

Claudia Cao

«It is a most miserable thing to feel ashamed of home». La vergogna delle origini e la *Bildung* mancata in *Great Expectations* di Charles Dickens

ABSTRACT This contribution examines the role of shame in Pip's attempt to rise to the status of gentleman. Since in Victorian culture the term "gentleman" applies not only to the moral sphere, but also to the economic one and that of manners, the two different meanings of shame – as social and moral emotion – in this novel are interdependent. In the social sense, shame allows the reader to evaluate the protagonist's actions, while in the moral one it explains his unsuccessful *Bildung* in terms of the loss of dignity and self-respect. Pip's attempts to get rid of his commonness to become worthy of Estella, indeed, result in his feeling ashamed of his two paternal figures, models of that gentility that he will not be able to achieve. On the structural level, the protagonist's need to create alternative possible plots and identities for himself and to deny his shame affects the family romance on which the whole plot of the novel is based.

KEY WORDS *Bildungsroman*; Charles Dickens; *Great Expectations*; Gentleman; Shame.

1. La vergogna gioca un ruolo chiave nel percorso di formazione di Pip, protagonista di *Great Expectations* (1861)¹. È all'origine dei suoi sforzi di auto-miglioramento sin dall'infanzia, è la forza propulsiva dietro il suo desiderio di ascesa sociale, e del conseguente intrappolamento nella rete di inganni e falsi valori di cui prenderà coscienza nel finale, è l'emozione che più di tutte veicola la morale conclusiva, quando Pip, nel confronto con gli altri, assume consapevolezza di sé e di ciò che vuole essere. La funzione della vergogna è pertanto analizzabile attraverso due prospettive atte a illuminare lo scarto che questo *Bildungsroman* genera rispetto alla produzione coeva²: la vergogna riveste infatti un ruolo determinante tanto nel percorso di affermazione sociale del protagonista quanto in relazione alla definizione della sua identità.

Anche l'opera dickensiana riflette, almeno in parte, quel campo di tensioni individuato da Moretti come focale nel romanzo di formazione, terreno particolarmente fecondo per l'osservazione delle dinamiche che coinvolgono non

¹ L'edizione adottata è C. Dickens, *Great Expectations. Authoritative Text. Backgrounds. Contexts. Criticism*, a cura di E. Rosenberg, W. Norton and Company, New York 1999.

² Cfr. F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999, pp. 201-255.

solo i protagonisti nel loro processo formativo – spesso coincidente con quello di ascesa sociale – ma anche la dialettica tra classi differenti. Adottando la nota formula lukacsiana, si può asserire che la storia di Pip, come gli altri *Bildungsromane*, è testimonianza del tentativo di compromesso o sintesi tra la borghesia, ormai sempre più ricca e potente, e l'aristocrazia, modello di *gentility* che definisce l'identità dei gruppi sociali borghesi nella sfera delle relazioni sociali³.

In quanto interdipendenti e strettamente vincolate al tentativo del protagonista di elevarsi allo *status* di *gentleman*, le due diverse forme di vergogna – sociale e morale – presentano ampie aree di intersezione, giacché nella cultura vittoriana il termine *gentleman* non investe solo la sfera economica ma anche l'aspetto morale e comportamentale⁴. In linea con quanto osservato da Carnevale⁵, si può pertanto affermare che l'intero percorso di formazione di Pip si traduca in un imparare, conoscere e conoscersi attraverso il patire la vergogna.

La prima forma in cui il protagonista esperisce questo sentimento è nell'accezione di emozione sociale, eteronoma⁶ che segnala l'incapacità e il desiderio del protagonista di «live up to norms, ideals and standards that are primarily public»⁷. Sotto questo profilo, la vergogna implica necessariamente la valutazione altrui, di un pubblico gradualmente interiorizzato che condiziona le sue scelte e le sue azioni, e il cui giudizio conta proprio perché rispecchia ciò che è stabilito dalle convenzioni sociali. La vergogna in questo caso scaturisce dal senso di sottomissione, inferiorità e subordinazione focali nella dialettica tra il protagonista e il gruppo sociale a cui anela accedere o di cui intende ottenere il riconoscimento e l'approvazione⁸.

È tuttavia a partire dalla seconda metà del romanzo che prevale il ruolo della vergogna come emozione dell'autoconsapevolezza⁹, necessaria alla definizione dell'identità nel confronto con gli altri sul piano morale. In questa seconda declinazione non ha più come oggetto semplicemente le azioni compiute dal

³ Cfr. Moretti, *Il romanzo di formazione* cit., p. 78.

⁴ Cfr. K. Sell, *The Narrator's Shame: Masculine Identity in Great Expectations*, in «Dickens Studies Annual», XXVI, 1998, p. 204, e R. Gilmour, *Introduction*, in *The Idea of Gentleman in the Victorian Novel* (edizione ebook), Routledge, Abingdon-New York 1981: «[...] between these and other time-honoured ranks, and those who aspire to the status, lay the universal assumption that gentlemanliness [...] transcended rank between it was a moral and not just a social category».

⁵ A. Carnevale, *L'imbarazzo della vergogna. Una ricerca sulle condizioni di possibilità di un'emozione sociale*, in *La Vergogna / The Shame* (special issue), a cura di E. Antonelli, M. Rotili, *Sensibilia* V, Mimesis, Milano-Udine 2012, p. 66.

⁶ H.L. Maibom, *The Descent of Shame*, in «Philosophy and Phenomenological Research», LXXX, 2010, p. 567; C. Calhoun, *An Apology for Moral Shame*, in «The Journal of Political Philosophy», XII, 2004, 2, p. 129.

⁷ Ivi, p. 568.

⁸ Cfr. Maibom, *The Descent of Shame* cit., pp. 567-568.

⁹ F. Miniati, *Emozioni: la vergogna*, in «Studi Sulla Formazione», 1, 2009, 1, p. 87.

protagonista, ma il significato che esse assumono per la definizione della sua identità e per il mantenimento del rispetto di sé¹⁰. È in questo caso un'emozione comprensiva della colpa, aspetto indubbiamente più valorizzato negli studi su questo romanzo¹¹ che in minor misura si sono focalizzati sul ruolo della vergogna¹².

