

I lettori che desiderano
informazioni sui volumi
pubblicati dalla casa editrice
possono rivolgersi direttamente a:

Carocci editore
via Sardegna 50,
00187 Roma,
telefono 06 / 42 81 84 17,
fax 06 / 42 74 79 31

Visitateci sul nostro sito Internet:
<http://www.carocci.it>

La retorica dell'eros

Figure del discorso amoroso
nella letteratura europea moderna

A cura di Stefano Manferlotti



Carocci editore

Volume pubblicato con fondi PRIN e con il contributo del Dipartimento
di Filologia Moderna dell'Università di Napoli Federico II

1^a edizione, luglio 2009
© copyright 2009 by
Carocci editore S.p.A., Roma

Realizzazione editoriale: Fregi e Majuscole, Torino

Finito di stampare nel luglio 2009
dalla Litografia Varo (Pisa)

ISBN 978-88-430-4982-0

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,
è vietato riprodurre questo volume
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche per uso interno
o didattico.

Indice

	Introduzione	9
	di <i>Stefano Manferlotti</i>	
1.	L'incubo di Brabanzio e il sogno di Titania. Gli animali dell'eros in William Shakespeare	13
	di <i>Angela Leonardi</i>	
2.	Omosessualità e gravidanza poetica. Figure dell'amor platonico da Shakespeare a Forster	35
	di <i>Michele Stanco</i>	
3.	L'amore negativo: John Donne e il desiderio del nulla	63
	di <i>Silvia Bigliazzi</i>	
4.	Eros, assenza e memoria in Robert Browning	85
	di <i>Angelo Righetti</i>	
5.	Le altre vittoriane. Trasgressione e passione nella "grande tradizione" femminile del romanzo	99
	di <i>Maria Teresa Chialant</i>	
6.	Lupa in fabula, o la passione che uccide: dai <i>Mystères de Paris</i> alle novelle di Verga	125
	di <i>Francesco de Cristofaro</i>	

7. ***Women Seen: Thomas Hardy, lo sguardo e i luoghi dell'eros*** 149
 di *Francesco Marroni*
8. **Immagini erotiche e strutture del sentire. La sfida di David Herbert Lawrence** 163
 di *Simonetta de Filippis*
9. **La retorica del desiderio in un racconto di Edward Morgan Forster** 189
 di *Annamaria Lamarra*
10. ***Mangled love. Note sul teatro di Sarah Kane*** 209
 di *Stefano Manferlotti*
- Gli autori** 229

Introduzione

di *Stefano Manferlotti*

Così Sofocle, nel terzo stasimo di *Antigone*: «Eros, indomito in lotta, Eros, che tutto investi, che sulle molli gote d'una fanciulla hai soste di vigile riposo, e visiti le chiuse capanne agresti e sei l'oltremarino viandante, cui sottrarsi fuggitivo nessuno può, che sia degl'immortali o degli uomini effimeri di breve giornata»¹. E già nel secondo episodio del primo stasimo Antigone stessa aveva sancito, con accenti quasi cristiani: «Nacqui a legami d'amore, non d'odio»². Catullo si incaricherà poi di smentire l'eroina sofoclea, dimostrando – nel celeberrimo componimento LXXXV – che l'animo umano può ben accogliere in sé, contemporaneamente, e l'uno e l'altro; ma ciò che conta è che nei due momenti del dramma sopra riportati si attesta la concezione greca dell'eros: energia cosmica, forza che regge il mondo (per Empedocle il divenire dei quattro elementi di cui consta la materia è determinato dalla lotta fra Amore e Odio), ma che trova la sua più percepibile epifania nell'esperienza che ne fanno i singoli individui. È da questo convincimento (o dato di fatto) che Platone muoverà per la complessa riflessione del *Simposio*, la stessa che avrà per secoli – nel Rinascimento europeo in specie – carattere addirittura prescrittivo.

Inutile aggiungere che fin dalle sue scaturigini la letteratura ha attinto, per alimentarsi e vivere, a questo tema possente: è un dato di fatto anch'esso. Volendo usare un verbo oggi *modish*, i saggi qui raccolti lo declinano con una varietà di toni e di impostazioni metodologiche che sono un'ulteriore prova della sua ricchezza. Forse l'evo moderno serba poco o nulla della concezione dell'eros come energia cosmica che sovrintende all'essere (il Dio cristiano che crea per amore ha infatti assunto su di sé e per sempre questo compito), ma non manca di indagarlo in una serie inesausta di sfumature. Osservano Alessandro Serpieri e Keir Elam che in Shakespeare «l'Eros corre

dovunque, in rapporti tradizionali e trasgressivi, in situazioni sorprendenti, in registri e moduli di molteplice inventività stilistica, retorica, parodica, gergale»³. Così è ed è quindi giusto che ad aprire il volume sia un saggio incentrato sulla sua opera. Analizzando momenti topici di *Othello* e di *A Midsummer Night's Dream*, Angela Leonardi dimostra come il drammaturgo avesse ben chiaro, e ben prima che etnologi e psicanalisti vi costruissero sopra delle teorie, che l'angelico e il diabolico, il bestiale e l'umano sono – nelle anime e nella storia – pericolosamente contigui e che è nell'eros che tali antinomie trovano le più loro inquietanti espressioni. A Shakespeare guarda anche Michele Stanco per indagare le sofisticate questioni formali e concettuali che si dipartono dall'opposizione fra “parto poetico” e “parto biologico”: nei *Sonnets*, in particolare, si attesta quell’“utilità” culturale dell'eros omofilo che integra l’“utilità” biologica fra uomo e donna. Ne sortiscono paradigmi ai quali, come nota l'autore, si ispireranno, secoli dopo, i vari Wilde, Mann e Forster. Silvia Bigliazzi si volge invece a John Donne per mostrare come in una serie di componimenti (tratti sia dai *Songs and Sonets* sia dalle *Elegies*) il poeta, svincolandosi dalle teorie sull'amore formulate da Marsilio Ficino e Leone Ebreo, si cali in una sorta di esaltazione onirico-immaginaria, la sola che possa accogliere e rendere effabile un eros sublimato, privo di referenti reali ma perfetto, per virtù di paradosso, nella sua *nothingness*.

