TATIANA CRIVELLI

PAMELA, O LA METAMORFOSI RICOMPENSATA*

In viaggio

Poche stagioni risultano tanto adeguate per riflettere sul concetto di metamorfismo testuale quanto il XVIII secolo, che – non fosse altro che per l'emergere di generi letterari radicalmente nuovi (dal giornalismo fino al romanzo cosiddetto "borghese") – può collocarsi tra quelle epoche che Cesare Segre descrive come «indenni o estranee alle classificazioni», e nel corso delle quali, dunque, «lo sviluppo dei generi può esser visto come la maturazione di tradizioni, l'istituirsi (per imitazione di modelli prestigiosi) di connessioni tra certi contenuti e certe forme espositive» (SEGRE 234).¹ E, parlando di generi letterari in quest'epoca proteiforme, non si può trovare soggetto più intrigante di Pamela, la vergine virtuosa e schiva che ha goduto di una popolarità senza pari in tutta Europa,² la romanzesca creatura nata da mano maschile ad incarnare un ideale di femminilità.

Figura stessa della trasformazione, Pamela è trasmigrata per oltre mezzo secolo da un genere all'altro (si veda in proposito la tavola cronologica), trascorrendo – prima di cadere nell'oblio riservatole dall'evoluzione del gusto – dalle pagine dei romanzi a quelle dei libretti d'opera, per approdare sui palcoscenici teatrali di capitali e province, in versi e in prosa di ogni lingua o quasi del continente: a partire dal 1756 ed entro il primo ventennio dell'Ottocento la sola versione goldoniana della *Pamela* venne tradotta in inglese e tedesco, in francese (1759), portoghese, spagnolo, norvegese, greco (1806), russo (1812) e boemo. Di fronte alle sue innumerevoli identità non viene allora da chiederle in quale, tra queste, si sia sentita più a suo agio? Insomma: a chi appartiene Pamela?

Incontrando questa figura nell'ambito di un più ampio studio sul romanzo del secondo Settecento italiano,³ mi è parso che questa fosse l'occasione per dedicarle almeno una parte di quelle attenzioni che credo meriterebbe. Con particolare riguardo per la rielaborazione goldoniana della figura creata originariamente da Samuel Richardson, (cfr. punti f. e m. della tavola) propongo qui una riflessione "di genere": e il termine si connetta pure – in tutta la sua moderna ambiguità, peraltro giustificata già dal suo etimo latino – sia

all'idea di stirpe d'appartenenza, sia a quella di *gender*.

Dall'Inghilterra all'Italia

Sin dal suo apparire, Pamela porta con sé dei tratti specifici che la connotano come rivoluzionaria: e perché l'aggettivo non sembri enfatico basti ricordare che è proprio con il diffondersi delle traduzioni e delle imitazioni dell'omonimo testo di Richardson che si inaugura l'"anglomania" continentale ed entra in Europa quel nuovo gusto per la narrazione romanzesca che avrebbe messo in discussione i canoni letterari tradizionali. Ma si potrebbe ad esempio aggiungere, sempre a giustificare l'aggettivo, che è con la *Pamela* che Goldoni mette in scena la prima commedia senza maschere della sua "riforma", o ricordare che proprio la rappresentazione di una versione francese della pièce goldoniana presso la *Comédie Française* (quella tradotta da Neufchâteau, punto o. della tavola), si conclude con l'arresto dell'intera troupe e dell'autore: stavolta per non essere invece (siamo nel 1793) sufficientemente "rivoluzionaria". Una sequela di eventi esterni, dunque, che ci lascia intuire come l'oggetto del discorso veicoli di per sé aspettative e contenuti fortemente incisivi, e ci rende curiosi di indagarne l'eventuale persistenza attraverso le diverse forme assunte dal soggetto.

Dei contenuti, è presto detto: il romanzo di Samuel Richardson, i cui due primi tomi compaiono anonimi a Londra nel 1740 (cfr. tavola, punto 1) narra in forma epistolare (la narratrice-protagonista scrive ai genitori, contadini, dalla casa nobiliare in cui è impiegata come cameriera) della storia dei suoi rapporti con il giovane nobiluomo presso cui si trova ad essere in servizio: alla morte di sua madre, protettrice di Pamela, l'ereditiero Milord B. s'incapriccia della giovane e dà avvio a tutta una serie di tentativi di seduzione che, costantemente e fermamente respinti dalla virtuosa quindicenne, culminano in un rapimento. Trattenuta in una casa di campagna da cui cerca di fuggire rischiando la vita e salvandosi solo grazie ad un provvidenziale svenimento da un tentativo di stupro, Pamela oppone un netto rifiuto all'idea di diventare la mantenuta di milord. E a forza di buone ragioni e di implacabili rifiuti, ottiene la libertà. Ma solo per tornare sui suoi passi e portare a compimento la redenzione del libertino: il romanzo si conclude con il matrimonio tra i due protagonisti e il pubblico riconoscimento del merito di Pamela, elevata ad un rango sociale a cui, tradizionalmente, nessuna cameriera o figlia di contadini avrebbe potuto aspirare.¹

Pare chiaro, anche da questa minima parafrasi riassuntiva, che il romanzo infrange le consuetudini dell'Europa del tempo: il matrimonio tra il nobile e la ragazza di origine contadine può dirsi un vero e proprio affronto alle bar-

riere sociali vigenti, che eleva le qualità morali a unica considerazione di merito. Lo stesso Richardson sembra voler moderare la portata provocatoria di tale materia, che suscitò del resto varie reazioni all'apparire del romanzo, con il seguito della sua *Pamela*, (*Pamela in her Exalted Condition*, cfr. tavola al punto 1a.), sottolineando l'assoluta eccezionalità del caso narrato e delle qualità della protagonista. La prima Pamela contiene infatti osservazioni piuttosto chiare sui rapporti tra nobiltà e popolo: per capire la forza dei toni usati nella narrazione bastino la lettera scritta da Lady Davers al fratello Mr. B., nel momento in cui questa viene messa al corrente dei progetti matrimoniali, e il commento che a tali pensieri offre Pamela:

