

LA METAMORFOSI DI PAMELA DA RICHARDSON A GOLDONI. GIULIANA NUVOLI

Pamela: la nascita del personaggio

Nel Carnevale del 1748 si rappresenta a Venezia la *La putta onorata*: il personaggio di Bettina è magnifico, Teresa Medebach lo interpreta da par suo e Goldoni è applauditissimo. Ma, due anni dopo, le cose sono cambiate: il pubblico vuole cose nuove e si sta allontanando dalla compagnia Medebach. Così il 10 febbraio 1750, Goldoni fa una scommessa con lui: scriverà commedie, “una a la settimana per almanco” per tutto l’anno seguente. Nelle *Memorie* il numero delle commedie promesse è ridimensionato, ma resta comunque alto:

Offeso dal cattivo umore del pubblico e avendo la presunzione di valer qualche cosa, composi il complimento di chiusura per la prima attrice e, in brutti versi, ma molto chiaramente ed energicamente, le feci dire che il poeta che lavorava per lei e i suoi compagni s’impegnava a far rappresentare sedici nuove commedie nel corso dell’anno seguente. (...) Quando contrassi tale impegno, non avevo un solo argomento in testa. Bisognava però mantenere la parola, o perire. I miei amici tremavano per me, i nemici mi burlavano, e io confortavo gli uni e mi ridevo degli altri.¹

Goldoni comincia a scrivere in modo febbrile e compone *Il teatro comico*, *Le femmine puntigliose*, *La bottega del Caffé*, *Il bugiardo*, *L’adulatore* e, per sesta *La Pamela*².

La prima veneziana di quest’ultima commedia³, messa in scena il 28 novembre 1750 al teatro Sant’Angelo, è un trionfo. Sono lunghi applausi a scena aperta sia per l’autore che per Teodora Medebach, la protagonista. *La Pamela* viene rappresentata per 18 volte in quella stessa stagione teatrale: dato straordinario, se si pensa che, a Venezia, la tradizione vuole che ogni sera venga rappresentata un’opera diversa, e

¹ Carlo Goldoni, *Mémoires*, trad. it. di Paola Ranzini, a cura di Paolo Bosisio, Milano, Mondadori, 1993, parte II, cap. VI, p. 329.

² La prima edizione a stampa esce per i tipi di Bettinelli col titolo *La Pamela* (1750); il titolo resta invariato nell’edizione Paperini (Firenze 1753); diventa *Pamela fanciulla* nell’edizione Pasquali (1761); si muta in *Pamela nubile* nell’edizione Zatta (1788).

³ Non è certo se la prima rappresentazione della Pamela sia avvenuta a Mantova (come risulta dall’edizione Paperini) oppure a Milano (come si legge nell’edizione Pasquali).

che solo in casi eccezionali si diano repliche della stessa commedia. Il successo dilaga su tutto il territorio della penisola: quando Goldoni si trova a Roma, nel 1759, scopre che il teatro *Capranica* aveva rappresentato per l'intera stagione *Pamela*, riportando sempre un successo clamoroso⁴

Tale teatro (il *Capranica*), che da qualche anno si era consacrato alle mie opere, in quel periodo rappresentava la mia commedia *Pamela*. Tale opera era resa così bene e tanto piaceva che, da sola, sostenne il teatro dall'apertura sino alla chiusura, cioè dal dicembre sino al Martedì grasso. Tutte le volte che vi andavo era per me un giorno di trionfo⁵.

Il personaggio di Pamela ha nascita remota. Il primo antecedente è in *Griselda* (1734-35), amorosa eroina di “nascita vile” e di forte tempra morale che aveva saputo resistere alle tentazioni e alle prepotenze; si fa borghese ne *La donna di garbo* (1743) e ne *La vedova scaltra*⁶, diventando protagonista di quel progetto di educazione del pubblico di cui Goldoni parla in polemica con *Le putte di Castello*.

Al teatro San Luca avevo visto una commedia intitolata *Le Putte di Castello*; era una commedia popolare, la cui protagonista era una Veneziana priva di buone qualità, moralità e morigeratezza.

Tale opera era apparsa prima del decreto che stabiliva la censura delle rappresentazioni teatrali; tutto era pessimo: carattere, intreccio, dialogo; tutto era dannoso; eppure si trattava di una delle solite commedie italiane: divertiva il pubblico, attirava la gente, e si rideva delle facezie di cattivo gusto. Ero così contento di quella parte di pubblico che cominciava a preferire la commedia alla farsa e la decenza alla scurrilità che, per impedire il male che una simile commedia avrebbe

⁴ Naturalmente non mancarono giudizi negativi, come quello di Giuseppe Baretti: “A buon conto comincio a dir loro che ho finito ieri di rileggere il primo tomo del Goldoni, che contiene il *Teatro coreico*, la *Bottega del caffè* e le due *Pamele*, e che nessuna di queste quattro commedie vorrei averla fatta io, per quanto ho cari questi occhiali d'Inghilterra, che porto sul mio naso aquilino, e senza i quali non potrei scrivere una riga né al lume del giorno, né al lume della mia lucerna.”

Acido anche il giudizio di Carlo Gozzi: “Sostenni e provai che (...) non aveva fatto che porre in dialogo, con qualche maggior regolarità e filatura, de' soggetti scordati dell'arte comica all'improvviso e con quella grossolana dicitura che chi sa scrivere può rilevare; ma che vedendo egli illanguidire cotesto suo primo genere, ch'egli chiamava riforma, aveva assalito il pubblico colla novità delle *Pamele* e d'altri romanzi; che al languire di questa novità era uscito coll'altra novità delle farse nazionali, ricopiando le Baruffe di Chioggia, de' campielli, delle massaie, ed altre simili bassezze popolari, le quali assolutamente, nella loro trivialità niente letteraria, erano state i suoi migliori guazzetti scenici, e d'una tempera d'avere vita più lunga in sul teatro degli altri innesti suoi, (...) e che questa novità, quanto più censurabile, condannabile e detestabile per lo specchio lascivo di bigamia e di lussuria, per la virtù e la innocenza calpestata dal vizio furente, per la impossibilità degli avvenimenti e per cent'altre gemme consimili ch'ella contiene, tanto più aveva stabilita la sua corona di lauro nell'orbo fanatismo -nella opinione d'un bulicame di sciocchi, i quali (...) innalzavano i suoi propositi al tempio della gloria avvelenando l'udito degli avvezzi all'ottimo e fomentando in lui il petulante commiserabile sentimento di vanità.”

⁵ Ivi, parte II, cap. XXXVIII, p. 495.

⁶ *La vedova scaltra* è la prima commedia che Goldoni scrive dopo aver firmato il contratto con Medebach: tornava al teatro dopo cinque anni di lontananza.

potuto causare nelle menti ancora malsicure, ne feci rappresentare una del medesimo genere, ma onesta e istruttiva, intitolata *La Putta onorata*, che era l'antidoto alle *Putte di Castello*⁷.

Nasce così la *putta onorata*, mutazione plebea e virginale della donna di buoni costumi, rappresentata con vivezza e realismo.