I successivi quattro saggi si irradiano dalla letteratura dell'Ottocento tanto inglese quanto francese e italiano, visto come il secolo in cui la retorica dell'eros si struttura secondo modalità inedite, che marciano – almeno rispetto a questo tema – punti di non ritorno. Il Browning indagato da Angelo Righetti, ad esempio, rielabora la poetica trobadorica dell'*amor de lonh* ponendo al centro di componimenti come *Two in the Campagna*, *Love in a Life* e *Now* la feconda dialettica fra presenza e assenza della donna vagheggiata: ne nasce una suggestiva rete verbale in cui l'io poetico attira, per renderlo partecipe dei suoi turbamenti, il lettore. A una figura di donna più precisamente campita nel tempo e nello spazio si applica invece la riflessione critica di Maria Teresa Chialant, che muove dalle categorie, opposte fra loro, della sublimazione e della degradazione della donna – e dai cliché addensatisi su entrambe – per tracciare il ritratto di eroine trasgressi-

ve che un Dickens o un Hardy avevano già abbozzato, ma che solo Elizabeth Gaskell e George Eliot hanno saputo scolpire in altorilievo: dalle pagine di *Ruth* e di *Adam Bede*, infatti, si innalzano figure da questo punto di vista esemplari, non a caso riprese e ripensate da scrittrici postmoderne come Antonia Byatt e Sarah Waters. Su alcuni cimenti di Thomas Hardy si concentra a sua volta Francesco Marroni: prendendo le mosse dalla “retorica dello sguardo erotico”, da tutto ciò che accolgono la retina e la mente del voyeur Hardy, il suo saggio chiarisce le dinamiche ideologiche e stilistiche che governano racconti come *A Pair of Blue Eyes*, poesie come *The Sunshade* e romanzi come *Desperate Remedies*. In quest’ultimo, in particolare, si estrinseca un omoerotismo femminile che a suo tempo fece scandalo, anche perché vi trovava espressione, fra l’altro, l’irriducibile distanza fra serva e padrona. Su un ben diverso crinale si colloca l’eros indagato da Francesco de Cristofaro: analizzando il rapporto intertestuale che lega gli episodi dei *Mystères de Paris* di Eugène Sue dedicati alla Louve e le novelle di Verga *La Lupa* e *Tentazione!*, l’autore, nel connettere la lettura critica dei testi presi in esame al tema della *femme fatale* (riscritto e in un certo senso capovolto dallo stupro inflitto alla contadina di *Tentazione!*), dimostra come la pagina verghiana consenta l’emersione degli strati più repressi di una “mala Italia” essenzialmente reazionaria e misogina.

Alla letteratura modernista e postmoderna è invece dedicata l’ultima terna di saggi. Di David Herbert Lawrence, osservatore inesaurito del «secret female self», disarmato profeta di un eros naturale come il respiro, quindi vissuto in sintonia con il creato, discute nel suo saggio Simonetta de Filippis. Come già per Browning e Hardy, anche la scrittura di Lawrence deve molto alla forza dello sguardo, ma si tratta stavolta – e stanno a dimostrarlo, oltre al canonico *Lady Chatterley’s Lover*, i racconti *The Woman Who Rode Away*, *The Princess* e il romanzo *The Virgin and the Gipsy* – di un occhio che libera, in tutto o in parte, le pulsioni sessuali più vere. Annamaria Lamarra propone invece l’analisi di un racconto di Edward Morgan Forster, *Dr Woolacott*, che ruota attorno a tre figure: in quelle del medico che dà il titolo alla prosa e del giovane Clesant, invalido, prende corpo la lotta fra il valore normativo della reativa morale corrente e la libera estrinsecazione dell’omosessualità, simbolicamente rappresentata (si

tratta, infatti, di una visione, di una sorta di epifania del dio Eros) da un giovane misterioso che seduce Clesant prima che il giovane, vinto dalla forza del mondo esterno, muoia. Chi scrive, infine, addita nei drammi di Sarah Kane il luogo in cui si ascondono interessanti rivisitazioni della cosiddetta “estetica del brutto” e si esplicitano variazioni sul tema dell’anti-eros (autolesionismo, sadismo, turpiloquio, pulsioni scatologiche, cannibalismo) che, nascendo tutte dall’assenza di amore (una condizione addirittura urlata in *Crave* e nello struggente 4:48 *Psychosis*), consentono di vedere in quest’autrice piegata dalla sventura una moralista senza flessioni.

Note

1. Sofocle, *Antigone*, a cura di G. Lombardo Radice, Einaudi, Torino 1966², p. 41.
2. Ivi, p. 28.
3. A. Serpieri, K. Elam, *L’eros in Shakespeare*, Pratiche, Parma 1988, p. 7.

L'incubo di Brabanzio e il sogno di Titania. Gli animali dell'eros in William Shakespeare

di *Angela Leonardi*

Alone, enmity was bared; also love. Before they slept, they must fight; after they had fought, they would embrace. From that embrace another life might be born. But first they must fight, as the dog fox fights with the vixen, in the heart of darkness, in the fields of night.

Virginia Woolf, *Between the Acts*

L'incubo di Brabanzio

La sedicesima scena di *Pericles, Prince of Tyre* è ambientata in un bordello di Mitilene. Il dialogo di apertura vede due ruffiani («the Pander» e «the Bawd») e il loro servo crucciarsi per il cattivo andamento degli affari: le ragazze che hanno allevate sono poche, per di più malmesse, e non soddisfano la domanda di mercato del gran numero di maschi di Mitilene. Bisognerà adoperarsi per procurarne di “fresche”:

PANDER Boul. t.

BOULT Sir.

PANDER Search the market narrowly. Mytilene is full of gallants. We lose too much money this mart by being wenchless.

BAWD We were never so much out of creatures. We have but poor three, and they can do no more than they can do, and they with continual action are even as good as rotten.

PANDER Therefore let's have fresh ones, whate'er we pay for them. If there be not a conscience to be used in every trade, we shall never prosper.

BAWD Thou sayst true. 'Tis not our bringing up of poor bastards—as I think I have brought up some eleven—

BOULT Ay, to eleven, and brought them down again. But shall I search the market?

BAWD What else, man? The stuff we have, a strong wind will blow it to pieces, they are so pitifully sodden.

PANDER Thou sayst true. They're too unwholesome, o' conscience. The poor Transylvanian is dead that lay with the little baggage.

BOULT Ay, she quickly pooped him, she made him roast meat for worms. But I'll go search the market'.