Pip, orfano cresciuto presso una fucina con la sorella e il cognato Joe, il fabbro del villaggio, scopre infatti questo sentimento alla sua prima visita a Satis House, quando entra in contatto con la ricca Miss Havisham e la bella figlia adottiva Estella. Le umiliazioni subite sotto lo sguardo altero della ragazzina gli fanno acquisire consapevolezza del suo essere *common*, aggettivo connotato in senso dispregiativo anche in termini sociali, sia nell'accezione di 'ordinario' sia di rozzo, volgare e indegno. La principale ambizione di Pip da questo momento diventa liberarsi della propria *commonness* per essere degno di Estella, e i giudizi della bambina su di lui sono il primo motore della vergogna per la propria casa, le proprie origini e le proprie maniere. Dickens riprende naturalmente l'annoso dibattito sulla relazione tra le origini e lo status di *gentleman*, per mostrare l'indebolimento di una stretta interconnessione tra i due aspetti in un'età di rinnovamento come quella vittoriana. Mentre per secoli la nascita è stata considerata fattore primario, giacché «the man of family and liberal education would have greater opportunity for acquiring gentle manners and

¹⁰ A. Fussi, *Per una teoria della vergogna*, ETS, Pisa 2018, p. 10.

¹¹ Il contributo più noto è quello di J. Moynahan, *The Hero's Guilt: The Case of Great Expectations*, in *Great Expectations* cit., pp. 654-663.

¹² Oltre al già citato Sell, *The Narrator's Shame*, si veda anche R. Newsom, *The Hero's Shame*, in «Dickens Studies Annual», XI, 1983, pp. 1-24, che affronta il tema anche in riferimento a *Great Expectations*. Sulla scia della proposta di Newsom (p. 6) e della definizione di Piers di vergogna, si può asserire che la colpa sia una conseguenza del tentativo fallito di Pip di raggiungere un io ideale, soprattutto per le scelte che questo tentativo comporta. La colpa è più legata alle responsabilità nelle azioni, mentre la vergogna implica il vero senso dell'io, dell'identità (cfr. G. Piers, M. B. Singer, *Shame and Guilt: A Psychoanalytic and Cultural Study* (1953), Norton, New York 1971, pp. 23-24: «Whereas guilt is generated whenever a boundary (set by the super-ego) is touched or transgressed, shame occurs when a goal (presented by the ego ideal) is not being reached. It thus indicates a real "shortcoming." Guilt anxiety accompanies transgression, shame, failure»). In questa accezione, si registra una completa corrispondenza tra il significato di vergogna in italiano e in lingua inglese, giacché anche il primo significato di 'shame' rimanda alla perdita di rispetto o stima dovuto alla consapevolezza di un comportamento sbagliato (cfr. C. Soanes, A. Stevenson (a cura di), *Oxford Dictionary of English*, Oxford University Press, Oxford 2006, p. 1622). Tuttavia, va precisato come il sostantivo 'shame' acquisisca ulteriori sfumature che sconfinano nell'area semantica del disonore, del pudore (che solo in alcuni contesti trovano corrispondenza con il termine italiano) e del termine 'peccato' (cfr. *ibid.*: «a regrettable or unfortunate situation or action»). Un'interessante suggestione – in riferimento alla fenomenologia della vergogna in *Great Expectations* in termini di nascondimento, negazione e maschere sociali che il protagonista acquisisce – è dato dal legame con 'sham' derivante da una variante dialettale di 'shame' (*ibid.*) e afferente all'area semantica della finzione e del falso.

practicing gentle behaviour»¹³, l'accessibilità di questo riconoscimento anche per le classi medie stava iniziando a minare il peso della nascita e della sfera unicamente sociale nell'attribuzione dello statuto di *gentleman*, a favore della sfera morale e valoriale.

Nonostante l'arrivo di un'improvvisa fortuna durante l'apprendistato da fabbro consenta a Pip di accedere all'*upper class*, gli manca un'educazione che ne sancisca la *gentility*. Il timore di smascheramento da cui scaturisce la sua vergogna nel secondo libro vede tra i principali oggetti di questa emozione i due 'padri': da una parte il cognato Joe (e per estensione la saggia e umile amica del villaggio, Biddy) e dall'altra il padre putativo Magwitch, che si rivela essere il reale benefattore di Pip al suo ritorno a Londra dopo anni di esilio in Australia. Magwitch è, infatti, il forzato che Pip da bambino ha aiutato e non ha denunciato dopo l'evasione dalla galera nei pressi della palude in cui è cresciuto. È nella dialettica tra Pip e i due padri, tra Pip e le proprie origini, che si trova il cuore della riflessione dickensiana sulle ambiguità di questo ideale morale e sociale insieme: la vergogna di Pip si rivolge infatti verso l'oggetto sbagliato e fa del percorso educativo del protagonista un percorso di perdita di tutti quei «values of family life, social responsibility» su cui si basa il vero ideale di rispettabilità dickensiana, «as opposed to the sham respectability of fashionable clothes»¹⁴.

Se il merito di Dickens in quest'opera è di aver perciò strettamente legato una riflessione ricorrente in gran parte dei suoi romanzi – quella sull'avidità delle classi più elevate e quella sul desiderio di ascesa sociale – con il tema dell'amore, un amore concepito come forza che guida e che controlla le azioni del protagonista¹⁵, la sua ironia si fa in questo caso ancora più amara per la scelta di alterare lo schema convenzionale del *Bildungsroman*, e, anziché confermare o elevare le origini dell'eroina, legarle a quelle del forzato e padre putativo che Pip ha ripudiato al suo ritorno a Londra¹⁶. In questo modo, come osserva Gilmour¹⁷, l'opera dickensiana riflette la condizione culturale della classe media vittoriana. Tutto ciò da cui scaturisce la vergogna del protagonista – la

¹³ R. Gilmour, *Introduction*, in *The Idea of Gentleman* cit.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Cfr. G. Smith, *Dickens, Money and Society*, University of California Press, Berkeley 1968, pp. 174-175.

¹⁶ N. Frye, *Dickens and the Comedy of the Humours* (1967), in *Experience in the Novel. Selected Papers from the English Institute*, a cura di R.H. Pearce, Columbia University Press, New York 1968, pp. 49-81.

¹⁷ Cfr. Gilmour, *The Idea of Gentleman* cit., cap. IV: «[...] criminality and civilization, violence and refinement, Magwitch and Estella, are not warring opposites but intimately and inextricably bound together».

propria nascita e le origini del suo denaro – è intimamente e inestricabilmente connesso a quel tentativo di affinamento e di civilizzazione che Pip, come la classe che rappresenta, sta compiendo.

