoe* [...]

Quando un uomo così [con la ricchezza di esperienze di Defoe] racconta una storia, le condizioni perché questa risulti interessante sono abbastanza semplici. La prima, ovviamente, è che la trama sia buona, nel senso che, rappresentata in una pantomima, risulterebbe sufficientemente avvincente, senza alcuna necessità di spiegarne le motivazioni. Il romanzo sentimentale, passionale o psicologico sarebbe assolutamente al di fuori delle sue capacità. Defoe accumula il maggior numero di fatti e di particolari; ma questi devono essere tali da saper parlare per se stessi, senza bisogno d'interprete. Per questa ragione non pensiamo che *Roxana*, *Moll Flanders*, *Colonel Jack*, o *Captain Singleton* possano aspirare in tutta giustizia a suscitare alcun interesse superiore a quello di normale rapporto di polizia, reso con infinita ricchezza e vivacità di particolari.

Virginia Woolf

La paura che assale chi registra i centenari, di trovarsi a misurare un fantasma in via di diminuzione e quindi costretti a predirne la dissoluzione imminente, non soltanto è assente nel caso di *Robinson Crusoe*, ma il solo pensiero è ridicolo. Può esser vero che *Robinson Crusoe* compia duecento anni il venticinque aprile 1919, ma invece di sollevare i consueti interrogativi se la gente continui a leggerlo o meno, ovvero se continuerà a leggerlo nel futuro, l'effetto del bicentenario è di farci meravigliare che *Robinson Crusoe*, perenne e immortale com'è, esista da tanto poco tempo. Il libro sembra uno dei prodotti anonimi della razza piuttosto che lo sforzo di una mente singola; e quanto a celebrarne il centenario, tanto varrebbe che pensassimo a celebrare il centenario di Stonehenge. Questo possiamo attribuirlo in parte al fatto che a tutti noi *Robinson Crusoe* è stato letto ad alta voce da bambini, e che ci siamo così trovati nei confronti di Defoe e della sua storia in uno stato d'animo analogo a quello dei Greci verso Omero. Non ci è mai venuto in mente che esistesse una persona chiamata Defoe, e se ci avessero detto che *Robinson Crusoe* era l'opera di un uomo con la penna in mano, la cosa ci avrebbe spiacevolmente disturbati, oppure non avrebbe avuto alcun significato per noi. Le impressioni della fanciullezza sono quelle che durano di più e che incidono più a fondo. Sembra ancora che il nome di Daniel Defoe non abbia il diritto di comparire sul frontespizio di *Robinson Crusoe*, e che se celebriamo il centenario del libro stiamo semplicemente facendo un'allusione lievemente superflua al fatto che esso, come Stonehenge, esiste ancora.

La grande fama del libro ha reso qualche ingiustizia al suo autore; perché mentre gli ha conferito una sorta di gloria anonima, ha oscurato il suo essere autore di altre opere che, possiamo tranquillamente affermarlo, nessuno ha mai pensato di leggerci ad alta voce da bambini. Così quando il direttore del «*Christian World*» nell'anno 1870 rivolse un appello «ai fanciulli e alle fanciulle d'Inghilterra» per l'erezione di un monumento sulla tomba di Defoe, che un fulmine aveva mutilato, il marmo fu iscritto alla memoria dell'autore di *Robinson Crusoe*. Non vi fu fatta alcuna menzione

di *Moll Flanders*. Considerando gli argomenti affrontati in quel libro, e in *Roxana*, *Il capitano Singleton*, *Il colonnello Jack* e gli altri, non è il caso che ci sorprendiamo, per quanto possiamo indignarci, dell'omissione. Possiamo concordare col signor Wright, biografo di Defoe, che queste «non sono opere per il tavolino del salotto». Ma a meno che acconsentiamo a farci di quell'utile pezzo di mobilio l'arbitro definitivo del gusto, dobbiamo deplorare il fatto che la loro superficiale grossolanità, ovvero la celebrità universale di *Robinson Crusoe*, abbia reso la loro fama meno vasta di quanto meritano. Su qualunque monumento degno di tale appellativo i nomi di *Moll Flanders* e di *Roxana*, come minimo, dovrebbero essere incisi altrettanto profondamente del nome di Defoe. Sono fra i pochi romanzi inglesi che possiamo definire indisputabilmente grandi. L'occasione del bicentenario del loro compagno più famoso può ben condurci a considerare in cosa si può trovare che consista la loro grandezza, avente tanto in comune con quella del loro autore.

Defoe era un uomo anziano quando si fece romanziere, precedendo di molti anni Richardson e Fielding, e risultando veramente uno dei primi a dare forma al romanzo e a lanciarlo sul suo cammino. Ma non c'è bisogno di insistere troppo sul fatto del suo primato, se non per osservare che egli giunse alla propria attività di romanziere con certi concetti su quest'arte, derivati in parte dal suo essere uno dei primi a praticarla. Il romanzo doveva giustificare la propria esistenza raccontando una storia vera e predicando una morale consistente. «Questo fornire una storia mediante l'invenzione è certo un crimine scandalosissimo» scrisse. «È un tipo di menzogna che pratica nel cuore un grosso buco, nel quale gradualmente entra l'abitudine al mentire». Nella prefazione o nel testo di ciascuna sua opera egli perciò si adoperava a insistere di non avere fatto il minimo uso dell'invenzione, ma di esser dipeso dai fatti, e di avere avuto come scopo il moralissimo desiderio di convertire i malvagi ovvero di ammonire gli innocenti. Per fortuna questi principi si sposavano a meraviglia con la sua disposizione e con i suoi talenti naturali. I fatti gli erano stati inculcati da sessant'anni di alti e bassi delle sue fortune prima di mettere a profitto la sua esperienza nella narrativa. «Qualche tempo fa ho riassunto le Scene della mia vita in questo distico» scrisse:

Di me niun più mutò fortune, dico:
Tredici volte ricco, e poi mendico.

Aveva trascorso diciotto mesi nel carcere di Newgate e parlato con ladri, pirati, ladroni di strada e falsari, prima di scrivere la storia di *Moll Flanders*. Ma un conto è avere i fatti gettati addosso dalla vita e dal caso;

un altro, ingoiarli voracemente e mantenerne indelebilmente l'impronta. Non è semplicemente che Defoe conoscesse la durezza della povertà e avesse parlato con le sue vittime; è che la vita inerme, esposta alle circostanze e costretta a difendersi da sola, sollecitò la sua immaginazione come materiale appropriato della sua arte. Nelle prime pagine di ciascuno dei suoi grandi romanzi egli riduce il proprio eroe o eroina in uno stato di tale miseria e solitudine, che la sua esistenza dev'essere una lotta continua, e la sua semplice sopravvivenza il risultato della fortuna e dei suoi stessi sforzi. *Moll Flanders* era nata a Newgate da un criminale; il capitano Singleton era stato rapito da bambino e venduto agli zingari; il colonnello Jack, benché «nato gentiluomo, fu messo a scuola da un borsaiolo»; *Roxana* inizia sotto auspici migliori, ma essendosi sposata a quindici anni, vede far bancarotta al marito e rimane con cinque figli nella «condizione più deplorabile che le parole possano descrivere».

Così ciascuno di questi adolescenti ha il mondo da iniziare e la battaglia da combattere per proprio conto. La situazione in tal modo creata era di totale soddisfazione per Defoe. Fin dalla nascita, o al massimo dai sei mesi di età, *Moll Flanders*, la più notevole del gruppo, viene pungolata da «quel pessimo fra i diavoli, la povertà», costretta a guadagnarsi da vivere non appena è in grado di cucire, scacciata da un posto all'altro, senza rivolgere al suo creatore alcuna richiesta di quella pacata atmosfera domestica che costui non è stato in grado di fornirle, ma estraendogli tutto il suo bagaglio di gente strana e strane abitudini. Sin dall'inizio le viene imposto l'onere di dover dimostrare il proprio diritto all'esistenza. Ella deve dipendere totalmente dal proprio ingegno e giudizio, e affrontare ciascuna emergenza al suo nascere mediante una morale pratica che si è forgiata da sola nella testa. La vivacità della storia è dovuta in parte al fatto che avendo trasgredito alle leggi accettate in un'età molto precoce, ella possiede da allora la libertà del reietto. L'unico avvenimento impossibile è che possa sistemarsi nella comodità e nella sicurezza. Ma sin dall'inizio il genio caratteristico dell'autore si afferma, ed evita gli ovvi rischi del romanzo di avventure. Ci fa capire che *Moll Flanders* era una donna autonoma e non soltanto il materiale di una sequenza di avventure. A dimostrazione di ciò ella comincia, come comincia anche *Roxana*, innamorandosi in modo appassionato, anche se sciagurato. Il doversi riscuotere e sposare qualcun altro e badare con molta attenzione alle proprie condizioni e prospettive non è un difetto della sua passionalità, ma va messo in conto della sua nascita; e, come tutte le donne di Defoe, ella è persona di robusto buon senso. Poiché non si fa il minimo scrupolo di dire una bugia quando questa serve al suo scopo, c'è qualcosa di innegabile intorno alla sua verità, quando la enuncia. Non ha tem-

po da perdere sulle sottigliezze degli affetti personali; versa una lacrima, si concede un momento di disperazione e poi «va avanti con la storia». Ha uno spirito che ama affrontare la tempesta. Si entusiasma dell'esercizio dei propri poteri. Quando scopre che l'uomo che ha sposato in Virginia è suo fratello, prova un violento disgusto; insiste per lasciarlo; ma appena mette piede a Bristol, «mi presi il diversivo di andare a Bath, poiché essendo ancora ben lontana dalla vecchiaia, il mio umore, che è sempre stato gaio, continuò a essere tale fino all'eccesso». Senza cuore non è, né alcuno può accusarla di leggerezza; ma la vita la incanta, e un'eroina che vive ci trascina tutti quanti. Inoltre, la sua ambizione contiene quella leggera punta di fantasia, che la mette nella categoria delle passioni nobili. Furba e pratica di necessità, ella è tuttavia perseguitata da un desiderio di romanticismo, e della qualità che ai suoi occhi trasforma l'uomo in gentiluomo. «Egli era davvero di un autentico spirito galante, il che mi fece soffrire ancora di più. È in certo modo una consolazione l'essere rovinata da un uomo d'onore piuttosto che da un farabutto» scrive dopo avere ingannato un brigante di strada sulla consistenza delle sue fortune. È in accordo con questo umore il fatto che ella sia fiera del suo ultimo compagno perché questi si rifiuta di lavorare quando arrivano alla piantagione, ma preferisce la caccia, e il suo provare piacere nel comprargli parrucche e spade dall'elsa d'argento «per far sì che apparisse, quale egli era in realtà, un magnifico gentiluomo». Il suo stesso amore del caldo si accorda con ciò, e la passione con cui bacia il terreno dov'è passato suo figlio, e la sua nobile tolleranza di qualunque difetto purché non si tratti della «totale bassezza di spirito: imperioso, crudele e spietato quand'è esaltato, abietto e malinconico quand'è depresso». Per il resto del mondo non ha che buona volontà.

Poiché la lista delle qualità e delle grazie di questa vecchia e incallita peccatrice non è affatto esaurita, possiamo ben capire come mai la venditrice di mele di Borrow sul ponte di Londra la chiamasse «beata Mary» e desse più valore al suo libro che a tutte le mele del proprio banco e come mai Borrow si portò il libro nella baracchetta e lesse finché non gli fecero male gli occhi. Ma indugiamo su tali segni del carattere solo per dimostrare che il creatore di Moll Flanders non fu, com'è stato accusato di essere, un semplice giornalista e registratore letterale di fatti senza alcuna concezione della natura della psicologia. È vero che i suoi personaggi assumono forma e sostanza spontaneamente, come a dispetto dell'autore e senza la sua approvazione totale. Egli non indugia mai né sottolinea alcun punto di sottigliezza o di pathos, ma continua ad avanzare imperturbabile come se questi vi siano sbocciati a sua insaputa. Un tocco di fantasia, come quando il principe si siede accanto alla culla di

suo figlio e Roxana osserva come lui «amava guardarlo mentre dormiva», sembra avere più significato per noi che per lui. Dopo la curiosamente moderna dissertazione sul bisogno di comunicare questioni di importanza a una seconda persona per evitare che, come il ladro di Newgate, ne parliamo nel sonno, egli si scusa della disgregazione. Defoe sembra avere assorbito nella mente i suoi personaggi in modo così profondo, da averli vissuti senza sapere esattamente come; e, al pari di tutti gli artisti inconsapevoli, lascia nella sua opera più oro di quanto la sua generazione fosse in grado di portare alla superficie.

L'interpretazione che diamo dei suoi personaggi avrebbe perciò potuto benissimo renderlo perplesso. Noi per nostro conto troviamo significati che egli si prese cura di nascondere anche al proprio occhio. Avviene così che ammiriamo Moll Flanders molto più di quanto la biasimiamo. Né possiamo credere che Defoe si sia deciso circa il grado preciso della sua colpa, o abbia fatto a meno di rendersi conto che nel considerare la vita dei reietti ha sollevato molti problemi profondi e suggerito, se non formulato, risposte alquanto contrastanti con le sue stesse professioni di fede. Dall'evidenza fornita dal suo saggio sopra *l'Educazione delle donne* sappiamo che aveva riflettuto intensamente e con molto anticipo sulla sua epoca, sopra le capacità delle donne, che considerava assai alte, e sopra l'ingiustizia resa loro, che considerava assai brutale.

Ho considerato spesso una delle usanze più barbare del mondo, ritenendoci noi un paese civile e cristiano, il nostro negare i vantaggi della cultura alle donne. Ogni giorno rimproveriamo questo sesso di follia e di impertinenza; delle quali sono certo che, qualora avesse vantaggi di educazione pari ai nostri, sarebbe meno colpevole di noi stessi.

Gli avvocati dei diritti delle donne non sarebbero troppo ansiosi, forse, di rivendicare Moll Flanders e Roxana fra le loro sante protettrici; eppure è chiaro che Defoe non soltanto intese esprimere per bocca loro alcune dottrine assai moderne in materia, ma le collocò in circostanze nelle quali le loro particolari ristrettezze sono mostrate in modo da sollecitare la nostra solidarietà. Il coraggio, disse Moll Flanders, era quello di cui le donne avevano bisogno, con la forza di «tener duro»; e subito diede la dimostrazione pratica dei benefici che ne sarebbero risultati. Roxana, dama della stessa professione, ha argomenti più sottili contro la schiavitù del matrimonio. Ella «aveva iniziato una cosa nuova nel mondo», le disse il mercante; «era un modo di ragionare contrario alla pratica comune». Ma Defoe è l'ultimo autore a rendersi colpevole di prediche ardite. Roxana conserva la nostra attenzione per la sua beata inconsape-

volezza di essere in qualsiasi senso buono un esempio al proprio sesso, e pertanto ha libertà di ammettere che parte del proprio ragionamento è «di un tenore elevato, quale in realtà non si trovava affatto nei miei pensieri, sulle prime». La conoscenza delle proprie debolezze e l'onesta messa in dubbio dei propri motivi, che quella conoscenza origina, hanno il felice risultato di mantenerla fresca e umana quando i mariti e i pionieri di tanti romanzi problematici si sono ristretti e raggrinziti ai pioli e puntelli delle rispettive fedeli.

Ma i diritti di Defoe alla nostra ammirazione non si basano sulla dimostrabilità di un suo aver anticipato alcune delle opinioni di Meredith, o sul suo aver scritto scene che (si presenta questa strana osservazione) Ibsen avrebbe potuto trasformare in testi teatrali. Quali che fossero le sue idee sulla posizione delle donne, sono un risultato accidentale della sua principale virtù, che è di trattare il lato importante e duraturo delle cose, e non quello passeggero e banale. Defoe è spesso piatto. È capace di imitare la precisione pratica di un viaggiatore scientifico fino a farci meravigliare del fatto che la sua penna tracciare o il cervello concepire quanto non possiede nemmeno la scusa di esser vero per giustificare la propria aridità. Esclude la totalità della natura vegetale, e una gran parte della natura umana. Tutto questo possiamo riconoscerlo, anche se dobbiamo riconoscere difetti altrettanto gravi in molti scrittori che chiamiamo grandi. Ma non inficia il particolare merito di quanto resta. Avendo all'inizio limitato il proprio orizzonte e confinato le proprie ambizioni, egli ottiene una verità di penetrazione assai più rara e permanente della verità di fatto che dichiarò sempre come proprio obiettivo. Moll Flanders e i suoi amici lo colpirono non perché fossero, come diremmo noi, «pittoreschi»; non, come dichiarò lui, perché fossero esempi di malavita, dei quali il pubblico avrebbe potuto giovare. Fu la loro veracità naturale, allevata in loro da una vita di durezza, a eccitare il suo interesse. Per loro c'erano scuse; nessun gentile riparo oscurava i loro momenti. Ad assegnare loro i compiti era la povertà. Sui loro errori Defoe non pronunciò più di un giudizio pro forma. Ma il loro coraggio e le loro risorse e tenacia lo incantarono. Trovò la loro compagnia piena di buona conversazione, e storie piacevoli, e fiducia reciproca, e moralismo di un tipo casereccio. Le loro fortune avevano quell'infinita varietà che egli lodò e godette e contemplò con ammirazione durante la propria vita. Questi uomini e donne, soprattutto, erano liberi di parlare apertamente delle passioni e dei desideri che hanno mosso uomini e donne dagli inizi del tempo, e così ancora oggi mantengono intatta la loro vitalità. C'è una dignità in tutto quanto si guarda apertamente. Anche il sordido soggetto del denaro, che ha così gran parte nelle loro storie, diventa non sordido

ma tragico quando significa non agi e importanza sociale, ma onore, onestà e vita stessa. Potete obiettare che Defoe è monotono, ma mai che si lasci assorbire da cose di poco conto.

Defoe appartiene, veramente, alla scuola dei grandi scrittori semplici, la cui opera si fonda sulla conoscenza di quanto è più persistente, se non più seducente, nella natura umana. La veduta di Londra dal ponte di Hungerford, grigia, seria, massiccia, e piena del movimento sommerso del traffico e degli affari, prosaica se non fosse per gli alberi dei battelli e per le torri e le cupole della città, fa pensare a lui. Le ragazze lacere con le violette in mano agli angoli delle strade, le vecchie segnate dalle intemperie che pazientemente espongono i loro fiammiferi e lacci da scarpe al riparo degli archi, sembrano personaggi dei suoi libri. Egli appartiene alla scuola di Crabbe e di Gissing, e non semplicemente come un altro allievo del medesimo severo luogo di sapere, ma come suo fondatore e maestro.