In nessun altro luogo del *corpus* drammatico di Shakespeare – nemmeno nelle locande malfamate frequentate da sir John Falstaff nelle due parti di *Henry IV* e in *The Merry Wives of Windsor*, o nei bassifondi viennesi bazzicati dal libertino Lucio in *Measure for Measure* – si riscontra una rappresentazione altrettanto realistica della mercificazione del sesso. I tre personaggi, soli nel lupanare che gestiscono, parlano senza censure. L'intero dialogo è fondato su un registro mercantile: le ragazze, al pari di capi di bestiame o di qualsiasi altro prodotto di scambio, vengono quantificate e valutate secondo i criteri stabiliti dalle leggi della compravendita. L'aggettivazione, che rimanda ai corpi malati e quasi in stato di putrefazione delle giovani prostitute («sodden», «unwholesome», «rotten»), e i riferimenti alla morte del libidinoso e alla sua carne divenuta ormai dimora per i vermi arginano i tratti ironici che pure si incontrano nel testo (come il paradosso del mezzano che si appella più volte alla propria «conscience», o il lessico scurrile che dovrebbe garantire di per sé effetti di comicità)², facendo sì che a dominare sia il clima tetro, sordido, nauseante, proprio di una sessualità bassa, insanabilmente legata ai temi del peccato, della degradazione della carne, della malattia e della morte.

Ebbene, in questo habitat disonesto e sifilitico, viene condotta Marina, la principessa vergine figlia di Pericles, la fanciulla che, insieme alla Miranda della *Tempest*, rappresenta l'archetipo shakespeariano dell'innocenza, della purezza salvifica, l'unica che possa ridare armonia e rettitudine a un mondo precipitato nella corruzione e nel caos. Rapita dai pirati, Marina viene venduta ai tenutari della casa di malaffare. La ragazza, notano i suoi acquirenti, vale l'alto prezzo che costa. Ha un bell'aspetto – «she has a good face, speaks well, and has

excellent good clothes»³ (45-6) – e, soprattutto, è vergine. Farà di certo gola ai clienti: soprattutto a quelli luetici, perché le credenze popolari attribuivano alle vergini miracolosi poteri terapeutici. In linea con la natura paradossale dell'intero episodio, la ruffiana esorta Marina a prepararsi a una vita di piaceri: potrà provare («taste», v. 75) maschi di ogni tipo e di ogni carnagione, che la consoleranno, la nutriranno, la faranno godere. In poche parole, se la spasserà. La povera fanciulla non può che tapparsi le orecchie, chiedere l'aiuto degli dei, invocare la morte.

Nel frattempo il servo Boult, rientrato dopo aver pubblicizzato per le strade di Mitilene l'arrivo della "primizia", racconta di quanto i maschi si siano eccitati all'idea della fanciulla vergine: «There was Spaniard's mouth watered as he went to bed with her very description» (95-7), e cita un cavaliere francese (a tutti noto come Monsieur Veroles, ossia il signor Sifilide) che «offered a caper at the proclamation but he made a groan at it»⁴ (103-4). Il fatto che sia proprio uno Spaniard ad avere l'acquolina in bocca al pensiero della ragazza induce una sovrapposizione figurativa con uno spaniel bavoso (uno di quei cani che si affollavano sotto le mense elisabettiane e che tanto disgustavano Shakespeare). Il signor Sifilide, con il suo balzo accompagnato dal guaito, assume a sua volta fattezze zoomorfe: è agevole associarlo a un cane o ad una scimmia, in ogni caso a una bestia in calore. A questo punto Boult, prima di tornare a diffondere la notizia della "vergine nel lupanare", pronuncia una battuta che pullula di doppi sensi osceni: «I warrant you, mistress, thunder shall not so awake the beds of eels as my giving out her beauty stirs up the lewdly inclined»⁵ (138-40). La scelta, per il paragone con i libidinosi, di pesci serpentiniformi come le anguille e il ricorso a verbi come *awake* e *stir up* rimandano in tutta evidenza a immagini falliche che, proponendosi come una sorta di *surplus* figurativo delle precedenti caratterizzazioni zoomorfe, portano a compimento un quadro immaginario – scandaloso ma emblematico – in cui i maschi di Mitilene, metamorfosati in altrettante bestie in fregola, sbavano intorno al simbolo della Purezza e dell'Innocenza.

Da una parte, dunque, la fanciulla «godlike perfect» (XXI, v. 193), dall'altro il mondo della lussuria sfrenata e bestiale: un contrasto che non potrebbe essere più netto, e che al tempo stesso è allusivo di una

coincidentia oppositorum inquietante. Il bello e il brutto, il puro e il degenero, il sublime e l'infimo sono così prossimi l'uno all'altro, in questa scena, da confluire in una lega mostruosa, che si pone come epitome della spasmodica dicotomia che oppone tra loro l'«uomo-divino» e l'«uomo-animale», oppure – per dirla con Hamlet – la «godlike reason», che eleva gli uomini al di sopra delle altre specie viventi, e gli istinti, che fanno di lui «a beast, no more» (*Hamlet*, IV, 4, vv. 29, 26).

Una contrapposizione, questa, che si manifesta con particolare, brutale evidenza nei rapporti amorosi: è qui infatti, in questo agone, che l'uomo può sperimentare un'ascesi neoplatonica, un petrarchesco felice dolore, un accostarsi al divino, a spazi illimitati e a tempi eterni, ma mutarsi anche – se si fa preda di incontrollabili pulsioni psicofisiche – in portatore insano della più lutulenta bestialità, che rende vana la sua illusione di essere stato creato a immagine e somiglianza di Dio per rammentargli invece il suo statuto di animale (impuro, imperfetto, finito, mortale) tra gli altri animali⁶. Si tratta dello stesso insolubile paradosso che governa la parabola distruttiva che unisce o, meglio, che divide i *Sonnets* dell'immortalità⁷ da quelli della lussuria degradata. Una «caduta luciferina»⁸ a cui chi ama con passione, in Shakespeare, non può sottrarsi: «[...] yet none knows well / To shun the heaven that leads men to this hell»⁹ (sonetto 129, vv. 13-4).

A questo punto diviene forse più agevole comprendere come mai, se si pensa alle coppie che abitano l'opera shakespeariana, risulti così arduo rinvenire anche un solo caso in cui l'amore dell'anima e l'amore dei sensi si congiungano tra loro senza che ciò si risolva in tragedia. Si pensi a come Thanatos trionfi su Eros in *Troilus and Cressida*, *Romeo and Juliet*, *Antony and Cleopatra*. O anche ai casi in cui, se la tensione erotica è ben percepibile, allora essa è saldamente intrecciata al demoniaco e alla morte: il legame adulterino tra il conte di Suffolk e la regina Margaret, le unioni (che Hamlet non esiterebbe a definire *incestuous*) tra Richard III e Lady Anne¹⁰ o tra re Claudius e la regina Gertrude, le coppie Aaron-Tamora o Macbeth-Lady Macbeth si configurano come altrettante macchine infernali da cui hanno origine e traggono nutrimento atti perversi ed eventi luttuosi. Soltanto quando il gioco d'amore resta lieve (come in molte delle commedie) è possibile intravedere, tra le atmosfere garbatamente audaci dei corteg-

giamenti e gli eufuistici battibecchi amorosi fatti di *puns* e tropi zoomorfi sessualmente allusivi (ma anche tra le battute esplicitamente oscene pronunciate dai popolani protagonisti di gran parte dei *sub-plots* o dai *fools*), una sintonia tra l'anima e la carne. È vero anche, però, che in tali circostanze il lieto fine coincide quasi sempre con la prospettiva o la celebrazione di un matrimonio, al di là del quale al lettore-spettatore non è dato di guardare. Così, il convolare a giuste nozze nasconde sotto il manto della sacralità quanto – in un modo o nell'altro – si consumerà tra le lenzuola dei coniugi. In un'opera come la *Tempest* ci si spinge addirittura oltre: la sublimazione delle pulsioni sessuali è talmente accentuata che l'unione matrimoniale tra due giovani puri di cuore li rende degni del compito, altissimo, di lavare i peccati del mondo.