Quello dell'abbassamento delle origini dell'eroina in realtà non è il primo segnale della volontà di rovesciamento dei *topoi* convenzionali del romanzo di formazione. Il principale sovvertimento del modello ottocentesco passa infatti attraverso lo spostamento di un altro *topos* funzionale all'*happy ending*, l'eredità fortuita, che viene collocata all'origine del processo di formazione, amplificando le ragioni della vergogna e l'esposizione del protagonista al giudizio della classe di cui desidera entrare a far parte, rafforzando così il legame tra le ragioni della vergogna e la necessità di mascheramento.

L'esame del percorso di formazione di Pip, fino alla caduta finale, ultima espressione della vergogna del protagonista, metterà in evidenza come filo conduttore nelle varie sfumature assunte da questa emozione sia il legame tra vergogna e necessità di coprire, di nascondere, di sottrarsi all'esposizione e al giudizio proprio e altrui intrinsecamente presenti nel sentimento stesso¹⁸. Nei tre libri dell'opera, il nesso tra vergogna e mascheramento acquisirà diverse declinazioni: dalle sue più esplicite manifestazioni, sotto forma di nascondimento del viso, in quanto parte del corpo maggiormente inerente alla definizione dell'identità, a quelle implicite, legate all'area semantica della finzione e della menzogna. Dalla negazione della vergogna stessa alla creazione di *possibilia* e di identità alternative per il protagonista, la vergogna in questo romanzo si esprime non solo attraverso le maschere sociali da lui indossate, ma, sul piano strutturale, nel romanzo familiare¹⁹ che informa l'intero *plot* del romanzo²⁰.

¹⁸ Cfr. Newsom, *The Hero's Shame* cit., p. 8.

¹⁹ Cfr. S. Freud, *Der Familienroman der Neurotiker*, in «Sexual-Probleme», 4, 1908 (trad. it. *Il romanzo familiare dei nevrotici*, in Id., *Opere*, a cura di C.L. Musatti, vol. V, Bollati Boringhieri, Torino 1981, pp. 469-474).

²⁰ Va precisato che la parola 'shame', in linea con quanto avviene nel corso dell'Ottocento nella produzione vittoriana, ha un ridotto numero di occorrenze in *Great Expectations*, mentre ad apparire più di frequente è l'aggettivo 'ashamed', perciò l'emozione del provare vergogna, e, come la mia analisi intende illustrare, le sue manifestazioni (cfr. F. Moretti, *The Bourgeois: Between History and Literature*, Verso, New York 2013 (trad. it. *Il borghese: tra storia e letteratura* (edizione ebook), Einaudi, Torino 2017, cap. III: «Gli aggettivi vittoriani funzionano mediante lievi pennellate di poche pretese [...] che si accumulano in modo quasi impercettibile, andando a comporre una «mentalità» per la quale è impossibile trovare un'esplicita dichiarazione che la sostenga. E un tratto tipico di questa mentalità è il fatto che i valori morali non si collocano in primo piano *come tali* (come era invece per i giudizi all'inizio dell'Ottocento), ma restano inscindibilmente legati alle emozioni»). Sulla ricorrenza di termini come 'shame' o dei giudizi di valore nella produzione vittoriana si veda tutto il paragrafo del cap. III "Prosa V. Aggettivi vittoriani", in cui si riporta lo studio quantitativo di Ryan Heuser e Long Le-Khac reperibile nella pagina del Literary Lab di Stanford, che ha dimostrato come i giudizi di valore nell'Ottocento siano divenuti – paradossalmente, osserva lo stesso Moretti – meno frequenti e più indiretti.

2. Partire dallo schema attanziale dell'opera e inquadrare la posizione del protagonista rispetto ai modelli sociali e morali tra cui si trova a scegliere consente di comprendere appieno l'interrelazione tra le differenti forme di vergogna, come emozione sociale e morale insieme. A differenza della gran parte dei romanzi di formazione, in cui la distinzione tra figure positive e negative è sempre chiara e netta sulla scia degli schemi convenzionalmente fiabeschi²¹, *Great Expectations* è un romanzo in cui doppi e simmetrie giocano una funzione cruciale anche per la mobilità dei componenti e dei ruoli al suo interno. Sin dalla celebre lettura di Frye²² è stato messo in evidenza come la formazione di Pip sia in gran parte compromessa dalla sua inconsapevole condizione di stallo tra due blocchi: uno di origine istituzionale, stabilito e riconosciuto socialmente (formato dalla famiglia, Miss Havisham, Estella e dagli avvocati che lo hanno in tutela al momento dell'acquisizione dell'inattesa fortuna) e uno di origine antistituzionale, rappresentato da Magwitch. Le ambiguità caratterizzanti il blocco istituzionale ricoprono un ruolo centrale nel fallimento del percorso di formazione di Pip: in particolar modo, il nucleo femminile costituito dalla sorella, da Estella, ma soprattutto Miss Havisham, svolge una funzione repressiva nei suoi confronti e si contraddistingue per l'atteggiamento tirannico, giacché, come osserva Frye, stabilisce falsi valori che annientano la libertà di coloro che li condividono²³.

Nel gioco di slittamenti e nella tendenziale mobilità dei personaggi tra due i blocchi – poiché lo stesso Magwitch di converso si rivelerà un modello morale nonostante la provenienza dal mondo dell'illegalità – solo tre figure si mantengono stabili e costituiscono il polo positivo della storia: il cognato Joe, uno dei due padri putativi del protagonista, che continua a rimanere per lui un riferimento fino alla conclusione, quando Pip avrà perso la sua fortuna e le sue speranze; l'amica e potenziale amore adolescenziale Biddy, nonché voce della sua coscienza²⁴, ed Herbert Pocket, *chaperon* che affianca Pip nel suo percorso di ingentilimento a Londra dopo l'acquisizione della ricca fortuna.

Nelle ambiguità strutturali sin qui delineate è contenuta in germe la causa del fallimento della *Bildung* di Pip. La prima trasgressione dei modelli e dei valori di riferimento trasmessigli da Joe sin dall'infanzia avviene durante il

²¹ Cfr. H. Stone, *Dickens And The Invisible World. Fairy Tales, Fantasy, and Novel-Making*, Macmillan, London-Basingstoke 1979, p. 232; Moretti, *Il romanzo di formazione* cit., p. 206.