Quanto al matrimonio mi arrischio a credere che non ci pensiate veramente [...]. Mi è stato suggerito, ciononostante, da *altri*, che il vostro orgoglio contenga bassezza sufficiente per pensare a una cosa simile, tanto stregato siete, a quanto pare, da questa ragazza. Questa illazione, per quanto infondata, mi allarma molto. Riflettete, fratello, che la nostra non è una famiglia di *parvenus*. È antica quanto le migliori del regno, e da parecchie centinaia di anni non si è mai saputo che i suoi eredi si siano disonorati con matrimoni diseguali [...]. Se discendeste da una famiglia di ieri, da una non più lontana di una generazione o due da quel fango che tanto sembra attirarvi, la cosa sarebbe diversa. Lasciate che vi dica che io e tutti i miei vi disconosceremo per sempre se potrete abbassarvi così. (RICHARDSON 1995, 334).⁵

E Pamela reagisce così:

Che lettera, miei cari padre e madre! Da essa si può vedere come sia disprezzata la povera gente dai ricchi e dai potenti! E tuttavia eravamo tutti alla pari in origine: certo questa gente orgogliosa non pensa mai a che tappa breve sia la vita; né che, con tutta la loro vanità, verrà un tempo in cui saranno sulla stesso piano nostro. (RICHARDSON 1995, 335).⁶

Se l'intento dichiarato del primo autore era infatti altamente moraleggiante, proponendosi Richardson di «divertire e intrattenere, e allo stesso tempo istruire e migliorare gli animi dei giovani di ambo i sessi; [...] inculcare la religione e la moralità [...]; proporre nella luce più esemplare i doveri dei genitori, dei figli, e quelli sociali, [...] dipingere il vizio nei suoi colori appropriati, sì da renderlo meritatamente odioso; e collocare la virtù nella sua luce amabile, per farla apparire leggiadra» (*Prefazione del curatore*, RICHARDSON 1995, ix)⁷ la questione della *mésalliance* finale e del passaggio di classe di Pamela colpisce in maniera diretta la comune sensibilità:⁸ e la stravolge in modo forte, anche se progressivo e convincente, nel trascorrere delle pagine del romanzo.

Tuttavia «l'intento morale dell'autore inglese [...] non conveniva né ai costumi né alle leggi del mio paese. A Londra un lord che sposi una contadina non deroga dagli impegni della nobiltà; a Venezia un patrizio che sposi una plebea priva i suoi figli del titolo nobiliare e toglie loro il modo di godere dei diritti che le alte cariche possono conferire»: così Goldoni, nelle *Memorie* (GOLDONI 1994, II ix 278). Abbandonato un primo progetto di riduzione teatrale del romanzo di Richardson, perché esplicitamente in conflitto con i suoi ideali artistici («La commedia, che è o dovrebbe essere la scuola dei costumi non deve esporre le debolezze umane se non per correggerle», GOLDONI 1994, II ix 278), Goldoni vi pose finalmente mano nel 1760. Ma in che modo restituire lo spirito e gli argomenti del romanzo inglese (che Goldoni ammette di afferrare «senza imbarazzo») e non contraddire i propri principi artistici e la propria visione educativa dell'arte? Intervendendo sui contenuti, è ovvio, ma anche sfruttando al meglio le diverse potenzialità del genere scelto per il proprio rifacimento: la commedia. Pure attenendoci soltanto a quanto scrive Goldoni nelle *Memorie* dobbiamo rilevare almeno due fondamentali interventi sul testo:

Non mi accinsi però al lavoro se non dopo aver escogitato uno scioglimento che, ben lungi dall'essere pericoloso, potesse servir di modello agli amanti virtuosi, e rendere nello stesso tempo la conclusione più piacevole e interessante. (GOLDONI 1994, II ix 278).

Il tratto più saliente dell'intervento goldoniano a livello contenutistico, concerne dunque l'introduzione di un'agnizione finale, che – come è noto – svela le nobili origini di Pamela (il padre Andreuve, che aveva vissuto da contadino, era in realtà «il conte d'Auspingh, scozzese, che durante le rivoluzioni della Scozia, perseguito come ribelle alla Corona britannica, aveva trovato rifugio sui monti d'Inghilterra», GOLDONI 1994, II ix 280). La seconda innovazione attiene invece più strettamente al genere: la sua prima commedia senza maschere è innovativa anche per altri versi essendo infatti, per ammissione dello stesso autore, piuttosto «un dramma secondo la definizione dei francesi» (GOLDONI 1994, 281):⁹ qualcosa dunque che costituisce, sempre secondo le parole dello stesso Goldoni (GOLDONI 1994, II iii 256) «un genere di rappresentazione che sta tra la commedia e la tragedia».¹⁰

Ora, i pochi interventi critici che si occupano della *Pamela* italiana – pochi soprattutto perché a tuttoggi la *Pamela* non è collocata dalla critica tra le commedie meglio riuscite di Goldoni, malgrado il fatto che al suo apparire «questa Commedia fu applauditissima, e furono ricercate le repliche in ogni luogo dove si portò la Compagnia. In Venezia, fra l'Autunno e il Carnovale

del 1750, fu replicata dieciotto sere, e prima dell'estate si fece per la prima volta in Milano», come si legge al tomo V dell'edizione Bettinelli¹¹ – ne indagano assiduamente l'innovazione contenutistica, valutandola per la sua dose di reazionarismo rispetto all'impianto del romanzo inglese, e traendo da ciò conclusioni in merito all'ideologia del veneziano.¹² Il finale con Pamela nobile porrebbe, accanto ad un Goldoni pre-rivoluzionario, percepibile nel tono generale del discorso, un Goldoni conservatore vecchio stile; e in effetti, se Bonfil (il corrispettivo di Milord B. nella commedia) può in quanto nobile esclamare: «Ah che la virtù di Pamela dovea farmi avvertito che abbiotto il di lei sangue non fosse!» (*Pamela fanciulla*, atto III, scena 11. GOLDONI 1995, 171) questa affermazione convive nella commedia con passaggi di tutt'altro tono:

Madama Jevre: «Che s'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 novamente tutta una pasta». (*Pamela fanciulla*, atto III, scena 3. GOLDONI 1995, 155).

Si è dunque parlato delle «due facce» di Goldoni,¹³ e cercato di sanare la contraddizione calando la produzione nel suo contesto storico-sociale (i matrimoni interclassisti, numerose testimonianze ce lo confermano, non erano di fatto ben accettati a Venezia).¹⁴ Ma nessuno ha posto attenzione specifica, in questo passaggio dal romanzo alla commedia, alla questione del genere: a questo livello Goldoni opera invece, a mio avviso, le trasformazioni più significative sulla vicenda, trasformazioni che hanno influsso diretto persino sullo svolgimento della trama.

