



DAVID COPPERFIELD

.....
Charles Dickens

Saggio introduttivo di Mario Praz



BUR



DAVID COPPERFIELD

.....

Charles Dickens

con un saggio di Mario Praz

Traduzione di Oriana Previtali

i grandi romanzi

BUR

Proprietà letteraria riservata
© 1957 Rizzoli Editore, Milano
© 2004 RCS Libri S.p.A., Milano

ISBN 978-88-17-01866-1

Titolo originale dell'opera:
*The personal history,
adventures, experience
and observations of
David Copperfield the younger*

Prima edizione BUR agosto 1957
Prima edizione Superbur Classici gennaio 2004
Prima edizione Bur Classici Moderni marzo 2005
Prima edizione i grandi romanzi BUR ottobre 2007

Per conoscere il mondo BUR visita il sito www.bur.eu

CHARLES DICKENS

In Dickens, scrittore di vena, troviamo un'immagine vivace e maliosa, come in specchio convesso, dell'età vittoriana nei suoi gusti manifesti e nei suoi impulsi latenti. Il professore svizzero Friedrich Brie, applicando all'Inghilterra il termine Biedermeier, trovava in Dickens i requisiti essenziali di quel tipo borghese. «I suoi istinti borghesi umanitari lo proteggono da ogni tendenza al soprannaturale, al meraviglioso, al rivoluzionario, da ogni esaltazione della passione». La bontà e la tranquilla felicità sono i suoi ideali, com'è illustrato dalla storia di David Copperfield, virtuoso giovinetto borghese che attraverso privazioni e dure esperienze trova il suo quieto porto. Il suo contrapposto, James Steerforth, l'aristocratico affascinante e spregiudicato, capriccioso e prepotente, seduttore di donne, è come il simbolo del poeta romantico nella figura in cui si era presentato in Inghilterra, in Byron soprattutto, con qualche allusione anche a Shelley (la morte in un naufragio durante una tempesta). Questa coppia di opposti equivale, nel linguaggio del Dickens, al «Chiudete il vostro Byron, aprite il vostro Goethe» del Carlyle.

Nei rapporti sessuali, il romanziere Dickens è il paladino della più stretta ortodossia, l'adulterio non ha alcun fascino per lui. Si direbbe che addirittura tenga presente il precetto del professore americano puritano Charles Eliot Norton, che «nessuna grande opera di fantasia si era mai basata sulla passione illecita». Si veda per es. in *David Copperfield* l'episodio della giovane moglie del vecchio pedante dottor Strong, una specie d'incarnazione vittoriana del dottor Johnson. Il lettore può per un certo tempo sospettare che la signora Strong se la intenda con Jack Maldon, il brillante cugino motteggiatore. Si pensi a quel che un romanziere francese, una Sand (per tacere d'un Flaubert) avrebbe fatto dell'episodio. Invece quando il mistero di quei

rapporti è svelato, si trova che la signora Strong si è mantenuta pura, nonostante che la madre, una faccendiera ruffianesca, cercasse di gettarla in braccio alla tentazione:

Fu in quest'epoca che la mamma si mostrò più sollecita per mio cugino Maldon. A lui ero stata molto affezionata. Un tempo eravamo stati piccoli innamorati. Se le circostanze non avessero disposto altrimenti, avrei potuto persuadermi che l'amavo davvero, e forse l'avrei sposato e sarei stata infelicissima. Non c'è maggior disparità nel matrimonio che l'incompatibilità di anima e di proposito... Nulla abbiamo in comune, lui ed io. Da tempo mi sono accorta che non c'è nulla. Se non dovessi a mio marito riconoscenza per altro, e gliene debbo tanta, gli dovrei essere riconoscente per avermi salvata dal primo falso impulso del mio cuore indisciplinato.

La partenza di Maldon per l'India, che a suo tempo era parsa nel romanzo un espediente per troncare i rapporti adulteri con Annie Strong, risulta essere dovuta solo a interessamento per la sua carriera. Soltanto la sera della partenza per l'India Maldon aveva fatto esplicite dichiarazioni a Annie:

Quella sera compresi che egli aveva un cuore falso e sconoscente. Vidi un doppio significato, allora, nel modo come il signor Wickfield mi scrutava. Ebbi coscienza, per la prima volta, del nero sospetto che ottenebrava la mia vita.

Basta anche una colpa così immaginaria per opprimere l'animo della donna sotto un peso «d'ignominia e di dolore», «il peso e la pena del suo segreto»; ma essa ora può sollevare gli occhi al caro viso del dottor Strong, «venerato come quello di un padre, amato come quello d'un marito, sacro a lei nella sua fanciullezza come quello d'un amico, e dichiarare solennemente che nemmeno ne] più fugace dei suoi pensieri gli ha fatto torto, che mai ha vacillato nell'amore e nella fedeltà che gli deve».