²² Cfr. Frye, *Dickens and the Comedy of the Humours* cit.

²³ Ivi, p. 85. Si vedano le parole con cui Pip definisce l'influsso di Estella sulla sua vita a p. 179: «Estella was the inspiration of it, [...] though she had taken such strong possession of me, [...] though her influence on my boyish life and character had been all-powerful, I did not, even that romantic morning, invest her with any attributes save those she possessed».

²⁴ Sell, *The Narrator's Shame* cit., p. 205.

primo incontro con Estella, con la scoperta della vergogna per il proprio *status* e le proprie origini:

“He calls the knaves, Jacks, this boy!” said Estella with disdain, before our first game was out. “And what coarse hands he has! And what thick boots!” I had never thought of being ashamed of my hands before; but I began to consider them a very indifferent pair. Her contempt for me was so strong, that it became infectious, and I caught it. [...] I took the opportunity of being alone in the court-yard to look at my coarse hands and my common boots. My opinion of those accessories was not favorable. They had never troubled me before, but they troubled me now, as vulgar appendages. I determined to ask Joe why he had ever taught me to call those picture-cards Jacks, which ought to be called knaves. I wished Joe had been rather more genteelly brought up, and then I should have been so too²⁵.

Sotto lo sguardo sdegnato di Estella, Pip è investito da un senso di nudità e piccolezza, e l'immediata interiorizzazione del suo sguardo e del giudizio della bambina lo porta a imputare non tanto a se stesso quanto a Joe la responsabilità della propria *commonness*.

La vergogna ha su di lui due effetti principali, strettamente connessi alla necessità di mascheramento: come lo stesso Pip dichiara, è la prima fonte di creazione e invenzione di un nuovo possibile narrativo, e di conseguenza di un io che da questo momento intenderà realizzare per sopperire al senso di esclusione provato a Satis House; in secondo luogo la vergogna è il tramite che favorisce l'infrazione e contaminazione della sfera domestica e familiare, violata dall'accesso dello sguardo di Estella tramite Pip.

Il nesso tra vergogna e nuovi *possibilia* emerge quando questi, di ritorno dalla prima visita a Satis House, riporta ai familiari una versione fittizia di quanto avvenuto:

“She was sitting,” I answered, “in a black velvet coach [...]” And Miss Estella – that’s her niece, I think – handed her in cake and wine at the coach-window, on a gold plate. And we all had cake and wine on gold plates. And I got up behind the coach to eat mine, because she told me to. [...] “Four dogs,” [...] And they fought for veal cutlets out of a silver basket. [...] “We played with flags,” I said²⁶.

La vergogna in questo caso ha valore inibitorio e prospettico²⁷, giacché

²⁵ Dickens, *Great Expectations* cit., pp. 52-53.

²⁶ Ivi, pp. 57-58.

²⁷ Cfr. Fussi, *Per una teoria della vergogna* cit., p. 118.

intende prevenire le ulteriori umiliazioni che il protagonista subirebbe dalla sorella Joe e dallo zio Pumblechook se scoprissero il reale svolgimento dell'incontro. Pip si vergogna della vergogna che i familiari proverebbero per le umiliazioni che ha subito²⁸, poiché si sente inadeguato rispetto alle attese generate da quella giornata. Comprende, infatti, che da quella nuova conoscenza non giungerà la fortuna desiderata, che Miss Havisham non sarà la madrina benevola in cui la famiglia ha sperato, e attribuisce alle proprie origini indegne le cause del trattamento ricevuto:

And then I told Joe that I felt very miserable, and that I hadn't been able to explain myself to Mrs. Joe and Pumblechook, who were so rude to me, and that there had been a beautiful young lady at Miss Havisham's who was dreadfully proud, and that she had said I was common, and that I knew I was common, and that I wished I was not common, and that the lies had come of it somehow, though I didn't know how²⁹.

Alla scoperta della vergogna, entrambe le reazioni di Pip sono riconducibili al bisogno di sottrarsi all'esposizione per le umiliazioni subite: nascondersi il volto in un angolo contro il muro³⁰ ha la medesima funzione preventiva della creazione di una versione artefatta degli avvenimenti³¹. A livello microtestuale, questo primo episodio di creazione di un nuovo possibile narrativo anticipa quanto avverrà a partire dal secondo libro con l'acquisizione della fortuna inaspettata: come in questo caso Pip crea una verità alternativa per uscire dalla propria *commonness*, che gli consente di celare la sua condizione di esclusione agli occhi degli altri, così anche nel secondo libro, nonostante le molteplici delusioni e umiliazioni ricevute da Miss Havisham, attribuisce a lei la volontà della sua ascesa sociale. Nobilitando le origini della propria fortuna, inaugura inconsapevolmente un romanzo familiare che gli consente di celare al contempo la sua esclusione dal mondo cui sta cercando di accedere e la vergogna del legame con il mondo dell'illegalità.

Il secondo effetto della scoperta della vergogna è quello che causerà il fallimento della sua *Bildung*, e da cui avrà origine la vergogna sul piano morale, giacché investe la sfera dei valori familiari e implica il superamento della divisione tra sfera pubblica e privata su cui insiste particolarmente *Great Expectations* e la narrativa dickensiana tutta. Esemplificativo in questo senso è il

²⁸ Cfr. Carnevale, *L'imbarazzo della vergogna* cit., p. 67.

²⁹ Dickens, *Great Expectations* cit., p. 59.

³⁰ Cfr. Dickens, *Great Expectations* cit., p. 53.

³¹ Cfr. Newsom, *The Hero's Shame* cit., p. 8.

mutamento che avviene tra i capitoli VII e X, prima e dopo l'incontro con Miss Havisham, in riferimento al tema dell'istruzione. Rispetto al primo episodio del capitolo VII, in cui Pip esprime il desiderio di affinare la sua educazione, di condividere i propri progressi con Joe e trasmettergli la propria conoscenza, la nuova connotazione sociale assunta da quel desiderio di automiglioramento e di elevazione culturale di sé e del cognato, esclusivamente in relazione all'idea di *gentility*, è emblematica della prima infrazione della sfera privata e dell'accesso dello sguardo di Estella per mezzo di Pip. Ciò cui si assiste da questo momento è un passaggio già delineato da Smiles in merito a quel processo di automiglioramento o «self-culture»³² della classe media in età vittoriana: Pip è consapevole che il primo dovere di ogni uomo che voglia elevarsi è anzitutto migliorarsi e istruirsi, ma perde di vista come oggetto di valutazione non sia il successo materiale quanto il valore acquisito dalla persona³³.