Se è dunque vero, come ha sostenuto Ágnes Heller, che grazie a Shakespeare assistiamo alla nascita dell'amore moderno e universale, che, divincolato dalle barriere sociali, ha modo di manifestarsi nelle sue infinite varietà¹¹, e se è altrettanto vero che, come hanno rilevato Alessandro Serpieri e Keir Elam, in Shakespeare «l'Eros corre dovunque, in rapporti tradizionali e trasgressivi, in situazioni sorprendenti, in registri e moduli di molteplice inventività stilistica, retorica, parodica, gergale»¹², ci sentiamo di aggiungere che il contesto storico-culturale in cui il drammaturgo viveva, pensava e creava (da un lato, l'ombra nera e informe proiettata dalla concezione cristiano-medievale della sessualità come colpa, dall'altro, e da essa partoriti, i mostri dell'erotismo represso della società puritano-borghese e, sull'una e sugli altri, la voce sgomenta di un Montaigne che si chiedeva come l'uomo avesse mai potuto illudersi di essere in qualche modo superiore alle altre creature terrene e mortali)¹³ non poteva ancora consentirgli di abbracciare impunemente, sotto un unico sguardo, i due volti di Eros.

Pensiamo al caso di Othello e Desdemona, esempio di coppia moderna e simbolo di amore totale. La loro unione nasce sulla base della libera scelta: senza curarsi né della volontà genitoriale né delle differenze di classe, razza ed età, i due, lasciandosi guidare dalla forza del sentimento e dell'attrazione reciproci, si sposano clandestinamente. Che tra Othello e Desdemona ci sia passione, e che entrambi siano di indole sensuale, viene reso noto in molti luoghi del testo. Desde-

mona si innamora del Moro al solo udire il racconto appassionato della sua vita avventurosa. La giovane donna – è lo stesso Othello a ricordarlo – lo ascoltava «with a greedy ear», *divorava* le sue parole e rispondeva con «a world of kisses» (*Othello*, I, 3, vv. 148, 158). Infervorata, bramava che Dio l’avesse fatta nascere nel corpo di un uomo come quello che le stava davanti (rivelando così il suo desiderio di essere, con Othello, una sola carne). Desdemona aveva pianto pensando alle sventure vissute dal Moro e, con i suoi sospiri e le sue lacrime, lo aveva incoraggiato a corteggiarla. Non può passare inosservato neanche il fatto che la giovane veneziana sia tanto audace da implorare il Doge di fronte a tutti – e persino di fronte al proprio padre – affinché le sia consentito di seguire il marito a Cipro, così da non dover rinunciare ai riti dell’amore. Othello, a sua volta, nel chiedere al Doge di cedere alla richiesta della sua consorte, gli assicura che, se la desidera accanto a sé, non è di certo «to please the palate of [his] appetite», e tantomeno ai fini di una «heat [...] and proper satisfaction» (vv. 262, 263-4); ma intanto il suo discorso, seppure inteso a negarlo, ruota tutto intorno al tema del piacere dei sensi. Dunque, per quanto Othello e Desdemona abbiano legittimato la loro unione con il sacro vincolo del matrimonio, e per quanto Shakespeare caratterizzi entrambi come individui buoni di cuore, esiste in questa coppia una serie di elementi (il “peccato originale” della disobbedienza al padre, la veemenza di un sentimento in pieno rigoglio, le caratteristiche fisiche dei due coniugi – lui nero, maturo e aitante; lei bianca, giovane e delicata) che rimandano a una sessualità concreta, vivace, e quindi, per puritano, perverso paradosso, peccaminosa e lasciva; la stessa che agli occhi del pubblico elisabettiano li rendeva degni di pervenire, dantescamente, “ad una morte”.

A dare forma concreta alle fantasie di sesso bestiale che la coppia Othello-Desdemona poteva destare nelle menti dello spettatore sono le battute oscene pronunciate da Iago: ogniqualvolta l’alfiere intende ritrarre insieme (in particolare nel momento dell’unione carnale) il Moro e la veneziana, si serve puntualmente di figurazioni zoomorfe. Ma è bene cominciare dal principio.

Atto I scena prima. Siamo nel cuore di una notte veneziana. Il senatore Brabanzio, tra le pareti di casa sua, sta dormendo. D’un tratto, dalla strada, giungono le grida infernali di Iago e Roderigo. Il

primo a gridare sotto la finestra del senatore è Roderigo, al quale l'alfiere ha raccomandato di strillare «with like timorous accent and dire yell / As when, by night and negligence, the fire / Is spied in populous cities»¹⁴ (vv. 75-7). I due continuano a sbraitare finché Brabanzio non compare alla finestra. È stato strappato al sonno, l'oscurità non gli consente di vedere chi c'è sotto la sua finestra. Ancora frastornato, ha appena il tempo di pronunciare qualche parola confusa che Iago gli inietta nella mente un'immagine di animalesca brutalità (I, I, vv. 88-9):

IAGO Even now, now, very now, an old black ram
Is tuppung your white ewe¹⁵.

Se Brabanzio è ancora troppo intorpidito per lasciarsi colpire da questa immagine zoomorfa, essa può invece agevolmente attecchire nella mente del pubblico, allertata dal desiderio di capire che cosa stia accadendo. La qualità stilistica, la carica di suggestione e la forza ipotipica di questi versi sono tali che gli spettatori non potranno togliersi dalla mente quest'immagine sino alla fine dello spettacolo.

L'insistenza del v. 88 sull'*hic et nunc* viene intensificata sia dalla struttura fonica di *now* sia da quella, sintattica, dell'intero verso. *Now*, avverbio dall'estesa protrazione vocalica, approda, in ciascuna delle sue tre occorrenze, a una virgola, rallentando il ritmo del verso e conferendogli un tono tra il canzonatorio e l'ammiccante (canzonatorio per Brabanzio, ammiccante per il pubblico). La reiterazione di *now*, oltre a essere indice della tendenza voyeuristica di Iago (che quasi cerca di frenare il tempo, per prolungare il più possibile la pregustazione della scena di sesso bestiale a cui la sua immaginazione sta per dare vita), è anche un accorgimento retorico utile ad attirare il pubblico nel medesimo circuito.