[Il testo è tratto da: *Daniel Defoe*, in «Times Literary Supplement» 24 April 1919, in V. Woolf, *Opere*, a cura di N. Fusini, trad. it. di M. D'Amico, vol. II, Mondadori, Milano, pp. 106-15]

Edward M. Forster

Prendiamo, dopo così elevate speculazioni, un personaggio facile, e studiamolo un poco. Moll Flanders può andare benissimo. Essa riempie il libro che porta il suo nome, anzi vi si erge sola come un albero in un parco, in modo che possiamo scorgerla da ogni lato né la nostra contemplazione è ostacolata da altre piante. Defoe racconta, come Scott, una storia: e anche qui troveremo dei fili sciolti, lasciati qua e là in maniera molto simile a quella di Scott, per il caso che allo scrittore venga voglia di annodarli più innanzi: per esempio, la prima mandata dei figli di Moll. Ma sul parallelo tra Scott e Defoe non è il caso di insistere. Ciò che interessava Defoe era l'eroina, e la forma del libro scaturisce naturalmente dall'indole di lei. Sedotta da un giovane e sposata dal fratello minore di questi, nella prima e più brillante parte della sua carriera si dedica ai mariti: non alla prostituzione, che esecra con tutto lo slancio del suo animo dabbene e affettuoso. Moll, e la più gran parte dei personaggi dei bassifondi dei romanzi di Defoe, sono buoni l'uno verso l'altro, sono rispettosi dei sentimenti altrui, e disposti, nella lealtà del loro cuore, a correre certi rischi per il prossimo. La loro innata bontà dà sempre fiore, anche se l'autore non possa, ragionando logicamente, non avere sull'argomento ben diversa opinione: è che allo stesso Defoe è capitato evidentemente qualche bella esperienza personale del genere mentre si trovava a Newgate in gattabuia. Noi non sappiamo di che cosa possa essersi trattato, e probabilmente, in seguito, non se ne ricordava più neanche lui, perché era un giornalista sbadato e indaffaratissimo, e un uomo politico pieno di ardore. Ma qualcosa dev'essergli accaduto in prigione, e Moll e Roxana nascono da quell'emozione vaga e potente. Moll è fisicamente un personaggio con membra sode e rotonde che s'infilano nei letti e frugano nelle tasche altrui. Del proprio aspetto non si occupa né punto né poco, eppure si muove proprio come se avesse una statura e un peso, come se respirasse, mangiasse e facesse tante altre cose che di solito nei romanzi vengono tralasciate. I mariti sono il suo primo impiego: è trigama, se non quadrigama, e uno degli sposi risulta essere suo fratello. È felice con tut-

ti, loro son carini con lei, lei carina con loro. Ascoltate quale piacevole gita le fa compiere il suo marito venditore di pannine:

«Orsù, mia cara», mi dice un giorno «vuoi che andiamo per sei o sette giorni a fare un giro in campagna?». «Certo, mio caro», dico io: «e dove vorresti andare?». «Non m'importa dove», dice lui «ma ho voglia di far la figura del signore per una settimana. Andremo a Oxford» dice. «Ma come», domando io «come ci andremo? Io non sono una cavallerizza, ed è troppo lontano per andarci in carrozza». «Troppo lontano!» dice lui «nessun luogo è troppo lontano per una vettura a sei cavalli. Se ti conduco fuori di città tu devi viaggiare come una duchessa». «Hum» faccio io «mio caro, è una pazzia; ma se tu ne hai voglia per me va bene». Be', fissato il giorno, noleggiammo una ricca vettura, cavalli eccellenti, un cocchiere, un postiglione, e due domestici con splendide livree; un signore a cavallo e un paggio con cappello piumato su un altro cavallo. I domestici dicevano tutti Milord, e i locandieri, potete starne sicuri, facevano altrettanto, e io ero Suo Onore la Contessa, e così viaggiammo fino ad Oxford, e fu proprio un viaggio piacevolissimo; perché, bisogna riconoscerlo, non c'era povero diavolo che sapesse fare il gentiluomo meglio di mio marito. Ammirammo tutte le curiosità di Oxford, parlammo con due o tre membri del consiglio direttivo di quei Collegi a proposito d'un nipote che volevamo iscrivere all'Università, e presentemente affidato alle cure di Milord, dicendo che secondo il nostro desiderio avrebbero dovuto esser loro i suoi insegnanti. Ci divertimmo a farci gioco di parecchi altri poveri dotti, facendogli balenar la speranza di diventare a dir poco cappellani di Milord e di potersi mettere una sciarpa a tracolla; e dopo aver vissuto così in modo proprio da signori per quanto riguarda i soldi, ripartimmo per Northampton, e insomma, dopo un giro d'una dozzina di giorni, rientrammo a casa, avendo spesso press' a poco 93 sterline.

A questa, confrontate la scena col marito del Lancashire, da Moll profondamente amato. Egli è un bandito da strada, e ciascuno dei due, fingendosi ricco, ha messo nel sacco l'altro inducendolo al matrimonio. Finita la cerimonia si smascherano a vicenda, e se Defoe come scrittore fosse un mestierante li avrebbe messi l'uno contro l'altro a scambiarsi recriminazioni, come il signore e la signora Lammle ne *Il nostro comune amico*. Egli invece si affida allo humour e al buon senso della sua eroina:

«Veramente» gli dissi «m'ero accorta che ci avresti messo poco a conquistarmi; e ora mi dispiace di non poter permettermi di farti vedere quanto volentieri mi sarei riconciliata con te, passando sopra a tutti i tuoi inganni, pur di ricompensarti per tanto buon umore. Ma, mio caro», dissi «ormai che possiamo fare? Siamo rovinati tutti e due, e a che ci serve se ci riconciliamo, dal momento che non abbiamo un penny per tirare avanti?».

Facemmo infiniti progetti, ma non si riusciva a portarne in fondo nessu-

no, ritardandoci il necessario per incominciare. Lui infine mi pregò di non parlare più perché, disse, gli avrei spezzato il cuore; e così chiacchierammo un poco d'altre cose, fino a che egli si congedò da me alla maniera d'un marito.

Il che è più somigliante alla vita quotidiana e più piacevole a leggersi di Dickens. La coppia si trova di fronte ai fatti, non di fronte alle teorie dell'autore sulla morale; ed essendo, quali sono, bricconi di buon cuore, non fanno tante storie. Proseguendo nella sua carriera, Moll passa dai mariri al furto; ma sente che è, questo, un mutamento in peggio, e un'oscurezza naturale si diffonde sulla scena. Resta tuttavia una donna decisa e divertente come prima. Come son giuste le sue riflessioni quando ruba una collana d'oro alla bambina che torna dalla scuola di ballo! Compie l'azione a Smithfield, nel vicolo che conduce a St. Bartholomew (potete visitare il luogo anche oggi: lo spettro di Defoe si aggira dovunque in Londra), e il suo primo impulso sarebbe addirittura di uccidere la bambina. Vi rinuncia perché l'impulso era vago ma, consapevole del rischio corso dalla piccola, s'indigna contro i genitori di lei che «lasciano tornar sola a casa quella povera stella; così impareranno a fare più attenzione un'altra volta». Quanto faticherebbe uno psicologo moderno per esprimere con pesante pretenziosità questo medesimo pensiero, che senza sforzo sgorga dalla penna di Defoe! Lo stesso accade in un altro brano, quando Moll imbroglia un tale, e più tardi gli confessa amabilmente di averlo fatto: col risultato di entrare ancor più nelle sue buone grazie, tanto che le riesce intollerabile l'idea di metterlo ancora nel sacco. Checché ella faccia ci dà sempre un leggero trasalimento, non sotto l'urto della delusione, ma per l'emozione che sempre suscita un essere vivente. Noi ridiamo di lei, ma senza amarezza o superiorità. Non è né un'ipocrita né una sciocca.

Verso la fine del libro, in un negozio di stoffe, due commesse l'acciuffano da dietro al banco. «Io avrei replicato con ottime scuse, ma non ne ebbi il modo: due draghi con la lingua di fuoco non avrebbero potuto essere più furiosi di loro». Chiamano la polizia, Moll è tratta in arresto e condannata a morte, ma viene invece deportata nella Virginia. Le nubi della cattiva sorte dileguano con indecente rapidità. La traversata risulta piacevolissima, grazie alle gentilezze della vecchia che per prima le aveva insegnato a rubare. E (cosa ancor migliore) per l'appunto è deportato insieme con lei anche il suo marito del Lancashire. Assieme approdano nella Virginia dove, con suo gran smarrimento, Moll scopre che risiede il suo marito-fratello. Ma essa tiene celato il fatto, lui muore, e il marito del Lancashire d'altro non la rimprovera che di averglielo tenuto nascosto; non ha niente da dire contro la moglie, per il motivo che lui e lei sono ancora innamorati. Così il libro giunge a gloriosa conclusione, e,

come nella frase che lo apre, si ode la voce dell'eroina squillare decisa: «Decidiamo di trascorrere il resto dei nostri giorni sinceramente pentiti della vita malvagia che abbiamo vissuto».

Il suo pentimento è sincero, e soltanto un giudice superficiale la condannerà come ipocrita. Una natura come la sua non è adatta a far distinzione tra una cattiva azione e l'esser colti in flagrante: riesce a separare le due cose per una frase o due, ma esse tornano sempre irresistibilmente a confondersi, e perciò il suo modo di considerare i fatti è così popolare e spontaneo: la sua filosofia si riassume nella formula «così è la vita»; e al posto dell'inferno c'è Newgate. Se si dovesse insistere con lei (o col suo creatore Defoe) dicendo: «Orsù, siate seri. Credete voi nell'Infinito?», essi nel linguaggio dei loro discedenti moderni, risponderebbero: «Ma certo che credo nell'Infinito: per chi mi prendete?», una professione di fede che sbatte la porta in faccia all'Infinito meglio di qualsiasi negazione.

Moll Flanders ci servirà dunque come esempio d'un romanzo dove il personaggio è tutto e l'autore gli concede piena libertà d'azione. Defoe compie un leggero tentativo di trama ponendovi al centro il fratello-marito, ma costui è un personaggio del tutto casuale; quanto al marito legale (quello che l'aveva portata in gita ad Oxford) esce semplicemente di scena e non se ne parla più. Nulla importa all'infuori dell'eroina; ella campeggia, come un albero in una radura: e dopo aver affermato che ci appare assolutamente vera da ogni punto di vista, dobbiamo domandarci se, incontrandola nella vita quotidiana, la riconosceremo. Questo difatti è il punto che stiamo esaminando: la differenza tra le persone della vita e le persone dei libri. E lo strano è che, anche a prendere un personaggio naturale e non costruito in base a teorie, come Moll, personaggio che combacerebbe in tutto e per tutto con la vita quotidiana, non potremmo mai trovarvela tutta intera. Supponiamo che ad un tratto io tramuti la mia voce di conferenziere in una voce ordinaria, e che vi dica: «Attenti, vedo Moll tra il pubblico! Badi, signor...» (chiamando a nome uno di voi) «è mancato niente che non le sottraesse l'orologio!». Ebbene, voi cogliereste immediatamente il mio abbaglio: io starei peccando non solo contro la probabilità che vorrebbe dir poco, ma contro la vita quotidiana e contro i libri e contro l'abisso che li separa. Se vi avvertissi: «Attenti, v'è tra il pubblico qualcuno che somiglia a Moll», voi potreste non credermi, ma non v'infastidireste per la mia stupida mancanza di gusto: io peccerei unicamente contro la probabilità. Pretendere che Moll si trovi questo pomeriggio a Cambridge, o in qualsiasi altro punto dell'Inghilterra, è un'idiozia. Perché?

Ci sarà facile di rispondere a questa specifica domanda la setti-

mana ventura, quando ci occuperemo di romanzi più complessi, dove il personaggio ha da armonizzarsi con altri aspetti della narrativa. Potremo allora dar la risposta che di regola s'incontra nei manuali di letteratura, e che non dovrebbe mancare mai in un tema d'esame: la risposta estetica, ossia che il romanzo è un'opera d'arte, con leggi proprie, le quali non sono le stesse della vita quotidiana; e che un personaggio di romanzo è reale quando vive uniformandosi a tali leggi. Amelia o Emma, diremo allora, non possono esser presenti a questa conferenza, inquantoché esse esistono soltanto nei romanzi intitolati al loro nome; soltanto nel mondo di Fielding o di Jane Austen. La barriera dell'arte le divide da noi. Esse sono reali non perché ci assomiglino (sebbene possano anche assomigliarci), ma perché sono convincenti.

Ecco una buona risposta, che ci condurrà a qualche solida conclusione. Risposta tuttavia non soddisfacente per un romanzo come *Moll Flanders*, dove il personaggio è tutto e può fare quello che vuole. In questo caso abbiamo bisogno d'una risposta che sia meno estetica e più psicologica. Perché Moll non può trovarsi qui? Che cosa la divide da noi? La nostra risposta è già implicita in quella citazione da Alain: ella non può essere qui perché appartiene a un mondo in cui la vita nascosta è visibile, a un mondo che non è e non può essere nostro, a un mondo dove narratore e creatore sono una sola persona. E adesso siamo in grado di suggerire una definizione che spieghi quand'è che un personaggio d'un libro è reale: è reale quando il romanziere sa tutto nei suoi riguardi. Costui può anche preferire di non comunicarci tutto quello che sa: molti fatti, anche di quelli che chiamiamo evidenti, potranno restarci nascosti. Ma ci darà la sensazione che, anche se il personaggio non ci è stato del tutto spiegato, è spiegabile, e che possiamo trovare in lui una realtà d'un genere che nella vita quotidiana non troviamo mai.

Effettivamente, sui rapporti umani (non appena li consideriamo in se stessi e non nel loro valore di complementi sociali) incombe uno spettro. Noi non possiamo comprenderci a vicenda se non in maniera grossolana; non possiamo, nemmeno desiderandolo, rivelare noi stessi; quella che chiamiamo intimità non è se non qualcosa di molto approssimativo; la conoscenza perfetta è un'illusione. Nel romanzo, invece, le persone possiamo conoscerle perfettamente, e, a parte il generico piacere della lettura, nel romanzo possiamo trovar compenso al loro scarso nitore della vita. In questa direzione la narrativa può andare al di là delle testimonianze, è più vera della storia; e ognuno di noi sa per esperienza diretta che esiste qualche cosa che, anche se il romanziere non è riuscito ad appropriarselo fino in fondo, ebbene, se non altro ci si è provato. Egli può inbucare nel libro le sue persone appena nate, può fare in modo che

vadano avanti senza sonno o senza cibo, può far sì che amino, amino e ancora amino, purché sia evidente ch'egli sa tutto sul conto loro: purché insomma siano sue creazioni. Ecco il motivo per cui Moll Flanders non può trovarsi qui tra noi, ecco uno dei motivi per cui Amelia ed Emma non possono trovarsi qui. Sono persone la cui vita nascosta è visibile o potrebbe esser visibile: noi siamo persone la cui vita nascosta è invisibile. Ed ecco perché i romanzi possono divertirci anche quando trattano di gente malvagia: perché fanno venire in mente che possa esistere una razza umana più comprensibile e maneggevole della nostra, perché ci danno l'illusione della perspicacia e della potenza.

[Il testo è tratto da: *Aspetti del romanzo* (1927), Il Saggiatore, Milano 1963, pp. 80-89]

Giuseppe Tomasi di Lampedusa

La figura di questo grande scrittore ci accoglie sulla soglia di questa età polemica. Pubblicista insigne come egli fu, la sua attività giornalistica c'interessa soltanto in quanto ci spiega la sua conoscenza vasta e precisa di persone di ogni classe sociale e delle loro condizioni di vita. Egli è il fondatore del romanzo inglese, intendo dire del grande romanzo, opera d'arte e specchio del tempo, quel romanzo che raccoglieva la tradizione del teatro elisabettiano e che l'ha conservata e la conserva ai nostri giorni. Perché il romanzo in Inghilterra già esisteva e ne abbiamo citato alcuni – deplorevoli – esempi.

Non vorrei che quella mia frase iniziale («ci accoglie sulla soglia») risvegliasse involontariamente impressioni di signorilità.

Daniel Defoe (1659-1731) fu tutta la vita un bisognoso giornalista. Nato a Londra, egli compì mediocri studi in una scuola presbiteriana e si avviò alla carriera commerciale, nella quale non riuscì. Si volse dopo al giornalismo, con tutto ciò che di avventuroso, incerto ed anche losco questa professione allora ammetteva. Vi si rivelò subito come un ingegno di prim'ordine. Ho letto il suo *Saggio sui Progetti* che è una mordente invettiva contro i programmi ministeriali, le promesse elettorali e i falsi stanziamenti di fondi che potrebbe, con modifiche solo di nomi, essere ristampato oggi validamente.

Fece anche dei versi, violentemente polemici, e finalmente stampò il suo *Come finirli con i Dissenzienti* (religiosi), saggio nel quale propose con sottilissima ironia, e senza dirlo, che l'unico modo di liquidare l'incresciosa quistione era quello di «liquidare» i dissenzienti. L'ironia non fu compresa e il partito Tory levò alle stelle questa sua nuova recluta. La loro gioia fu di breve durata: Defoe dichiarò presto che era un Whig e che nel suo scritto aveva espresso non la propria opinione ma l'aspirazione segreta degli avversari. Fu querelato per calunnia, condannato e dovette stare per ventiquattrore esposto in berlina in una pubblica piazza (1702). Dopo di che andò in prigione. Ma il partito Whig venuto al

potere lo liberò ed egli riprese la sua attività di pubblicista non senza aver scritto un *Inno alla berlina* pieno di fuoco e di collera.

Mi sarebbe impossibile seguirlo in quella che fu la sua carriera di giornalista e di agente segreto: conobbe alti e bassi, fu povero ed opulento, andò più volte in gattabuia. Nel 1717 si ritirò dalla vita politica e cominciò la sua carriera letteraria. Aveva quasi sessant'anni.

Pubblicò anzitutto una *Relazione sulla apparizione di uno spettro nella casa della signora Bargrave, il giorno 8 settembre 1705*. In essa vi è già tutto Defoe artista: il suo gusto di presentare le proprie opere come relazioni di fatti reali, il suo ricercare (e il suo trovare che è ben più difficile) il dettaglio minuto, il particolare significativo che dà apparenza di verità all'insieme, la conoscenza profonda delle abitudini, opinioni e manie del suo tempo. Il racconto dell'apparizione è condotto con rigore scientifico: sono esaminati i luoghi, i caratteri dei personaggi morti e vivi, l'attendibilità delle prove. La conclusione, a prima lettura, sembra favorevole alla realtà dell'apparizione. A una seconda lettura si cominciano a scorgere le fessure nel ragionamento dei testimoni, ci si accorge dei motivi di interesse di ciascuno di essi (appena adombrati) e tutta la storia della visione crolla nell'inconsistenza. Un'opera di sottilissima ironia che molte persone di nostra conoscenza farebbero bene a meditare.