La *Putta onorata* era, invece, un personaggio virtuoso che interessava per via dei suoi costumi, della sua dolcezza e della sua condizione, e io avevo mancato, dicevano quelli, al fine della commedia che è di far detestare il vizio e correggere i difetti; i miei censori avevano ragione, ma io non avevo torto. Volevo incominciare lusingando la mia patria, per la quale lavoravo; il soggetto era nuovo, amabile, cittadino. Proponevo agli spettatori un modello da imitare⁸.

Il soggetto *nuovo, amabile, cittadino* è ripreso l'anno dopo, ma con minor successo, ne *La buona moglie* (1749).

I problemi di una derivazione obbligata

Dopo l'impegno preso col pubblico, urgono argomenti diversi e accattivanti: il romanzo di Richardson è lì, uscito da poco⁹ e con la storia giusta. E, benché messo all'*Indice* da papa Benedetto XIV¹⁰, il romanzo riscuote il favore del pubblico: "Da qualche tempo il romanzo *Pamela* era la delizia degli Italiani, e tutti gli amici mi tormentavano perché ne facessi una commedia¹¹." Così Goldoni si decide:

Potrà ciascheduno riconoscere facilmente aver io tratto l'argomento della Pamela da un graziosissimo romanzo Inglese, che porta lo stesso nome; e chi le carte ha lette di tal romanzo, vedrà sin dove ho seguitata la traccia del Romanziere, e dove ho lavorata con invenzione la favola¹².

L'operazione ha successo, e l'anno seguente, come era accaduto con *La buona moglie*, Goldoni ripropone un dittico con *La Pamela maritata*¹³, che deriva dalla

⁷ Carlo Goldoni, *Mémoires*, cit., parte II, cap. II, pp. 310-311.

⁸ Ivi, parte II, cap. III, p. 316.

⁹ Nel 1744 esce a Venezia, edita da Bettinelli, la traduzione italiana dei primi tre volumi del romanzo, e nel 1745 esce il quarto.

¹⁰ *Index Librorum Prohibitorum*, Vaticano 1940, p.407.

¹¹

¹²

¹³ Ricordiamo che il dittico di Pamela è riproposto anche in due libretti, *La buona figliola* (1756) e *La buona figliola maritata* (1761), musicati da Piccinni.

seconda parte del romanzo. I nodi più interessanti del rapporto con Richardson riguardano però, in particolare, *Pamela*, e solo di questa commedia, in questa sede, ci occuperemo. Lo schema della fanciulla insidiata e vincente rientra alla perfezione nel progetto di Goldoni; ma il romanzo pone un problema:

Io conoscevo bene tale romanzo; non avevo difficoltà a coglierne lo spirito, a restringere il contenuto; ma l'intento morale dell'autore inglese non si adattava né ai costumi né alle leggi del mio paese.

A Londra un lord non perde la propria nobiltà sposando una contadina; a Venezia un patrizio che sposi una plebea priva i suoi figli della nobiltà patrizia ed essi perdono così ogni diritto ad accedere alle cariche più importanti.

La commedia, che è o dovrebbe essere scuola di virtù, non deve rappresentare le debolezze umane, se non per correggerle; e non è bene arrischiare il sacrificio di un'infelice discendenza con il pretesto di ricompensare la virtù.¹⁴

In questa pagina Goldoni mette a fuoco due punti nevralgici:

1. la commedia è “scuola di costumi”;
2. il romanzo di Richardson non rispetta questa finalità.

Dunque la commedia deve essere “scuola di costumi”, essa deve, in primo luogo, rispettare le leggi, il decoro, gli usi della tradizione. E il romanzo di Richardson va contro tutto questo, se permette che un uomo di nobile nascita sposi una serva. Le ragioni della perplessità di Goldoni sono fondate: a Venezia i matrimoni tra nobili e i figli da questi generati venivano iscritti nel “Libro d'Oro”: l'iscrizione era negata nel caso di matrimoni misti, che comportavano, tra l'altro, l'espulsione dal Maggior Consiglio.

Il premio della virtù è l'oggetto dell'autore inglese; a me piacque assalissimo una tal mira, ma non vorrei che al merito della virtù si sacrificasse il decoro delle famiglie. Pamela benché vile e abietta, merita di essere da un Cavaliere sposata; ma un Cavaliere dona troppo al merito di Pamela, se non ostante la viltà de' natali, la prende in isposa¹⁵.

La morale di Goldoni è pragmatica: la ricompensa della virtù è valore inferiore rispetto alla perdita dei vantaggi che derivano dall'appartenere alla classe

¹⁴ Carlo Goldoni, *Mémoires*, cit., Parte II, cap. IX, pp. 342-343.

¹⁵ Carlo Goldoni, *L'autore a chi legge*, in *Pamela*, in *Commedie*, Firenze, Paperini, 1753. Istruttivo, sui matrimoni fra disuguali nel Settecento, Antonio Montanari, *Per soldi ma non per passione. “Matrimoni disuguali” a Rimini (1763-1792): tra egemonia nobiliare e ascesa borghese*, Rimini, Romagna arte e storia, 1998.

aristocratica. Il nodo principale è dunque quello del matrimonio : la virtù deve avere il suo premio, ma il matrimonio fra due diverse classi sociale va evitato. E Goldoni indica con assoluta precisione quale sia la soluzione da adottare:

Piacque a me immaginare una peripezia avvantaggiosa per li due Amanti, e cambiando la condizion di Pamela, premiar la di lei virtù, senza oltraggiare il puro sangue di un Cavaliere, che al pari degli stimoli dell'amore, quelli ascolta eziandio dell'onore.

Il conflitto è quello tra morale fondata sui “principi di natura” e morale che viene “dalla pratica più comune approvata”. E l’opzione è per la seconda, poiché Goldoni ritiene che le leggi del viver civile siano da privilegiare rispetto a quelle “naturali”. Una scelta perfettamente allineata con molti dei contemporanei di Richardson, tra cui lo stesso Fielding, e che trovava la sua giustificazione nei *Two treatises of Government* (1690), in cui Locke indicava come le leggi di natura siano definite e tradotte in comportamenti pragmatici dall’esperienza della vita umana associata. Goldoni riconosce la legittimità delle scelte di Richardson, che ha destinatario diverso dal suo: ma – al tempo stesso – osserva che in nessun caso il premio della virtù possa alterare la divisione in classi esistente, poiché questa è garanzia di ordine e di stabilità.