Dal romanzo al palcoscenico

Innanzitutto, Goldoni trasporta la fruizione della vicenda da una sfera privata, come era per antonomasia quella della lettura nel secondo Settecento,¹⁵ ad una pubblica, che segue dunque modalità espressive di altro tipo. La dimensione teatrale implica forzatamente una considerazione più immediata dell'opinione del pubblico e un bell'esempio di come Goldoni sfrutti questo tratto costitutivo del genere commedia è dato dalla creazione del personaggio di Milord Artur: assente nel romanzo inglese, egli dà voce alla platea con argomentazioni sempre legate alla "ragione comune"; se, ad

esempio, le riflessioni sul comportamento libertino del protagonista maschile erano, nel romanzo, rese note attraverso la saggia mediazione della scrivente – Pamela – ecco che gli stessi pensieri, quando debbano essere trasportati sulla scena, si trasformano necessariamente in dialoghi o monologhi che, in quanto tali, non possono risultare eccessivamente carichi di considerazioni “teoriche” senza nuocere al ritmo dell’azione. Così Goldoni dà spazio alle ragioni del buon senso non attraverso la minuziosa analisi dei fatti e delle loro implicazioni (come si trova nel romanzo), ma portando sul palcoscenico la voce dell’opinione pubblica, nella concreta e stimabile persona di un nuovo personaggio: milord Artur, appunto. A conferma di quanto detto si consideri l’impressionante serie di sentenze che Artur snocciola, a partire dalla sua prima comparsa in I, 13: «Gli anni passano. Non riserbate alla sposa l’età men bella. Chi tardi si marita, non vede sì facilmente l’avanzamento de’ suoi figlioli»; alla domanda se un nobile debba necessariamente sposare una dama risponde: «tutte le buone regole insegnano che deve farsi» ma ammette con il consueto buonsenso che «non vi è regola che non patisca eccezione»; trova che la prudenza consista «nel vivere onestamente: nell’osservare le leggi: nel mantenere il proprio decoro» e infine obietta all’unione di Bonfil e Pamela «sul fondamento della comune opinione» ossia del «modo di pensare degli uomini» (*Pamela fanciulla*, atto I, scena 13. GOLDONI 1995, 99-104).

E a completare il quadro basti qui osservare, a titolo di esempio, come nella scena successiva (I, 14) le sue battute centrali – tutte di un solo periodo ciascuna – siano, in sequenza, tre vere e proprie massime, di soggetto impersonale e tema generico: «Chi non esce dal suo paese vive pieno di pregiudizi», «Col viaggiare i superbi diventano docili» e «Certamente, il mondo è un bel libro, ma poco serve a chi non sa leggere» (*Pamela fanciulla*, atto I, scena 14. GOLDONI 1995, 105).

Dalla descrizione all’azione

Un’altra fondamentale differenza di cui Goldoni deve tener conto nel tradurre in commedia il romanzo inglese, è quella dei tempi e dei luoghi: se, mantenendo l’ambientazione inglese data da Richardson all’azione,¹⁶ egli parrebbe intervenire sui luoghi soltanto nella misura richiesta dall’uso settecentesco della traduzione – che tuttavia, è bene ricordarlo, richiede di norma un adattamento al carattere “nazionale” e implica e giustifica interventi anche macroscopici sul testo traslato – la situazione è ancora più complessa nel caso della traduzione della dimensione temporale del testo. Nel romanzo l’azione viene preparata con agio e si sviluppa nell’arco di due lunghi tomi (650 pagine nella moderna edizione italiana, contro le 100 scarse

della commedia goldoniana), così che Milord B. può convincentemente procedere verso una lenta e sofferta conversione dal suo libertinaggio e Pamela può piano piano sentir nascere amore per lui; Goldoni, invece, deve ricondurre il tutto in tre atti di commedia, tenuti entro pochi interni: la qual cosa lo farà sospirare che «È troppo malagevole impegno restringere in poche ore una Favola, a cui si è data dal primo Autore una estensione di mesi ed anni» (*L'Autore a chi legge*, in *Pamela fanciulla*, GOLDONI 1995, 78-79). Perciò non è affatto un caso che la commedia goldoniana si apra sì in maniera del tutto analoga al romanzo (Pamela che piange la morte della sua generosa padrona), ma lasci immediatamente capire come la giovinetta sia già innamorata di Bonfil: alla prima scena del primo atto Pamela in lacrime sospira augurandosi che «il cielo dia al mio padrone tutto quello che egli desidera» e assicurando, due battute oltre, che «egli ha il più bel cuore del mondo». Bonfil, dal canto suo, le regala un anello sin dalla terza scena, per poi dichiarare già all'inizio della quarta, ex abrupto: «Jevre, io amo Pamela». Egli abbandona quasi immediatamente progetti di ordine extraconiugale e, soprattutto, non cerca di sopraffare la giovane con la violenza, limitandosi ad un tentativo di corruzione; sin dal primo atto, comunque, appare chiaro che ha già pensato al matrimonio.¹⁷ L'azione goldoniana perde dunque, a causa del passaggio in commedia, l'occasione di uno svolgimento lento e di un approfondimento dei rapporti tra i due personaggi: presentandoci Pamela e Bonfil reciprocamente innamorati, Goldoni sposta inevitabilmente il baricentro della vicenda che, da narrazione di una vittoriosa conversione di un libertino incallito per mezzo della virtù fatta donna, si trasforma piuttosto in un conflitto tra ragioni del cuore, che vorrebbero sposati i due innamorati, e ragioni sociali, che non reputerebbero la cosa affatto conveniente. Questa impostazione *en raccourci* fa sì che al centro della commedia non ci siano più due storie individuali che interagiscono, ma piuttosto le alterne vicende di una coppia di innamorati, che si presentano tali sin dall'inizio. E ciò implica necessariamente una riduzione dello spessore psicologico delle due individualità: a soffrirne maggiormente, in rapporto al romanzo in cui era il perno centrale, è proprio la figura di Pamela.