Il ritmo dei versi è in un primo tempo lento («Even now, now, very now, an old black ram»). La lunghezza dei suoni vocalici consente la messa a fuoco dell'immagine: vecchio-nero-montone. Poi, dopo l'attimo di suspense creato dall'enjambement, il ritmo dei versi (e dell'intera scena) accelera, si fa frenetico. Il montone non è solo, e non è fermo: sta montando una pecora bianca. Il verso «Is tuppung your white ewe» è fonicamente e dinamicamente aggressivo: lo stretto

incalzare delle consonanti esplosive riproduce il ritmo sussultorio e la furia con cui il vecchio montone «is tuppung» (verbo proprio degli animali, fra l'altro) la «white ewe». L'immagine è brutale quanto possono esserlo gli istinti primari e rende come meglio non si potrebbe la ferocia animalesca dell'atto: si tratta di uno stupro, uno stupro animale. Il pubblico non ha ancora visto né Othello né Desdemona, ma non potrà fare a meno, non appena compariranno sul palcoscenico l'uno accanto all'altra (l'uomo grosso e nero, la fanciulla delicata e candida), di ripensare al montone che stupra la pecora e di riplasmare l'immagine nella propria mente, sostituendo ai due animali il Moro e la veneziana.

La figurazione può essere guardata, tuttavia, anche da un'altra prospettiva. *Ram* è il montone, cioè il maschio della pecora; *ewe* è la pecora femmina. Due ovini, dunque, due pecore che si stanno accoppiando. Ma l'utilizzo dei sostantivi specifici per i due generi (e dunque non del generico *sheep* per entrambi i soggetti) e dell'aggettivazione (che enfatizza il contrasto *black/white*) fa sì che la copulazione in atto sembri quasi avvenire tra due bestie *diverse*, non appartenenti alla stessa razza. Ora, se i protagonisti della figurazione fossero stati effettivamente animali di specie diverse, la differenza di razza avrebbe polarizzato su di sé l'attenzione del lettore-spettatore, distogliendola dall'opposizione *black/white*. Invece l'accoppiamento animale posto a metafora dell'unione tra Desdemona e Othello è tra due pecore, due pecore che sono diverse tra loro per il solo fatto che una è bianca, e l'altra è nera. Similmente, Othello e Desdemona sono sì due esseri umani, ma uno è bianco, e l'altro è nero. La dicotomia cromatica risalta nettamente, e il codice binario che sta alla base della discriminazione razziale fondata sul colore della pelle emerge in tutta la sua primitività, in tutta la sua efficace rozzezza. Ma c'è dell'altro. Othello viene paragonato a un *ram*, animale simbolo della potenza sessuale, il quale, essendo *black*, richiama alla mente anche l'immagine del demonio, che nell'iconografia medievale-rinascimentale compare sempre dipinto di nero. In conclusione, la figurazione del montone nero che monta la pecora bianca, nel mentre sottolinea il tema della discriminazione razziale, si pone anche come emblema della connessione fra demonologia e sessualità quale poteva percepirla la borghese società puritana. Lo sottolinea opportunamente Arthur Kirsch:

In Medieval and Renaissance drama and art, devils as well as evil men (the torturers of Christ, for example) were regularly depicted as black. It is this sense of blackness that Shakespeare's audience would most likely have brought to the theatre and that, with a particularly acrid emphasis upon sexual bestiality and unnaturalness, is strongly associated with Othello in the first few scenes of the play¹⁶.

A ogni modo, nonostante la forza espressiva dell'immagine zoomorfa, Brabanzio ancora non riesce a comprendere che cosa stiano cercando di dirgli. Non ha mai sentito la voce di Iago, ma riconosce quella di Roderigo, il giovane spasimante di sua figlia e, credendo che sia venuto a fare baldoria per reclamare la mano di Desdemona, gli ribadisce che non è l'uomo adatto a lei e che deve quindi abbandonare ogni speranza. A questo punto Iago elabora una nuova immagine animale, altrettanto estrema (108-13):

IAGO Zounds! Sir, you are one of those that will not serve God if the devil bid you. Because we come to do you service and you think we are ruffians, you'll have your daughter covered with a Barbary horse; you'll have your nephews neigh to you; you'll have coursers for cousins and jennets for germans¹⁷.

Per la seconda volta, nelle parole di Iago «Othello and Desdemona cease to be human beings who love each other. They become animals which “tup” and “cover”»¹⁸. L'animale scelto per il paragone con Othello è di nuovo un simbolo di potenza sessuale: il *barbary horse* è uno stallone¹⁹, vale a dire l'esemplare da riproduzione per eccellenza. Ma lo stallone è anche, nella Bibbia, emblema degli adulteri e dei lussuriosi²⁰, il che getta enfasi sul carattere illecito dell'unione tra Othello e Desdemona, vista da Iago come il frutto di una libidine peccaminosa. Né deve sfuggire che la bestializzazione sia qui riservata al solo Othello, mentre a Desdemona, indicata con «daughter», vengono lasciate le sue fattezze umane. La scandalosa innaturalità del rapporto sessuale tra i due viene quindi spinta a un livello di ulteriore sofisticazione negativa: non più due animali diversi, ma un animale e una donna, uno stallone e una fanciulla. È bene che Brabanzio sappia che se non sarà lesto ad agire sua figlia sarà montata e ingravidata da un cavallo, e metterà al mondo una progenie equina²¹.

I virtuosismi fonico-retorici di questo passo sono mirabili²². Brabanzio è vittima di una vera e propria lapidazione verbale. L'anafora di «you'll have» assimila le battute di Iago a una malvagia filastrocca canzonatoria; lo stesso effetto retorico di spietato dileggio del destinatario viene conseguito mediante le insistite assonanze e allitterazioni (*nephews neigh to you; you'll have coursers for cousins and jennets for germans*), funzionali anche a ricalcare ritmicamente (a somiglianza di quanto accadeva ai vv. 88-9) il movimento della copulazione. Ma è nell'ultima delle tre paronomasie che si giunge a un vero e proprio virtuosismo fonico-retorico: nell'espressione «jennents for germans», l'iterazione allitterante dell'affricata postalveolare sonora svolge una funzione onomatopeica che riproduce l'atto sessuale anche a un livello acustico²³.