Le dichiarazioni di Goldoni sono, come vedremo, meno limpide e definitive di quanto non appaia sulla pagina. Ma egli deve cautelarsi: col pubblico, con la classe aristocratica e con la censura. Qualunque cosa egli intenda dire è meno rischioso collocarla in un paese diverso da Venezia, con protagonisti di rango che non permettono identificazioni di sorta coi potenti del momento. Certo, non sempre le cautele sono sufficienti: quando un nobile compare sulla scena, gli spettatori possono riconoscere il personaggio cui si allude. Nella *Putta onorata*, ad esempio, il marchese di Ripaverde, abita in un palazzo lussuoso di Venezia, tiene un gondoliere come autista ed è innamorato della giovane lavandaia Bettina, che tenta inutilmente di sedurre e che, non riuscendoci, tenta di rapire. Tutti gli spettatori intuiscono che sotto lo pseudonimo del marchese di Ripaverde si nasconde il nome di qualche grande

aristocratico veneziano (di cui ravvisa l'identità), che ha voluto approfittarsi di una ragazza di ceto plebeo, e applaudono calorosamente la "putta onorata" che respinge la violenza del patrizio; ed è lieto ch'ella giunga a nozze onorevoli, con l'agnizione finale di Pasqualino come figlio del mercante Pantalone. Agnizione che Goldoni applica, in *Pamela*, alla protagonista: vi saranno nozze onorevoli, perché la fanciulla appartiene allo stesso ceto sociale del futuro consorte.

Vero è che in Londra poco scrupolo si fanno alcuni di cotai nozze, e legge non ci è colà che le vieti; ma vero è, non meno, che niuno amerà per questo che il figliuolo, il fratello, il congiunto sposi una bassa femmina, anziché una sua pari, quantunque sia, più di questa, virtuosa quella e gentile. Il Romanziere medesimo arma gli sdegni di Miledi, sorella dell'affascinato Milord, sul dubbio ch'egli discenda ad isposare una serva, e crede alla famiglia ingiuriosissime tali nozze, come le credo io altresì, ad onta del contrario costume. O non doveva l'Autore Inglese, secondo me, disputare su tale articolo, o lo doveva risolvere con più decoro della sua Nazione¹⁶.

Il lessico di Goldoni è acceso (*ingiuriosissime nozze*), come se la scelta del protagonista potesse minare davvero l'ordine sociale.

(...) certamente fra noi sconvenevole troppo riuscito sulle nostre scene sarebbe il matrimonio di un Cavaliere colla virtuosa sua Cameriera. Non so, se su tal punto saranno i perspicacissimi ingegni dell'Inghilterra di me contenti. Io non intendo disapprovare ciò che da essi non si condanna; accordar voglio ancora, che coi principi della natura sia preferibile la virtù alla nobiltà e alla ricchezza, ma siccome devesi sul Teatro far valere quella morale che viene dalla pratica più comune approvata, perdoneranno a me la necessità, in cui ritrovato mi sono, di non offendere il più lodato costume¹⁷.

Il dubbio che Goldoni stia comunicando qualcosa di diverso dal dettato della pagina, comincia a farsi consistente. "Io non intendo disapprovare ciò che da essi non si condanna"; e, subito dopo, "ma siccome devesi sul teatro far valere quella morale che viene dalla pratica più comune approvata". *L'autore* sta comunicando *a chi legge* che ciò che professa apertamente non corrisponde a ciò che sente: dovere di messinscena, problemi di censura, bisogno di essere ben accolto dal grande pubblico impongono alcune regole. Da consumato autore di teatro, le rispetta.

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ibidem.*

La riduzione teatrale

A lato della obiezione fondamentale, “nessuna virtù vale lo scardinamento dell’ordine sociale”, la trasposizione teatrale pone dei problemi tecnici:

1. La necessità di ridurre ad un testo relativamente breve un romanzo che corre per centinaia di pagine;
2. la creazione di un sistema omogeneo di personaggi che rendessero al tempo stesso armoniosa e vivace l’azione scenica;
3. la riduzione alle tre unità di tempo, luogo, azione;
4. *Rendere lo scioglimento più dilettevole*, rispettando con un *pensier nuovo* le regole del decoro: quindi trovare un altro finale alla storia di Pamela.

Goldoni articola la sua storia nell’arco di tempo che da dall’inizio del romanzo sino alla decisione presa da Bonfil di sposare Pamela. E, nel rispetto puntuale del decoro, viene comunicata a Miledi Daure la notizia del matrimonio, prima che questo avvenga; nel romanzo, invece, ella viene a conoscenza delle nozze dopo che queste sono già avvenute.

Negli anni che seguono la firma del contratto con la compagnia Medebach, Goldoni mette a punto la sua riforma del teatro che prevede, tra le altre cose, un equilibrio armonico tra le varie parti della commedia: un equilibrio che Goldoni raggiunge con l’attribuzione di parti significative e funzionali anche ai personaggi minori. Nella *Pamela* questo equilibrio è raggiunto con la bipartizione dei personaggi in due insiemi che hanno il loro centro, rispettivamente, nei personaggi di Milord Bonfil e Pamela. Una centralità determinata, fra l’altro, anche dalla loro presenza sulla scena: se si eccettuano le scene XV e XVI del secondo atto, in ogni scena è presente almeno uno dei personaggi. La contrapposizione fra i due insiemi è sottolineata dalla loro rara compresenza sulla scena: su un totale di cinquantatré scene Bonfil e Pamela compaiono insieme solo in tredici e, da soli, solo in tre.

Intorno a Pamela ruotano Andreuve, Jevre, Monsieur Longmann: rispettivamente il padre, la governante, il maggiordomo¹⁸; intorno a Bonfil si

¹⁸ I restanti personaggi, Milord Coubrech, Monsieur Villiome, Isacco, sono appena comparse.

muovono Miledi Daure, Milord Artur, il Cavaliere Ernold: la sorella, l'amico, il parente acquisito. Assai diverse le dinamiche: mentre Pamela ha da loro attenzione, conforto, amore, ciò che si muove intorno a Bonfil è frutto della "ragion sociale".

Ma la contrapposizione fra il "mondo degli affetti" e il "mondo delle regole" non comporta un giudizio negativo nei confronti di quest'ultimo; il giudizio viene emesso, piuttosto, sul modo in cui le regole vengono applicate: Artur, Daure ed Ernold ne rappresentano, rispettivamente, il lato giusto, quello asfittico e quello degenerato. Diversa è l'articolazione dei personaggi del sistema Pamela: Longmann si colloca tra i servitori, anche se nella fascia più alta; Jevre è già piccolo borghese; Andreuve, creduto a lungo un contadino, si rivela essere, nel finale di commedia, conte d'Auspingh.

A lato dell'istituzione del sistema dei personaggi e della loro caratterizzazione, si colloca il problema del passaggio dal romanzo epistolare alla commedia.

La prima stesura del romanzo è composta da 69 lettere quasi tutte indirizzate da Pamela ai genitori: ventitré di queste prevedono anche un *post scriptum* che varia da una a trentadue righe. Il *post scriptum* serve, di norma, a mettere a fuoco i rapporti fra Pamela e altri personaggi del romanzo, ed è espediente che Richardson usa per accrescere la tensione narrativa. Del complesso utilizzo delle lettere resta labile traccia nella commedia. Il momento più significativo è quello della terza scena del primo atto: Pamela sta scrivendo al padre, quando entra Bonfil che insiste per leggerne il contenuto.

BON. (*da sè in distanza*) (Cara Pamela! Scrive.)

PAM. (*scrivendo*) Sì, sì, spero verrà.

BON. Pamela.