Nel 1719 venne pubblicata la prima parte del *Robinson Crusoe*. E qui occorrerà fare una breve sosta non digressiva ma integrativa. Pochi sono i ragazzi del mondo intero che non abbiano letto *Robinson*. A dir il vero ne leggono sempre una specie di riassunto che condensa in duecento pagine un'opera quanto mai fitta di più che seicento facciate; ma tant'è, *Robinson* è indubbiamente uno dei miti della gioventù mondiale.

Ma un altro mito è quello di *Gulliver*; un terzo quello di *Pickwick*; un quarto quello dell'*Isola del tesoro*. Quattro grandi scrittori inglesi, direte voi, si sono passati lo sfizio di scrivere libri per ragazzi. Niente affatto: tre di queste opere sono fra le più alte che uno scrittore abbia mai composto, una di esse, il *Gulliver*, è la più tragica espressione di disgusto verso l'umanità che scrittore misantropo abbia mai immaginato. Come mai allora, sia pure con i tagli e le abbreviazioni indispensabili, questi romanzi si sono adattati al pubblico infantile? È per l'innato gusto del *fabulieren*, per la semplicità della presentazione, per l'onnipresente humour, per queste tre caratteristiche-base della narrativa inglese che queste quattro opere posseggono un appeal, un richiamo davvero universale su chiunque sappia leggere, ad otto o ad ottanta anni. Di altre grandi opere che abbiano avuto in sé tante qualità di spontaneità da essere adottate dai ragazzi, io conosco soltanto il *Don Quichotte*.

Va da sé che l'invenzione della trama del *Robinson Crusoe* non spet-

ta a Defoe. Egli aveva letto la relazione di Alexander Selkirk, che davvero era rimasto per anni su un'isola deserta. Defoe aveva la facoltà di guardare oggettivamente l'esperienza altrui; aveva una quasi sovrumana attitudine a raggruppare attorno ad un fatto una folla di particolari impeccabilmente selezionati in modo da conferire vita a quello che era un arido schema di fatti. Aveva principalmente la facoltà poetica di trasformare in mito universale un fatto qualsiasi che eccitasse la sua immaginazione. Queste caratteristiche di Defoe scrittore non si smentiranno mai in nessuno dei suoi romanzi. Nel *Robinson* egli crea il mito del pioniere, dell'uomo che non si scoraggia, di una specie di moderno Ulisse solo contro la natura.

Nel 1720 pubblica un altro romanzo: *La vita e le avventure di Duncan Campbell*, la storia di un prestigiatore sordomuto che lotta incessantemente contro la povertà e la disattenzione del mondo, un Robinson Crusoe insomma che debba superare non la solitudine ma il soverchio affollamento. Scritto con magistrale freddezza, asciutta relazione di fatti tristissimi, di delusioni, di disperazioni, è un altro capolavoro.

Un po' più debole, in quanto non giunge a una caratterizzazione tanto possente, è il suo romanzo *Memoirs of a Cavalier*, che è tuttavia un modello del racconto di cappa e spada.

E nel 1722 ecco i suoi più grandi capolavori, *The Life, Adventures and Piracies of the Famous Captain Singleton* e *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders*, una specie di dittico in un pannello del quale ci viene mostrato un tipo losco e crudele che pur conquista la nostra simpatia per l'indomabile energia con la quale supera le avventure più atroci e le situazioni più pericolose; nell'altro pannello ci viene presentata una donna anch'essa in lotta per la vita, anch'essa costretta ad usare tutte le armi lecite ed illecite per poter sopravvivere. Ritratto indimenticabile, di una completa tristezza, avente come sfondo la malavita londinese.

In tutte queste opere Defoe ha trattato sempre lo stesso tema dell'individuo costretto a una lotta impari con la natura (o con la società, che è poi la stessa cosa) per la pura e semplice sua sopravvivenza; e ciò senza mai idealizzare (forse un poco nel *Robinson*) l'individuo ma mostrandolo come un patetico groviglio di peccati e di colpe in lotta contro altri conglomerati simili («sinful Nature», la natura peccaminosa, è una espressione del *Robinson* alla quale si è prestata scarsa attenzione).

Queste opere hanno anche il merito di mostrarci, per il medesimo fatto della opposizione dell'individuo, una società inglese già perfettamente formata, e come tale atta a schiacciare l'individuo non perfettamente armato. Mi sorprende come l'esistenzialismo non abbia eletto Daniel Defoe fra i suoi santi protettori.

Nella sua opera seguente Defoe non descrive più l'uomo in lotta ma si rivolge all'osservazione del nemico dell'uomo: la natura. E la natura in una delle sue manifestazioni più irrazionali e crudeli: l'epidemia. Il suo *Journal of the Plague Year* è una tremenda descrizione della peste che devastò Londra nel 1665. In forma di diario, colmo di particolari significativi, pubblicato anonimo, esso fu a lungo scambiato per un vero diario. Il lento insinuarsi della moria, gli sforzi fatti per arginarla, il suo completo trionfo, la demoralizzazione che lascia, sono narrate con freddezza glaciale: è l'autopsia di una città. Non ci sono personaggi, o almeno essi non hanno maggiore importanza delle formiche sotto la suola che le schiaccia. Non vi è dubbio che Camus conosca questa opera: la sua *Peste* ne è la trasposizione in termini attuali; il suo *Etat de siège* un non riuscito tentativo di estrarne il significato astratto. Opera, questo *Journal of the Plague Year*, di superiore bellezza: questa subitanea trasposizione dell'attenzione del poeta dai combattenti alle armi è, nell'insieme dell'opera di Defoe, di una efficacia prodigiosa. Un ferito dell'ospedale che si mette a descrivere nei più minuti particolari meccanici e balistici il cannone che gli ha strappato le gambe.

L'anno dopo Defoe ritornò alla osservazione dei combattenti: *Roxana* è la storia delle lotte (e del trionfo) di una cortigiana; *Colonel Jacque* quella delle lotte e non dello stesso trionfo di un soldatuccio di ventura. Il primo è alquanto licenzioso e press'a poco introvabile in Inghilterra. Tutti e due sono potenti «bollettini di guerra», di quella guerra incessante che tutti combattono.

Dopo questi romanzi Defoe scrisse ancora opere polemiche, teologiche (ha preceduto Papini con la sua *Storia del Diavolo*) e financo una specie di galateo (*The Compleat English Gentleman*); dopo di che se ne morì. La natura celebrò la propria stupida perché inevitabile vittoria.

Se non ci fosse vicino a lui, nel tempo, l'altro grande pessimista, Jonathan Swift, non sarebbe esagerato dire che Defoe è lo scrittore inglese che, dopo Shakespeare, ha avuto il più tragico senso della vita.

N.B. Questa interpretazione dell'opera di Defoe è esclusivamente mia. La critica è rimasta cieca al contenuto tragico della sua opera e lo ritiene uno scrittore piacevole, arguto e privo di problemi.

Quindi state attenti se dovete parlare di lui.

[Il testo è tratto da: *Daniel Defoe*, in *Letteratura inglese*, vol. I, Mondadori, Milano 1990, pp. 264-69].

Cesare Pavese

Le fortune e sfortune della famosa Moll Flanders venne scritto da Daniel Defoe sessantenne nel terzo di quegli straordinari sei anni (1719-1724) in cui mise al mondo, oltre vari opuscoli e trattati e biografie, *La vita e le strane avventure di Robinson Crusoe*, *La vita del capitano Singleton*, *Il giornale dell'anno della peste*, *La storia del colonnello Jack e Lady Roxana*. Un simile rigoglio di forza creativa veniva dopo un'intera esistenza risolutamente combattuta in imprese mercantili tutte diverse e tutte disgraziate, e più tardi, quando si rivolse alla politica e alla letteratura, provata da persecuzioni, incarceramenti, estenuanti fatiche a tavolino, e soprattutto miseria.

Nulla può rendere la tempra di quest'uomo meglio che la voce schietta e vigorosa dei suoi protagonisti. Essi si somigliano tutti e l'avventura di tutti è la stessa: figli di ricchi mercanti o poveri orfani del carcere, tutti affrontano una vita in cui la durezza del caso quotidiano è pari soltanto alla loro instancabile risolutezza; e le ripetute e quasi bibliche desolazioni in cui si ritrovano nudi e soli davanti al mondo e a Dio, prendono la figura di pause tragiche da cui uscirà intatta e anzi accresciuta la loro forza. Sono soli, essenzialmente, questi individui. In questo senso la laboriosa solitudine di Robinson nell'isola è il mito più appariscente e indimenticabile della solitudine di ciascuno.

La quotidiana lotta di questa gente non è intorno a problemi dello spirito o a proromantici ideali di passione. Defoe ha ridotto alla sua forma più elementare il tragico dell'esistenza: «Dacci oggi il nostro pane quotidiano» è bene la più insistente preghiera che si leva da ogni pagina di queste autobiografie. Meno vero è che parallelamente vi si invochi: «Non c'indurre in tentazione»; o, almeno, la sincera pietà che sgorga da questi cuori dopo le prove più tremende è soltanto un umanissimo riflesso del loro bisogno di sicurezza e sufficienza materiale.

Queste generiche considerazioni non riusciranno una novità per i lettori italiani di *Robinson Crusoe* e del *Capitano Singleton*. Ma ci è parso di doverle richiamare presentando questa prima traduzione italiana

della vita di Moll Flanders, perché gioveranno a mettere in risalto la singolarità del tono che secondo noi Defoe è riuscito questa volta a imprimere alla sua consueta avventura di lotta, di peccato e di pentimento. Questo vogliamo dire: la figura di Moll Flanders che, per la ricchezza delle sue esperienze, ci pare la più complessa di quante ne immaginasse l'autore, rivela nella lucida e spietata pacatezza dei ricordi una capacità d'ironia che supera talvolta la debita compunzione della penitente. Questa capacità – sia detto di passata – ci pare distacchi Moll Flanders da tutta la variopinta famiglia degli eroi di romanzo settecenteschi che sempre oscillano tra il generico e il caratteristico. Moll giudica soprattutto se stessa a contatto di un mondo che il gusto nazionale della sentimentalità e dell'umorismo non sopraggiunge ancora a deformare e impoverire. Qui la forma autobiografica, scelta da Defoe forse per mere ragioni contingenti di costume letterario, rivela una più profonda ragione poetica. Moll Flanders, e per essa l'autore, non prova verso nessuno dei casi e dei personaggi in cui s'imbatte – e tanto meno verso se stessa – quell'arguto e ozioso interesse che schematizza la realtà in avventure e macchiette, si chianino pure queste magari Tom Jones. Moll Flanders non si ferma ad annotare divertita e commossa parole o gesti caratteristici, ma di ciascun individuo coglie il significato essenziale incarnato nel dolore o nella gioia reali che ne ha ricevuto. Specialmente, così tratta se stessa.

Ora, quest'attenta indagine dei motivi propri e altrui, espressa con l'implacabile consapevolezza di chi è avvezzo a concludere i più disperati esami di coscienza col minuzioso conteggio in sterline dei mezzi superstiti, è appunto ciò che chiamiamo l'ironia di *Moll Flanders*. È nell'intreccio e nella fusione di questi motivi estremi che ci pare consista quest'ironia. Molto c'è da imparare, avverte Moll, dai miei trascorsi e dalla mia penitenza: come le più solenni risoluzioni di virtù siano vane senza il divino appoggio, e «con quali metodi si adescano, svaligiano e derubano i creduli e in conseguenza come si debba guardarsene». Facciamo penitenza, sembra dire l'umile peccatrice, ma teniamo gli occhi aperti, perché insomma Iddio aiuta chi s'aiuta. Sono, a questo proposito, saporosissime le pagine sui conclusivi anni nella Virginia dove tangibilmente la compiacenza del Cielo benedice a suon di sterline la saggia discrezione della moglie dei due mariti. Tantoché non è poi chiarissimo se la sua prospera e serena vecchiezza la «signora Moll» la debba più alla benevolenza del Cielo che alla capacità, di cui la sua esistenza è «un chiarissimo esempio», di nascondere scheletri nell'armadio.

Ma non vorremmo insistere troppo in questo senso, tanto da creare l'impressione che la simpatica Moll sia un astratto e inumano tipo di «machiavellica» calcolatrice, cosa che tra l'altro toglierebbe ogni inte-

resse e risonanza alla sua singolarissima voce. Essa, e con lei l'autore, prendono la vita troppo sul serio per potere venir ridotti a così superficiale schema. Veda il lettore attento – se pure siamo riusciti a conservare nella versione il nerbo dimesso e severo di questa ch'è la più moderna tra le prose inglesi settecentesche – tutta la ricca gamma di toni in cui rivivono queste memorie, dalle ribalde pagine di consiglio per le donne che hanno fretta di maritarsi, a quelle penetranti e atroci sul soggiorno in Newgate e sulla propria condanna a morte. Se altro non ci fosse, basterebbe, a scagionare Moll, la franca e schietta capacità d'abbandono di cui essa dà prova nella sua avventura col marito del Lancashire. A sentir lei, anzi, tutta la sua esistenza è stata una sola aspirazione all'onestà, né mai si è indotta al male se non costretta dal più ferreo dei bisogni. Rivelatori sono a questo proposito i lassi di tempo, ch'essa solitamente spaccia in poche frasi, delle sue successive vite coniugali, quando, datole un minimo di sicurezza e di comodo, diventa la più compunta delle cristiane e la più ragionevole delle mogli. Vero è però che questi periodi le trascorrono nel ricordo come il lampo, e succedono, minuziose e implacabili, le sue storie e rapine a danno dell'umanità. Che farci? Essa scrive perché chi legge «possa provare qualche insegnamento, se vorrà compiacersi di farne tesoro», e tutta la sua esperienza le ripete che le più generose risoluzioni e l'esercizio delle più incontestabili virtù se ne vanno senza rimedio con l'ultima sterlina. Tutta la sua vita è così trascorsa avendo presente «il giorno del temporale». E poiché nessuno vorrà negare che i temporali le siano mancati, faremo bene a concederle quell'iniziale simpatia di cui tutti abbiamo bisogno.

[Il testo è tratto da: *Daniel Defoe, in La letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, Torino 1962, pp. 193-96. Il saggio è la prefazione al volume *Fortune e sfortune della famosa Moll Flanders*, trad. it. di C. Pavese, Einaudi, Torino 1938]

Eugenio Montale

Con Daniel Defoe, nato a Londra nel 1660 e morto nel 1731, si insinua fra i paludamenti e le raffinatezze della letteratura inglese la cruda e sanguigna vita del popolo e un forte riflesso di quella borghesia britannica di nuova formazione, austera e insieme riboccante di cupidigia, che si lanciava allora alla conquista di continenti. Moll Flanders e Lady Roxana sono le eroine del picaresco inglese che, inaugurato dal Defoe, verrà poi proseguito da Smollet e da Fielding, illustrato dalle incisioni di Hogarth, portato sulle scene da John Gay. Fu Defoe a raccogliere per primo le saghe della malavita e a depositarle nel pulsante, rapido, conciso linguaggio che aveva già espresso la pugnace fede puritana di John Bunyan.

Una vita attiva e in perenne movimento offrì a Defoe copia di trame avventurose. Figlio di James Foe – un macellaio che appose al suo nome il prefisso «De» – dopo aver intrapresi gli studi ecclesiastici per diventare pastore presbiteriano, dovette dedicarsi ad ogni sorta di traffici, commercio in calze, fu soldato, segretario in una fabbrica di mattoni, mercante viaggiatore. Nel suo pittoresco *curriculum* pre-letterario c'è anche posto per una bancarotta di diciassettemila sterline le cui conseguenze pesano su tutto il resto della sua vita. Ma che cosa poteva arginare la straripante vitalità di Defoe? Nell'età in cui generalmente la vita si appesantisce e la parabola si avvia al suo declino, ecco che un nuovo rigoglio di forze apre all'ex mercante una strada completamente nuova.

Eccolo, cinquantanovenne (già peraltro ricco di un passato giornalistico sufficiente a dar fama a dieci uomini non ad uno solo), scoprire le delizie del racconto puro, trovare in sé il filone più autentico, quel filone miracolosamente limpido e genuino che, seguito poi fedelmente e costantemente fino alla morte, gli farà incontrare, senza sforzo e in virtù di un'ininterrotto stato di grazia, gl'insuperabili personaggi dei suoi racconti e dei suoi romanzi.

Compresi i primi scritti, virulenti libelli protestantici e anticonservatori per i quali venne a più riprese imprigionato e messo alla berlina, la sua produzione è immensa. Compose «servizi» giornalistici, spesso in

forma di racconto (e il giornalismo moderno deve a lui più di una formula e più d'una ispirazione), cronache come i *Memoirs of a Cavalier* sulla fase svedese della guerra dei trent'anni, romanzi di avventure (*Captain Singleton*, *Lady Roxana*, *Colonel Jacke*) e quel *Journal of the Great Plague of London* che è opera ormai classica. Fondò, mentre era in prigione, il primo periodico inglese, «The Weekly Review». Ed è naturale che gli umori atrabiliari della sua libellistica si riversassero pure nella narrativa, cui egli si dedicò dopo la caduta dei conservatori, ch'egli aveva sì aspramente avversato, incidendo caratteri, scrutando con cruda spregiudicatezza i moventi segreti dei personaggi e i loro camaleontici accomodamenti con l'ideale della rispettabilità. Ma oltre a questa, acra e moralistica, c'è un'altra vena in lui: e la sua pagina, tutta inventata, tutta fantastica, apparentemente informe e pure scritta (Defoe romanziere è il caso limite dello scrittore nato per essere tradotto, sciolto da ogni peso formale, tutto risolto in fatti e in cose) fa di lui uno dei più tipici e più grandi realisti-surreali di ogni tempo e di ogni letteratura. Il fantastico di Defoe non è però favoloso, anzi sempre aderente al verosimile lo si potrebbe chiamare un compiacimento, un gusto della trovata, dell'ingegnoso stratagemma narrativo, della felice menzogna. Elementi, peraltro, non solo limitati alla pagina, se un suo avversario contemporaneo poté dire, denigrandolo, che egli era un genio soltanto per l'enorme capacità di mentire di cui aveva più volte, evidentemente, dato pubblica prova. E se nella sua *Biografia* trova posto, tra gli altri, un brillante esempio del suo amore per la trovata: poiché una collezione di sermoni religiosi giaceva invenduta, egli in una novella fece comparire ad una signora di Canterbury uno spettro che raccomandava quella lettura. L'effetto fu raggiunto e i sermoni si esaurirono in pochi giorni.