Da autrice a personaggio

Bisogna infatti ricordare, e qui entra in gioco un'altra importante caratteristica relativa alla questione dei generi, che peculiare del romanzo richardsoniano era la scelta della forma epistolare: e tale formula, mescolata a quella diaristica, non solo permetteva a Pamela, attraverso minuziosissime descrizioni, di analizzare ed esporre (e in ultima analisi di gestire) gli even-

ti in cui si imbatteva, ma la rendeva protagonista assoluta della trama. Proprio le sue lettere, infatti, fanno la Pamela narratrice del romanzo "autrice" del proprio destino e di quelli narrati: Milord B. ne è tanto consapevole che, per convincerla a mostrargliele, afferma significativamente:

Poiché [con la mia persona, Ndr.] ti ho fornito un argomento, penso di avere il diritto di vedere come lo tratti. E poi, c'è un'aura romanzesca così graziosa nel come tu racconti la tua storia, nei *tuoi* stratagemmi, e nei *miei* stratagemmi, che tanto meglio mi guiderà a organizzare la catastrofe del bel racconto (RICHARDSON 1995, 297).¹⁸

Inoltre è proprio il modo in cui Pamela scrive che per primo affascina Milord B.: «Non ti ha certo nuociuto [...] che io abbia visto le lettere a cui alludi, poiché mi hanno dato un'opinione molto alta di te» (RICHARDSON 1995, 294). Non è possibile, per Goldoni ovviare alla mancanza di questo mezzo stilistico narrativo sulla scena¹⁹ se non togliendo centralità alla figura di Pamela, tale quale è rappresentata nel romanzo epistolare; i brevi monologhi della Pamela italiana possono supplire solo in parte alla riduzione della prospettiva soggettivistica:

Pamela, sola: «Oh caro anello! Oh quanto mi saresti più caro, se dato non mi ti avesse il padrone! Ma se a me dato non l'avesse il padrone, non mi sarebbe sì caro. Egli acquista prezzo più dalla mano che me lo porse, che dal valor della gioia. Ma se chi me l'ha dato è padrone, ed io sono una povera serva, a che pro lo riceverò? Amo che me l'abbia dato il padrone, ma non vorrei ch'egli fosse padrone. Oh fosse egli un servo, come io sono, o foss'io una dama, com'egli è Cavaliere! Che mai mi converrebbe meglio desiderare? In lui la viltà o in me la grandezza? Se lui desidero vile, commetto una ingiustizia al suo merito; se bramo in me la grandezza, cado nel peccato dell'ambizione. Ma non lo bramerei per la vanità del grado. So io il perché, lo so io. Ma sciocca che sono! Mi perdo a coltivare immagini più stravaganti dei sogni. Penso a cose che mi farebbero estremamente arrossire, se si sapessero i miei pensieri. Sento gente. Sarà madama Jevre». (*Pamela fanciulla*, atto I, scena 5. GOLDONI 1995, 88-89).

A causa del cambio di genere, cade dunque l'identificazione – che ha implicazioni fondamentali nel romanzo – tra l'io narrante e la protagonista (identificazione che si proiettava a sua volta, ricreandone di nuove e più intriganti, sulla figura autoriale da un lato e quella dei destinatari dall'altro).

Da sedotta a innamorata

La tradizione teatrale italiana impone poi ulteriori aggiustamenti dell'im-

magine della protagonista: abituato ad un archetipo femminile stilizzato e ben circoscritto dalla tradizione delle maschere, il pubblico italiano si attendeva sulla scena ruoli fissi e convenzionali; anche la Pamela goldoniana risente della modellizzazione precedente, e viene abilmente ricondotta ad una figura già familiare al pubblico: quella dell'innamorata. Di tale figura si può dire, come ha fatto Clotilde Bertoni, che essa è, d'abitudine, «inserita in un intrigo di cui non maneggia i fili, deve rigorosamente attenersi ad un codice comportamentale che le preclude un'autonoma capacità d'azione. Né le è permesso di rivalersi sul piano linguistico». ²⁰ All'innamorata della commedia dell'arte è infatti concessa una gamma di espressioni non molto vasta, né colorita (perlopiù discorsi stilizzati ed aulici) secondo la norma per cui i ruoli femminili, anche quelli di maggior peso, non sono posti al centro del discorso, se non quando si tratti o di caratteri ridicoli o di tipi negativi. Nel teatro di Goldoni e, ancora di più, forse, in quello del suo acerrimo rivale l'abate Chiari, (autore, con la sua *Pamela maritata* del 1753, del primo seguito italiano dedicato alla commedia di Goldoni – cfr. tavola al punto g. – e a sua volta probabile ispiratore della “maritata” goldoniana) la figura femminile guadagna invece uno spazio ben più importante, e proprio per diretto influsso del ruolo che le viene in quegli anni attribuito nei romanzi. ²¹ Tuttavia non è in questo primo esperimento goldoniano che la protagonista si libera dal suo ruolo stereotipato per splendere sulla scena: Pamela è ancora lontana dai profili autonomi di una Giacinta (nella famosa *Trilogia della villeggiatura*) o di una Mirandolina (*La Locandiera*). Del resto lo stesso Bonfil, imprigionato a sua volta nel ruolo di coppia, recupera in Goldoni molto spazio testuale a scapito di Pamela (539 battute contro 313) ²² e finisce per ricalcare l'archetipo del “primo amoroso”: è la coppia di innamorati, nella linea della tradizione della commedia italiana, a costituire il soggetto della commedia.

Anche da un punto di vista stilistico, dunque, l'espressione della Pamela goldoniana non può che essere diversa da quella della sorella inglese: più matura e ponderata, meno passionale ed immediatamente diretta, più obbediente e dunque meno emozionale e veemente nell'espressione e nelle scelte linguistiche. ²³ Il tono diretto e deciso della Pamela di Richardson si oppone a quello mite e argomentativo della Pamela goldoniana: reagendo al primo tentativo di seduzione da parte di Mr. B. / Bonfil (operato nel romanzo attraverso un contatto fisico e, a lenire l'offesa, l'offerta di soldi, e nella commedia invece soltanto tramite l'offerta di denaro) le due protagoniste adottano un linguaggio dai toni decisamente diversi. In Richardson il dialogo è il seguente:

«Come, sfrontatella! Ma lo sai con chi stai parlando?» Io ho perso ogni paura e ogni rispetto, e ho detto: «Sì, lo so, signore, anche troppo bene! Ma posso dimenticare di esservi serva, se voi dimenticate come si deve comportare un padrone». «Che sciocca sfrontatella sei!» ha detto lui «Ti ho forse fatto del male?» «Sì, signore», ho detto io, «il più gran male del mondo: mi avete insegnato a dimenticare il mio posto e la mia condizione; e avete accorciato la distanza che la sorte ha messo fra di noi con l'abbassarvi fino a prendervi delle libertà con una povera serva. Eppure, signore, mi azzardo a dire che sono onesta, seppur povera: e, foste anche un principe, non vorrei essere altro che onesta». (RICHARDSON 1995, 20).²⁴

In Goldoni la scena si svolge all'atto I, scena 6, e il prolisso intervento di Pamela inizia con queste parole, incomparabilmente meno salaci di quelle citate sopra:

Signore, io sono una povera serva, voi siete il mio padrone. Voi Cavaliere, io nata sono una misera donna; ma due cose eguali abbian noi, e son queste la ragione e l'onore. Voi non mi darete ad intendere d'aver alcuna autorità sopra l'onor mio; poichè la ragione mi 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? (*Pamela fanciulla*, atto III, scena 6. GOLDONI 1995, 92).