La presenza di Estella diviene per lui ossessiva sin dalla mattina del loro incontro, prima sotto forma di allucinazione – che amplifica la sensazione di essere esposto al suo giudizio in qualsiasi luogo e momento³⁴ – e successivamente in termini di sguardo interiorizzato, come ben esemplificano le riflessioni di Pip nel corso della stessa notte:

[...] my young mind was in that disturbed and unthankful state, that I thought [...] how common Estella would consider Joe, a mere blacksmith; how thick his boots, and how coarse his hands. I thought how Joe and my sister were then sitting in the kitchen [...] and how Miss Havisham and Estella never sat in a kitchen, but were far above the level of such common doings. That was a memorable day to me, for it made great changes in me. But it is the same with any life³⁵.

L'irruzione della sfera pubblica e sociale in quella privata investe ogni aspetto della vita familiare di Pip e inaugura la relazione tra la vergogna e l'ingratitudine verso il primo benefattore Joe («It is a most miserable thing to feel ashamed of home. There may be black ingratitude in the thing, and the punishment may be retributive and well deserved»)³⁶. L'interiorizzazione dello sguardo di Estella ha pertanto il potere di sbilanciare gli sforzi di miglioramento del gio-

³² S. Smiles, *Thrift*, John Murray, London 1875, p. 354.

³³ Cfr. Smiles, *Thrift* cit., p. 94.

³⁴ Cfr. Dickens, *Great Expectations* cit., p. 54: «Estella was walking away from me even then. But she seemed to be everywhere. For when I yielded to the temptation presented by the casks, and began to walk on them, I saw *her* walking on them at the end of the yard of casks. [...] saw her pass among the extinguished fires, and ascend some light iron stairs, and go out by a gallery high overhead, as if she were going out into the sky».

³⁵ Dickens, *Great Expectations* cit., p. 60.

³⁶ Dickens, *Great Expectations* cit., p. 86.

vane unicamente verso una gentilezza di maniera che soppianta la gentilezza d'animo di cui Joe fino a quel momento era stato modello.

Non è un caso che sia infatti il cognato a offrire la chiave di lettura del fallimento della *Bildung* di Pip, nel momento in cui questi confessa le menzogne raccontate:

“Whether common ones as to callings and earnings,” pursued Joe, reflectively, “mightn’t be the better of continuing fur to keep company with common ones, instead of going out to play with uncommon ones, [...] If you can’t get to be uncommon through going straight, you’ll never get to do it through going crooked. So don’t tell no more on ‘em, Pip, and live well and die happy”³⁷.

Come ha osservato Moretti³⁸, infatti, lo statuto di *common* nella sua accezione positiva, di ‘normale’, di figura normativa è *conditio sine qua non* nel romanzo di formazione inglese per la realizzazione della piena maturazione e affermazione sociale del protagonista. Gli eroi dei *Bildungsromane* sono infatti personaggi *unmarked*, dai tratti sociali e caratteriali sbiaditi che, anche qualora vivano una momentanea deviazione dai valori delle origini, e nello specifico dagli insegnamenti dell’infanzia, è a quelli che sono destinati a tornare. Joe, «l’adulto che non ha mai cessato di essere bambino»³⁹, in questo senso si fa portavoce dei valori conformisti della tradizione, di quell’«universo morale [...] eterno e immutabile»⁴⁰ che Pip invece sta mettendo in discussione per inseguire una mobilità sociale della quale non si dimostra meritevole.

Per tali motivi assume particolare rilievo l’insistenza della voce narrante sulla svolta rappresentata dalla scoperta della vergogna, descritta come punto di non ritorno, dopo il quale per Pip nulla potrà tornare alla condizione originaria⁴¹:

But, Joe had sanctified it [our home], and I had believed in it. I had believed in the best parlor as a most elegant saloon; I had believed in the front door, as a mysterious portal of the Temple of State whose solemn opening was attended with a sacrifice of roast fowls [...] had believed in the forge as the glowing road to manhood and independence. Within a single year all this was changed. Now it was all coarse and common, and I would not have had Miss Havisham and

³⁷ Ivi, p. 60.

³⁸ Cfr. Moretti, *Il romanzo di formazione* cit., p. 210.

³⁹ Ivi, p. 204.

⁴⁰ Ivi, p. 210.

⁴¹ Cfr. Dickens, *Great Expectations* cit., p. 60.

Estella see it on any account. [...] the change was made in me; the thing was done⁴².

L'allontanamento da Satis House con l'inizio dell'apprendistato nella fucina consente a Pip di sperimentare almeno in parte quel primo possibile narrativo che gli era destinato e a cui aveva tentato di sottrarsi per elevarsi al rango di Estella. I capitoli dal XIV al XVII sono pertanto i più rappresentativi dello sdoppiamento della sua figura, della biforcazione del suo percorso, nonché del ruolo della vergogna nelle sue scelte: da una parte sta intraprendendo il cammino cui era naturalmente destinato, di ricalcare cioè le orme di Joe, e seguirne il modello morale di «amiable honest-hearted duty-doing man»⁴³, dall'altra l'ossessione dello sguardo di Estella stende «a thick curtain [...] heavy and blank»⁴⁴ sul suo presente e futuro. Accanto a Joe, Pip apprende «a strong sense of the virtue of industry»⁴⁵, ma il timore di essere visto da Estella continua a materializzarsi, nonostante l'interruzione dei loro contatti, in una presenza ossessiva del suo sguardo che a ogni apparizione rinnova la vergogna per il proprio lavoro e la propria vita⁴⁶.

La medesima vergogna per la propria vergogna, esperita al momento dell'acceso di Joe a Satis House, attraverso cui Pip ha rivissuto il trauma dello sdegno dello sguardo di Estella su di sé⁴⁷, è al centro del suo dissidio negli anni dell'apprendistato presso la fucina. Ancora una volta, in un gioco di riflessi e simmetrie, nel capitolo XVII Pip tratteggia la scissione all'interno del blocco istituzionale, ne definisce i valori e delinea la propria oscillazione tra le virtù incarnate da Joe e Bidy e il polo opposto rappresentato da Estella, che continua a esercitare la sua forza attrattiva:

And now, because my mind was not confused enough before, I complicated its confusion fifty thousand-fold, by having states and seasons when I was clear that Bidy was immeasurably better than Estella, and that the plain honest working

⁴² Dickens, *Great Expectations* cit., pp. 86-87.