PAM. (*si alza*) Signore? (*s'inchina*)

BON. A chi scrivi?

PAM. Scrivo al mio genitore.

BON. Lascia vedere.

PAM. Signore... Io non so scrivere.

BON. So che scrivi bene.

PAM. (*vorrebbe ritirar la lettera*) Permettetemi...

BON. No; voglio vedere.

PAM. (*gli dà la lettera*) Voi siete il padrone.

BON. (*legge piano*)

PAM. (*da sè*) (Oimè! Sentirà ch'io scrivo di lui. Arrossisco in pensarlo.)
 BON. (*guarda Pamela leggendo, e ride*)
 PAM. (*da sè*) (Ride? O di me, o della lettera.)
 BON. (*fa come sopra*) PAM. (*da sè*) (Finalmente non dico che la verità.)
 BON. (*rende a Pamela la lettera*) Tieni.
 PAM. Compatitemi.
 BON. Tu scrivi perfettamente.
 PAM. Fo tutto quello ch'io so.
 BON. Io sono il tuo caro padrone.
 PAM. Oh signore, vi dimando perdono, se ho scritto di voi con poco rispetto.
 BON. Il tuo caro padrone ti perdona e ti loda.

Il dialogo, in questo caso, è derivazione diretta dal *Post scriptum* della *Letter I*:

I have been sacred out of my senses; for just now, as I was folding up this letter, in my late lady's dressing-room, in comes my young master! Good sirs! How I was frightened! I went to hide the letter in my bosom, and he, seeing my tremble, said smiling, 'To whom have you been writing, Pamela?' I said in my confusion, 'Pray your honour, forgive me! Only to my father and mother.' 'Well, then, let me see what a hand you write.' He took it, without saying more, and read it quite through, and then gave me it again; and I said 'Pray your honour, forgive me!' (...) I am not angry with you for writing such innocent matters as these (...). Be faithful and diligent; and do as you should do, and I like you the better for this! And then he said, 'Why Pamela, you write a pretty hand, and *spell* very well too!'

La lettera torna, come elemento drammaturgico¹⁹, al momento dell'agnizione, nella sesta scena del terzo atto, quando Andreuve consegna a Bonfil due missive di Guglielmo Artur che contenevano notizie su un possibile perdono:

AND. Eccovi oltre ciò due lettere del mio defunto amico Guglielmo Artur, le quali mi lusingavano del perdono, se morte intempestiva non troncava con la sua vita le mie speranze.

Nella dodicesima scena Artur, figlio di Guglielmo, rivela a Bonfil l'esistenza di una lettera del padre in cui era contenuta la notizia dell'avvenuta grazia:

BON. Oh cieli! Il conte ha ottenuta la grazia?

ART. Sì, non manca che farne spedire il decreto dal segretario di Stato. Ciò rilevai da una lettera di mio padre non terminata, ma non potei avvisar il Conte, essendomi ignoto il luogo di sua dimora.

¹⁹ La lettera è elemento scenico cui Goldoni sovente ricorre.. Cfr. Pamela D. Stewart, *Le lettere e la scena. Il costume e l'attività epistolare nelle commedie di Goldoni*, in "Quaderni veneti", V, 1987, pp. 81-119, ora in *Goldoni fra letteratura e teatro*, Firenze, Olschki, 1989.

Importanti i monologhi della seconda, quinta e diciassettesima scena del primo atto nei quali Pamela confessa il suo amore per Bonfil, la devozione per i genitori, il desiderio di sposare il giovane, la decisione di abbandonare il castello e le persone che ama, attribuendo alla sola sfortuna il destino doloroso di due persone che, per quanto si amino, non potranno mai unirsi.

Nel secondo e nel terzo atto, non essendo più necessaria la loro funzione didascalica, i monologhi vengono meno: il pubblico è già stato informato e a Pamela resteranno pochi momenti di centralità scenica. Ma non importa: la fanciulla è entrata nel cuore del pubblico che tifa per lei e che tira un sospiro di sollievo alla notizia della sua nobile nascita.

Quantunque riesca siamo felicemente questa Commedia, che da un Romanzo, come diceva, io sottrassi, non arderei consigliare alcuno di farlo, nè io medesimo da cotal fonte penso volerne trarre alcun'altra. È troppo malagevole impegno restringere in poche ore una favola, a cui si è data dal primo Autore una estensione di mesi ed anni. Oltre a ciò manca il maggior merito che nell'invenzione consiste, e rade volte succede ciò che a me questa fiata è riuscito, di valersi dei caratteri solamente, e prendendo della favola il buono, raggirar la catastrofe con un pensier nuovo, e rendere lo scioglimento più dilettevole²⁰.

Pamela

Operazione difficile, dunque, quella di portare un romanzo sulla scena: e Goldoni dichiara di aver utilizzato “ caratteri solamente”. Affermazione vera solo in parte, perché, proprio a partire dal personaggio di Pamela, Goldoni non esita ad apportare mutamenti significativi. Nella commedia ella possiede una sorta di inattaccabile innocenza: risulta essere assai più distaccata rispetto ai beni materiali; meno civetta e maliziosa; meno consapevole di ciò che deve essere fatto, allontanandosi, quindi, dal modello di “artefice della sua fortuna”.

Quanto la Pamela di Richardson era carnale, sensuale, consapevole che la sua purezza era oggetto di scambio, così la Pamela di Goldoni è guidata dall'amore per Bonfil, è aliena da ogni forma di calcolo e di baratto, e aderisce a un modello di figura mite e gentile che la rendono ben accetta e amata dalle altre persone del

²⁰ Carlo Goldoni, *L'autore a chi legge*, cit.

castello. Mite, ma ferma: come mostra con indubitabile chiarezza nella sesta scena del primo atto con Bonfil,

PAMELA Signore, io sono una povera serva, voi siete il mio padrone. Voi cavaliere, io nata sono una misera donna; ma due cose eguali abbiam noi, e sono queste la *ragione e l'onore*. Voi non mi darete ad intendere d'aver alcuna autorità sopra l'onor mio; poichè la ragione m'insegna esser questo un tesoro indipendente da chi che sia. Il sangue nobile è un accidente della fortuna; le azioni nobili caratterizzano il grande. Che volete, signore, che dica il mondo di voi, se vi abbassate cotanto con una serva? Sostenete voi in questa guisa il decoro della nobiltà? Meritate voi quel rispetto che esige la vostra nascita? Parlereste voi forse col linguaggio degli uomini scapestrati? Direste coi discoli: l'uomo non disonora se stesso disonorando una povera donna? Tutte le male azioni disonorano un cavaliere e non può darsi azione più nera, più indegna oltre quella di insidiare l'onore di una fanciulla. Che cosa le potete voi dare in compenso del suo decoro? Denaro? Ah vilissimo prezzo per un inestimabil tesoro! Che massime indegne di voi! Che minacce indegne di me! Tenete il vostro denaro, denaro infame, denaro indegno, che vi lusingava esser da me anteposto all'onore. *(pone la borsa sul tavolino)*

Signore, il mio discorso eccede la brevità, ma non eccede la mia ragione. Tutto è poco quel che io dico e quel che dir posso, in confronto della delicatezza dell'onor mio; che però preparatevi a vedermi morire, prima che io ceda ad una minima ombra di disonore. Ma, oh Dio! parmi che le mie parole facciano qualche impressione sul vostro bellissimo cuore.