Oh, stringimi al cuore, marito mio! Non respingermi! Non pensare né parlare di disparità tra di noi, perché non ce n'è, salvo che nelle mie troppe imperfezioni. Ogni anno che è passato t'ho capito meglio, come pure ti ho stimato sempre più! Oh, stringimi al tuo cuore, marito mio, perché il mio amore era fondato sulla roccia, e tale è ancora.

Confessione appassionata, se si vuole, ma che fa coincidere la passione con la norma, non con l'illecito, come presso i romantici. Confessione, dunque, che del tutto rientra nella concezione vittoriana della vita.

Anche nei rapporti tra Edith Granger e Carker, in *Dombey and Son*, si arriva alla parvenza, ma non più che alla parvenza dell'amore illecito, grazie, pare, all'intervento di Jeffrey, il critico che, raccogliendo i propri saggi, vantava come suo principale titolo alla memoria degli uomini il suo sforzo per mantenere la moralità. Edith fugge in Francia dalle prepotenze del marito, con Carker, l'infedele dipendente di Granger; e sostano in un appartamento d'affitto i cui speciosi splendori, alla luce del giorno, rivelano tracce di logorio e di negligenza. Dickens intendeva che Edith diventasse l'amante di Carker, ma in seguito alle obiezioni di Jeffrey cambiò idea. Ecco che i camerieri d'un vicino ristorante vengono a portare una squisita cena nel lussuoso appartamento – classico nido d'adulterio da romanzo francese. All'arrivo di Carker, Edith, abbracciata da lui, sembra che svenga. È un accesso di gioia? No, essa si è solo ritratta con ribrezzo, ma si raddrizza in tutta la sua statura, e posando la mano sul dorso d'una poltrona, attende con volto impassibile e occhi fissi. È servita la cena, i camerieri son fatti allontanare, malgrado le loro rimostranze. Mentre Carker chiude la porta, Edith, che già s'è assicurata un'uscita mettendo dal lato opposto la chiave d'un piccolo uscio, si pone a portata di mano un coltello. Carker dice: «Come è strano che tu sia venuta qui da te sola, amor mio!»

«Cosa?» rispose lei. Il tono della sua voce era così aspro, e quanta fiera c'era nel brusco volgersi del suo capo!

Carker seguiva a parlare per conto suo del progettato viaggio in Sicilia, che sarà il loro rifugio:

«Nella più pigra e accomodante parte del mondo, anima mia, cercheremo entrambi un compenso per la schiavitù passata». Egli le si faceva allegramente incontro, allorché, in un attimo, essa afferrò il coltello di sul tavolo, e arretrò d'un passo. «Fermatevi!», disse, «o vi ucciderò!».

Segue una scena melodrammatica¹ in cui Edith cura per sempre Carker dall'accarezzare sogni di ozi siciliani («Vi siete lasciato trascorrere troppo presto a giorni siciliani e a ozi sensuali»), col rivelargli che è fuggita con lui, il parassita e lo strumento del suo tirannico marito, per ferire il marito maggiormente:

«Ho scelto in voi l'uomo più abietto che io conosca, il parassita e lo strumento del superbo tiranno, perché la sua ferita possa essere più profonda, e scottare di più... Ho sparso al vento la mia fama e il mio buon nome! Ho risoluto di sopportare l'onta che mi si attaccherà addosso – risoluto di sapere che mi si attaccherà falsamente – che questo sappiate voi pure – ma non lui, né mai potrà e dovrà saperlo. Morirò e non farò segno. Per questo io son qui sola con voi, nel cuor della notte. Per questo io vi ho incontrato qui con un falso nome, come vostra moglie».

Infine, con un sorriso diabolico, Edith dice a Carker che come tutti i traditori egli è stato tradito, e che il marito è stato avvisato della sua presenza in quel luogo; e, detto fatto, s'ode un furioso scampanellare, e approfittando d'un momento di distrazione di Carker, Edith fugge per la porta di cui aveva nascosto la chiave, e Carker, nel suo panico di venire scoperto dal suo principale, di cui ode la voce, fugge egli pure. Nel momento di prendere un treno a una stazione di campagna, vede l'uomo da cui è fuggito, scappa tra le rotaie, è travolto dal treno e i suoi «frammenti mutilati» son lanciati in aria. *Dombey and Son* è del 1847-1848, e forse questo è il primo personaggio di romanzo a finire sotto un treno: ciò, piuttosto che la spettacolosa punizione d'un adultero, è quanto può interessarci oggi del grottesco episodio. Ché un simile incidente, con ben altra forza, sarà utilizzato da Tolstoj in *Anna Karenina*.