Fu però la storia di Selkirk, il naufrago di Juan Fernandez, ad accendere la sua fantasia, a preparare il terreno al capolavoro: e quel pretesto divenne l'occasione per creare non solo la storia fantasiosa che gli urgeva dentro, ricca di tutte le sue predilezioni, ma per cantare i miti che erano più vivi nell'aria del suo tempo, condizione ideale e forse unica per la nascita di un romanzo che affondi le sue radici nell'appassionato interesse degli uomini. Robinson Crusoe, infatti, abbandonato sull'isola, diventa un simbolo di quell'*umiltà allo stato naturale* che doveva costituire la piattaforma delle costruzioni etico-politiche dell'illuminismo. L'uomo in sé - l'ipotesi filosofica e giuridica dell'individuo scisso da ogni influsso sociale - e così pure il mito del «buon selvaggio», franco e devoto, espresso nel negro Venerdì, trovavano un modello artisticamente definito. Gli economisti classici inglesi sarebbero appunto partiti dall'ipotesi di un Robinson solitario per indurne le leggi dell'uomo economico.

Defoe prende gusto a narrare gli sforzi tenaci del suo Robinson per ambientarsi nella terra selvaggia, per costruirsi rudimentali strumenti, per edificarsi una capanna, sollevandosi nella vicenda primitiva fuori dell'arroventato mondo in cui Moll Flanders percorre la sua criminosa carriera e in cui lui stesso, Defoe, era stato umiliato alla gogna. Lo stile asciutto e preciso, popolare ma austero (che è stato accostato, come s'è detto, a quello dell'ascetico *Pilgrim's Progress* di Bunyan), contribuisce a creare questa atmosfera di evasione dove finalmente i frequenti e puritani appelli a Dio non prendono quel colore d'ipocrisia e di frode che domina da capo a fondo nella vita dell'avventuriera Rossana. Tutt'altro. Il Dio di Robinson, potente, sereno e patetico benché, secondo il naufrago, causa diretta del disastro e del castigo, è un Dio tutto costruito dall'interno, tutto scoperto per misteriosa illuminazione, tutto fatto, si direbbe, come il «castello» e l'abito, il vasellame e le canoe, del nudo materiale trovato sull'isola. È un Dio primigenio, è il più diretto, immediato e incontaminato grido religioso che possa salire dal profondo, in un uomo irrimediabilmente solo. Dietro alla sua immagine non sentiamo né sette né chiese possibili. Solo la Bibbia gli resiste. E quando si fa parola, insegnamento, messaggio sociale (cioè quando Robinson cerca di istruire Venerdì), ecco che la confusione si insinua, ecco che il disegno si intorbidisce. Il Dio di Robinson è incomunicabile, vuole restar solo con la creatura che l'ha scoperto.

Insieme a quest'afflato vasto, universale, c'è nel capolavoro di Defoe l'altro elemento, altrettanto importante, ma la cui contemporanea presenza parrebbe contraddittoria: quel minuto realismo, quell'attenta, quasi dimessa semplicità con cui la vicenda viene ricordata, raccontata. Come l'inglese sa di essere elegante quando il suo abito non fa spicco, così la prosa di Defoe fa dimenticare al lettore che è pur sempre un romanzo quello che sta leggendo, quindi un'opera necessariamente adulterata nella sua stessa natura. «Ma non avrebbe potuto essere che così», vien fatto ingenuamente di pensare. Ed è un giudizio critico più oculato di quanto all'apparenza non paia, e anche la ragione prima per cui una sorte bizzarra volle far considerare quest'opera un libro per ragazzi, destino che il Robinson Crusoe divide con i contemporanei *Viaggi di Gulliver*, la più tetra ed appassionata perorazione contro l'umanità, secondo le intenzioni dell'autore, destinata a far tremare e vergognare gli uomini.

Se si voglia eccettuare quella seconda parte aggiunta che, come nel caso di una perla creatasi in due riprese, reca netto il segno dell'affievolirsi del primo slancio, il libro cresce libero e organico come un tronco attorno al suo centro. Tutto sembra naturale, insostituibile. E come il ritmo dell'opera, così il personaggio, in cui il «buon senso» non è mai

noiosa previdenza, mai stanca rassegnazione: ma volontà energetica e gioioso impulso naturale, saggia, metodica e quanto mai britannica ricerca del comfort pur in mezzo all'oceano, praticità e chiaroveggenza. Doti che indurranno il protagonista (e qui si tocca il fondo dello *humor* di Defoe, che resta ancora in gran parte da studiare), a custodire con ogni cura il rotolo di monete trovato sul veliero naufragato, pur dopo essersi concesso una filosofica apostrofe sulla relatività e l'inutilità delle ricchezze terrene.

Questa estrema aderenza ai minuti ingranaggi, alle piccole grandi miserie della vita, è forse il segreto che ha conquistato a Robinson Crusoe i lettori di tutto il mondo e di tutte le epoche. È quella continua, inesaurevole, eroica resistenza al logorio del bisogno, delle avversità e della solitudine che tanto ci fa vivere dentro Robinson come dentro a Moll Flanders, ladra e vagabonda, dapprima spinta dal bisogno, dalla fame, e poi (con umanissima intuizione) per lucro e per gioco.

Buoni o cattivi che siano i personaggi di Defoe, felici o sciagurati, quelle figure fanno parte di noi, sono noi stessi. E quale si sia la loro sorte, in essi ci perdiamo volentieri: tanto vasto è il cielo che li circonda, tanto forte amabile e rassicurante è la voce che creandoli garantisce per noi.

[Prefazione a D. Defoe, *Robinson Crusoe*, Editori Riuniti, Roma 1965, pp. v-ix]

Ian Watt

La superiorità di *Moll Flanders* sugli altri romanzi di Defoe non è in nessun modo il risultato di una differenza fondamentale, nell'argomento dell'opera o nell'atteggiamento dell'autore, rispetto a *Robinson Crusoe*. È vero che la protagonista è una criminale, ma l'alta percentuale di criminalità presente nella nostra cultura è principalmente dovuta proprio all'ampia diffusione di un'ideologia individualistica in una società che non assicura a tutti i suoi membri le stesse possibilità di successo. Quando Moll Flanders crede di essere tenuta ad assicurarsi i più alti compensi economici e sociali e usa ogni mezzo disponibile per attuare i propri scopi, ella si presenta come un caratteristico prodotto dell'individualismo moderno al pari di Rastignac o Julien Sorel.

Ella è fondamentalmente diversa dai protagonisti dei romanzi picareschi in quanto le sue colpe, come i viaggi di Robinson Crusoe, hanno la loro radice nella dinamica dell'individualismo economico. Anche il picaresco si muove in una precisa realtà storica – il crollo dell'ordine sociale del feudalesimo – ma questo non è il motivo delle sue avventure: egli non è tanto una personalità individuale completa, con una sua vita e con esperienze significative in se stesse, quanto una convenzione letteraria usata per la presentazione di una serie di osservazioni satiriche e di episodi comici. Defoe, invece, presenta le sue prostitute, i suoi pirati, banditi, scassinatori e avventurieri come persone normali, prodotti del loro ambiente, vittime di circostanze che chiunque avrebbe potuto sperimentare e che provocano in loro gli stessi conflitti morali fra fini e mezzi che affrontano gli altri membri della società. Alcune azioni di Moll Flanders possono essere assai simili a quelle del picaresco, ma i sentimenti che esse suscitano sono di maggiore simpatia e di più completa identificazione: autore e lettore non possono non prendere molto più sul serio lei e i suoi problemi.

Questa serie si estende ai pericoli che ella corre a causa della sua attività criminale: ella è esposta alle sanzioni della legge in maniera molto più continua e rigorosa di quanto non accada nei romanzi picareschi.

schì, per lei la punizione è una realtà e non una convenzione. Questa è in parte una questione letteraria: il picaro gode della magica immunità dalle ferite profonde del dolore e della morte accordata a quanti sono così fortunati da abitare il mondo della commedia, mentre l'essenza del mondo romanzesco di Defoe è nel fatto che in esso il dolore e il piacere sono solidi come nel mondo reale. Ma la differenza tra *Moll Flanders* e il romanzo picaresco è anche il risultato di uno specifico mutamento sociale in stretta relazione col sorgere dell'individualismo, un mutamento in seguito al quale all'inizio del XVIII secolo esisteva già un'istituzione caratteristica del modello di vita urbano moderno: una classe ben definita di criminali e una complessa organizzazione per fronteggiarla mediante tribunali, informatori segreti e perfino giornalisti specializzati, come fu Defoe stesso [...]

Sebbene quindi *Moll Flanders* abbia per sfondo la vita dei criminali, il romanzo esprime essenzialmente impulsi e atteggiamenti che sono in relazione molto stretta con quelli analizzati in *Robinson Crusoe* così pure, sebbene la forma in cui questi impulsi e atteggiamenti si realizzano in *Moll Flanders* sia per alcuni aspetti meno riuscita o meno risolta in un'opera della stessa natura; perciò quasi tutto quello che verrà detto in seguito sul modo in cui Defoe organizza trama, caratterizzazione e struttura complessiva in *Moll Flanders*, vale anche per gli altri suoi romanzi e per la relazione in cui essi si pongono rispetto alle forze dell'individualismo.

Ecco un episodio tratto dalla seconda parte della vita di Moll Flanders, divenuta ladra:

«La successiva impresa di qualche importanza fu un tentativo che aveva per oggetto l'orologio d'oro di una nobildonna. Ebbe luogo in mezzo alla folla convenuta in un tempio, dove io corsi grandissimo rischio di venir còlta. Avevo già in pugno l'orologio, ma, dando alla dama un forte urto come se qualcuno mi ci avesse sospinta, e in quell'istante imprimendo all'orologio uno strattone, m'accorsi che non veniva via, sicché subito lasciai la presa e mi posi a strillare, come m'avessero sgozzata, che qualcuno m'aveva pestato il piede e che certo c'era qualche borsaiolo, perché qualcuno aveva dato uno strattone al mio orologio. Bisogna osservare che in simili avventure ci si abbigliava sempre con ogni cura, e io indossavo un buon abito e avevo al fianco un orologio d'oro che era da signora come le altre.

«Appena detto questo, sento che pure l'altra dama strilla: 'Al ladro!' giacché, disse, qualcuno aveva tentato di strappare l'orologio anche a lei.

«Quando le avevo toccato l'orologio, io le stavo addosso, ma quando gridai, m'ero fermata, si può dire, di botto, e la calca sospingendola un poco, anche la dama fece baccano, ma ciò avvenne a qualche distanza da me, tanto che non s'insospettì per nulla; e anzi quand'ella strillò: 'Al ladro!' qualcun altro gridò: 'Sicuro, e qui ce n'era un altro: anche con questa hanno tentato'.

«Proprio in quell'istante, un po' più oltre fra la calca, e fu una gran ventura, tornarono a gridare: 'Al ladro!' e stavolta davvero acciuffarono un giovane sul fatto. Ciò, quantunque penoso per il disgraziato, fu assai opportuno al caso mio, benché me la fossi cavata già da me discretamente: ora la cosa non lasciava dubbi, tutta la massa fluttuante della folla corse laggiù e quel povero ragazzo venne abbandonato al furore della strada, crudeltà che non è necessario descrivere, ma che i ladri tuttavia preferiscono all'incarceramento in Newgate, dove spesso li lasciano tanto tempo a languire, e qualche volta li impiccano, e il meno peggio che possono attendersi, una volta convinti, è la deportazione».

È un racconto molto convincente. L'orologio d'oro è un oggetto reale: non viene via nemmeno con uno «strattone». La folla è fatta di corpi solidi: preme avanti e indietro, e fuori, nella strada, è sul punto di linciare un altro tagliaborse. Tutto accade in un luogo reale, particolare. È vero che Defoe secondo l'uso che gli è proprio, non fa nessuno sforzo per dare una descrizione particolareggiata, ma i brevi squarci concreti che emergono ci convincono completamente della realtà della scena. Una riunione di quaccheri è certo una scelta di luogo audace per questo genere di attività, ma Defoe non scopre la qualità letteraria del racconto attirando l'attenzione sull'ironia di una scelta tanto inappropriata.

Se ci restano dubbi, non sono tanto sull'autenticità dell'episodio, quanto sullo status letterario che gli compete. L'immediatezza della scena è stranamente casuale: Defoe si porta direttamente al culmine dell'azione con «avevo già in pugno l'orologio» e poi improvvisamente passa dal resoconto laconico fatto a memoria e a distanza di tempo, a una forma di rappresentazione più immediata e particolareggiata, come per rafforzare semplicemente, la verità dell'affermazione iniziale. Né la scena è stata pianificata come un tutto coerente: a metà si interrompe e viene aperta una parentesi per spiegare qualcosa che si sarebbe potuto benissimo spiegare prima, e cioè l'importante fatto che Moll stessa era vestita come una signora. Questo spostamento rafforza la nostra convinzione di lettori che nessuno scrittore anonimo s'è introfesso a riordinare i ricordi sparsi di Moll Flanders; tuttavia, se fin dall'inizio avessimo visto Moll vestita «da signora come le altre», l'azione ininterrotta si sareb-

be sviluppata in modo più deciso fino all'incidente successivo, al momento cioè in cui viene dato l'allarme.

Defoe prosegue sottolineando la morale «pratica»: la signora avrebbe dovuto «afferrare chi le era più vicino alle spalle», invece di gridare. Così facendo, egli rispetta il proposito didattico enunciato nella *Prefazione dell'autore*, ma allo stesso tempo attira la nostra attenzione di lettori sul problema, importante, del punto di vista del narratore: si suppone che debba essere una Moll pentita, giunta quasi alla fine della vita, a parlare; stupisce quindi che al paragrafo successivo l'attività di ruffiana della «governante» sia allegramente chiamata «farne di tutti i colori». In seguito appare un'ulteriore confusione del punto di vista: ci accorgiamo che per Moll Flanders gli altri borsaioli e la categoria dei delinquenti in generale sono 'loro' e non 'noi', che ella parla come se non avesse niente a che fare con la condizione comune agli altri criminali. O è forse Defoe che, inconsciamente, è passato al 'loro' che avrebbe usato spontaneamente egli stesso? E poco sopra quando ci viene detto che «l'altra signora» si mise a gridare perché mai, ci chiediamo, usare l'espressione «l'altra»? È forse Moll Flanders a fare dell'ironia sul fatto che anche lei era vestita da signora, o Defoe si è dimenticato che in realtà ella, «signora», non lo è?

Né il dubbio che Defoe non tenesse la narrazione perfettamente sotto controllo è dissipato dalla relazione, o piuttosto dalla mancanza di relazione, tra questo brano e il resto del libro. La transizione all'episodio successivo è un po' confusa: essa viene effettuata prima attraverso un appello al lettore per spiegare come ci si deve comportare con i borsaioli, e poi con un *resumé* alquanto fuorviante della vita della governante, a sua volta introdotto dalle parole: «corsi un'altra avventura che toglie ogni dubbio a questo riguardo e può servire d'insegnamento alla posterità in fatto di borseggiamenti». Tuttavia rimaniamo, noi e i nostri posteri, privi dell'insegnamento promesso, poiché l'avventura successiva ha a che fare con un furto in un negozio: sembra probabile che Defoe non avesse presente la conclusione del paragrafo fin dall'inizio e improvvisasse un brano intermedio a carattere espositivo, tanto per segnare il passo fino a che non gli si fosse presentato alla mente un altro incidente.

La relazione esistente fra l'episodio della *meeting-house* qualche ora e la narrazione nel suo complesso conferma l'impressione che Defoe prestasse scarsa attenzione alla coerenza interna della storia. Deportata in Virginia, Moll Flanders regala al figlio un orologio d'oro per ricordo dell'incontro e racconta che «il mio desiderio era che di tanto in tanto lo baciasse per amor mio»; poi aggiunge ironicamente di non avergli detto «che l'avevo rubato dal fianco di una dama in una chiesa di Londra». Dal

momento che in *Moll Flanders* non c'è nessun altro episodio che abbia a che fare con orologi, signore e *meeting-houses*, dobbiamo dedurre che Defoe non aveva altro che un ricordo vago di quello che aveva scritto cento pagine sopra sull'orologio d'oro della signora e si era dimenticato che il furto non era riuscito.

Queste incongruenze autorizzano a credere che Defoe non progettava il romanzo come un tutto unitario, ma lavorava sugli episodi singoli, molto affrettatamente e senza alcuna revisione finale [...]

Quale che fosse il significato morale che Defoe desiderava dare alla storia, esso doveva scaturire direttamente dalla consapevolezza morale dell'eroina. Questa doveva cioè fungere tanto da personaggio quanto da portavoce dell'autore-curatore e doveva perciò raccontare dal punto di vista del proprio successivo pentimento.

Anche questo comportava delle difficoltà: in parte perché gli amori e i furti di Moll avrebbero perso gran parte dell'attrattiva che esercitano sul lettore se fossero stati cosparsi troppo uniformemente con la cenere della penitenza; e in parte perché una simile prospettiva avrebbe richiesto una separazione temporale rigorosa tra il punto di vista di colei che aveva commesso le cattive azioni e quello di colei che, convertita, stende il racconto.

Il modo in cui la *Prefazione dell'autore* evade la questione cruciale del rapporto tra romanzo e «memorie» in prima persona, dalle quali secondo la finzione il romanzo stesso deriverebbe, rivela quanto Defoe fosse inconsapevole di questi problemi. «La penna impiegata a rifinire questa storia» nomina una «copia capitataci fra mano» che sarebbe stato necessario espurgare in profondità per «far che si esprima in un linguaggio leggibile»; ma si può anche dedurre l'esistenza di documenti più tardi, e verosimilmente più casti, che avrebbero mostrato una Moll «divenuta un'umile penitente, come poi affermò di essere». Su eventuali documenti di questo tipo, tuttavia, Defoe tace e perciò non siamo in grado di dire quali delle riflessioni morali incorporate nel testo appartengono effettivamente alla protagonista e, eventualmente, a quale periodo della sua vita.

L'incertezza della struttura temporale del romanzo a volte è evidente fin dalle parole in cui viene espresso il pentimento. È chiaro, per esempio, che tra i primi peccati che Moll commette c'è quello, non veniale di bigamia: non è divorziata dal secondo marito, né risulta che egli sia morto; tutta la sua carriera amorosa successiva, perciò, non è altro che bigamia inframezzata di adulterio. Tuttavia, il problema si presenta alla sua consapevolezza morale solo una volta, quando ella rimane turbata nella propria coscienza dalla decisione dell'amante di Bath di mettere fine alla loro «infelice relazione». Scrive: «Ma nemmeno una volta

mi accadde di pensare che in tutto quel tempo io ero una donna già sposata, la moglie del signor..., mercante di tele, il quale, per quanto mi avesse abbandonata costretto dalle circostanze, non aveva tuttavia alcun potere di sciogliermi dal contratto matrimoniale che ci univa, né di concedermi la legale autorizzazione di rimaritarmi; sicché per rutto quel tempo io ero stata nulla più che una baldracca e un'adultera. Allora cominciai a rimproverarmi tutte le libertà che m'ero presa, e a rimproverarmi che ero stata un'insidia per quel gentiluomo».