Finalmente siete un cavaliere ben nato, gentile ed onesto: e malgrado l'accecamento della vostra passione, avete poi a comprendere ch'io penso più giustamente di voi; e forse vi arrossirete di aver sì malamente pensato di me, e godrete ch'io abbia favellato sì francamente con voi. Milord, ho detto. Vi ringrazio che mi abbiate sì esattamente mantenuta la vostra parola. Ciò mi fa sperare che abbiate, in virtù forse delle mie ragioni, cambiato di sentimento.

Lo voglia il cielo, ed io lo prego di cuore. Queste massime delle quali ho parlato, questi sentimenti coi quali mi reggo e vivo, sono frutti principalmente della dolcissima disciplina della vostra genitrice defunta; ed è forse opera della bell'anima che mi ascolta, il rimorso del vostro cuore, il riscuotimento della vostra virtù, la difesa della mia preziosa onestà. *(si avvia verso la porta della sua camera)*

Il richiamo è duplice: al rispetto del *decoro della nobiltà* da parte di Bonfil e alla necessità ch'ella rispetti il *suo decoro*. Il discorso di Pamela, di grande sapienza oratoria, è articolato in due parti. Nella prima (*Signore... anteposto all'onore*) rivendica l'uguaglianza tra le due parti in virtù del comune possesso di *ragione e onore* e, dopo una serrata sequenza di interrogazioni sulla natura indegna dell'offerta di Bonfil, torna a ribadire l'uguaglianza tra loro nelle due esclamative: "Che massime indegne di voi! Che minacce indegne di me!". Affermazioni che riprendono quasi alla lettera:

(...) You have taught me to forget myself, and what belongs to me; and have lessened the distance that fortune has made between us, by demeaning yourself, to be so free to a poor servant.

Yet, sir, I will be bold to say, I am honest, thug poor: and if you were a prince, I would not be otherwise than honest.²¹

Nella seconda parte del suo discorso, Pamela utilizza senza misura lo strumento della *captatio benevolentiae*: al termine di un crescendo di lodi, tese ad abbassare le difese dell'uomo, chiude sull'affermazione che è merito dell'educazione della defunta Lady Bonfil, se ella sa resistere così bene alle tentazioni.

La parità con Bonfil è ribadita, retoricamente, col sapiente ricorso alla ripetizione e all'epanalessi (in particolare dei termini *onore* e *decoro*), al poliptoto (*disonore/disonorando/ disonorano*), al *climax* (*vostro denaro/ denaro infame/ denaro indegno; cavaliere ben nato, gentile, onesto; il rimorso del vostro cuore, il riscuotimento della vostra virtù, la difesa della mia preziosa onestà*), all'interrogazione. Il monologo di Pamela, così, si configura come appassionato discorso "di parte", connotato dalla potente contrapposizione tra lei e Bonfil (esuberante la presenza dei pronomi *io/voi* e degli aggettivi da loro derivati), che assai poco appartiene ad una "serva" e insinua nello spettatore il dubbio che la sua natura sia ben diversa.

Nella quattordicesima scena del secondo atto, con Ernold, Pamela aggiunge, come qualità che le è propria, la *franchezza* e la determinazione a non permettere di essere ulteriormente insidiata:

Signore, ora ch'è ritornato il mio padrone, mi fate meno timore, e vi parlerò con maggior libertà. Chi credete voi che io sia? Son povera, ma onorata. Mi nutrisco del pane altrui, ma lo guadagno con onestà. Venni in questa casa a servir la madre, non il figliuolo. La madre è morta, ed il figliuolo non mi dovea cacciar sulla strada. Se Miledi mi voleva, doveva sapermi chiedere a suo fratello; e se egli ad essa mi nega, avrà ragione di farlo. Informatevi con tutti i domestici di questa casa; chiedete di me a quanti hanno qui praticato, e meglio rileverete quale sia il mio costume. (...) E se per disingannarvi del mal concetto che avete voi delle donne, può valere l'esempio di una che non teme irritarvi per dimostrare la propria onestà, ammirate in me la *franchezza* con cui ho il coraggio di dirvi, che se ardirete più d'insultarmi, saprò chiedere e saprò trovare giustizia. (*parte*)

Una franchezza che si configura come memoria ed eredità del personaggio di Bettina, da cui la distingue una maggiore consapevolezza della legalità. La difesa del

²¹ Letter XI.

proprio onore non è un fatto solo privato: esso ha un preciso valore sociale e come tale va tutelato. Pamela sa di essere dalla parte del giusto e del legale (*saprò chiedere e saprò trovare giustizia*) ed è pronta a far ricorso a tutti gli strumenti che le sono concessi per frenare un'azione "criminosa".

Mr. B. e Milord Bonfil

Il flusso di turisti che, ogni anno, partono dall'Inghilterra per visitare Venezia è assai elevato per tutta la prima metà del XVIII secolo. Poi arriva la guerra di successione austriaca (1741-1748) e il numero di visitatori diminuisce drasticamente²²: ma, nell'immaginario dei veneziani, rimane un ricordo grato per un popolo che apprezza in modo quasi incondizionato la città, la sua bellezza, la sua arte, i suoi costumi. La percezione che i veneziani hanno degli inglesi è quella di individui seri, onesti, affidabili e – sopra tutto – dotati di solido patrimonio, a differenza dei francesi, vissuti come superficiali, parolai e spiantati.

Il primo nobile inglese a comparire nel teatro di Goldoni è Milord Runebif ne *La vedova scaltra*. Non poche sono le somiglianze tra Runebif e Mr. B., tanto che parrebbe che il personaggio di Mr. B. abbia fatto da modello, oltre che a Bonfil, allo stesso Runebif, in particolare se ci riferiamo all'offerta dell'anello, presente ne *La vedova scaltra*, ma assente in *Pamela*, elemento – tra l'altro - che daterebbe la lettura di Richardson in epoca addirittura anteriore al 1748.

Non scarsi e significativi sono gli elementi di contatto sia di Milord Runebif, che di Bonfil con Mr. B.: a partire dal dono accompagnato dalla dichiarazione che non hanno alcuna intenzione di sposarsi; e dalla risposta della donna che accompagna il rifiuto, con l'invito a un comportamento corretto. Ma è sul rapporto tra Mr. B. e Bonfil, che adesso ci concentreremo, rilevando come, al di là di quanto detto, Goldoni stravolga, anche il personaggio del protagonista maschile.

Intanto è diverso lo spazio che Goldoni concede a Bonfil rispetto a Pamela: gli sono riservate 539 battute contro le 313 di Pamela e questo fa di lui, a differenza del

²² Lo stesso Canaletto, che Goldoni frequentava, emigrò in Inghilterra nel 1746 per la contrazione del suo mercato.

romanzo, il vero protagonista della commedia. Attraverso lui passano i conflitti e i travagli di natura sociale e intorno a lui ruotano, scenicamente, entrambi i sistemi dei personaggi.