Calata nel ruolo dell'innamorata, la stessa sua virtù viene intesa in modo diverso e, soprattutto, meno verboso: «Non intendo quella virtù eroica che commuove con le sue calamità e fa lagrimare con i suoi discorsi» scrive Goldoni a proposito di quella versione "in incognito" di Pamela che è la *Putta onorata* (GOLDONI 1994, parte II, cap. III, 256):²⁵ la sua Pamela vuole «guadagnare i cuori con le attrattive della virtù» piuttosto che «con l'orrore del vizio» (GOLDONI 1994, parte II, cap. III, 256), e dunque avrà più bisogno di dare buoni esempi che non di predicare contro gli errori. Del resto, se è vero che *Pamela* piacque al pubblico italiano, secondo la valutazione che ne dà lo stesso autore, proprio per essere una commedia contenente «più interesse e più azione» rispetto alla *Pamela maritata* che, al contrario, faceva mostra di «più studio e più arte» (GOLDONI 1994, parte II, cap. XXXVIII, 407)²⁶ sono proprio i tratti ora elencati della resa linguistica e morale del personaggio che vengono, con la ben nota arguzia, colti e "frustati" da Baretti. Senza mezzi termini egli dice la Pamela goldoniana «una sciocca cianciera, una pettegola volgare, una ciarlatana noiosa»²⁷ e, più oltre, «una pettegola e una pinzochera [...] lontana mille miglia dal parlare e dall'operare come dama» avendo in bocca «vocaboli e frasi sempre plebee» (BARETTI 179 e 183).²⁸

Da serva a nobildonna

Lo spostamento dell'attenzione dalle due figure in opposizione (femminile e maschile) alla coppia in sintonia, causato dal nuovo genere d'appartenenza (la commedia), provoca necessariamente una caduta di tensione e l'analisi tipologica può dunque offrire una nuova chiave di lettura anche al primo fondamentale cambiamento goldoniano, valutato sinora esclusivamente da un punto di vista attenente al contenuto: l'agnizione finale.²⁹ Il nuovo soggetto, la coppia, non può infatti far altro che attendere una soluzione esterna al proprio problema, derivante appunto dalle regole sociali: ed ecco dunque che il dare a Pamela dei nobili natali risolve brillantemente il meccanismo teatrale e si rivela una soluzione che non va letta solo sul piano del contenuto (reazionario o meno), ma si inserisce perfettamente nella logica imposta al testo dal suo essere commedia. Ed è con giusto orgoglio di conoscitore dei meccanismi interni al genere che Goldoni può scrivere, nella prefazione alla sua commedia, che «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 dilettevole» (*Pamela fanciulla*, GOLDONI 1995, 79).

Insomma: trasportare Pamela dal romanzo alla commedia, dalle pagine del libro al palcoscenico, ne ha modificato inevitabilmente il destino, conferendole un'esistenza parallela, tra le molte che il secolo le avrebbe riservato. E allora: a chi appartiene Pamela? Forse si potrebbe affermare, con la maschia espressione usata da Pietro Toldo, che Pamela è «un po' roba di tutti» (TOLDO 344); eppure, vista da qui e in compagnia del veneziano, sembrerebbe proprio un'altra donna...

Università di Zurigo

NOTE

* Questo articolo rielabora, tenendo conto dei contributi apportati dal pubblico alla discussione, alcune riflessioni da me esposte in occasione del XVI Convegno Internazionale AISLLI, svoltosi presso la University of California di Los Angeles dal 6 al 9 ottobre 1997, i cui Atti sono tuttora in corso di stampa.

¹ Particolarmente per periodi storici come quelli descritti sopra, allora, «la definizione dei generi sarà un modo per prendere atto, criticamente, della mutevole storia di queste

connessioni, che costituisce il quadro in cui si sviluppa l'attività letteraria» (SEGRE 234).

² Sulla popolarità europea del tema (da Richardson al Voltaire di *Nanine*) i contributi critici sono decisamente più numerosi degli studi concernenti le "Pamele" italiane: per capire la molteplicità delle forme della ricezione europea del personaggio (letterarie e non) basterà consultare il fondamentale articolo di GRANTHAM TURNER. La migliore visione d'insieme, relativa alla diffusione e alla ricezione della pièce goldoniana, si trova nella *Nota sulla fortuna* del volume dell'edizione nazionale GOLDONI 1995 (da cui sono tratte qui tutte le citazioni della *Pamela*). Per un panorama descrittivo delle edizioni circolanti nell'Italia del Settecento resta ancora fondamentale la consultazione del volume di MARCHESI, 18-20 e 404 in particolare. La dimensione teatrale italiana è invece rievocata con puntualità nell'articolo di COMPARINI. La ricezione francese della *Pamela* goldoniana è stata studiata da JONARD 1965.

³ Lo studio, dal titolo provvisorio di «*Né Arturo, né Turpino, né la Tavola Rotonda: romanzi del secondo Settecento italiano*» è attualmente in corso di stampa presso la Salerno Ed., Roma, per la Collana «Studi e Saggi».

⁴ Sul tema di Cenerentola, intesa come archetipo femminile per la narrazione della promozione sociale, sono numerose le scritture critiche interessanti. Con particolare profitto per il nostro argomento si leggano FOLKENFLIK e CECIONI 75-78.