A prima vista questo brano sembra la riflessione di una Moll penitente che ritorna col pensiero alla leggerezza della propria vita passata; se è così, non si può non mettere in dubbio il rigore dell'esame di coscienza, dal momento che mancano completamente riflessioni analoghe sui due matrimoni successivi, bigami quanto il primo. Se, tuttavia, torniamo a esaminare il passo, appare evidente che quest'argomento non si può sostenere, perché c'è una vera e propria confusione sul «tempo» al quale la riflessione appartiene. Quando scrive «Allora cominciai a rimproverarmi», l'«allora» implica sicuramente che Moll Flanders si rimproverava nel momento in cui compiva l'azione; se è così, ella, o per lei il suo autore, deve aver dimenticato che la prospettiva cronologica originaria del passo – che comincia con le parole: «Ma nemmeno una volta m'accade di pensare» – comporta di necessità che le riflessioni morali fossero fatte molto tempo dopo gli avvenimenti, quando finalmente ella è colta dal rimorso.

Defoe dunque non è riuscito a collocare in maniera convincente il commento didattico in nessuna fase determinata dell'evoluzione morale dell'eroina; e questo può valere come esempio della sua incapacità, su un piano più generale, di risolvere i problemi che nascono dal suo proposito d'insegnamento morale, congiunto alla tecnica narrativa autobiografica. Una delle ragioni che si possono addurre è senza dubbio che Defoe non ha sottoposto né la propria arte né la propria coscienza a quell'esame scrupoloso che il proposito di dare un insegnamento morale avrebbe richiesto; d'altra parte, dobbiamo ricordare che di fatto egli si trovò di fronte a un problema per allora nuovo e rimasto anche in seguito centrale per il romanzo: come dare alla narrazione un disegno morale coerente senza per questo farla apparire meno autentica.

Il realismo formale è solo una tecnica di rappresentazione, neutra dal punto di vista etico: anche i romanzi di Defoe sono neutri da quel punto di vista, perché fanno del realismo formale un fine invece che un mezzo e subordinano ogni significato più profondo e coerente all'illusione che il testo riproduca le riflessioni autentiche di una reale persona storica.

Ma un dossier individuale è un oggetto di studio arido, a meno che

non vada in mano a una persona capace di interrogarlo in modo da fargli dire quello che vogliamo sapere, che spesso è proprio quello che l'interessato non sa, o non vuole ammettere; il problema del romanzo era quello di scoprire e rivelare questi significati più profondi senza infrangere la convenzione del realismo formale.

I romanzieri successivi avrebbero scoperto che il realismo formale imponeva sì un'ottica precisa, più distaccata e impersonale, nello svolgimento della funzione secolare della letteratura – che è quella di porgere uno specchio alla natura –, ma che tuttavia esistevano tecniche, sebbene forse più difficili e indirette di quelle usate nelle forme letterarie preesistenti, per far risaltare il disegno morale di un'opera. Infatti, invece che dal commento diretto, dalla forza dello stile o delle immagini, il disegno dell'opera doveva risultare dal modo in cui lo specchio veniva manipolato: dalle variazioni di tempo e di luogo, di distanza e di luminosità. Il 'punto di vista' doveva diventare lo strumento cruciale dello scrittore, attraverso il quale egli poté esprimere la propria sensibilità morale; il disegno dell'opera venne a essere la risultante dell'abilità segreta con cui l'angolarura particolare dello specchio veniva adoperata per riflettere la realtà così come il romanziere la vedeva. Nessun disegno unitario di questo tipo emerge dal modo in cui Defoe usa trama e caratterizzazione in *Moll Flanders*, quanto alla consapevolezza morale dell'eroina, essa continua a sfuggirci nell'infinita fuga all'indietro prodotta dalla mancanza di coordinazione tra i vari propositi che il racconto dichiara [...]

Quanto è stato scritto fin qui non vuole negare l'importanza di Defoe romanziere, ma solo dimostrare quanto avrebbe potuto risultare ovvio se non fosse stato messo in dubbio o trascurato da molti critici recenti: cioè che i romanzi di Defoe non hanno né la compattezza del particolare di cui sono capaci molti scrittori minori, né quell'unità più ampia che è caratteristica della grande letteratura. Il forte di Defoe è l'episodio brillante. Quando la sua immaginazione si impossessa di una situazione, egli è capace di renderla con una verosimiglianza complessiva che segna un progresso rispetto a tutta la narrativa precedente e che, invero, non è stata mai più superata. Questi episodi fanno un grande effetto in citazione e la superiorità di *Moll Flanders* è forse dovuta principalmente al fatto che si tratta non tanto di un grande romanzo, quanto della più ricca antologia di Defoe.

[Il testo è tratto da: *Defoe come romanziere: «Moll Flanders»*, in *Le origini del romanzo borghese* (1956), trad. it. di L. Del Grosso Destrieri, Bompiani, Milano 1976, pp. 99-112]

Paola Colaiacomo

1. Nascita del realismo

Le storie dei re. Il romace

Per secoli l'umanità si è raccontata la propria storia attraverso le figure dei re. Le storie dei re, dei cavalieri, degli uomini della corte hanno offerto il modello nel quale si è calata l'esperienza per diventare racconto, quindi esperienza che si scambia, che plasma altra esperienza. La figura del sovrano, del capo riconosciuto, ha fatto da portatrice dell'esperienza della comunità; si è offerta come immagine assoluta della vita nella fissità del registro epico: Ulisse, lo straccione che gira il mondo barattando il proprio racconto per un pezzo di pane e un giaciglio, è anche il re di Itaca.

Il romanzo cavalleresco, nella forma medievale originaria e in quella rinata per la politica culturale dei principi del Rinascimento, non distingue tra intreccio amoroso e trama politica: l'«avventura» è momento di una ricerca di perfezionamento interiore e azione di difesa del sovrano; attraverso la psicologia dell'amore si affina lo spirito laico e individualista, ma anche una virtù guerriera che culmina nell'omaggio feudale. Il compito del cavaliere è insieme privato e pubblico: è soggettivo (la *quest* è esperienza individuale) e carico di valore socio-politico (Parzifal si pone come restauratore dell'ordine).

La tragedia di potere elisabettiana inscena ripetutamente, nell'ascesa e nella caduta dei principi, la tensione acquisitiva propria di un'età di mercanti; il sovrano assoluto è al di qua del divenire, la stella fissa della sua volontà è al di sopra della legge, tuttavia, sul palcoscenico, i re fanno scoppiare l'abito rituale dell'ufficio sacro ed entrano nell'arena del rischio: dal momento in cui accettano il gioco del potere, la sfida dell'«occasione», sono re dissacrati, borghesi travestiti.

Il «romanzo eroico» francese del '600, così come il contemporaneo *heroic play*, isola la passione d'amore, la fa assurgere al primo piano della rappresentazione letteraria, a diletto di un pubblico che sente or-

mai la politica come specializzazione tecnica, «sapienza» inaccessibile al profano. Ma entrambe queste forme letterarie hanno ancora bisogno delle figure dei re, dei principi, delle dame della corte – fantocci «politici», per quanto remoti, dilavati e denaturati – che sostengano il gioco dell'intrigo e della competizione, che creino l'illusione che un mondo «perso per amore» è pur sempre «perso con onore».

L'*Athenian Mercury* del 17 dicembre 1692 sottoponeva all'attenzione dei lettori questo quesito: «è lecito leggere *i romances?*». La risposta suggerita dall'articolista era duplice: sì, per le persone «di qualità» («of quality»); no, per gli incolti («the vulgar»), la massa dei lettori «senza qualità» e più esposti degli altri al rischio di fantasticarsi re, regine, o chissà che altro.

È un modo di porre e risolvere la questione che rimanda a un doppio ordine di problemi, tra loro interdipendenti, e legati: a) al pubblico; b) al contenuto dell'opera narrativa. Per quanto riguarda a) assume importanza l'analisi delle reazioni che si sviluppano dal contatto opera-lettore. Si intuisce che chi scrive vuole conoscere il più esattamente possibile la *composizione sociale del pubblico*; la distinzione di due livelli possibili di consumatori implica una libertà d'accesso al libro diffusa in strati sociali non elevati («the vulgar») che pone per la prima volta il problema del controllo sul mezzo d'intrattenimento e d'informazione.

Nella battaglia per la chiusura dei teatri, i polemisti puritani avevano usato soprattutto due argomenti. Il primo era che le rappresentazioni davano occasione d'incontro e di confusione fra persone di ceti diversi: cortigiani, apprendisti, vagabondi, «uomini senza padrone» («masterless men»), prostitute. Esse creavano focolai d'infezione non solo fisica, ma sociale. Il secondo argomento riguardava la forma teatrale in sé: la censura voleva colpire l'immoralità intrinseca alla rappresentazione scenica, per cui era il *gesto* teatrale ad apparire un *atto* d'empietà.

La rivoluzione puritana finisce nel compromesso dell'88: sconfitte le illusioni dei radicali, è la gentry rurale a riassetarsi su posizioni di potere e a fornire a tutta la compagine sociale il pattern culturale egemonico. Dall'88 nasce la concezione del «governo civile» come organo di difesa della proprietà; il bisogno, e la produzione, di una nuova teoria politica capace di *riaggregare continuamente in sistema* gli interessi individuali *sempre in contrasto aperto*, e, proprio per questo, *funzionali* al nuovo assetto politico. Bisognava quindi inventare sempre nuovi modi per mantenere in via la metafora del *corpo* sociale.

Nel 1692 (l'anno dell'*Athenian Mercury*) la censura della borghesia sembra funzionare diversamente rispetto all'epoca della rivoluzione:

mutata la forma della produzione letteraria dominante (dal dramma al *romance*, ovvero dal *recitato* al *narrato*) e il modo di fruizione del prodotto (dal *socializzato* al *solitario*), cambia anche la natura del controllo. La mescolanza di più livelli di pubblico continua ad apparire pericolosa, ma il pericolo non si manifesta più in un'occasione sociale collettiva, bensì nell'atto solitario, «invisibile», della lettura. *Il libro* è adesso l'astratto punto di convergenza sociale in cui ha luogo la confusione dei ranghi, lo strumento di mediazione di un rapporto che nasce e si sviluppa nella sfera dell'esperienza privata e dell'interesse individuale – ed è proprio per questo momento ineliminabile della crescita «civile» – ma che ha continuamente bisogno di essere riaggregato, tenuto sotto controllo e armonizzato con le altre funzioni sociali. La soluzione prospettata dall'*Athenian Mercury* non è solo rudimentale, ma inattuabile; ma ci fornisce però la spia del fatto che il problema del controllo sul libro, ormai divenuto un bene individuale, si è posto subito in termini di classe e non genericamente di «moralità». I modi di minimizzare i rischi di possibili letture «scorrette» da parte dei lettori di ceto inferiore si faranno sempre più sottili, fino a incidere nelle stesse strutture narrative: la finta autobiografia alla Defoe ammette un livello di «verità» fruibile nella gradazione voluta anche dai lettori più sprovveduti.

Con il consolidarsi della struttura sociale fatta di un agglomerato di individui separati, scompare l'argomento che colpiva la rappresentazione teatrale come atto carico di valore in sé, in competizione con l'atto liturgico, il più assoluto dei gesti umani. Solo le posizioni puritane estreme attribuiscono valore d'infrazione alla finzione narrativa, per poi comunque legittimarla attraverso l'istituzione di categorie narrative «autorizzate», come l'autobiografia. Sono ormai le *modalità di fruizione* dell'opera a dover essere seguite fin nella stanza di lettura; è il *fallo letterario come funzione sociale* a dover essere controllato: l'azione, privata, del leggere è di per sé priva di valenza politica.

Passiamo al punto b). Improvvisamente, alle figure dei re viene attribuita una pericolosità nuova, almeno per quanto riguarda il *romance*: l'*heroic play* usa tutto il suo apparato di personaggi regali e di corti esotiche senza che nessun censore si preoccupi, ad esempio, che le spettatrici siano indotte a fantasticarsi altrettante Cleopatre. È vero, però, che il pubblico teatrale ormai si autoseleziona, è composto di sole persone di qualità.

Cosa è dunque successo in quel relativamente breve spazio di tempo che separa l'ultima produzione giacomiana e carolina dalla fine del secolo, perché si spieghi un così radicale rivolgimento della sensibilità nei

confronti delle figure attraverso le quali si era giocata da sempre la manipolazione dell'immaginario?

Prima della chiusura dei teatri, i drammaturghi avevano alzato il velo sulla dissoluzione della corte assoluta, mostrandola impudicamente come esplosione di «natura» che abbatte il «recinto della ragione». Dopo la rivoluzione, John Locke dà questa valutazione dell'organizzazione che il potere si era data nel passato: «Così che un tale uomo qualunque titolo abbia, o di zar, o di sultano, o come si vuole, è, rispetto a tutti coloro che sottostanno al suo dominio, *in stato di natura*, come lo è rispetto a tutti gli altri uomini... Gli uomini... quando si accorgono... ch'essi non hanno appello sulla terra contro il danno che ne possono ricevere, *tendono a pensarsi in stato di natura* rispetto a colui ch'essi vedono che in tale stato si trova».

«Natura» non è dunque più solo la perenne minaccia del corpo, dell'elemento «animale» che si annida in ogni uomo e che la dottrina religiosa aveva insegnato a esorcizzare attraverso un complicato esercizio della «ragione». Forza repressa e sempre sul punto di risorgere, essa sta insinuata nella politica, nel cuore, nel motore del «corpo artificiale» del Leviatano, che è uomo e macchina insieme, come lo sarà il corpo composito del mostro costruito dal Dr. Frankenstein. La minaccia è intrinseca allo stesso *body politic* che i teorici dello stato assoluto avevano presentato come «organismo» naturale, traente la propria legittimazione dall'omologia coi grande e armonioso corpo della natura cosmica. Il crollo dell'assolutismo comporta di conseguenza la rifondazione del concetto di naturalità. «Natura» saranno i nuovi rapporti di potere istituzionalizzati dall'*Act of Settlement*, natura sarà la «società civile» istituita per difendere la proprietà. Anti-natura, cioè caos, arbitrio, saranno tutti i rapporti di potere di vecchio tipo, dipendenti dalla persona fisica di chi esercita l'autorità.

Questa ridefinizione dei rapporti di potere scalza la figura del sovrano dalla sua base di autorità, dal suo ruolo fisico di capo della comunità per diritto «paterno»; le toglie quell'aura di sacralità che la rendeva competitiva, sul palcoscenico, coi simboli sacri.

Nella letteratura post-restaurazione le figure della regalità appaiono perciò *privale* di energia politica e costrette a un esercizio mutilato del potere: continuano a portate quasi esclusivamente su di sé il peso della rappresentatività narrativa, ma sono confinate alla palestra personale dell'amore. È significativo che sia proprio la loro presenza nel *romance* a suscitare perplessità su chi possa partecipare, come lettore, all'atto di finzione che è alla base del raccontare: esse non sono più capaci di farsi portatrici di tutta l'esperienza umana, come le aveva volute la tradizione,

sono scariche di regalità e d'autorità, ma «incredibili» (ecco il segnale di pericolo) come semplici veicoli di un'esperienza (quella amorosa) che si vuole imporre all'attenzione del lettore perché comune a tutti gli uomini e da tutti verificabile. La connotazione necessaria delle figure della regalità da *romance* rimane l'esercizio assoluto del potere: sia pure nell'ambito circoscritto della trama amorosa, la convenzione richiede loro che l'azione degeneri in arbitrio, l'autorità in violenza, la passione in martirio. Il lettore sa che prima o poi assisterà a un'esplosione di «stato di natura» (in senso lockiano): si pensi, a titolo d'esempio, alla passionalità sanguinaria delle figure del vecchio sovrano e del principe schiavo in *Oronooko* di Aphra Behn (1688).

Coloro che rifletterono sulla circolazione dei *romance* nella società post-rivoluzionaria non poterono non avvertire il rischio insito nella rappresentazione dell'incontrollabilità e della capacità distruttiva dell'energia individuale del sovrano, sia pure tutta dispiegata nell'ambito della ricerca del piacere personale. Di qui la censura e, contemporaneamente, l'esigenza di un nuovo statuto del narrare.

Il romance e la Storia

Al contrario del canto epico, l'atto narrativo nasce assieme al problema della sua «verità»: il racconto si pensa subito come *Storia*. Il mondo omerico non pone alcuna domanda sulla propria verità, pur funzionando contemporaneamente come mito e come raccolta della sapienza storico-giuridica di intere età. Erodoto, che pure si sentiva l'erede dell'epos omerico, ci tiene a presentarsi come scrittore «veridico» contro i logografi anteriori «inventori di favole».

Il canto epico rimuove il proprio rapporto coi tempo; l'atto del raccontare ne evidenzia invece lo scorrere: non solo gli avvenimenti vi appaiono legati da un nesso cronologico che ne spiega la successione, ma il narratore ha sempre bisogno di precisare la propria distanza da ciò che narra: la «verità» del racconto si radica nello spazio di tempo che separa il narratore dalla materia narrata, nel rapporto che questi istituisce col tempo. *Verità e tempo* configurano così due aspetti di un'unica nozione che fonda la *storicità* del racconto, lo fa più o meno *Storia*; fino al grado più alto: quello in cui il racconto si pone a tal punto come verità da escluderne ogni altra possibile formulazione. Storicità assoluta è quella del racconto che si presenta come unica verità possibile, come *Storia*: inventario e documento del *Reale*.

La continua labilità del confine tra atto narrativo e storia è il dato teorico dal quale parte la riflessione sul *romance* per stabilire la distanza che separa la nuova narratività che prende forma alla fine del '600 e la scrittura propriamente storiografica. Lo spunto viene dalla cultura francese.

Nel saggio *Sur l'origine des romans* (dei 1670, trad. in ingl. nel 1715) di Pierre Huet i termini *romance e history* esprimono valori narrativi invertiti rispetto all'accezione corrente. Il *romance* vi è considerato la forma originaria di scrittura storiografica: «è opinione comune che le storie vere ('Histories') all'inizio siano state chiamate con questo nome (*romances*), che in seguito è stato usato esclusivamente per le storie inventate ('Fictions') (NR, 51)». La voce *romance* avrebbe indicato in un primo tempo la scrittura storiografica annalistica medievale; in seguito, i «barbari originari del Nord» avrebbero immerso nella loro ignoranza tutta l'Europa settentrionale. Il prodotto sarebbero i *romances* trobadorici, che i primi narratori di professione, i trovatori appunto, avrebbero degradato a «miscuglio di invenzioni, messe assieme in modo grossolano, senza alcun ordine» (NR, 52), così come nell'antichità le opere di Erodoto, e ancor più le «antiche storie dei Persiani, Medi e Siriani», sarebbero state un'indistricabile mescolanza di verità e falsificazione. Sia nell'antichità che nell'epoca moderna, vuole sottolineare Huet, non è mai esistito un grado assoluto di storicità: «verità» e «favola» si presentano da sempre in composizione. Gli stessi ingredienti si fondono nel *romance* francese moderno, pervenuto «all'eccellenza dell'arte e dell'eleganza» (NR, 52), facendolo oscillare tra i due estremi della «History» e della «Fiction» e rendendolo, di conseguenza, più o meno atto ad «addolcire il rigore della norma con il fascino dell'esempio» (NR, 43).