In Richardson Mr. B. è un personaggio complesso: libertino arrogante è stupito dall'inattesa resistenza di Pamela. Nel profondo del suo essere sono presenti gli insegnamenti della madre, che coincidono con quelli che la stessa ha dato a Pamela: ma i costumi corrotti della società che frequenta glieli hanno fatti dimenticare. Riemergono poco alla volta durante i colloqui con la fanciulla, che si configura, al tempo stesso, vittima potenziale e autrice di una imprevedibile maieutica. È lei l'artefice del percorso di formazione compiuto da Mr. B. tra l'inizio della storia e il momento del matrimonio, che consiste nella riscoperta di valori insiti nel profondo del suo animo e che sono riportati alla luce dalla parola e dal comportamento esemplare di Pamela. Mr. B. non è così malvagio come il lettore potrebbe ritenere: ma è certo troppo disattento che, sovente, sbaglia modi e tempi; Pamela, dall'ingegno sottile e la mente acuta si avvale degli errori del suo avversario per pararne i colpi e anticiparne le mosse.

I tentativi di seduzione di Mr. B. si susseguono in un *climax* ascendente che prevede, dapprima l'offerta di quattro ghinee d'oro; poi di abiti che portano il rapporto su un esplicito ammiccamento sensuale; per giungere a chiedere con esplicita durezza la sua obbedienza in quanto serva. Da ultimo Mr. B. cerca di corrompere Pamela invitandola alla fuga ed elencando sette *articles* assai vantaggiosi, se Pamela acconsentisse a diventare la sua *mistress*. Ma Mr. B. non riesce ad andare al di là di crescenti e ripetute offerte: gli manca la forza dell'affondo finale.

L'episodio chiave che produce la trasformazione finale in Mr. B. è la lettura del diario di Pamela. Il documento contiene enunciati veri e toccanti, ed è destinato a *testimoniare* e non a *informare*: per questo possiede il pathos e la forza di persuasione della *verità che si svela*.

'I find in vain, my Pamela, to struggle against my affection for you. After you were gone, I ventured to look into your journal. (...) when in one place I read the unsuspected declaration of your

generous concern for me, on hearing how narrowly I escaped drowning (...); and in another, your most agreeable confession, that notwithstanding all my hard usage of you, you could not *hate* me; and that esprese in so sweet, so innocent a manner that I flatter myself you may be brought to *love* me, I began to regret parting with you; (...) And I have all my proud, and, perhaps, *punctious* doubts answered, I shall have nothing to do, but to make my promise good, and you and myself equally happy²³

Equilibrio (*equally happy*) raggiunto solo in apparenza e sulla carta: *the pride*, l'orgoglio di casta resta e, più avanti, Mr. B. indicherà a Pamela come dovrà comportarsi, una volta divenuta sua moglie, come dovrà vestirsi e regolare la sua giornata. E vi sarà *hubryst* anche nella sua "conversione": assimilerà così bene i principi della morale borghese-puritana, da arrogarsi il diritto di predicarla, come sottolinea ironicamente Lady Denvers: "Thou hast done wonders in a little time! Thou hast not only made a rake a husband; but thou hast made a rake a preacher²⁴!"

Assai diverso da Mr. B. è Milord Bonfil. In primo luogo egli parte da un punto assai diverso: il primo è un libertino che si converte e diventa virtuoso; Bonfil, invece, e questo è dichiarato in apertura di commedia, ha come caratteristica di fondo l'onestà e la serietà:

JEV. E sapete ch'egli ha tutta la *serietà* che si conviene a questa nostra nazione.

(...)

JEV. Egli è un cavaliere *onesto*²⁵.

Il punto di vista di Madama Jevre è confermato dal comportamento di Bonfil che dichiara, da subito, che avrebbe volentieri sposato Pamela, se le regole del suo mondo glielo avessero permesso. E' assente in Bonfil l'accentuata sensualità che caratterizza Mr. B.; ed è assente il senso del peccato che caratterizza la morale puritana: la morale di Goldoni è laica e illuministica, a fronte di quella di Richardson che, nell'affermare la necessità della virtù, dimostra l'inevitabilità del peccato. In Goldoni il personaggio non cambia: esso rimane lineare e fedele a se stesso dalla prima all'ultima scena. E non compie nessuno sforzo per mutare lo stato delle cose:

²³ *Her Journal*, pp. 286-286.

²⁴ *Ivi*, p. 443.

²⁵ Carlo Goldoni, *Pamela*, atto primo, scena prima.

se non fossero intervenuti fatti esterni a sciogliere la situazione, egli non sarebbe mai pervenuto al matrimonio con Pamela. Nella scena in cui viene svelata l'origine nobile della fanciulla, Bonfil si comporta più come un notaio, che come un innamorato che può finalmente realizzare il suo sogno.

AND. (*si alza, e torna a sedere*) Vorrei svelarvi un arcano, ma può costarmi la vita.

BON. Fidatevi della mia parola.

AND. A voi mi abbandono, a voi mi affido. Andreuve non è il nome della mia casa. Io sono un ribelle della corona Britannica; sono il conte d'Auspingh, non ultimo fra le famiglie di Scozia.

BON. Come! Voi il conte d'Auspingh?

AND. Sì, Milord (...) Ora in voi unicamente confido; in voi, Milord, che siete cavaliere, e che spero avrete quella pietà per il padre, che mostrate aver per la figlia.

(...)

AND. Signore, voi non mi dite nulla?

BON. Vi risponderò brevemente. Il vostro ragionamento mi ha consolato. Prendo l'impegno di rimettervi in grazia del Re; e la vostra Pamela, e la mia cara Pamela, sarà mia sposa.

AND. Ah! signore. Voi mi fate piangere dall'allegrezza.

BON. Ma quali prove mi darette dell'esser vostro?

Una partita a scacchi

La lontananza fra romanzo e commedia diventa così, ad ogni passo, più sensibile. Lo mostrano, ancora, le dinamiche della narrazione e, in particolare, quelle legate alla partita che si gioca fra i due protagonisti.

La Pamela di Richardson è personaggio dall'acuta sensibilità, in grado di comprendere anche le pieghe più recondite del carattere di Mr. B. Tra i due la lotta è impari, e tutta a vantaggio del personaggio in apparenza più debole. Pamela analizza accuratamente, talora con l'aiuto di Mrs. Jervis, il comportamento di Mr. B., mentre questi è troppo istintivo per riuscire a comprendere la psicologia della sua vittima. Pamela calcola esattamente il valore della sua verginità: i numerosi svenimenti in occasione degli assalti di Mr. B. sono dovuti proprio al timore di perdere quella verginità che ritiene essere il suo bene più prezioso; il requisito necessario, in sostituzione della dote, per aspirare a un matrimonio onorevole.