⁴³ Ivi, p. 87.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Cfr. Dickens, *Great Expectations* cit., p. 87: «What I dreaded was, that in some unlucky hour I, being at my grimiest and commonest, should lift up my eyes and see Estella looking in at one of the wooden windows of the forge. I was haunted by the fear that she would, sooner or later, find me out, with a black face and hands, doing the coarsest part of my work, and would exult over me and despise me. [...] and when the thought how we used to sing it at Miss Havisham's would seem to show me Estella's face in the fire, with her pretty hair fluttering in the wind and her eyes scorning me [...]».

⁴⁷ Cfr. Dickens, *Great Expectations* cit., p. 82: «[...] I saw that Estella stood at the back of Miss Havisham's chair, and that her eyes laughed mischievously».

life to which I was born had nothing in it to be ashamed of, but offered me sufficient means of self-respect and happiness. At those times, I would decide conclusively that my disaffection to dear old Joe and the forge was gone, and that I was growing up in a fair way to be partners with Joe and to keep company with Bidly [...]⁴⁸.

Durante il tirocinio Pip comprende e dichiara quali sono i valori che realmente contano per lui, quelli necessari al successo della sua formazione come gentiluomo sul modello di Joe, riflesso della morale meritocratica dickensiana dell'*unicuique suum*⁴⁹. Il dissidio di Pip, tuttavia, si radicalizza con l'acquisizione dell'ingente fortuna del benefattore anonimo. Come rimarcato dall'enfasi nel passo poco sopra, tradire i valori condivisi con Joe e Bidly significa infatti tradire l'immagine che questi hanno di lui: in gioco non c'è esclusivamente l'acquisizione di una gentilezza intesa come segno di *status*, ma il rispetto di sé, la cui valutazione da parte del lettore da questo momento deve passare attraverso il confronto con Joe e Bidly prima che con il blocco rappresentato da Miss Havisham ed Estella. Seguire i falsi valori di cui sono portatrici le due donne a partire dal secondo libro significherebbe per Pip mettere a rischio il rispetto di sé. Ad acuire il dissidio del giovane sono infatti le conseguenze dell'arrivo della fortuna di Magwitch: in contrapposizione al valore morale del lavoro trasmessogli da Joe, è significativo come il primo effetto dell'acquisizione del nuovo *status* sia la sottrazione di Pip alla sfera lavorativa, che lo assimila al blocco parassitario di cui sono emblema Miss Havisham ed Estella, giacché «for Pip, being a gentleman involves not honest labor, but the expectation that one will be freed from necessity of labor forever»⁵⁰.

3. È indicativo come rispetto al numero di occorrenze dei termini 'shame'/'ashamed' nel primo libro – tutte menzionate da Pip nel ruolo di voce narrante – il secondo non solo ne presenti un numero limitato (meno della metà), ma sia anche l'unico in cui la vergogna trova espressione al di fuori delle riflessioni personali del narratore, che per tutto il corso del racconto ha la funzione di proiettare sugli avvenimenti vissuti dal suo io più giovane sia la vergogna dell'io adulto sia lo sguardo del lettore chiamato a giudicare i medesimi eventi:

⁴⁸ Ivi, p. 105. Corsivo mio.

⁴⁹ Sull'orientamento morale di *Great Expectations* e sull'influsso dei racconti morali si veda E. Hara, *Stories Present and Absent in Great Expectations*, in *Great Expectations: Charles Dickens*, a cura di R. Sell, Macmillan, Basingstoke 1994, pp. 155-157.

⁵⁰ Sell, *The Narrator's Shame* cit., p. 205.

“I am ashamed to say it,” I returned, “and yet it’s no worse to say it than to think it. You call me a lucky fellow. Of course, I am. I was a blacksmith’s boy but yesterday; I am – what shall I say I am – to-day? [...] “When I ask what I am to call myself to-day, Herbert,” I went on, “I suggest what I have in my thoughts. You say I am lucky. I know I have done nothing to raise myself in life, and that Fortune alone has raised me; [...] I cannot tell you how dependent and uncertain I feel, and how exposed to hundreds of chances. Avoiding forbidden ground, as you did just now, I may still say that on the constancy of one person (naming no person) all my expectations depend. And at the best, how indefinite and unsatisfactory, only to know so vaguely what they are!”⁵¹

Il passo riportato non è solo emblematico del ruolo che la vergogna acquisisce in relazione alla definizione dell’identità del protagonista (“what shall I say I am to-day?” è il quesito che sussume il percorso formativo di Pip nel secondo libro), ma soprattutto rappresenta la prima occasione in cui si evidenzia la contraddizione esistente tra gli atti compiuti – o quel che viene dichiarato espressamente – e ciò che è solo pensato e si risolve sul piano dell’io, distinguo essenziale per comprendere le nuove forme acquisite dalla vergogna nella seconda parte. “I am ashamed to say it, [...] and yet it’s no worse to say it than to think it” è infatti una frase che ha la forza di portare in primo piano e di enfatizzare la molteplicità di atti mancati o di omissioni attraverso cui si manifesta la vergogna di Pip verso le proprie origini. Indice dell’inappropriatezza di questa emozione nel nuovo *status* sociale del protagonista, il ricorrere della vergogna in forma implicita è emblematico ancora una volta della necessità di nascondimento e del processo di negazione cui è stata sottoposta.

Esemplificativo delle nuove declinazioni della vergogna verso la famiglia d’origine è il momento della partenza per Londra, in cui Pip, dopo aver deciso di non farsi accompagnare alla diligenza e di salutare Joe e Biddy sull’uscio di casa, ripensa con sollievo alla propria scelta con malcelata vergogna per il loro gesto di lanciargli dietro una vecchia scarpa: «I walked away at a good pace, [...] reflecting that it would never have done to have had an old shoe thrown after the coach, in sight of all the High Street»⁵². La negazione “it would never have done”, dietro cui Pip nasconde la vergogna che avrebbe provato sotto gli occhi di tutti nella High Street, è infatti rappresentativa della negazione in atto dietro l’insieme di atti mancati, omissioni e propositi mai attuati durante la permanenza londinese. Nel secondo libro la vergogna verso la famiglia d’origine continua ad agire seppur rimossa e negata dietro le maschere sociali acquisite

⁵¹ Dickens, *Great Expectations* cit., p. 190.