Nessun alone di bellezza circonfonde le colpe di Martha, la ragazza perduta, e di Emily, che nella sua giovanile aberrazione

¹ «Questa scena, una delle peggiori di Dickens» – scrive EDMUND WILSON (*The Wound and the Bow*, p. 67) – «dev'essere uno dei passi di prosa narrativa tra i più compiutamente concepiti in termini di teatro». Altrettanto teatrale e falsa è l'esplosione di passione di Jasper per Rosa in *The Mystery of Edwin Drood* (cap. XIX). In tali scene la passione è rappresentata come odiosa e bestiale da Dickens che qui condivide appieno, il punto di vista della rispettabilità vittoriana espresso dall'emblema del faleco e della colomba. Nella vita privata del Dickens, poi, come si vedrà tra poco, le cose andavano diversamente.

si lascia sedurre da Steerforth. Le loro storie trovano una perfetta allegoria nell'*Innocenza incatenata dagli amori e seguita dal Pentimento* del Greuze. La loro colpa parrà ad esse immensa, inespiable. Martha, sentendosi perduta, «solitario abominio per se stessa, vergogna vivente per tutti quelli che avvicina», vuole uccidersi, poi si redime con l'opera buona di far ritrovare Emily allo zio, mettendola così sulla retta via, e infine, emigrata in Australia, si sposa per andare a vivere nel Bush, segregata col com pagno dal consorzio umano. Emily espia la follia giovanile dedicandosi a opere di carità e d'assistenza, per sempre disgustata del sesso; percorre grandi distanze per insegnare a fanciulli, per assister malati, o per far qualche cortesia allo scopo di accasare ragazze (ma poi non assiste ai matrimoni), amata da vecchi e da giovani, ricercata dalle persone in pena. D'altronde, se le donne perdute non sono dalla colpa rese poetiche, come presso i romantici, non sono neppure dipinte con colori realistici, in modo da presentare un'immagine veramente atta a impressionare il senso morale. La Nancy di *Oliver Twist* è poco più d'una cifra: dell'ambiente in cui si muove, del linguaggio che vi si doveva parlare, il Dickens non dà alcuna idea precisa; non accenna neppure oscuramente – ha osservato Humphry House – al fatto che l'atmosfera di malaffare in cui Oliver viveva a Londra, doveva essere «imbevuta di sesso» (*drenched in sex*), perché le donne che come Nancy avevan l'ufficio d'invescare i giovani nella malavita certamente usavan con loro ogni genere di bassa seduzione.

Questo rifuggire dai particolari troppo realistici non si limita del resto in Dickens alla vita sessuale; il House ha osservato pure come, con tutto il suo cumulo d'aggettivi, il Dickens, nella descrizione dei bassifondi di Londra, non precisi mai gli oggetti più ripugnanti, ma parli di «aria inquinata da ogni impurità che avvelena la salute e la vita», di «aria impregnata di odori pestilenziali», di «uomini e donne ubriachi che si rotolavano tra la sporcizia». «Sporcizia» (*dirt*) è una parola che ricorre di frequente nelle descrizioni dickensiane di Londra, che non vanno oltre a tale genericità.² Il House ha cercato di penetrare l'origi-

² Gli esempi potrebbero moltiplicarsi. Così nel primo capitolo di *The Old Curiosity Shop* Dickens descrive Covent Garden di primavera e d'estate, quando il profumo dei fiori riesce a «soverchiare perfino gl'insalubri rivoli dell'orgia

ne di questa che si è convenuto di chiamare pudibonderia vittoriana: la borghesia divenne sensibile all'orrore della miseria e della sozzura, e a questa acuita sensibilità s'accompagnò da un lato il desiderio di torcere il viso, dall'altro il desiderio di curare quei mali; ma la cura poteva solo effettuarsi se quei mali fossero rivelati in tutta la loro turpitudine, e di questa la schizzinosità non voleva sapere: onde un circolo vizioso a cui non seppe sfuggire lo stesso Dickens.³ Ché la franchezza, che mai non l'abbandona quando denuncia ingiustizie, crudeltà, ciarlatanerie, vien meno allorché egli denuncia le più rivoltanti conseguenze della dissolutezza, dell'ubriachezza, della sudiceria che si riscontrano in cattive condizioni sociali. Nota il House come questo aspetto del Dickens sia caratteristico della moralità d'una classe di mezzo, ambigua: mentre scrittori sorti dal popolo, o appartenenti alle classi elevate, pur nell'epoca vittoriana descrivevano il vizio con umana verisimiglianza, Dickens da un lato era troppo lontano, per costume e per classe sociale e sentimento, da tali spettacoli per assimilarli completamente (egli si vergognava quando credette d'esser diventato un lavoratore manuale), e non abbastanza lontano per poterne parlare con distacco. Non era soltanto convenzione che impediva al Dickens di parlare liberamente. In lui stesso c'era quel conflitto. È così che possiamo trovare proprio in lui, all'epoca della sua separazione dalla moglie, un caso tipico d'ipocrisia vittoriana.

della notte precedente (*overpowering even the unwholesome streams of last night's debauchery*).