Il primo assalto avviene dopo l'episodio del travestimento: Pamela dismette i fini abiti indossati sino a quel momento; la morte di Lady B. comporta un cambio di condizione, quindi un cambio d'immagine:

(...) I dressed myself in my new garb, and put on my round-eared ordinary cap, but a green knot, my home spun gown and pettycoat, and plain leather shoes, but yet are what they call Spanish leather; and my ordinary hose, ordinary I mean to what I have been lately used to, though I should think good yarn may do very well for every day, when I come home. A plain muslin tucker I put on, and my black silk necklace, instead of the French necklace my lady gave me; and put the earrings out of my ears. When I was quite equipt, I took my straw hat in my hand, with its two blue strings, and looked in the glass, as proud as any thing. To say truth, I never liked myself so well in my life (...)²⁶.

Il “sentirsi bene” non è da collegare al nuovo abbigliamento, piuttosto al fatto che Pamela, per la prima volta ha scelto come vestirsi; per la prima volta ha deciso in modo autonomo per sé. Dalla dama che l’ha allevata ha imparato il senso della misura e della convenienza: con la morte di lei sa di non essere più “la pupilla della signora” e ritiene che il suo stato debba tornare ad essere quello di una servetta; come tale, dunque, decide di vestirsi. La scelta dell’abbigliamento è perfetta: “Neat, clean, pretty” dirà Mr. B, fingendo di scambiarsela per la sorella, per poterla baciare. Ma, quando si sente in trappola, con le braccia di Mr. B. al collo e l’imperioso “I must kiss you”, Pamela ha uno scatto; “Oh Sir, I said I, ‘I am Pamela, indeed I am: indeed I am Pamela, *her own self!*”²⁷. *Questa sono proprio io*: sono la Pamela che avete conosciuto e che è stata abituata al rispetto. In quel momento Pamela prende piena coscienza di sé: è stata allevata da signora, non potrà mai essere una serva: non le resta dunque che allontanarsi da quella casa e tornare dai suoi genitori.

La partita tra Mr. B. e Pamela si gioca proprio sul piano della confusione, sovente funzionale e quasi mai autentica, di ruoli. Mr. B. è il padrone, ma Pamela non è, di fatto, una serva. Lo è formalmente: e questo creerà un conflitto nella fanciulla tra l’obbedienza che dovrebbe in teoria al padrone, ma che si rivela in insanabile contrasto con l’educazione impartita dalla madre di lui..

Il conflitto, naturalmente, si risolve a favore del rispetto delle regole morali di comportamento:

²⁶ Letter XXIV

²⁷ *Ibidem.*

“Indeed, sir”, said I, ‘it is impossibile I should be ungrateful to your honour, or disobediente, or deserve the names of boldface and insolent, which you are pleased to call me, but when your commands are contrary to that first duty, which shall ever be the principle of my life.’²⁸

In questa partita, Pamela cerca di convincere anche altri servitori dell’importanza del rispetto di un rigido codice morale, per averne conforto: ma resta sola. La stessa Mrs. Jewkes non condivide la sua posizione: a nessun costo disobbedirebbe al padrone. Pamela si trova da sola e teme di non essere abbastanza forte, in particolare perché è cosciente di essere attratta da Mr. B.: si interroga allora sulla sua capacità di resistere alla gentilezza dell’uomo: “I have withstood his *anger*; but may I not relent at his *kindness*? How shall I stand *that*?”²⁹

La risposta è malcerta: unica soluzione, dunque, quella di andarsene e abbandonare la casa del padrone libertino. Ma non è questa la mossa seguente: col pretesto di terminare “the waist coat I am flowering for him”, Pamela ritarda la partenza. Il motivo non è solo il sentimento che ormai la lega a Mr. B., ma anche il desiderio che tutti conoscano la sua virtù: se se ne andasse la sua sarebbe una storia banale e nessuno si ricorderebbe di lei.

Il gioco di Mr. B. è, in apparenza, di costante attacco, come quando formula una proposta articolata nella quale elenca che condizioni per avere Pamela come amante: le verranno dati abiti, gioielli, una tenuta e una rendita per i genitori. La risposta della fanciulla è altrettanto articolata: il suo rifiuto non è dettato da disamore, quanto dalla consapevolezza che non è quella la strada per arrivare al matrimonio.

Give me live to say, in ansie to what you hint, that you may, in a twelvemonth’s time, marry me, if you shall be satisfied with my good behaviour; that *this* weighs less with me, if possible, than any things else you have said. For, in first place, there i san end of all merit, and all good behaviour, on my side (if I have now any) the moment I consent to your proposal. (...) That a man of your rank, sould stop, not only to marry the low-born Pamela, but to marry a low-born prostitute?³⁰

²⁸ Letter XV.

²⁹ Letter XXX.

³⁰ *Her Journal*, pp. 231-232.

Pamela gioca la sua partita senza cedimenti. Eppure la sappiamo attratta dai beni materiali, come appare dalla *Letter VI*, quando elenca ai genitori i capi di abbigliamento della madre che Mr B. le ha regalato. Appare chiaro che Pamela si è abituata ad un tenore di vita agiato e che, con difficoltà, tornerebbe a vivere poveramente coi genitori. Ma sarebbe una mossa sbagliata: e, ancora una volta, arriva il suo fermo diniego.

Se la partita fra Mr. B. e Pamela si gioca quasi esclusivamente tra i due personaggi, quella tra Pamela e Bonfil, preve un numero maggiore di pezzi sulla scacchiera. I rapporti tra i due protagonisti, inoltre, sono regolati da una dinamica che, in apparenza, presenta le caratteristiche di preda/cacciatore, fanciulla pura/libertino in una contrapposizione che – a un esame più approfondito - si rivela assai meno netta. Questo appare chiaro sin dalle prime scene, quando il duetto pare fra “il padrone buono” e “la serva bella”

BON. Io sono il tuo caro padrone.

PAM. Oh signore, vi dimando perdono, se ho scritto di voi con poco rispetto.

BON. Il tuo caro padrone ti perdona e ti loda.

PAM. Siete la stessa bontà.

BON. E tu sei la stessa bellezza.³¹

Il rapporto si fa, subito dopo, meno idilliaco:

JEV. Eccomi.

BON. Avete veduta Pamela?

JEV. Che le avete fatto, che piange?

BON. Un male assai grande. Le ho donato un anello.

JEV. Dunque piangerà d'allegrezza.

BON. No; piange per verecondia.

JEV. Questa sorta di lagrime in oggi si usa poco.

BON. Jevre, io amo Pamela.

JEV. Me ne sono accorta.

BON. Vi pare che Pamela lo sappia?

JEV. Non so che dire; ho qualche sospetto.

BON. Come parla di me?

JEV. Con un rispetto che par tenerezza.

BON. (*ridente*) Cara Pamela!

JEV. Ma è tant'onesta, che non si saprà niente di più.

BON. Parlatele.