La prefazione alla traduzione inglese di *Artamène, ou le Grand Cyrus* di M. de Scudéry (circolante in ingl. dal 1691) è anch'essa estremamente tecnica nel contrapporre il *romance* alla «Storia vera e propria» («downright History»), come fonte d'informazione attendibile sugli «intrighi e i fallimenti di guerra e di pace» (NR, 25). Il *romance* vi è definito «discorso a chiave» capace di svelare più verità («truth») della storia stessa, obbligata a svelare il nome dei personaggi; il predatore è quanto mai deciso ad affermare che de Scudéry ha avuto «come fine preciso la verità della Storia». È evidente che ci muoviamo qui in una fase arcaica dell'elaborazione della teoria del romanzo, che viene imparentato ancora a forme narrative (la storia segreta, la scrittura a chiave, la cronaca scandalosa) di *status* inferiore. Né viene postulata la rimozione dell'elemento tecnicamente politico dal materiale del racconto: il *romance* sarebbe storia perché «storia di guerre e di paci».

La «verità» di cui parla Huet è qualcosa di più complesso: il bisogno di precisare sul piano teorico e metodologico il valore delle forme narrative contemporaneo rispetto, a quelle praticate nel passato lo porta a isolare il concetto di «probabilità narrativa» («probability»), come quello che fonda la «verità» dei *romance* e gli assegna una sfera precisa nell'universo delle forme narrative. L'impiego della «probabilità» stabilisce la distanza dei *romance* dalla *history*, ma sono pur sempre queste le categorie che si dividono lo spazio del narrabile: la *history* è vera nel corpo principale del racconto, ma ammette la falsificazione dei particolari; il *romance*, inventato nell'impianto fondamentale, deve essere «vero» (cioè *probabile*) nei particolari. La «probabilità» è quella particolare gradazione di verità che spetta a personaggi di rango inferiore («of indifferent quality»), quali quelli che agiscono *nel romance*; la loro sfera di pertinenza è rigorosamente limitata all'amore, mentre la guerra e la politica compariranno solo per caso («by accident») (NR, 47-8, 46). La Storia si realizzerà perciò in un tipo di scrittura sempre al limite del racconto – tanto che, dice Huet, se si scrivesse la storia di Luigi XIV i posteri dubiterebbero se leggerla come *history* o come *romance* – e il *romance* tenderà verso il proprio particolare tipo di storicità: il pregio di *Zayde* (1670) di Madame de la Fayette consiste nella connessione della *fabula* e nella sapienza dell'intreccio, qualità che Plutarco elogiava sopra tutte le altre.

Anche Mrs. Manley, autrice di numerose opere raccolte nella compilazione *The New Atlantis* – più vicina alla forma di consumo della cronaca scandalosa che a quella del romanzo colto – insiste sulla diffusione di tutte queste forme narrative presso ogni strato di pubblico, «borghesi e aristocratici», e sulla legittimazione che esse ricevono dal confronto con la Storia, scrittura portatrice di verità, di cui esse si sentono filiazioni: chiama il romanziere «storico» («historian») e definisce i romanzi «eroici» o «storici» (NR, 33 sgg.). Mrs. Manley scrive come se tra il piano della storia e quello del romanzo fossero possibili continue interferenze e un tipo di scrittura fosse sempre sul punto di trapassare nell'altro: le stesse categorie critiche sembrano applicabili al *romance* e all'opera di Tacito, la cui abilità nell'immaginare le cause riposte degli avvenimenti ha ovviamenti molto in comune con l'arte del romanziere. Storico e romanziere *persuadono e istruiscono* il lettore attraverso il calcolo sapiente degli effetti e l'adeguamento alla legge della probabilità narrativa, che vige anche per la storia basata sulla verità documentaria, sempre comunque offerta coi metodo della selezione interpretativa.

La linea di discendenza *history/romance/novel* tracciata da questi primi teorici sarà ancora valida per William Warburton (l'«editore» di Shakespeare), che la riproporrà nella prefazione al III volume di *Clarissa*

(1748) (NR, 122-3). Del resto, è dal 1720 che la problematica critica legata al *Saggio* di Huet dovette circolare più intensamente, dato che esso fu usato come introduzione alla *Select Collection of Novels and Romances* curata da Samuel Croxall.

Al rapporto tra narrativa e «stile storico» dedica ancora attenzione Adam Smith nel 1763, in un corso universitario sulla «retorica e le belle lettere». Smith sottolinea la qualità narrativa ineliminabile dallo «stile storico» («narration in general... that is... the historical style», 84) e come tanto gli storici moderni quanto gli scrittori di *romances* e *novels* – i termini sono usati nell'accezione moderna, ma non sembra che Smith sia disposto a fare grande differenza qualitativa tra le due forme narrative – non perdano mai di vista la produttività della narrazione, calcolata in base all'effetto che essi mirano a produrre sul lettore: istruzione con la storia vera, piacere con quella «finta» («feigned»). Tuttavia, alcuni problemi di composizione restano comuni alle due forme, che li possono risolvere in maniera diversa a seconda dei casi: lo studio del «carattere», fondamentale per la credibilità dell'invenzione romanzesca, ha solo importanza trascurabile per lo storico, più impegnate a mostrare i fatti che a scoprirne le cause nascoste, con la solita eccezione di Tacito. Per lo storico, «il temperamento di chi agisce nelle diverse occasioni sarà sufficiente», (p. 89). Il ritardo nello scioglimento della trama, invece, è artificio comune al romanziere e allo storico moderno (non a quello antico), per i quali «tenere in sospeso l'esito degli avvenimenti» è evidentemente necessario mezzo di affermazione competitiva. [...]

[Il testo è tratto da *Vita e avventure del romanzo del Settecento, ovvero riflessioni serie sul realismo narrativo*, in «Calibano», 1, 1977, pp. 65-77]

MOLL FLANDERS E IL ROMANZO

Comparsa nel 1722, e cioè a soli tre anni di distanza da *Robinson Crusoe*, non stupisce che la storia di Moll Flanders imponga anzitutto, agli occhi del lettore, le proprie marcate somiglianze con quella memorabile opera¹. E' vero che lì si tratta di un uomo che vive per più di ventotto anni (o meglio, come viene opportunamente specificato, 28 anni, 2 mesi, 19 giorni) in un'isola deserta e qui, invece, d'una donna che trascorre la propria tumultuosa esistenza a Londra e in altri luoghi abitati e intorno alla quale si muovono circa duecento personaggi (per dir solo di quelli che hanno una loro fisionomia o denominazione). E' vero, poi, che l'uomo è un essere dotato di molte virtù, e tanto da essere assunto a simbolo dell'umana alacrità e tenacia, là dove la donna, come si legge nel sottotitolo, « fu dodici anni prostituta, cinque volte sposata (una delle quali con il fratello), dodici anni ladra, otto deportata in Virginia ». Ed è vero, infine, che, mentre Robinson è un prodotto di quella agiata borghesia mercantile che tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento affermava prepotentemente, in Inghilterra, i diritti della propria energia e capacità d'iniziativa, Moll Flanders nasce in carcere da una madre ladra che, per essersi presa « tre pezze di tela fine di Olanda nel negozio di un mercante a Cheapside » viene deportata lasciando la figlia « di circa sei mesi, e, credetemi, in mani tutt'altro che buone »². Le somiglianze tuttavia rimangono (come rimangono, del resto, tra *Moll Flanders* e gli altri romanzi con cui in pochi anni letteralmente esplose il genio narrativo del sessantenne Defoe, da *Captain Sin-*

¹ Questo saggio è comparso come prefazione a D. DEFOE, *Moll Flanders*, (trad. di MARIA LUCIONI DIEMOZ), Roma, Editori Riuniti, 1968.

² Queste e le altre citazioni di *Moll Flanders* son tratte dalla traduzione sopra citata. Di grande interesse è la versione di CESARE PAVESE comparsa a Torino nel 1938 e poi ripubblicata nel secondo volume di D. DEFOE, *Opere*, a cura di C. Izzo, Firenze 1957.

gleton, del 1720, a *Colonel Jack*, dello stesso 1722, a *Lady Roxana*, del 1724) e non riguardano soltanto le qualità di una prosa che in ambedue le opere appare, come scriveva Cesare Pavese, « la più moderna tra le prose inglesi settecentesche »³, o la comune tecnica della narrazione in prima persona, o l'insistenza, nelle prefazioni dell'autore, sulla natura di « storia vera » e non di « invenzione » dei due romanzi⁴, ma concernono, insieme a certi aspetti del carattere, la condizione stessa dei due protagonisti. Se, così, Robinson è un solitario, e anzi il solitario per antonomasia, non v'è dubbio che anche la condizione di Moll sia quella d'una pressoché totale solitudine. Ella vive, sì, in mezzo alla società, ma non è, per questo, meno isolata: lo è anzi, diversamente da Robinson, fin dal principio (« una povera derelitta, senza amici », dice parlando della propria nascita) e lo rimane per gran parte di un'esistenza il cui ritmo sembra scandito proprio dalla costante, ossessiva percezione di ciò che lo stesso Defoe chiama « uno stupro compiuto sulla natura umana »⁵:

³ Nella Introduzione alla versione citata sopra, che può ora trovarsi in C. PAVESE, *La Letteratura Americana e altri saggi*, Torino 1953, pp. 199-202.

⁴ Così leggiamo nella prefazione dell'Autore ai lettori: « Da qualche tempo il mondo è talmente sovrachiato da romanzi e libri d'avventure, che riuscirà difficile a una storia privata venir presa per vera, quando in essa i nomi e le altre circostanze del personaggio siano taciuti... Fate conto che qui è l'autrice che scrive la sua storia; fin dal bel principio del suo ragguaglio espone le ragioni per cui le pare di dover nascondere il suo vero nome, dopo di che non avrà occasione di parlar oltre della faccenda. Bisogna avvertire che l'originale di questo racconto venne acconciato in nuove parole, e lo stile della famosa signora di cui si parla, un tantino alterato... » (cito dalla trad. di C. PAVESE). Cfr. le prefazioni di Defoe a *Robinson Crusoe* e alle *Farther Adventures of Robinson Crusoe*.

⁵ Nel saggio « Of Solitude » delle *Serious Reflections during the Life and Strange Adventures of Robinson Crusoe*, il terzo libro (di qualità essenzialmente saggistica) in cui si tratta di Robinson Crusoe (pubbl. 1720). Nel saggio, la solitudine materiale dell'uomo è detta fin dal sottotitolo essere « incapace di renderci felici, e non adatta a una vita cristiana »; la solitudine intesa come « ritiro dalla società umana, per ragioni religiose o filosofiche, è un puro e semplice inganno... ». « L'uomo è un essere così formato per la società, che è lecito dire, non soltanto che non è bene per lui essere solo, ma che ciò è effettivamente impossibile. Noi abbiamo ... continuamente bisogno l'uno dell'altro, e anzi, abbiamo... assoluta necessità di aiuto l'uno dall'altro... » « Se ci si vuole ritirare dal mondo, ci si ritiri con una buona compagnia, buoni libri, buoni pensieri ».



... non avevo un solo amico col quale consigliarmi ... Sapevo di non avere amici, no, non un solo amico o un parente al mondo ... Ero completamente priva di amicizie, anzi, di semplici conoscenze ... Conoscenze non ne avevo, e questa era una delle mie più grosse disgrazie, e quindi nessuno a cui chieder consiglio, a cui poter confidare il segreto della mia situazione. Mi accorsi che essere senza amici è la peggiore condizione, dopo la miseria, in cui una donna si possa trovare... Mi trovavo del tutto abbandonata, senza amici e senza aiuto.

Di queste e altre sgomentate constatazioni è punteggiato l'intero romanzo; malgrado le numerose vicende matrimoniali di Moll, infatti, e i suoi rapporti di varia natura con gli uomini, soltanto sul declinare della sua vita ella raggiunge quella serenità che le viene, oltre che dalla raggiunta agiatezza, dalla fine della solitudine: « ...vivemmo insieme nell'affetto e nel conforto più grandi che si possa immaginare », può finalmente dire (subito aggiungendo, però: « Adesso siamo diventati vecchi; io sono tornata in Inghilterra a quasi settant'anni e mio marito a sessant'otto... »). Ma se è sola come Robinson, Moll deve anche, come lui, sopravvivere in un ambiente ostile: ecco un secondo punto di contatto tra i due personaggi, non meno forte perché l'ambiente è per l'uno la natura e per l'altra la società. « Come è potuto passare per esaltazione dello stato di natura », osserva Beniamino Placido, « un romanzo il cui protagonista ha, nei confronti della natura, un atteggiamento che non è mai contemplativo, ma sempre interessato, aggressivo, avido? »⁶. E invero la natura non ha, per Robinson, nulla di idillico o di pittoresco (come non ne aveva per lo stesso Defoe) ma si configura come il nemico da combattere, l'insidia da evitare e, nello stesso tempo, il terreno cui strappare i mezzi della propria sopravvivenza e, con gli anni, come scrive Elio Vittorini, « i suoi agi e le sue garanzie »⁷. Non diversa è, per Moll, la società: ella vi

⁶ B. PLACIDO, « Il mito di Robinson », trasmissione effettuata per il Terzo Programma della Radio Italiana nel 1967.

⁷ Cfr. E. VITTORINI, *Diario in Pubblico*, Milano 1957, p. 22. Un altro scrittore italiano, R. BRIGNETTI, scrive: « Non esiste nella narrazione un vero momento ispirato alla natura per la natura. Nell'isola dove alla fine si trova tutto non cresce un fiore, Robinson non ne vede, non ne parla, perché un fiore non serve... » (*Il Corriere della Sera*, 24 aprile 1969). E A. SERPIERI,

viene gettata dal destino allo stesso modo in cui il mare getta Robinson sull'isola deserta, trovandosi « esposta a grandi pericoli ancor prima di poter capire la mia situazione o di saperla affrontare »; e l'intera prima parte del romanzo non è tanto la storia dei suoi matrimoni e delle sue vicende amorose quanto la scoperta che la società è, appunto, un nemico, ora apertamente ostile ora sottilmente ingannevole, ora brutale ora insinuante, ma in ogni caso intento a sopraffarla o ad escluderla. Ben si giustifica, in questo senso, la lunghezza e minuzia con cui viene narrato l'episodio della seduzione di Moll ad opera di un giovane ricco; v'è certo sproporzione, esternamente, tra le molte pagine ad esso dedicate e le poche righe con cui sono liquidati addirittura degli anni: ma, a parte altre considerazioni che si dovranno fare, v'è da dire che l'episodio è di fondamentale importanza proprio perché costituisce la scoperta, da parte di Moll, del vero carattere della società. « Ero stata presa una volta in quella trappola che si chiama amore. Ma il gioco era finito », dirà più avanti; e, di fatto, ella esce dall'episodio non solo delusa ma disincantata, e d'ora in poi il suo rapporto con la società diventa, come quello di Robinson con la natura, puramente economico. Quanto più s'accorge che nel mondo in cui vive non v'è posto per i sentimenti, che ciò che domina e conta è l'interesse, che « il matrimonio era frutto di piani concepiti ad arte per mettersi in affari e gestire un'azienda, e in esso poca o punta parte aveva l'amore », tanto più ella allontana i sentimenti da sé, e riduce la vita al tornaconto personale, e cerca a sua volta di sposarsi per denaro. Non solo, ma poiché la società inganna e aggredisce, ella impara a usare gli stessi mezzi, e ingannerà, e aggredirà. Risultati vani i molteplici tentativi di conseguire la tranquillità economica con un matrimonio ottenuto con mezzi leciti, ricorre a quelli illeciti, al raggio; e quando si trova raggirata lei stessa, e preda di nuovo della povertà, ricorre all'aggressione, al furto. « La povertà opprime, l'anima è spinta alla disperazione dal-

in un saggio dal titolo « Avventure di Mare e il Mito di Robinson », *Il Ponte*, luglio 1966, pp. 971-80: « ...per strano che possa sembrare, nel Robinson Crusoe la natura... è assente o quasi ».

la miseria. Che cosa si può fare? Fu una sera... ». Ma se il primo e i successivi furti (che coprono la seconda parte del romanzo) trovano la loro origine nella « prospettiva di morire di fame », dopo qualche tempo non è più tale prospettiva a spingere Moll bensì l'avidità e, insieme, un desiderio di rivalersi sulla società delle sofferenze subite; l'aspirazione al benessere e, insieme, un impulso a strappare alla società tutto ciò che essa le ha fin qui rifiutato: « Dovevo sempre guadagnare qualcosa ancora ... Ancora un po', ancora un po': ecco il mio ritornello ». Mentre lo stesso « lieto fine », con Moll che si riunisce a uno dei mariti che ha ritrovato in carcere e con lui, con un rifiuto della società, ottiene finalmente serenità e benessere, sembra essere il gesto di scherno con cui Moll suggella la vittoria che, sulla società, è riuscita ad ottenere. Vittoria, d'altro canto, che è un ulteriore tratto dell'affinità tra lei e Robinson: soli in un ambiente ostile vincono, alla fine, entrambi, e se questo — come il puritano Defoe non manca più e più volte di sottolineare — è il premio loro concesso dalla Provvidenza per avere espiato ed essersi pentiti (non solo Moll ha infatti peccato, ma anche Robinson, che non ha obbedito ai consigli paterni) esso è soprattutto il premio dovuto alla disperata resistenza con cui ambedue contrastano le forze avverse, alla tenacia, l'energia, l'astuzia con cui affrontano il loro destino.