⁵² Ivi, p. 209.

da Pip: in questo modo è al lettore che spetta il ruolo di testimone ultimo delle contraddizioni interne al protagonista. Le riflessioni di Pip durante il medesimo viaggio per Londra offrono saggio del primo di una serie di atti mancati che diverranno ricorrenti nel corso della formazione da *gentleman*: «I deliberated with an aching heart whether I would not get down when we changed horses and walk back, and have another evening at home, and a better parting [...] We changed again, and yet again, and it was now too late and too far to go back, and I went on»⁵³. Da questo momento, la stessa volontà di prendere le distanze da Joe si manifesterà in tutte le occasioni di ritorno al villaggio, in cui Pip, celando e negando dietro giustificazioni sempre diverse la vergogna del rapporto con il fabbro, limita le sue visite alla sola Satis House, in quanto unica dimora degna della posizione sociale acquisita.

Il timore di smascheramento, metafora della condizione dell'intera classe borghese che Pip rappresenta, trova perciò espressione in una serie di omissioni analoghe che provano agli occhi del lettore come il percorso di ingentilimento di Pip si stia traducendo in una mera accumulazione di segni di *status*:

As I had grown accustomed to my expectations, I had insensibly begun to notice their effect upon myself and those around me. Their influence on my own character I disguised from my recognition as much as possible, but I knew very well that it was not all good. I lived in a state of chronic uneasiness respecting my behavior to Joe. [...] When I woke up in the night [...] I used to think [...] that I should have been happier and better if I had never seen Miss Havisham's face, and had risen to manhood content to be partners with Joe in the honest old forge. Many a time of an evening, when I sat alone looking at the fire, I thought, after all there was no fire like the forge fire and the kitchen fire at home.⁵⁴

L'effetto deleterio del denaro su di lui e sulla definizione della sua identità acuisce il dissidio tra l'etichetta e i valori delle origini e sfocia in aperto timore di smascheramento in occasione dell'arrivo a Londra di Joe, cui Pip reagisce ancora una volta con il tentativo di sottrarsi all'incontro con la fuga⁵⁵. La stessa necessità di mascheramento e di repressione del proprio passato sta alla base della creazione di un secondo possibile narrativo immaginato da Pip, il cui peso sul piano strutturale è di particolare importanza anche perché traccia la struttura fiabesca minata alle fondamenta dalle ambiguità dello schema attanziale. L'incipit del capitolo XXIX delinea il romanzo familiare attraverso

⁵³ Ivi, pp. 124-125.

⁵⁴ Dickens, *Great Expectations* cit., p. 207.

⁵⁵ Cfr. Dickens, *Great Expectations* cit., p. 286.

cui Pip cerca di nobilitare le origini delle sue grandi speranze e di celare il proprio legame con il mondo dell'illegalità: riconduce a Miss Havisham, sua benefattrice, la sua adozione, e attribuisce a se stesso il ruolo di giovane cavaliere destinato a sposare la principessa dalla madrina benevola dopo aver rotto l'incantesimo di Satis House («in short, do all the shining deeds of the young Knight of romance, and marry the Princess»⁵⁶).

Se nell'attesa della rivelazione del vero padre putativo, Pip aveva proiettato su Joe le ragioni della propria vergogna, la comparsa sulla scena di Magwitch sortisce dapprima l'effetto di nobilitare la figura del cognato e, successivamente, di fargli scoprire la vergogna di sé:

[...] for the convict, guilty of I knew not what crimes, and liable to be taken out of those rooms where I sat thinking, and hanged at the Old Bailey door, that I had deserted Joe. I would not have gone back to Joe now, I would not have gone back to Biddy now, for any consideration; simply, I suppose, because my sense of my own worthless conduct to them was greater than every consideration. No wisdom on earth could have given me the comfort that I should have derived from their simplicity and fidelity; but I could never, never, undo what I had done⁵⁷.

Il rapporto con Magwitch per Pip è funzionale al disvelamento della perdita del rispetto di sé, giacché nella relazione con lui si replicano in forma amplificata le medesime manifestazioni della vergogna per il legame con Joe: il sentimento di ripugnanza e repulsione («abhorrence [...] repugnance»)⁵⁸ verso il benefattore, come anche il desiderio di sottrarsi al suo contatto attraverso la fuga⁵⁹, sono le prime testimonianze dell'ingratitudine di Pip, addebitabili ancora una volta alla distanza che la relazione con Magwitch genera rispetto alla conquista dello statuto di *gentleman* e alla realizzazione del finale fiabesco.

Solo dopo aver perso ogni centesimo della fortuna del padre putativo, Pip sarà in grado di riabilitare la figura nel confronto con se stesso: «I only saw in him a much better man than I had been to Joe»⁶⁰. Il momento del declino in termini economici e sociali corrisponde per lui al momento della caduta

⁵⁶ Ivi, p. 179.

⁵⁷ Ivi, p. 243 (corsivo mio).

⁵⁸ Ivi, p. 241.

⁵⁹ Cfr. Dickens, *Great Expectations* cit., p. 253: «[...] the impulse was powerful on me to start up and fly from him. Every hour so increased my abhorrence of him, that I even think I might have yielded to this impulse in the first agonies of being so haunted, notwithstanding all he had done for me and the risk he ran [...]».

⁶⁰ Ivi, p. 332.

in termini morali («That I was ashamed to tell him exactly how I was placed, and what I had come down to [...]»⁶¹): la scoperta della vergogna di sé trova, infatti, massima espressione nel declassamento della propria dignità al di sotto di quella del galeotto.

In questo modo non solo il percorso formativo di Pip si traduce nel rovesciamento dell'ascesa sociale intrapresa nei primi due libri, ma determina anche la perdita di ciò di cui era in possesso sin dal principio della *Bildung*. La più chiara testimonianza della sua caduta e della bontà dei valori appresi sin dall'infanzia si trova nel confronto finale con Joe, che emerge quale figura vincente su tutti i piani coinvolti nella formazione di Pip: sul piano economico, giacché è lui a ripagare i suoi debiti e a evitargli l'incarcerazione; sul piano sociale, poiché sposa Biddy, la donna a cui il protagonista cerca di tornare dopo il rifiuto in gioventù per amore di Estella; sul piano morale, in quanto, nonostante tutto, assiste Pip come un figlio nei giorni della sua malattia e lo sottrae all'umiliazione della verità che si cela dietro perdita dei suoi beni.