³¹ Atto I, Scena III

JEV. Come?
BON. Fatele sapere ch'io le voglio bene.
JEV. La governatrice vien remunerata col titolo di mezzana?
BON. Non posso vivere senza Pamela.
JEV. La volete sposare?
BON. No.
JEV. Ma dunque cosa volete da lei?
BON. Che mi ami, come io l'amo.
JEV. E come l'amate?
BON. Orsù, trovate Pamela. Ditele che l'amo, che voglio essere amato. Fra un'ora al più v'attendo colla risposta. (*parte*)³²

Con la sesta scena del primo atto, però, le parti si rovesciano: Pamela enuncia in un lungo monologo le ragioni per le quali difende la sua virtù e per le quali è inopportuno che egli tenti ancora la *preziosa onestà*. L'unica soluzione è l'allontanamento: Pamela decide di tornare dai suoi genitori e Bonfil, che comprende le ragioni della scelta, la difende di fronte alle esitazioni di madame Jevre:

BON. Tacete. Non sapete ciò che vi dite. Voi donne fate più mal che bene, col vostro amore. Pamela fa un'eroica risoluzione. Ella provvede alla sua onestà, al mio decoro ed alla pace comune.

Per tutto il resto del secondo atto i due non si rivedranno più: si incontreranno di nuovo nella nona scena del terzo atto, quando lo spettatore conosce ormai la vera identità della fanciulla.

Pamela: una morale laica e una voce rivoluzionaria

Con operazione non originale, Richardson crea una protagonista appartenente a una classe "umile": la vera novità è che ella rivendica lo stesso rispetto e la stessa dignità di un'appartenente alla classe aristocratica. La rivendicazione di questa uguaglianza avviene nel nome della morale cristiana, ribadendo per tutto il romanzo che - di fronte a Dio - tutti gli uomini sono uguali.

La Pamela di Richardson è *faithful and diligent*³³. Pamela è fragile fanciulla che ha bisogno di guida e conforto: *poor Pamela*, si ripete per tre volte sempre nella prima Lettera. Pamela, in Richardson è sopra tutto figlia: è la *dutiful, thoughtful*,

³² Atto I, Scena IV

³³ La clausola è ripetuta per due volte nella prima lettera.

afflicted, honest, distressed Daughter. In ogni frangente Pamela è sorretta e confortata dalla fede:

(...) I hope my Heroine will be found to aim at those useful Characters you so Kindly recommend as the prudent Wife, the affectionate and tender Mother, the civil neighbour, the affectionate sincere friend, the charitable Steward to the Poor, & c. And I often make her retire to her closet for her Devotions; but, I own, so far from excluding her Husband, that she Hopes (and in the winding up of the Story has her Hopes answer'd) to induce him to join with her in it; and this, after one great Event (in which his Morality was endanger'd, and her prudent & uncommon Conduct upon it) had convinced him, that Religion only could secure his Morals³⁴.

La perfetta adesione alla morale puritana mette Pamela al riparo dalle tentazioni, e la sua "virtù" diventa strumento di equiparazione sociale:

Facendo sposare a un gentiluomo la propria domestica - una domestica che afferma orgogliosamente che la sua "anima" vale quanto quella "di una principessa" e, addirittura, che tutti gli uomini sono "alla pari in origine" -, Richardson aveva riproposto il caposaldo dell'ideologia borghese-puritana: la virtù, non il sangue (o il denaro), come unica vera forma di "grandezza" e, quindi, fondamento di legittimazione sociale. È la virtù che legittima Pamela a diventare una gentildonna, così come è la virtù che legittima Mr B., "dopo" la "conversione", a fregiarsi di quel titolo di gentiluomo che prima usurpava. "Signori", insomma, si è - o si diventa - per "diritto morale". Questo è il "messaggio" che Richardson affidava alla storia di Pamela; e che esso fosse centrale nel suo progetto narrativo è dimostrato dal fatto che quasi tutto il secondo volume è dedicato alla "questione matrimoniale"³⁵.

Diverso e tutto laico il concetto di "virtù" in Goldoni. La religione non vi recita alcuna parte e la forza di perseguirla è frutto della ragione e della libera scelta dell'individuo:

PAM. (...) Ebbi l'onore di conoscervi prima che partiste da Londra, ed eravate allora un buon cavaliere, un saggio inglese, un giovine di ottima aspettativa. Avete viaggiato, e avete apprese delle massime così cattive? Ah, permettetemi ch'io rifletta in vostro vantaggio, che avrete avuto nei vostri viaggi delle pessime compagnie, delle pessime direzioni. *Il cuore dell'uomo, tenero come la cera, facilmente riceve le buone e le cattive impressioni.* Se i mali esempj di quel cattivo mondo, che avete avuta la disgrazia di praticare, vi hanno guastato il cuore, siete a tempo di riformarlo. La vostra gran patria vi darà degli stimoli a farlo.

(...)

ERN. Procurerò di ritornar Inglese.

³⁴ S. Richardson, *Letter to George Cheyne, 31 Aug. 1741*, in *Selected Letters*, op. cit., p. 46.

³⁵ Giuseppe Sertoli, "L'Indice", 1998, n.3.

E' una virtù tutta umana e terrena in cui l'educazione recita un ruolo primario e nel quale gli usi e i costumi del luogo lasciano segno profondo nell'individuo: Goldoni anticipa qui, di oltre un decennio, alcuni temi che Rousseau svilupperà nella *Nouvelle Eloise* e nell'*Emile*.

Fra le indicazioni date sia nell'*Autore a chi legge* dell'edizione Paperini, sia anni più tardi nelle *Memorie*, e il testo della commedia vi sono momenti di dissonanza e qualche strana incongruenza. Appena avvertibili, ma stranianti. Goldoni critica la cultura inglese che "accetta" il matrimonio fra una serva e un nobile, ma fa lodare la stessa cultura e i costumi di quella terra. In parallelo violenta il personaggio di Mr. B. costruendo un Bonfil tutto veneziano e, al tempo stesso, toglie nerbo al personaggio di Pamela e ne fa una paladina del buon costume. Sembra che si assesti su posizioni più conservatrici e di quelle di Richardson.

Ma ecco che una piccola voce esile si alza in mezzo al coro; ha una sola battuta, ma è folgorante:

JEV. Che si abbia a morire per salvar l'onore, l'intendo; ma che sia disonore sposare una povera ragazza onesta, non la capisco. Io ho sentito dir tante volte che il mondo sarebbe più bello, se non l'avessero guastato gli uomini, i quali per cagione della superbia hanno sconcertato il bellissimo ordine della natura. Questa madre comune ci considera tutti eguali, e l'alterigia dei grandi non si degna dei piccoli. Ma verrà un giorno, che dei piccoli e dei grandi si farà nuovamente tutta una pasta. (*parte*)

Questa è la vera voce dell'autore: seminascosta, camuffata da governante, appena percettibile. Una voce che rivendica la naturale uguaglianza fra gli uomini, e l'avidio potere che corrompe le leggi di natura: Rousseau e la rivoluzione francese sono prossimi, ma di là da venire. Ed è sempre lei che denuncia, con grazia e fermezza, la stolidità e la miopia di una Venezia che consuma i suoi ultimi giorni chiudendosi alla natura e alla storia.