³ Un episodio della fine del Settecento (1794) illustra già i termini del contrasto che doveva divenire acuto nell'epoca vittoriana. Mentre Coleridge stava facendo un giro a piedi con l'amico Joseph Hucks, si trovarono, alla fine d'una giornata, a cenare a un albergo con un piatto d'agnello, piselli e insalata; alla finestra aperta della stanza della locanda s'affacciò, chiedendo un po' di pane e di carne, «una ragazzina con un pargolo malaticcio e affamato in braccio». Coleridge fu preso da pietà, e da furore contro il sistema che permetteva tale povertà, ma fu distratto da queste riflessioni dalla reazione di Hucks. Questi era seccato da quella che giudicava un'intrusione impertinente; certo era un male che ci fossero tali cose, ma egli aveva pagato per la sua cena, e un gentiluomo avrebbe dovuto esser libero di cenare in pace. Hucks, diceva Coleridge, era «uomo d'intelletto colto, ma non vigoroso», con sentimenti «tutti inclini all'umanità», ma talora era capace di tal mancanza di sensibilità per via di «residui d'aristocrazia non eliminati». Ove è da notare tra l'altro l'improprietà del termine «aristocrazia» usato dal Coleridge infatuato allora delle idee rivoluzionarie di Francia.

Soltanto recentemente⁴ s'è fatta completa luce sulla passione di Dickens per l'attrice Ellen Ternan, che dapprima attirò l'attenzione del romanziere per la sua squisita modestia, scoppiando in lacrime perché doveva mostrare le gambe sul palcoscenico nella parte di Atalanta, e poi finì per fargli perdere assolutamente la testa allorché recitò la parte di discepola, e Dickens quella d'insegnante di disegno anziano e innamorato, nella farsa *Uncle John*. Dickens, ringiovanito dalla passione, si sentì sempre più disgustato dell'apatica remissività e dell'incomprensione della moglie, non volle più condividere con lei la camera da letto, e ordinò la costruzione d'un tramezzo tra la sua e la camera di lei – costruzione che ha l'aria d'un solenne e sinistro episodio di dramma borghese, – infine addivenne a una separazione legale, su cui attirò l'attenzione del pubblico⁵ con un'incauta inserzione in «Household Words» del 12 giugno 1858, in cui dichiarava le voci sulle sue faccende domestiche «abbominevolmente false, e che chiunque le avesse ripetute dopo questa smentita, avrebbe mentito così malignamente e indegnamente quanto è possibile a falso testimonio di mentire dinanzi al Cielo e alla terra»; in una successiva comunicazione pubblica poi dava la responsabilità della separazione a incompatibilità di carattere; finì per attribuire alla passiva moglie, che accusò addirittura di vizio di mente, l'iniziativa della separazione unicamente dovuta al suo veemente amore per una diciottenne, e all'infatuazione giovanile che gli faceva vedere nei propri figli altrettanti fratelli e sorelle, e nella moglie una disgustosa vecchia (lui stesso si tingeva i capelli e a quarantasei anni pareva un vecchio): nelle parole della figlia, Dickens pareva impazzito per la giovane attrice,⁶ a cui prese una casa nell'allora rurale quartiere di Peckham, Windsor Lodge, pagando l'affitto sotto il falso nome di Charles Tringham. «La locazione di questa casa», osserva la Pope-Hennessy, «era ben coperta come le gam-

⁴ UNA POPE-HENNESSY, *Charles Dickens*, Londra 1945.

⁵ Il Wilson ha dato una plausibile giustificazione di quest'appello al pubblico col richiamare l'attenzione sullo stretto rapporto tra romanziere e pubblico in quell'epoca.

⁶ Un ritratto idealizzato di lei può vedersi nelle eroine dei più tardi romanzi di Dickens, in Lucio Manette, Estella, Bella Wilfer, e soprattutto in Rosa Bud. Il nome stesso di Ellen Lawless Ternan può vedersi per trasparenza nei nomi di Estella Provis, Bella Wilfer, Helena Landless.