Ma, osservate queste vistose somiglianze (alle quali altre, più particolari, si potrebbero aggiungere), si dovrà dire, a questo punto, che esse non bastano ad attenuare le sostanziali differenze che esistono tra le due opere e che le fanno apparire non solo perfettamente autonome ma anche l'espressione di due diversi momenti della storia intellettuale di Defoe. E la prima, basilare differenza sta nel fatto che, quel suo destino, Robinson potrebbe evitarlo mentre Moll non può. Robinson, come sappiamo, è agiato, è istruito, ha un felice futuro davanti a sé; quando decide di avventurarsi sul mare fa una consapevole scelta tra il rischio e la sicurezza, la precarietà e la solidità, la ricchezza possibile e il benessere certo; ove i termini del problema non gli fossero chiari, il ben noto discorso di suo padre getta su di essi chiarissima luce:

Mio padre, uomo grave e saggio ... mi chiese quali motivi mi spingessero ad abbandonare la casa e la terra nativa, oltre che il semplice desiderio di vagabondare. — Solo due tipi di uomini — mi disse — sono fatti per cercare fortuna e fama con imprese fuori del comune; gli spiantati e coloro per i quali sembra poca ogni ricchezza ed ogni posizione. Ora, tu sei troppo al di sopra o al di sotto di costoro: ti spetta una condizione mediocre, ma in uno stato che è il migliore nella vita borghese. Una lunga esperienza mi ha dimostrato che questa posizione è la migliore del mondo e la più adatta alla felicità dell'uomo. Non si è esposti alle miserie ed ai travagli che sono appannaggio di coloro che si devono procurare il vitto con il lavoro delle proprie braccia; e non si è neppure agitati dalla superbia, dal lusso, dall'ambizione e dall'invidia, che affliggono la parte più alta della società ... Per quanto mi riguarda, sono pronto ad avviarti per quella strada che come t'ho detto ritengo la migliore. Perciò, se non ti troverai agiato e felice nel mondo, la colpa sarà soltanto o di una sfortuna non prevedibile o della tua cattiva condotta; io dal canto mio non avrò nulla da rimproverarmi, perché ho assolto al mio compito di metterti in guardia contro le tue intenzioni, che sono certo ti riusciranno rovinose⁸.

Malgrado le esortazioni paterne, Robinson, spinto da quei « rambling thoughts » di cui spesso parla⁹, animato sia da spirito d'avventura che da desiderio di conoscere, sia da giovanile irrequietudine che da un'aspirazione a migliorare ancor più il proprio stato, fugge da casa, si imbarca e, dopo varie e alterne vicende, fa naufragio e si trova, solo, nell'isola dove ha luogo la sua più che ventennale lotta con la natura. Ma per Moll Flanders (come per quel Capitano Singleton dell'omonimo romanzo che si colloca tra le due opere come un momento necessario dello sviluppo narrativo di Defoe¹⁰) non è questione di scegliere tra uno stato o l'altro, o di

⁸ Cito dalla traduzione di A. RIZZARDI nel primo volume di D. DEFOE, *Opere*, cit., p. 42. Un'altra traduzione recente è quella di F. PRATTICO, alla quale è anteposta una suggestiva prefazione di E. MONTALE (D. DEFOE, *Robinson Crusoe*, Roma 1965).

⁹ Ciò avviene già nella prima pagina: « Poiché ero il terzo figlio della famiglia, e non ero stato addestrato a nessun mestiere, ebbi assai di buon'ora la testa piena di pensieri vagabondi » (*trad. cit.*, p. 41). Il motivo torna poi continuamente, sia in *The Life and Adventures* sia nelle *Farther Adventures*.

¹⁰ Il romanzo (*The Life, Adventures, and Piracies of the Famous Captain Singleton*) è del 1720. Su di esso si veda l'intelligente saggio di P. COLAIACOMO CONTI, « Captain Singleton fra Robinson Crusoe e Moll Flanders », in *English Miscellany*, n. 20, Roma 1969, pp. 141-61.

anteporre un'aspirazione a un'altra; Moll non ha scelta, la sua lotta con la società è inevitabile, necessaria, è un destino che le viene assegnato fin dalla nascita e che ella non può in alcun modo rifiutare. Tutto è stabilito prima e al di fuori di lei: vi sono in lei colpe che vanno ascritte alla sua responsabilità individuale ma non per sua decisione ella nasce in un carcere, e in un paese in cui lo Stato non si cura di provvedere ai figli dei criminali (mentre altrove, ci vien subito detto, essi « vengono allevati, vestiti, nutriti, educati, e quando sono in grado di uscire, messi a mestiere o a servizio in modo che possano provvedere a se stessi con una onesta e laboriosa condotta »). Ora, questa inevitabilità delle condizioni di Moll di fronte alla libertà di cui, inizialmente, gode Robinson, è, certo, un tratto inteso a caratterizzare socialmente il personaggio che, in quanto prodotto delle classi più umili, non ha quei vantaggi iniziali di cui godono, com'è il caso di Robinson, i membri della borghesia. E tuttavia a un altro risultato esso conduce, e cioè al conferimento a Moll di una misura di rappresentatività esistenziale persino superiore a quella di Robinson. Proprio perché è inevitabile, predeterminata, la condizione di Moll Flanders si identifica infatti ancora di più con la condizione umana; e la sua vicenda, pur rimanendo quella di un ben preciso, e storicamente individuabile, tipo di donna anche si configura come l'immagine della vicenda di ogni essere umano, al pari di Moll costretto ad accettare lo stato assegnatogli, al pari di lei in balia della sorte.

Tale rappresentatività, poi, è resa ancora maggiore in quanto Defoe colloca Moll nella società e non in un'isola deserta, in una situazione propria del nostro vivere e non in una situazione eccezionale e, di fatto, artificiosa (« Questo stato non è, ne convengo, quello dell'uomo sociale », scriveva Rousseau nell'*Emilio* pur indicando in *Robinson Crusoe* una delle opere di più fruttuosa lettura¹¹). Va a merito grande dello scrittore l'aver saputo dare alla

¹¹ Si veda il terzo libro dell'*Emilio*: « Poiché ci occorrono assolutamente dei libri, ve n'è uno che fornisce, secondo me, il più felice trattato di educazione naturale. Questo libro sarà il primo che il mio Emilio leggerà; da solo costituirà per lungo tempo tutta la sua biblioteca, e sempre vi terrà un posto distinto... Qual'è dunque questo libro meraviglioso? E' Aristotele? E' Plinio? E' Buffon? No; è il Robinson Crusoe; e più avan-

storia di Robinson quella concretezza e corposità e verosimiglianza che la hanno fatta tanto spesso considerare il primo esempio di autentico realismo narrativo. Ma la verità è che il *Robinson Crusoe* è un'opera assai più complessa e anche contraddittoria, inquieta e anche indefinibile, di come non appaia; e se una delle sue qualità più alte è certamente la scoperta e anzi riscoperta del valore della realtà (le cose, i gesti, le azioni dell'uomo) v'è da dire che spesso il realismo è più un mezzo che un fine e che il romanzo vede sovrapporsi, all'immagine della realtà, la rappresentazione in veste realistica di un'avventura della fantasia. Basterebbe invero osservare in che modo Defoe manipola e trasforma la sua fonte principale (il resoconto dei quattro anni e mezzo trascorsi in solitudine in un'isola dal marinaio scozzese Alexander Selkirk) per aver la prova di come gli elementi straordinari, favolosi che da quell'esperienza poteva ricavare lo attirassero più dei dati reali che il resoconto gli forniva (e valga per tutti l'esempio dello stato di abbruttimento in cui i suoi salvatori trovarono Selkirk, addirittura incapace di parlare, là dove Robinson esce dalla sua molto più lunga solitudine come se non avesse mai cessato di conversare con i suoi compatrioti¹²). La realtà viene usata a piene mani, in *Robinson Crusoe*, e Defoe vi immerge a tal punto il suo protagonista da renderlo non solo credibile ma fin rappresentativo del suo tempo, della sua classe sociale, delle componenti ideologiche, puritane e insieme razionalistiche, della cultura inglese tra il Sei e il Settecento (e ben si sa come storici, sociologi ed economisti, Marx anzitutto, ne abbiano indicato la qualità di documento del sorgere del

ti: « Realizziamo l'isola deserta, che mi serviva dapprima da paragone ideale. Questo stato non è, ne convengo, quello dell'uomo sociale... ma è sulla scorta di questo stesso dato che si devono valutare tutti gli altri ». Cito dal bel saggio di VITTORIO FROSINI, « L'ipotesi robinsoniana » (in *Annali del Seminario Giuridico dell'Università di Catania*, nn. VI-VII, 1951-53, pp. 168-80).

¹² Così leggiamo nel resoconto del capitano Rogers (riportato nel secondo volume di *The Works of Daniel Defoe*, Boston-New York 1903, pp. 329-36 — dove è anche riportato il saggio su Selkirk pubblicato da R. STEELE su *The Englishman* nel dicembre del 1713): « At his first coming on

capitalismo¹³); eppure tale immersione risulta spesso non troppo diversa da quella cui Swift sottopone il suo Gulliver; essa non è il fine dell'opera ma, in larga misura, lo strumento per rendere accettabile la favola. Proprio qui, del resto, in questa capacità illusionistica — davvero prodigiosa in un narratore che è, malgrado l'età, alla sua prima prova di grande impegno (ma un breve saggio di essa lo si era avuto già nel 1705 con *The Apparition of Mrs. Veal*¹⁴) —, in quest'uso sapiente del realismo per avvalorare quella che Nemi D'Agostino giunge a definire « una invenzione francamente ideale, tendenziosa e utopistica »¹⁵, è una delle ragioni dello straordinario fascino e, insieme, della riuscita poetica dell'opera. Ma proprio qui, anche, quelle sostanziali differenze tra *Robinson Crusoe* e *Moll Flanders* di cui si diceva. Il passaggio, infatti, dall'isola deserta al mondo abitato non è solo un mutamento scenografico ma un mutamento di punto di vista e di metodo narrativo; è il passaggio da una dimensione che è sì realistica ma anche favolosa e avventurosa (sì da tenere ancora più del poema

board us, he had so much forgot his language, for want of use, that we could scarce understand him, for he seemed to speak his words by halves ».

¹³ V. FROSINI, nel saggio citato, riporta le famose parole di Marx alla fine del cap. I, sez. I, libro I del *Capitale*: « giacché l'economia politica ama le robinsonate, visitiamo anzitutto Robinson nella sua isola ». Lo stesso Frosini aveva poco prima osservato che Robinson « è il personaggio-tipo dell'età del capitalismo borghese; egli è anzi, visto nella sua purezza metafisica, l'uomo economico, quale sarà teorizzato dai suoi compatrioti, Smith e Ricardo; egli è l'incarnazione letteraria del capitalismo puritano, osservato con la lente d'ingrandimento della psicologia d'uno scrittore di genio ». L'opera fondamentale, su questo aspetto di Robinson, è quella di M. E. NOVAK, *Economics and the Fiction of Daniel Defoe*, Berkeley e Los Angeles 1962. Un capitolo di essa (« The Economic Meaning of *Robinson Crusoe* ») può trovarsi, insieme ad altri studi di vari critici sui diversi aspetti dell'opera nel recente volume *Twentieth Century Interpretations of ROBINSON CRUSOE*, edited by F. H. ELLIS, Englewood Cliffs, N. J. 1969. Del NOVAK è importante anche *Defoe and the Nature of Man*, Oxford 1963.

¹⁴ Opportunamente C. IZZO ha incluso l'operetta (nella traduzione di P. SANAVIO) nel primo volume della sua edizione, citata, delle *Opere* di Defoe.

¹⁵ Nell'eccellente capitolo terzo (« Crusoe è gettato dalla tempesta sull'isola deserta »), p. 91, del suo *L'Ordine e il Caos*, Studi sugli Augustei, Trieste 1957.

epico che del romanzo¹⁶) o addirittura allegorica¹⁷ al realismo, appunto, proprio del romanzo. E Moll, più di Robinson, è personaggio romanzesco perché strettamente legato alla realtà, immerso in essa ma con nessun altro fine che quello di rappresentarla.

A immediata conferma di ciò sta il fatto che in *Moll Flanders* vengono in piena luce quegli aspetti negativi dell'anima e del comportamento umano che, nella storia di Robinson, pur essendo presenti (vi sono ad esempio in Robinson un cinismo, una violenza, un gusto del potere che lo rendono molto meno « idealizzato » di come non si creda), appaiono meno rilevati di quelli positivi. Se anche Moll ha qualità e pregi che, come s'è notato, le consentono di sopravvivere e fin di vincere, la continua osservazione di sé che Defoe, sulla scorta della tradizione puritana, le fa compiere (e questa introspezione, che è già in *Robinson Crusoe* e, ancor più, in *Captain Singleton*, apre la strada alle maggiori esperienze del romanzo moderno), conduce sempre alla registrazione del male, del peccato, della corruzione che ella trova, prima ancora che negli altri, in se stessa. Alcuni esempi si son già fatti a proposito della sua « avidità ». Ma si vedano, ancora, certi luoghi relativi alla sua vita amorosa: anche quando narra della sua prima, infelice esperienza, ella non manca, a differenza delle sedotte e abbandonate del romanzo sentimentale, di riconoscere le proprie colpe, la propria sensualità: « Avevo la testa piena di orgoglio, è vero, ma, ignara della malvagità dei tempi, non mi preoccupavo affatto della mia virtù, e se il mio giovinignore ci avesse provato fin dal primo momento, avrebbe potuto prendersi con me qualsiasi libertà gli piacesse ». E più avanti: « Forse mi trovò troppo facile, perché intanto che mi teneva tra le

¹⁶ Sulle qualità « epiche » del *Robinson Crusoe* si veda il libro di E. M. W. TILLYARD, *The Epic Strain in the English Novel*, Londra 1958 (pp. 31-50).

¹⁷ Sulla natura allegorica dell'opera insiste lo stesso Defoe nelle varie prefazioni attribuite a Robinson; in quella che precede le *Serious Reflections* leggiamo: « I, Robinson Crusoe... do affirm that the story, though allegorical, is also historical; and that it is the beautiful representation of a life of unexampled misfortunes, and of a variety not to be met with in the world, sincerely adapted to and intended for the common good of mankind, and designed at first, as it is now farther applied, to the most serious uses possible ».

braccia e mi baciava non gli opponevo alcuna resistenza. Ma, parola mia, mi piaceva troppo per tentar di respingerlo... ». Riferendo un'altra avventura: « Sovente dormivo con lui, e sebbene tutte le familiarità tra marito e moglie ci fossero abituali, pure non tentò mai di andare oltre, e di questo si faceva gran vanto. A dir il vero, della cosa non ero poi tanto felice come il mio amico credeva, perché, devo ammetterlo, ero molto più corrotta di lui ». E si potrebbe seguire con esempi riguardanti altri aspetti della vita di Moll se non premesse sottolineare che la stessa negativa visione della natura umana la troviamo espressa in molte delle innumeri opere e operette di Defoe. « Che fortuna per la maggior parte dell'Umanità », leggiamo in una di esse, « che l'uomo non sia in grado di sapere che cosa c'è nell'Uomo! Che sentina di malvagità! Che inferno di Frode e Falsità sarebbe ogni giorno oggetto delle nostre meditazioni! »¹⁸. E in un'altra: « E' chiarissimo che l'effetto del peccato di quel primo uomo è una macchia infetta che tutti ci portiamo nel mondo e che troviamo nella nostra natura, sì che abbiamo in noi una naturale propensione a fare il male e nessuna naturale inclinazione a fare il bene »¹⁹. Sono gli accenti della predicazione puritana e del *Pilgrim's Progress* di John Bunyan, ed è il Defoe sinceramente, coerentemente puritano quello che (non immemore, peraltro, della lezione di Hobbes) scrive *Moll Flanders* e che, seppure seguita ad attribuire valore allo spirito d'iniziativa e al coraggio umano (secondo una disposizione proprio anch'essa del puritanesimo), guarda alla natura e alla condizione dell'uomo con lo stesso sgomento che gli faceva dire: « Tutti gli uomini nascono canaglie, malfattori, ladri e assassini, e null'altro che il potere della Provvidenza trattiene noi tutti dal mostrarci tali ad ogni occasione »²⁰.

Questo processo di demitizzazione che lo scrittore attua tracciando il ritratto di Moll e facendo emergere in primo piano le linee negative abbozzate in quello di Robinson, raggiunge la massima intensità quando oggetto della rappresentazione è la società

¹⁸ Cito da M. E. NOVAK, *Defoe and The Nature of Man*, cit., p. 90.

¹⁹ In *The Family Instructor*.

²⁰ In *Serious Reflections*, cit.

borghese. Quella cui appartiene Robinson e dalla quale egli muove per poi tornarvi dopo l'esperienza nell'isola è molto più idealizzata di come non lo sia lui. E' un mondo fatto di mercanti saggi e onesti come il padre di Robinson, i quali amministrano con la stessa cura e scrupolosità sia le loro sostanze sia quelle del naufrago del quale non hanno per decenni notizia; è una società i cui rappresentanti — dal mercante al capitano di mare alla vedova di buona famiglia — sono, a differenza dei poveri (o dei selvaggi) specchiati esempi di virtù e vivono in una comunità regolata da reciproco amore e rispetto. Ma questa radiosa visione offerta da Defoe a quel pubblico per il quale inventava la nuova forma del romanzo viene, in *Moll Flanders*, letteralmente frantumata. La medesima società appare qui, come s'è già notato, il nemico da combattere, l'insidia da superare; non di civiltà e di solidarietà essa è esempio ma di oppressione e di egoismo, e le sole forze che la regolano sono quelle dell'interesse e del denaro. L'importanza del denaro era stata messa in rilievo anche nel primo romanzo, dove l'ultima parte è tutto un calcolo e un conteggio, da parte di Robinson, di dare e avere, ed è forse con qualche ironia che lo scrittore mostra come anche le reazioni sentimentali del suo personaggio assumano inevitabilmente dimensioni economiche:

Quando sbarcai in Inghilterra ero un perfetto estraneo per tutti, come se nessuno mi avesse mai conosciuto. La mia benefattrice e fedele amministratrice, a cui avevo affidato il mio denaro, era viva, ma aveva subito molte disgrazie; era diventata di nuovo vedova, e si trovava in cattive condizioni finanziarie... Mi recai poi nell'Yorkshire; ma mio padre era morto e così pure mia madre e tutta la famiglia, tranne due sorelle e due figli di uno dei miei fratelli. E poiché da gran tempo io ero stato dato per morto, non era rimasto nulla per me. Insomma non trovai alcun aiuto, e il poco denaro che possedevo non era sufficiente per darmi una posizione nel mondo... Tutto ciò che quel buon uomo diceva era pieno di affetto, e di nuovo io a mala pena potei trattenere le lacrime alle sue parole. Insomma, presi cento *moidores* e chiesi penna e inchiostro per dargliene ricevuta; poi gli restituii il resto e gli dissi che, se fossi rientrato in possesso della piantagione, gli avrei restituito anche l'altro denaro, come infatti feci più tardi...²¹.

²¹ Trad. cit., pp. 324, 328.