⁵ Il testo inglese recita: «As to marriage, I dare say you don't think of it. [...] It has been hinted to me, nevertheless, by *others*, that you have meanness enough in your pride, to think of such a thing; so bewitched are you, it seems, by this girl. This, though I think it must be a groundless surmise, excessively alarms me. Consider, brother, that ours is no upstart family. It is as ancient as the best in the kingdom: and, for several hundreds of years, it has never been known, that the heirs of it have disgraced themselves by unequal matches [...]. If you were descended from a family of yesterday, from one who is but a remove or two from the dirt you seem so fond of, that would be another thing. Let me tell you that I, and all mine, will renounce you for ever, if you can descend so meanly». RICHARDSON 1985, 293.

⁶ Così l'originale: «What a letter is this, my dear father and mother! One may see by it how poor people are despised by the reach and the great! And yet we were all on a foot originally. Surely these proud people never think what a short stage life is; and that, with all their vanity, a time is coming, when they shall be on a level with us». RICHARDSON 1985, 294.

⁷ In inglese: «[...] to *divert* and *entertain*, and at the same time to *instruct* and *improve* the minds of the YOUTH of both sexes; [...] to inculcate *religion* and *morality*; [...] set forth in the most exemplary lights, the *parental*, the *filial*, and the *social* duties, [...] to paint VICE in its proper colours, to make it *deservedly odious*; and to set VIRTUE in its own amiable light, to make it look *lovely*». RICHARDSON 1985, 31.

⁸ Che la sensibilità per le distinzioni sociali costituisse un punto di discussione non irril-

evante è mostrato anche da un altro aspetto della questione, che attiene in maniera diretta all'ambivalenza semantica del termine *genere*, e che mi piace enucleare qui attraverso il dialogo fra l'infuriata Lady Davers e Mr. B., dialogo che mostra come anche la nobilitazione sociale sia sottomessa a categorie di genere, in quanto può avvenire per il solo tramite maschile, e non conosce reciprocità: «Supponi [...] che io avessi sposato il mozzo di stalla di mio padre! Che cosa avresti detto tu?» «Non avrei potuto comportarmi peggio [...] di quanto voi avete fatto. Il vostro orgoglio, lady Davers, non vi consente di vedere nessuna differenza nel caso che ponete?» «Nessunissima [...]. Che differenza può esserci fra un figlio di pezzente sposato con una signora, e la figlia di un pezzente fatta sposa da un gentiluomo?» «Ve lo dirò io [...] la differenza è che l'uomo nobilita la donna che prende, sia costei chiunque si voglia; e l'adotta nel proprio rango, *qualunque* sia. Ma la donna, per quanto di nobili natali, si abbassa tramite un matrimonio vile, e dal proprio *rango* scende a quello di colui che si umilia a sposare» (RICHARDSON 1995, 524). Per la versione inglese cfr. RICHARDSON 1985, 440-41.

⁹ Sempre nello stesso luogo delle *Memorie*, Goldoni aggiunge che «il pubblico la trovò interessante e divertente; e di tutte le mie opere fino allora rappresentate fu quella che riportò la palma».

¹⁰ Già Norbert Jonard, parlando del dramma borghese e dei tipi di virtù messi in scena da Goldoni aveva colto questa problematica del genere in maniera puntuale: «De fait, le choix d'un protagoniste vertueux conduit inévitablement au mélange des genres: le sérieux se mêle au présent, le touchant au comique». (JONARD 1977, 5-5).

¹¹ Cito dalla *Nota* di Giuseppe Ortolani a *La Pamela*, in GOLDONI 1939, III 1183.

¹² Una visione d'insieme delle modifiche operate da Goldoni sul testo del romanzo e un paragone dei singoli luoghi da questo divergenti nella sua riduzione teatrale si legge nello studio di BERTOLINO 82-116, al cap. IV: *Goldoni and Richardson: Pamelas compared*.

¹³ COLOMBAI 79 e 81. La medesima ambiguità è teorizzata anche nel breve saggio di SCIULLO.

¹⁴ Dal 1533 una legge stabiliva per i nobili che, se avessero sposato «alcuna fantesca o femina di villa, over qualunque altra di abietta e vil condizione» avrebbero tolto ai figli il titolo nobiliare e i diritti politici e sociali ad esso connessi. Cfr. MOLMENTI 314, che cita dall'Archivio di Stato. Del resto il governo veneziano era, su questo punto, di una severità implacabile ancora negli anni in cui Goldoni scriveva la *Pamela*, come ben mostra l'esempio recato da VAUSSARD 114-15, n. 3: «Alla data del 5 maggio 1765 si può [...] leggere nelle *Annotazioni degli Inquisitori di Stato* (Archivio di Stato di Venezia, anni 1763-1769) che una ballerina di nome Carlina, che aveva spinto un giovane di famiglia patrizia fino alla "mostruosa decisione" di sposarla, venne bandita in perpetuo». Vaussard cita inoltre le parole del LALANDE (DE), che tra 1765 e 1766 annotava: «È assai raro che il matrimonio di un nobile veneziano con una cittadina sia approvato dal Maggior Consiglio e non se ne trova neanche un esempio tra le migliori famiglie».

¹⁵ Nel secondo Settecento si modificano profondamente sia la composizione del pubblico di lettori – con un'ampia inclusione delle donne tra gli estimatori del genere romanzo – sia i modi e i tempi della lettura (entrambi fortemente vincolati a fattori quali le nuove condizioni di inurbamento e industrializzazione, la nuova gestione borghese del tempo e dei ruoli familiari, l'accresciuto potere d'acquisto e l'avvento di un'editoria di massa). La settecentesca «rivoluzione» della lettura è descritta con efficacia dalla teoria di Rolf Engelsing, secondo cui nel Settecento si assisterebbe al passaggio da una lettura di tipo intensivo (pochi testi, riletti con frequenza) ad una lettura caratterizzabile invece come estensiva (materiali sempre nuovi e diversi). Per una discussione critica di questa teoria si legga WITTMANN. Un bell'esempio di ricostruzione della tipologia del lettore del diciottesimo secolo è dato, per il caso inglese, da J. P. Hunter, nel capitolo intitolato *Readers Reading* del suo fondamentale HUNTER 1990, 61-88.