Il montone e la pecora si sono trasformati nello stallone e la fanciulla, ma l'accoppiamento – anche in virtù, come abbiamo appena visto, della struttura fonico-ritmica dei versi pronunciati da Iago – è ancora lontano dall'essersi concluso: i due protagonisti stanno per subire una terza e ancora più significativa metamorfosi. Quando, infatti, Brabanzio capisce che a parlare non è Roderigo e chiede all'uomo sotto la sua finestra: «What profane wretch art thou?» (116), Iago incalza con un'ulteriore immagine animale (117-9):

IAGO I am one, sir, that comes to tell you, your daughter and the Moor are now making the beast with two backs²⁴.

L'immagine della «beast with two backs», derivante da un proverbio italo-francese di fama popolare la cui prima occorrenza colta può rintracciarsi in Rabelais²⁵, doveva muovere al riso il già eccitato pubblico. Brabanzio, invece, all'ascolto di queste parole, deve avere avuto ben poco da ridere. Qui Iago, infatti, non solo passa dall'implicito all'esplicito riferendosi senza velami metaforici ai due protagonisti della copula bestiale («your daughter and the Moor»), ma crea un'immagine in cui Desdemona non subisce l'atto sessuale (come nel caso in cui era stata *tupped* dal montone e *covered* dallo stallone berbero), ma vi prende parte attiva. L'enfasi sugli animali maschi, nelle due immagini precedenti, non aveva consentito di mettere a fuoco la femmina, e la foga dell'atto aveva dato l'idea di

uno stupro. Adesso, invece, sappiamo che la femmina è consenziente: il verbo *make* (che, qualora avessimo dimenticato che l'azione si sta svolgendo sincronicamente al parlare di Iago, è al tempo progressivo e preceduto dall'ennesima occorrenza di *now*), alla terza persona plurale, fa vedere una Desdemona che all'atto sessuale sta prendendo parte in tutta gaiezza. La dolce Desdemona, nell'immagine che la ritrae come la *metà* della giuliva bestia perennemente *autocopulante*, dimostra che la fregola, adesso, appartiene alla coppia, e non più al solo Moro.

A questo punto, Roderigo spiega a Brabanzio ciò che Iago ha cercato di dirgli per mezzo delle immagini animali. Il senatore rivela di aver sognato qualcosa di simile e di essere ora terrorizzato al pensiero che quell'incubo si stia avverando proprio in quel momento: «This accident is not unlike my dream; / Belief of it oppresses me already» (vv. 144-5). Brabanzio pronuncia queste parole subito dopo la sequela di immagini animali di Iago, le cui suggestioni negative si sono amalgamate e confuse con quelle del suo orrendo sogno. «Light, I say, light!»²⁶ (v. 146), Brabanzio chiede di accendere la luce. Vorrebbe svegliarsi da quel nero incubo; vorrebbe che Desdemona fosse ancora, casta e pura, sotto il tetto di casa sua. Ma quanto gli hanno appena riportato corrisponde al vero: la sua bambina ha sposato il Moro. La pena di Brabanzio sarà talmente insopportabile che – come ci verrà detto alla fine dell'opera – ci rimetterà la vita.

Se adesso guardiamo nell'insieme le figurazioni zoomorfe create da Iago sotto la finestra di Brabanzio, le inseriamo nel contesto spaziale in cui si svolge la scena (la buia notte veneziana), e vi aggiungiamo il suono della campana (evocato da Iago al v. 90), le due menzioni che egli fa del diavolo (v. 91; 111) e la frenesia ritmica e il tono canzonatorio dei versi, esse ci appariranno come un unico, inquietante incubo, che è l'incubo personale di Brabanzio, ma è anche l'incubo generato dall'inconscio bacato della repressa società puritana. La semplice evocazione di un atto sessuale fra un uomo e una donna sarebbe stato sufficiente ad attivare pulsioni proibite. Ma qui si sta parlando di un negro (il termine dispregiativo è d'obbligo perché così lo vedeva il pubblico, non solo quello di basso livello), per giunta non più giovane, che ha rapporti intimi con una ragazza bianca.

I mostri generano altri mostri: ormai la scena è stata saturata da un

viluppo inestricabile di corpi animali e umani in fregola: il caprone e la pecora, lo stallone e la fanciulla, la bestia a due groppe, i bambini-centauri, i figli del diavolo che nitriscono tra una moltitudine di cavalli in calore. Un *pageant* infernale, insomma, un pandemonio nel senso più letterale del termine, una *Walpurgisnacht* di cui solo Hieronymus Bosch, sommo interprete dello zoomorfismo, avrebbe potuto partorire l'eguale.

Il sogno di Titania

Nel bosco del *Midsummer Night's Dream*, Hermia, Helena, Lysander e Demetrius²⁷ si inseguono, si respingono, si avvicinano e si allontanano secondo dinamiche non molto dissimili da quelle dei corteggiamenti animali²⁸. Ben lungi dal rappresentare l'amore spirituale e romantico, in quest'opera Shakespeare guarda ai meccanismi dell'innamoramento con occhio freddo e, servendosi dell'espedito del sogno abitato da creature e pozioni magiche, li mette nudi e crudi sotto gli occhi del lettore-spettatore. Come si ricorderà, l'irrazionalità con cui i quattro giovani si innamorano e si disamorano viene attribuita, nella commedia, all'uso sbagliato che Puck fa del filtro amoroso: il folletto, a cui Oberon, re delle Fate, ha ordinato di spremere il succo magico sugli occhi di Lysander affinché ricambi l'amore di Helena, si confonde e lo versa negli occhi di Demetrius, che smette di amare la bella Hermia, da cui è riamato, e si invaghisce di Helena. Da qui, il caotico e folle dipanarsi delle relazioni tra i personaggi. Le virtù magiche del *love-in-idleness* (la viola del pensiero) e gli errori compiuti da Puck (che a mio parere corrispondono rispettivamente, nella fiaba di Shakespeare, ai dardi e alla cecità di Cupido) simboleggiano la fulmineità, la precarietà, l'arbitrarietà e l'irragionevolezza che caratterizzano il fenomeno dell'innamoramento. Ma l'insieme di questi elementi (riconducibili, da un punto di vista biologico, al predominio degli istinti o a ciò che i biochimici di oggi chiamerebbero l'azione dei feromoni, l'uno e l'altra necessari alla continuità di qualsiasi specie animale) assume, nel regno degli umani, una valenza tragica: l'improvviso rifiuto da parte della persona amata può condurre a un dolore insopportabile, e persino alla morte. Nelle parole di Hermia, che nel suo "incubo di una notte di mezz'estate" non trova più Lysander

accanto a sé, la sofferenza patita da un amante abbandonato emerge in tutta la sua potenza devastatrice (II, 2, vv. 151-62):

HERMIA Help me, Lysander, help me! Do thy best
 To pluck this crawling serpent from my breast!
 Ay me, for pity. What a dream was here?
 Lysander, look how I do quake with fear.
 Methought a serpent ate my heart away,
 And you sat smiling at his cruel prey.
 Lysander—what, removed? Lysander, lord—
 What, out of hearing, gone? No sound, no word?
 Alack, where are you? Speak an if you hear,
 Speak, of all loves. I swoon almost with fear.
 No? Then I well perceive you are not nigh.
 Either death or you I'll find immediately²⁹.