Alla luce di *Moll Flanders*, per la verità, v'è da chiedersi se l'ironia non sia, in *Robinson Crusoe*, addirittura una delle molle principali del discorso narrativo, ancor più forte e attiva, pur se abilmente celata, e magari non del tutto consapevole, delle altre intenzioni. Certo è, in ogni modo, che in *Moll Flanders* il fatto che la società « robinsoniana » sia imperniata sul denaro costituisce motivo non tanto di ironia quanto di aspra, appassionata, costante denuncia. L'ironia è nell'ultima parte dell'opera, quando basta che Moll mostri di avere un po' di denaro perché la sua condizione di deportata in Virginia si trasformi in quella d'una signora in viaggio di piacere e la reduce dal carcere di Newgate venga riverita, omaggiata, trattata con ogni riguardo dal capitano della nave e da ogni altro appartenente a quella società che ella ha, fin qui, combattuto. Ma, nel resto del romanzo, lo scrittore usa colori e toni assai più cupi per rappresentare il destino di chi, senza mezzi, deve vivere in una società siffatta. Così, se da un lato attribuisce a Moll la sua parte di colpa, non esita, dall'altro, a indicare nel sistema sociale il maggiore responsabile del travimento di Moll. « O denaro, denaro! », leggiamo in *The Review*, il periodico che Defoe redasse, da solo, dal 1704 al 1713 (e che fa di lui il vero iniziatore anche del giornalismo moderno), « quale influsso tu hai ... Tu sollevi eserciti, combatti battaglie, occupi città, regni ... Giustamente sei chiamato il dio di questo mondo... »²². E uno dei maggiori risultati del romanzo è appunto la rappresentazione di un mondo in cui il denaro è tanto importante da escludere ogni altro pensiero, o sentimento, o aspirazione, da penetrare, letteralmente, materialmente, in ogni luogo, da determinare tutte le azioni, i gesti, le parole degli uomini. Solo in *Lady Roxana*, forse, il denaro ha altrettanto peso, è altrettanto presente e invadente, forza mostruosa e inarrestabile che tutto afferra e corrompe e riduce alla propria natura. « Quando una donna si trova sola e priva di consiglio, è pro-

²² Cito da *The Best of Defoe's Review*, An Anthology compiled and edited by W. L. PAYNE, New York 1951, p. 131. A Defoe e alla *Review* è dedicata buona parte del bel libro di M. BIGNAMI, *Le Origini del Giornalismo Inglese*, Bari 1968; alcuni saggi della *Review* possono trovarsi nella antologia a cura della stessa M. BIGNAMI, *English Periodical Essays (1643-1711)*, Bari 1968.

prio come un sacchetto di denari o un gioiello lasciati cadere per strada », dice Moll; e l'uso di una similitudine come questa (da parte di uno scrittore che è così alieno dall'usarne) indica perfettamente il grado di soggezione del personaggio alla società del denaro. E così Moll bambina passerà il tempo « a contemplare l'oro » (quell'oro, va aggiunto, che campeggia in tutta una sezione del *Captain Singleton*, anche in questo anticipatore delle successive esperienze narrative di Defoe), contando « le ghinee più di mille volte al giorno »; cederà ai sensi ma anche alle lusinghe del denaro: « Quel denaro mi lasciò confusa ancor più delle tenerezze di prima, e cominciai ad esaltarmi al punto da non sentire quasi la terra sotto i piedi »; farà l'amore mettendosi « la borsa in petto »; sfiorerà appena la morte del marito per indugiare sul pensiero dei soldi:

E' superfluo per la storia che sto raccontando riferire ulteriori particolari sulle vicende mie e della famiglia durante i cinque anni che vissi con questo marito. Basti dire che da lui ebbi due figli e che dopo cinque anni morì. Era stato davvero un buon marito per me, e insieme passammo giorni felici. Ma poiché non aveva ricevuto molto dalla famiglia né era riuscito ad accumulare granché nei pochi anni che visse, le mie condizioni non risultarono troppo brillanti, e da quell'unione non uscì certo sistemata. Avevo conservato, è vero, i buoni per il valore di 500 sterline che il fratello più grande mi aveva regalato per convincermi a sposare l'altro; e insieme al denaro ricevuto prima e alla cifra press'a poco uguale ereditata da mio marito, mi trovai vedova con 1.200 sterline in tasca. I due figli mi vennero fortunatamente tolti dalle spalle dai genitori di mio marito...

Anche Robinson, come s'è visto, reagiva allo stesso modo in una situazione analoga: ma, a parte il diverso tono della narrazione, la differenza fondamentale sta nel fatto che è la società di cui Robinson è espressione e simbolo a determinare questo atteggiamento, a costringere Moll a pensare, come i personaggi brechtiani, in termini esclusivamente materiali, a eliminare dalla vita il sentimento e gli affetti. E sta, inoltre, nell'essere in questo caso Defoe dalla parte di Moll e non di Robinson. Come, nella scoperta e rappresentazione del male del mondo, *Moll Flanders* rivela il Defoe puritano, così, nella denuncia del sistema sociale, il romanzo ri-

vela il Defoe polemista e riformista, lo strenuo difensore delle classi umili, l'autore di quello *Essay upon Projects*, del 1698, in cui le varie proposte che egli fa, da quelle riguardanti l'organizzazione bancaria a quelle sull'istruzione pubblica, mirano tutte al progresso sociale, all'eliminazione dell'ingiustizia, all'emancipazione della donna, al controllo di quella medesima spinta capitalistica impersonata da Robinson; oppure l'autore, per limitarsi agli scritti più noti, del *pamphlet* dello stesso anno, *A Poor Man's Plea*, in cui un povero, parlando come Moll in prima persona, denuncia vigorosamente l'ingiustizia di un mondo in cui tutte le punizioni « ricadono su noi: perché noi non troviamo il ricco ubriaccone portato davanti al giudice, né il mercante bestemmia e lascivo multato e messo in ceppi... ». Non diversa è l'indignazione morale che sostanzia *Moll Flanders* (come, nello stesso anno, quel mirabile *Journal of the Plague Year* in cui la descrizione della peste del 1665 s'accompagna a una costante denuncia delle sofferenze dei poveri), non diverso è lo sgomento con cui è rappresentata la povertà:

... avevo la terribile prospettiva della miseria e della fame che mi ossessionava come uno spettro pauroso ... La povertà mi aveva spinto nello stato in cui mi trovavo, e la paura della povertà mi ci teneva costretta ... incalzata dal peggiore dei demoni, la povertà, ero tornata alle tristi abitudini d'un tempo ... I tempi di miseria son tempi di terribile tentazione, quando ogni forza di resistenza scompare.

Più che a *Robinson Crusoe*, dunque, è a *Moll Flanders* che Defoe affida l'immagine della realtà quale egli la conosce e la soffre, ed è per questo che Moll acquista non solo una misura di rappresentatività, ma anche una corposità superiore a quella di Robinson, e il suo romanzo comunica, rispetto alla « favola » del marinaio di York, un più pieno e ricco senso della vita. E non che l'esperienza umana dello scrittore di *Robinson* sia più scarsa: ormai sessantenne (com'è noto, Defoe nacque, probabilmente, nel 1660 e morì nel 1731) egli ha conosciuto la vita in tutti i suoi aspetti (scrive egli stesso in certi versi: « Nessuno ha

più di me provato varie fortune, / Ed io son stato tredici volte ricco e povero »²³); è stato mercante e uomo politico, speculatore e informatore governativo, giornalista e fabbricante di mattoni; ha avuto moglie, otto figli e varie esperienze sentimentali; ha conosciuto i favori della corte e lo squallore del carcere; si è destreggiato tra vari governi, ha combattuto, ha difeso le proprie convinzioni sociali e religiose, ha viaggiato, si è dovuto nascondere, ha fatto bancarotta, ha ricominciato varie volte daccapo²⁴. Ma è soprattutto in *Moll Flanders*, che egli riversa questa ricchezza di conoscenze, da un lato descrivendo e rappresentando luoghi conosciuti (come quella Londra di cui sa ogni segreto) o ambienti che lo hanno sempre interessato (come quello dei criminali, alcune « vite » e fittizie « autobiografie » le quali son quasi il primo abbozzo di *Moll Flanders* e degli altri romanzi di questi anni²⁵), dall'altro valendosi della propria esperienza per penetrare e rappresentare, attraverso le picaresche avventure di Moll, la vicenda dell'uomo; e ciò perché è in *Moll Flanders* che muta il punto di vista e il fine della narrazione non è più, come in *Robinson Crusoe*, la creazione di un mito (e come mito infatti quest'opera straordinaria seguita a vivere), ma la rappresentazione della realtà. Mutamento, questo, che comportava anche un diverso uso del linguaggio narrativo e, in effetti, il passaggio da un realismo illusionistico, strumentale, ad un realismo autentico: e se gli esempi che si son fatti ne forniscono già ampia prova, nulla potrebbe meglio dimostrarlo della differenza di linguaggio tra Robinson e Moll. Alla base di ambedue le espressioni c'è, naturalmente, quella prosa semplice e pratica, robusta e incisiva che attingeva sia alla predicazione puritana sia alla pubblicistica politica e scientifica del tempo, e che Defoe aveva elaborato nella sua incredibile attività di poligrafo;

²³ Cito da E. DREW, *The Novel*, New York 1963, p. 27.

²⁴ Tra le migliori biografie di Defoe, son quelle di JAMES SUTHERLAND, *The Life of Daniel Defoe*, Londra 1937 e J. R. MOORE, *Daniel Defoe, Citizen of the Modern World*, Chicago 1958. Molte notizie biografiche, oltre che acute osservazioni critiche, nella Introduzione generale di C. Izzo all'ediz. cit. e nella presentazione dello stesso alle varie opere incluse.

²⁵ E per esempio *The King of Pirates* (il capitano Avery), del 1719.

una prosa che, come osserva bene Ian Watt, pienamente obbediva ad un famoso programma tracciato dal Vescovo Sprat: « un modo immediato, nudo, naturale di parlare; espressioni concrete; significati chiari; una spontanea semplicità; con tutte le cose portate il più vicino possibile alla chiarezza matematica: e con una preferenza per il linguaggio degli artigiani, degli agricoltori e dei mercanti piuttosto che per quello dei letterati e degli eruditi »²⁶; una prosa, infine, di cui lo stesso Defoe, nella *Review*, aveva formulato la natura: « Se qualcuno dovesse chiedermi quale sia, per me, uno stile o un linguaggio perfetto, risponderci: quello con cui un uomo che parlasse a cinquecento persone, di qualsiasi genere ad eccezione degli idioti o dei pazzi, si facesse capire da tutte, ed esattamente nel modo in cui volesse esser capito ».

Su questa base, tuttavia, lo scrittore costruisce le due narrazioni in modo nettamente diverso, e lo ha indicato acutamente Nemi D'Agostino²⁷, distinguendo tra uno stile che, in *Robinson Crusoe* (come anche nel *Journal of the Plague Year*) « si dispone in un ordinamento ipotattico, dall'alto » e « tende ad un tono elevato, monotonamente semplice e solenne » mentre nelle opere in cui è « più forte il sentimento della realtà, la partecipazione dell'autore all'avventura del protagonista, il gusto del narrare e del creare una persona viva » tende, come in *Moll Flanders*, alla « paratassi drammatica ». Così, se in entrambi i romanzi la narrazione è « detta » dai due protagonisti ormai vecchi, in *Robinson Crusoe* « qualunque sia il particolare narrato, un rapido momento drammatico e una meditazione morale ... il ritmo della narrativa mantiene la costante larga, sicura e sostenuta del presente calmo e ordinato », mentre in *Moll Flanders*, spesso, la narratrice viene « presa nel ritmo vivo delle sue memorie » abbandonandosi « ad esse senza più riflettere », e allora « la sintassi si fa paratattica, immediata, il dialogato acquista una concisione drammatica di straordinaria freschezza ».

²⁶ Il brano (tratto dalla *History of the Royal Society*, 1967) è citato e commentato da IAN WATT nel suo fondamentale *The Rise of the Novel*, Studies in Defoe, Richardson and Fielding, Londra 1957, p. 101.

²⁷ *Op. cit.*, p. 99 sgg.

Il fatto è che, essendo la storia di Robinson una narrazione ancora sospesa tra il realismo e l'esemplificazione morale (una parabola, la definisce D'Agostino), l'avventura reale e quella allegorica, il « narratore » rimane essenzialmente una convenzione, uno strumento con cui registrare in modo distaccato e oggettivo le vicende di un protagonista che è a sua volta partecipe delle varie forme che coesistono nella narrazione. Al contrario, essendo la storia di Moll sostanziata di realtà, e una realtà corposa, fervida, sanguigna pur se dolorante, piena pur se disperata, ecco che la « narratrice » vi partecipa totalmente, la narra e insieme la rivive, la riferisce e la soffre, la giudica e la commenta. La storia, invero, non è solo quella della Moll che vive le sue vicende ma anche quella della Moll che, ormai vecchia, la racconta; se la prima è già personaggio a tutto tondo, denso di umori, di vitalità, creatura di carne e sangue, e tanto da far pensare a un suo influsso sulla Molly Bloom dell'*Ulysses* joyciano (e Joyce, del resto, conosceva « parola per parola » il suo Defoe²⁸), personaggio è anche la seconda, con i tratti che le vengono dal tempo che è passato, dalla saggezza acquistata, la serenità raggiunta, e insieme dal rimpianto della giovinezza, la consapevolezza della decadenza, la ribellione allo spegnersi dei sensi, il pensiero della morte reso più drammatico dalla rievocazione della vita. Questa Moll che racconta è, di fatto, l'invenzione forse più felice del romanzo (nonché quella che più anticipa i moderni sviluppi della tecnica narrativa), consentendo a Defoe di riempire interamente lo spazio narrativo, di estendere la zona di realtà rappresentata aggiungendo a quella percorsa dalla Moll « narrata » quella su cui campeggia la Moll « narratrice », di moltiplicare le prospettive, i piani temporali, i rapporti del personaggio con la società e con se stesso, di rendere gli stessi difetti strutturali (gli squilibri nella lunghezza degli episodi, gli anacronismi, le impre-

²⁸ Si ricorderà che nel monologo, alla fine di *Ulysses*, Molly Bloom giunge a nominare *Moll Flanders*: « ...I dont like book with a Molly in them like that one he brought me about the one from Flanders a whore always shoplifting anything she could cloth and stuff and yards of it... ». Su Defoe Joyce tenne una conferenza in italiano, per cui ved. più avanti, in questo volume, il saggio su Joyce.

cisioni, le cadute, giustamente rilevati da critici quali la Drew o il Watt) il frutto di una scelta operata dalla « narratrice » sul materiale del proprio narrare, di trasformare gli stessi commenti moralistici che rischierebbero di rimanere estrinseci in interventi non meno attivi e costruttivi delle considerazioni ironiche che mancano in *Robinson Crusoe* e che qui, invece, danno un nuovo spessore al racconto. Grazie anche a questa straordinaria intuizione (ché certo mancò a Defoe un alto grado di consapevolezza estetica ed egli fu grande scrittore quasi suo malgrado), Moll davvero, come scriveva E. M. Forster²⁹, « riempie il libro che porta il suo nome, anzi vi si erge sola come un albero in un parco, in modo che possiamo scorgerla da ogni lato né la nostra contemplazione è ostacolata da altre piante », e il suo romanzo davvero si configura come una composta, variegata, drammatica e mobile immagine della vita, un'opera che non è solo, per usare le parole di Virginia Woolf³⁰, « tra i pochi romanzi inglesi che possiamo chiamare indiscutibilmente grandi » ma anche il libro con cui veramente comincia il romanzo moderno, e il moderno realismo.

²⁹ E. M. FORSTER, *Aspects of the Novel*, New York 1927, p. 88. Nel libro di Forster c'è una lunga e penetrante analisi del personaggio di Moll (cap. III, « People »).

³⁰ V. WOOLF, « Defoe », ora in *Collected Essays*, vol. I, Londra 1966, p. 63. Lo stesso volume raccoglie un saggio dedicato a *Robinson Crusoe* (pp. 69-75). Osservazioni assai felici su *Moll Flanders* vi sono anche in un articolo di E. CECCHI, « Incontro con *Moll Flanders* », in *Scrittori Inglesi e Americani*, Milano 1962⁴, vol. I, pp. 29-32.

L'IMPORTANZA DI IMLAC

La prima, e la più elementare, funzione affidata da Samuel Johnson al personaggio di Imlac, nel suo romanzo filosofico del 1759, *Rasselas*¹, è quella d'essere il portavoce del Johnson saggista, e cioè di esprimere in un contesto narrativo quelle opinioni di natura filosofica, morale, letteraria, che lo scrittore aveva già elaborato ed espresso nei saggi. Se, infatti, l'intero romanzo è legato fortemente, sul piano sia stilistico sia intellettuale, al *Rambler*, all'*Adventurer*, all'*Idler*², nonché agli scritti critici johnsoniani, tale legame appare particolarmente stretto là dove interviene Imlac. Si pensi alle sue prime parole: quando Rasselas, il « principe d'Abissinia », gli chiede « di cominciare la storia della sua vita », così egli risponde:

« Signore ... la mia storia non sarà lunga: la vita dedicata alla conoscenza trascorre silenziosamente, ed è modificata assai poco dagli avvenimenti. Parlare in pubblico, pensare in solitudine, leggere e ascoltare, domandare e ri-

¹ Questo saggio è stato pubblicato in italiano nei *Rendiconti della Classe di Scienze morali, storiche e filologiche* dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Serie VIII, vol. XIV, fasc. 3-4, Marzo-Aprile 1959, pp. 114-128; e in inglese in *Bicentenary Essays on Rasselas*, collected by MAGDI WAHBA, Cairo 1959, pp. 31-49.

Nello stesso anno di *Rasselas*, 1759, pochi mesi prima, compariva il *Candide* di Voltaire (pubblicato nel gennaio, mentre il *Rasselas* vedeva la luce nell'aprile), e ciò, data l'affinità dell'argomento, e delle conclusioni ideologiche, ha fatto talvolta pensare ad una derivazione di Johnson da Voltaire. Il fatto è tuttavia da escludere — e basterebbe pensare alla grande differenza tra il « filosofo » Pangloss di Voltaire, costantemente criticato e irriso dall'autore, e lo Imlac di Johnson — come dimostra convincentemente, tra gli altri, JAMES L. CLIFFORD in « Some Remarks on *Candide* and *Rasselas* », in *Bicentenary Essays*, cit., pp. 7-20. Nella stessa raccolta — che è utilissima per chi voglia approfondire i vari problemi presentati dal romanzo johnsoniano — un saggio di NEDD WILLARD, « *Zadig* and *Rasselas* considered » (pp. 111-23) dimostra come un qualche debito Johnson lo abbia nei confronti di un'altra opera di Voltaire, *Zadig* appunto, ma come, d'altro canto, i due scrittori attingessero a fonti comuni.

² A questo proposito si veda, di chi scrive, la Introduzione a S. JOHNSON, *Preface to Shakespeare* e altri scritti shakespeareiani, Bari 1967 (1^a ed.