¹⁶ La prospettiva non cambia anche se volessimo tener conto del fatto che con ogni probabilità, dato l'uso corrente del tempo, Goldoni lesse Richardson per il tramite della diffusissima versione francese - falsamente (ma ripetutamente, anche oggi e ancora nella citata edizione nazionale della *Pamela* goldoniana, GOLDONI 1995) attribuita all'Abbé Prévost, e non direttamente in originale: infatti gli studi più recenti di letteratura comparata hanno mostrato come – al di là della difficoltà di attribuzione della versione francese, il testo restituisse con una fedeltà quasi sconosciuta per i modelli mentali settecenteschi, l'originale inglese (cfr. in particolare il secondo capitolo del bel libro di GRAEBER 46-70). Sarebbe estremamente interessante, ma richiederebbe uno studio a sé, analizzare in maniera più approfondita quali tratti distintivi del carattere della Pamela goldoniana si ritrovino già delineati nella mediazione francese, e seguirne gli sviluppi.

¹⁷ È la già menzionata scena I, 13.

¹⁸ Nell'originale: «As I have furnished you with a subject, I think I have a title to see how you manage it. Besides, there is such a pretty air of romance, as you tell your story, in *your* plots, and *my* plots, that I shall be better directed how to wind up the catastrophe of the pretty novel». RICHARDSON 1985, 268.

¹⁹ Goldoni rappresenta Pamela mentre scrive, o anche mentre consegna o legge lettere; tuttavia, sulla scena, questi appaiono piuttosto come stratagemmi per promuovere l'azione che non attimi di approfondimento psicologico, come erano invece nel romanzo.

²⁰ Cito qui il bel saggio di BERTONI 214, e a questo studio faccio riferimento per tutto il paragrafo.

²¹ È nota, anche se ancora poco studiata, l'attività di romanziere di Chiari, e il diretto e reciproco scambio intercorrente fra i romanzi (suoi e di altri) e la sua produzione teatrale; ma sarà forse utile ricordare che lo stesso Goldoni mostra, in un'epoca in cui sarebbe stato impossibile fare altrimenti, vari segni di interesse per il genere emergente del *novel*: dalle *Memorie* (GOLDONI 1994, II 11 289) si evince ad esempio come egli scrivesse *L'incognita perseguitata* contemporaneamente come commedia e come romanzo (incompiuto); a lui

è attribuita inoltre (MARCHESE 412) la versione italiana della «*Storia di Miss Jenny, scritta e indirizzata dalla medesima a Miledy contessa di Roscomond, Ambasciatrice della Corte di Francia in quella di Danimarca*» (GOLDONI 1793).

²² Il rilevamento è in COLOMBAI 90, n. 53.

²³ Sulla lingua della *Pamela* goldoniana si veda lo studio di FINETTO.

²⁴ Nell'originale inglese: «“You won't, hussy! Do you know whom you speak to?” I lost all fear, and all respect, and said: “Yes, I do, sir, too well! Well may I forget that I am your servant, when you forget what belongs to a master.” I sobbed an cry most sadly. “What a foolish hussy you are!” said he: “Have I done you any harm?” “Yes sir”, said I, “the greatest harm in the world: 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, though poor: And if you were a prince, I would not be otherwise than onest”». RICHARDSON 1985, 55.

²⁵ Per la trafila evolutiva del personaggio, da Griselda alla Bettina della *Putta onorata* a Pamela, si veda lo studio di BENISCELLI.

²⁶ Goldoni definisce la *fanciulla* per rapporto alla *maritata*, dicendola una «commedia da teatro» e non «da tavolino».

²⁷ Cfr. BARETTI 34-41 e 173-90: la *Pamela* è frustata nel n. XVII (1 giugno 1764, 464-71) e la *Pamela maritata* nel n. XXII (15 agosto 1764, 601-20). La citazione è tratta da BARETTI 39.

²⁸ Baretti non risparmia, a dire il vero, nemmeno la *maritata*: «Questa *Pamela*» spiega alla p. 173 «è una continuazione di quell'altra *Pamela* soprannomata *fanciulla*, che verso il fine della commedia fu già inaspettatamente trasformata di contadina in dama, perché, senza una tale trasformazione, il Goldoni non avrebbe avuto il coraggio di dare una fanciulla di vil sangue per moglie ad un cavaliere, quantunque l'accidente avesse riunite in tal fanciulla tanta bellezza e tante virtù, quante se ne possono immaginare. “Il decoro delle famiglie (*dice il nostro galantuomo*) non si deve sacrificare al merito della virtù”. Ecco una delle tante buone massime che s'imparano leggendo le opere di questi nostri illustri moderni! La virtù è una chimera, e la gente di gran prosapia deve badare assai più al sangue che non a quella, perché la virtù è cosa comunale, e se ne trovano delle carrettate in tutti i cantoni; che all'incontro il sangue nobile è una cosa rarissima, e da preferirsi a tutte quante le virtù del mondo. Via, signori inglesi, venite a imparare la logica, la filosofia e la morale del nostro teatrale concittadino».

²⁹ L'ipotesi, che condivido pienamente, è avanzata in un contesto argomentativo diverso anche da BERTONI 249: «La trasformazione del finale potrebbe però essere motivata non tanto da remore ideologiche e da preoccupazioni contingenti quanto e soprattutto dalla logica intrinseca dell'azione».