La presenza, nel petto, di un rettile che striscia e che tormenta di morsi il cuore ipostatizza, come meglio non si potrebbe, il disgusto e la pena provati da chi viene tradito. Hermia chiama Lysander, si rivolge a lui con insistenza, implora che l'ascolti, che le parli. Ma nessun suono, nessuna parola giunge a confortarla. La giovane sprofonda nella solitudine e nell'impotenza più disperate. Quando finalmente incontra Lysander, Hermia, sicura che quel cupo sogno sia finito, chiede al suo amore che cosa sia accaduto, che cosa mai l'abbia costretto ad allontanarsi improvvisamente da lei. Ma, come nel più angoscioso incubo nell'incubo³⁰, il giovane le risponde che adesso odia lei e ama un'altra (III, 2, vv. 185-91):

LYSANDER Why should he stay whom love doth press to go?
 HERMIA What love could press Lysander from my side?
 LYSANDER Lysander's love, that would not let him bide:
 Fair Helena, who more engilds the night
 Than all yon fiery O's and eyes of light,
 Why seek'st thou me? Could not this make thee know
 The hate I bare thee made me leave thee so?³¹

Il sopravvento degli istinti animali induce Lysander a non curarsi più nemmeno per un istante della donna a cui ha appena voltato le spalle,

e a volgere le sue attenzioni alla preda che in quel momento desta i suoi appetiti. Come il pavone che dispiega la coda multicolore per corteggiare la femmina, così Lysander elabora con prodigiosa sollecitudine immaginifici versi per sedurre Helena. Forse in nessun'altra opera di Shakespeare la crudeltà dell'erotismo viene rappresentata con accenti altrettanto brutali.

Nel cuore del Sogno, però, esiste un'isola felice, dove la divinità e la bestialità dell'eros si conciliano armoniosamente tra loro: un incantesimo di Oberon fa sì che Titania, l'eterea Regina delle fate (la regina, cioè, della fantasia, dell'immaginazione, di tutto quanto distingue la mente umana da quella ferina), si innamori di Nick Bottom, un uomo mutato in un asino (simbolo, come il già citato stallone, di potenza sessuale). Una donna ultraterrena, dunque, infatuata di una bestia³²: altro che Desdemona e Othello! Ma qui siamo in un sogno, e nei sogni tutto può accadere. Le scene in cui Titania e Bottom vengono ritratti insieme sono intinte in colori briosi, avvolte da un'atmosfera di una levità e di una dolcezza senza pari. Letti di fiori, frutti profumati (mirtilli, uva rossa, fichi verdi e more), favi di miele e farfalle variopinte, preziosi gioielli marini. Ad animare ulteriormente il tutto, sanzionando il primato del favoloso, è la presenza delle fate: Peaseblossom, Cobweb, Moth e Mustardseed.

Bottom, che a differenza del Lucio di Apuleio si sente a suo perfetto agio nella forma asinina³³, è affascinato dalle meraviglie che lo circondano: parla alle fate, le chiama vicino a sé, chiede loro che gli grattino la testa e che vadano a cercargli leccornie. Insomma l'uomo-ciuco, invece di precipitarsi – come sarebbe lecito attendersi – all'assalto della bella Titania, si perde nella contemplazione dei prodigi della natura. Finché, stremato dalle entusiasmanti esperienze vissute e quindi troppo stanco per rispondere alle sin troppo esplicite profferte amorose della regina («Come, sit thee down upon this flow'ry bed / While I thy amiable cheeks do coy, / And stick musk-roses in thy sleek smooth head, / And kiss thy fair large ears, my gentle joy [...] O how I love thee, how I dote on thee!»³⁴, IV, I, vv. 1-4, 44), si addormenta come un bambino. Sia in Titania sia in Bottom, dunque, si fondono tratti di spiritualità e di bestialità (uno «spirit of no common rate», III, I, v. 146, che brama un ciuco; un ciuco dall'animo fanciullesco e gentile), e insieme danno vita a un'immagine simbolica di indulgente accet-

tazione della sessualità come insieme di aspetti soprannaturali e materiali, spirituali e carnali, divini e bestiali.

Molte sono state, nel tempo, le rappresentazioni iconografiche di Titania e Bottom. Ma è di certo quella di Chagall (*Sogno di una notte d'estate*, 1939) ad avvicinarsi di più a quanto abbiamo qui cercato di dimostrare. L'atmosfera onirica, la pennellata morbida e sinuosa, le suggestioni rilasciate dalle sfumature di colori brillanti (tutti tratti tipici della poetica chagalliana) rendono l'abbraccio tra Titania e Bottom tenero ed erotico allo stesso tempo. Bottom, che ha sul volto d'asino un'espressione di sognante innocenza, stringe a sé la sua amata. Titania, in abito da sposa, per pudore non volge lo sguardo al suo "marito-ciucu", ma guarda in lontananza, e pensa. Quanto di misterioso passa nei suoi occhi viene svelato dall'allusività della sua posa, che unisce in sé sacro e profano: la Regina delle fate si porta con la mano a nascondere gelosamente – dietro un ventaglio che si divide in sette strisce, simbolo dei sette sacramenti e delle sette virtù – il luogo donde si irradia la loro segreta beatitudine.

Note

1. *Pericles, Prince of Tyre*, XVI, 1-23 [Mezzano: Boul! Boul: Signore? Mezzano: Cerca bene per il mercato. Mitilene è piena di signori; abbiamo perso già troppi soldi in questa fiera per mancanza di ragazze. Mezzano: Non siamo mai stati così a corto di creature. Non abbiamo che tre poveracce, e non possono fare più di quanto fanno, e a forza di lavorare sono tutte marce. Mezzano: Perciò dobbiamo averne di fresche, a qualsiasi prezzo. Se non c'è coscienza, in qualsiasi mestiere, non si possono fare affari. Mezzano: Dici bene. Non è tirando su delle povere bastarde, mi sembra che io ne ho tirate su undici... Boul: Sì, fino a undici anni, e poi le hai messe giù. Ma devo andare a cercare al mercato? Mezzano: E che altro, amico? La roba che abbiamo, se s'alza un bel vento le manda giù a pezzi, da quanto sono fradice! Mezzano: Dici bene, due almeno sono malate, in coscienza. Quel poveretto della Transilvania, che era andato con la troia piccolina, è morto. Boul: Già, se l'è risucchiato dentro in un baleno e ne ha fatto arrosto per i vermi. Ma vado a cercare al mercato.] Tutte le citazioni dall'opera di William Shakespeare sono tratte da: W. Shakespeare, *The Complete Works*, edited by S. Wells, G. Taylor, Oxford University Press, Oxford 2006. Questa e le successive traduzioni dal *Pericles* sono tratte da: *Pericle, principe di Tiro*, trad. it. di A. Serpieri, Garzanti, Milano 1991.