La scena conclusiva, che ritrae Pip ed Estella di fronte alle rovine di Satis House, è emblematica della 'caduta' dal Paradiso Terrestre sperimentata dai due novelli Adamo ed Eva: i ruderi della villa sono rappresentativi dei falsi valori da cui il giovane si è lasciato abbagliare e verso i quali ha indirizzato i propri sforzi di automiglioramento. La condizione di Pip – messo a nudo di fronte alla vergogna di aver tradito gli ideali positivi rilevanti per la definizione della sua identità ed essere divenuto qualcuno che non voleva essere⁶² – nel finale appare sospesa di fronte a una nuova biforcazione. Il destino di esilio nelle colonie con la compagnia di assicurazioni di Herbert, letto in relazione alla produzione dickensiana, ha infatti significato ambiguo, dal momento che suggerisce al contempo un destino di esclusione sociale e l'avviamento di nuovi possibili narrativi positivi di fronte a lui⁶³.

Tuttavia, l'elemento che più di ogni altro evoca la redenzione di Pip dalla propria vergogna e dall'effetto deleterio del denaro è l'opera compiuta per lo stesso Herbert: il protagonista apprende nel finale che i soli beni che ha potuto mantenere sono quelli che ha donato. La ricompensa per il proprio gesto, in linea con la morale meritocratica dickensiana, è la conquista dell'autosufficienza. Si tratta del solo atto nel periodo di formazione londinese in linea con quei valori individuati come rilevanti per la propria identità e per il suo percorso di

⁶¹ Ivi, p. 349.

⁶² Cfr. Fussi, *Per una teoria della vergogna* cit., p. 97.

⁶³ Cfr. L. Litvack, *Dickens, Australia and Magwitch Part I: The Colonial Context*, in «Dickensian», XCV, 1999a, 447, pp. 24-50; Id., *Dickens, Australia and Magwitch Part II: The Search for the cas Magwitch*, in «Dickensian», XCV, 1999b, 448, pp. 101-127.

ingentilimento, l'unico atto che pertanto instaura una simmetria con il modello di Joe e che accenna a un'apertura verso una nuova identità possibile.

Bibliografia

- Calhoun, Cheshire, *An Apology for Moral Shame*, in «The Journal of Political Philosophy», XII, 2004, 2, pp. 127-146.
- Carnevale, Antonio, *L'imbarazzo della vergogna. Una ricerca sulle condizioni di possibilità di un'emozione sociale*, in *La Vergogna / The Shame* [Special issue], a cura di E. Antonelli, M. Rotili, *Sensibilia* V, Mimesis, Milano-Udine 2012, pp. 65-80.
- Dickens, Charles, *Great Expectations* (1861), in Id., *Great Expectations. Authoritative Text. Backgrounds. Contexts. Criticism*, a cura di E. Rosenberg, W. Norton and Company, New York 1999.
- Freud, Sigmund, *Der Familienroman der Neurotiker*, in «Sexual-Probleme», 4, 1908 (trad. it. *Il romanzo familiare dei nevrotici*, in Id., *Opere*, a cura di Cesare L. Musatti, vol. V, Bollati Boringhieri, Torino 1981, pp. 469-474).
- Frye, Northrop, *Dickens and the Comedy of the Humours* (1967), in *Experience in the Novel. Selected Papers from the English Institute*, a cura di R.H. Pearce, Columbia University Press, New York 1968, pp. 49-81.
- Fussi, Alessandra, *Per una teoria della vergogna*, ETS, Pisa 2018.
- Gilmour, Robin, *The Idea of Gentleman in the Victorian Novel* (edizione ebook), Routledge, Abingdon, New York 1981.
- Hara, Eichi, *Stories Present and Absent in Great Expectations*, in *Great Expectations: Charles Dickens*, a cura di R. Sell, Macmillan, Basingstoke 1994, pp. 143-165.
- Litvack, Leon, *Dickens, Australia and Magwitch Part I: The Colonial Context*, in «Dickensian», XCV, 1999a, 447, pp. 24-50.
- Id., *Dickens, Australia and Magwitch Part II: The Search for le cas Magwitch*, in «Dickensian», XCV, 1999b, 448, pp. 101-127.
- Maibom, Heidi L., *The Descent of Shame*, in «Philosophy and Phenomenological Research», LXXX, 2010, pp. 566-94.
- Miniati, Francesco, *Emozioni: la vergogna*, in «Studi Sulla Formazione», I, 2009, 1, pp. 87-99.
- Moretti, Franco, *The Way of The World. The Bildungsroman in European Culture*, Verso, London 1987 (trad. it. *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999).
- Id., *The Bourgeois: Between History and Literature*, Verso, New York 2013, trad. it. *Il borghese: tra storia e letteratura* (edizione ebook), Einaudi, Torino 2017.
- Moynahan, Julian, *The Hero's Guilt: The Case of Great Expectations*, in *Great Expectations. Authoritative Text. Backgrounds. Contexts. Criticism*, a cura di E. Rosenberg, W. Norton and Company, New York 1999, pp. 654-663.

- Newsom, Robert, *The Hero's Shame*, in «Dickens Studies Annual», XI, 1983, pp. 1-24.
- Piers, Gerhart, Singer, Milton B., *Shame and Guilt: A Psychoanalytic and Cultural Study* (1953), Norton, New York 1971.
- Sell, Kathleen, *The Narrator's Shame: Masculine Identity in Great Expectations*, «Dickens Studies Annual», XXVI, 1998, pp. 203-226.
- Smiles, Samuel, *Thrift*, John Murray, London 1875.
- Smith, Grahame, *Dickens, Money and Society*, University of California Press, Berkeley 1968.
- Soanes, Catherine, Stevenson, Angus (a cura di), *Oxford Dictionary of English*, Oxford University Press, Oxford 2006.
- Stone, Harry, *Dickens and the Invisible World. Fairy Tales, Fantasy, and Novel-Making*, Macmillan, London-Basingstoke 1979.
- Williams, Bernard, *Shame and Necessity*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1993.