OPERE CITATE

- Baretti, Giuseppe. *La frusta letteraria*. A cura di Luigi Piccioni. Bari: Laterza, 1932.
- Beniscelli, Alberto. "Forza e delicatezza delle passioni. Le metamorfosi di Pamela." *Studi Goldoniani*. 8 (1988): 85-105.
- Bertolino, Jane V. *The Many Faces of Pamela*. New York – Ottawa – Toronto: Legas, 1990.
- Bertoni, Clotilde. "Dal romanzo alla scena: note intorno al personaggio femminile nella commedia settecentesca." *Annali dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici*. X (1987-1988): 213-74.
- Cecioni, Cesare G. "Il romanzo inglese del Settecento: la tradizione picaresca e la nascita del romanzo sentimentale." *Il romanzo: origine e sviluppo delle strutture narrative nella letteratura occidentale*. Pisa: ETS Editrice, 1987. 71-84.
- Colombai, Orietta. "Dalla Pamela di Richardson alla Pamela goldoniana." *Lingua e Letteratura*. V (1987): 75-89.
- Comparini, Lucie. "Pamela sur la scène italienne. Goldoni, Chiari, Cerlone." *Les langues néo-latines*. 279 (1991): 53-74.
- Finetto, Annamaria. "La Pamela e La buona figliuola: il linguaggio patetico di Goldoni." *Studi Goldoniani*. 8 (1988): 107-36.
- Folkenflik, Robert. "Pamela: Domestic Servitude, Mariage and the Novel." *Eighteenth Century Fiction*. V 3 (1993): 253-68.
- Goldoni, Carlo. *Storia di Miss Jenny, scritta e indirizzata dalla medesima a Miledy contessa di Roscomond, Ambasciatrice della Corte di Francia in quella di Danimarca*. Opera di Madama Riccoboni, celebre autrice francese. Traduzione arbitraria del Sig. avvocato Carlo Goldoni. 2 tomi. Venezia: Antonio Curti di Giacomo, 1793.
- Goldoni, Carlo. *Memorie. Con un'appendice di scritti goldoniani*. Trad. di Guido Davico Bonino. Torino: Einaudi, 1994. (1^a ed. 1967).
- Goldoni, Carlo. *Pamela fanciulla - Pamela maritata*. A cura di Ilaria Crotti. Venezia: Marsilio, 1995. 379-453.
- Goldoni, Carlo. *Tutte le opere*. A cura di Giuseppe Ortolani. Milano: Mondadori, 1939.
- Graeber, Wilhelm. *Der englische Roman in Frankreich: 1741-1763. Übersetzungsgeschichte als Beitrag zur französischen Literaturgeschichte*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1995.
- Grantham Turner, James. "Novel Panic: Picture and Performance in the Reception of Richardson Pamela." *Representations* 48 (1994): 70-96.
- Hunter, J. Paul, *Before Novels: The Cultural Contexts of Eighteenth Century English Fiction*. New York – London: W. W. Norton & Company, 1990.
- Jonard, Norbert. "Le Journal étranger comme intermédiaire en France de la littéra-

- ture italienne." *Revue de littérature comparée*. (1965) oct.-déc.: 586-88.
- Jonard, Norbert. "Goldoni et le drame bourgeois." *Revue de littérature comparée*. LI 4 (1977): 536-52.
- Lalande (de), Jérôme Lefrançais. *Voyage d'un Français en Italie fait dans les années 1765 et 1766*. 8 voll. Paris: 1768.
- Marchesi, Giambattista. *Romanzieri e romanzi del Settecento*. Manziana: Vecchiarelli, 1991. (anastatica dell'ed. 1903).
- Molmenti, Pompeo. *Storia di Venezia nella vita privata*. Trieste: Lint, 1973. (1^a ed. 1882).
- Richardson, Samuel. *Pamela, or Virtue Rewarded*. Edited by Peter Sabor, with an introduction by Margareth Anne Doody. London: Penguin 1985.
- Richardson, Samuel. *Pamela o la virtù ricompensata*. Trad. italiana di Masolino D'Amico. [Milano]: Frassinelli, 1995.
- Sciullo, Luciana. "Pamela da Richardson a Goldoni". *Quaderni di lingue e letterature*. (1976): 117-21.
- Segre, Cesare. *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino: Einaudi, 1985. 234-63.
- Toldo, Pietro. "Attinenze fra il teatro comico di Voltaire e quello di Goldoni." *Giornale Storico della Letteratura italiana*. XXXI (1898): 343-60.
- Vaussard, Maurice. *La vita quotidiana in Italia nel Settecento*. Milano: Rizzoli, 1990. (1^a ed. 1959).
- Wittmann, Reinhard. "Una 'rivoluzione della lettura' alla fine del XVIII secolo?". *Storia della lettura nel mondo occidentale*. A cura di Guglielmo Cavallo e Roger Chartier. Bari: Laterza, 1995. 337-69.

1740	1. [S. Richardson], <i>Pamela, or virtue rewarded</i> , Londra, 2 c.				
1741	1a. S. Richardson, <i>Pamela in her Exalted Condition</i> , Londra 2 c.	2. Anonimo, <i>Pamela, ou La vertu recompensée</i> , Londra, 2 c. [trad. francese di 1. Già altri butta a Prévost e a Chesnay des Bois]	a. J. Dance, <i>Pamela, or Virtue Triumphant</i> , Londra (Goodman's Field) [da 1.]	b. H. Giffard, <i>Pamela, a Comedy</i> , Londra [da 1.]	
1742	3. H. Fielding, <i>Shamela</i> , Londra [parodia di 1.]	4. E. Haywood, <i>Anti-Pamela</i> , Londra [parodia di 1.]			
1743	5. <i>Pamela e Pamela dans la grandeur</i> , Amsterdam, 4 c. [trad. di 1 e la.]	6. H. Fielding, <i>Joseph Andrews</i> , Londra [parodia di 1.]			
1745	7a./b., <i>Pomela, ossia la Virtù premiata</i> , Venezia, 4 c. [molto prob. traduzione di 5 (c.1-3: 1744)]		b. L. De Boissy, <i>Pamela en France ou la vertu mieux éprouvée</i> , Parigi (Aux Italiens) [da 1.]	c. N. De La Chaussée, <i>Pamela</i> , Parigi (Comédie Française) [da 1.]	
1749			d. G. D'Aucour, <i>La déroute des Pamela</i> , Parigi (Aux Italiens) [su b. e c.]		
1750			e. Voltaire, <i>Nanine, ou le préjugé vaincu</i> , Parigi (Com. Française) [da 1.]		
1753			f. C. Goldoni, <i>La Pamela, o sia la virtù premiata</i> , Mantova? [da 5 o 7. Numerose traduzioni: 1756: ingl. + ted.; 1757, 58, 61 e 65: ted; 1765: norv.; 1766: port.; 1770: ted; 1791: greco; 1796: spagn.]		
1759			g. P. Chiari, <i>La Pamela maritata</i> , Venezia [Séguito di f. Perduta la versione in prosa. A stampa in versi nel 1759]		
1759?			h. D. Bonnell Du Valguier, <i>Pamela, comédie en prose</i> [trad. di f.]		
1760			i./l. F. Cellone, <i>Pamela e Pamela maritata</i> , Napoli [anteriori al 1765]		
1764			m. C. Goldoni, <i>La Pamela maritata</i> , Roma (Capranica) [Séguito di f., ispirato da g.]		A1. C. Goldoni - N. Piccini, <i>La buona figliuola maritata</i> [da m. 1761]
1793			n. C. Lanfranchi Rossi, <i>Pamela schiava combattuta</i> , Venezia (data pubblicazione) [sul tema di g., l. e m.]		
			o. F. de Neufchâteau, <i>Pamela</i> , Parigi (Comédie Française) [da f.]		