2. Per un'analisi ravvicinata delle connessioni tra il *bawdy language* shakespeariano e l'erotismo e/o la comicità, cfr. W. C. Carroll, *Language and Sexuality in Shakespeare*, in S. Wells (ed.), *Looking for Sex in Shakespeare*, Cambridge University

Press, Cambridge 2004, pp. 14-34; T. Eagleton, *Desire and Language in Shakespeare*, in A. Serpieri, K. Elam (a cura di), *L'eros in Shakespeare*, Pratiche, Parma 1988; E. Partridge, *Shakespeare's Bawdy* (1947), Routledge, London 2001; F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and their Significance*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 1984.

3. [Ha una bella faccia, parla bene, e ha vestiti di lusso.]

4. [C'era uno spagnolo che sbavava e se n'è andato a letto con quella descrizione; ha tentato una piroetta, che gli è costata un bel lamento.]

5. [Te l'assicuro, padrona: sveglia meno il tuono i banchi di anguille di quanto, annunciando la sua bellezza, io farò fremere tutti quelli a cui piacciono le porcherie.]

6. Il dualismo divino-bestiale (legato a doppio filo con le contrapposizioni anima-corpo, eternità-mortalità) nutre di sé una parte considerevole dell'opera di Shakespeare, restando fondamentalmente irrisolto. Non a caso al termine della *Tempest* Prospero, compiuta ormai la sua missione e poco prima di pronunciare i mirabili versi dell'epilogo, non rinnega Calibano, l'uomo-bestia, il simbolo dell'Altro da sé e soprattutto dell'Altro in sé, ma riconosce in lui qualcosa che gli appartiene: «This thing of darkness I / Acknowledge mine» (*The Tempest*, V, I, vv. 278-79). Secoli prima delle teorie evolucionistiche (che avrebbero costretto l'uomo a confrontarsi con scimmieschi antenati) e della scoperta dell'inconscio, Shakespeare crea un personaggio che rappresenta l'animalità dell'uomo e insieme la sua parte più oscura; che unisce in sé – potremmo dire – l'*Homo neanderthalensis* e Mr Hyde.

7. Così li ha definiti Alessandro Serpieri (*I sonetti dell'immortalità*, Bompiani, Milano 1975).

8. Stefano Manferlotti si serve di questa espressione nel definire le relazioni che intercorrono tra i protagonisti del triangolo amoroso dei *Sonnets* di Shakespeare (*Col tempo. Volti allo specchio nei sonetti di Shakespeare*, in S. Manferlotti, a cura di, *La scrittura e il volto. Figurazioni fisiognomiche in letteratura*, Liguori, Napoli 2006, p. 27).

9. [... ma nessuno sa bene / come evitare il paradiso che porta gli uomini a questo inferno; W. Shakespeare, *Sonetti*, trad. it. di A. Serpieri, Rizzoli, Milano 1991.]

10. Richard III corteggia con esito positivo la vedova di suo nipote Edward, principe di Galles, che lui stesso aveva assassinato.

11. Á. Heller, *L'uomo del Rinascimento*, La Nuova Italia, Firenze 1977, pp. 403-16.

12. Serpieri, Elam (a cura di), *L'eros in Shakespeare*, cit., p. 7.

13. «Considerons doncques pour cette heure l'homme seul, sans secours estrangier, armé seulement de ses armes, et despourveu de la grace et cognoissance divine, qui est tout son honneur, sa force, et le fondement de son estre: veoyons combien il a de tenue en ce bel equipage. Qu'il me face entendre, par l'effort de son discours, sur quels fondements il a basty ces grands avantages qu'il pense avoir sur les aultre creatures. Qui luy a persuadé que ce bransle admirable de la voutle celeste, la lumieere eternelle de ces flambeaux roulants si fierement sur sa teste, les mouvemens espoventables de cette mer infinie, soyent establis et se continuent tant de siecles pour sa commodité et pour son service? Est il possible de rien imaginer si ridicule que cette

miserable et chestifve creature, qui n'est pas seulement maistresse de soy, exposée aux offences de toutes choses, se die maistresse et emperiere de l'univers, duquel il n'est pas en sa puissance de cognoistre la moindre partie, tant s'en fault de la commander? [...] La presumption est nostre maladie naturelle et originelle. La plus calamiteuse et fragile de toutes les creatures, c'est l'homme, et quand et quand la plus orgueilleuse» (M. de Montaigne, *Essais* [1580], livre II, *Apologie de Raymond de Sebonde*, J. Plattard, publié par, Société les Belles Lettres, Paris 1974, pp. 168, 172 [Consideriamo or dunque l'uomo solo, senza aiuto dal di fuori, armato solo dell'armi sue, e privo della grazia e della conoscenza divina che è tutto il suo onore, la sua forza e il fondamento del suo essere. Vediamo quanto egli possa resistere in questo bello stato. Che mi faccia capire per mezzo della forza del ragionamento suo su quali basi ha fondato quelle grandi superiorità che pensa di avere sulle altre creature. Chi lo ha convinto che questo movimento meraviglioso della volta celeste, l'eterna luce di queste faci roteanti così vivacemente sulla sua testa; i movimenti spaventosi di questo mare infinito, siano predestinati a continuare per tanti secoli per sua sola utilità e per il suo servizio? È possibile immaginare qualcosa di tanto ridicolo quanto questa miserabile e debole creatura, che non è neppure padrona di sé stessa, esposta alle offese di ogni cosa, la quale si dica padrona e dominatrice dell'universo, di cui conoscere la minima parte non sta in poter suo, tanto meno comandarla? [...] La presunzione è la nostra malattia naturale e originale. La più disgraziata e fragile di tutte le creature è l'uomo, e nel medesimo tempo la più orgogliosa; *Saggi scelti*, trad. it. di G. Nicoletti, UTET, Torino 1982; pp. 84, 87]).

14. [Con grida di paura e di disperazione, / Come quando, di notte, d'improvviso / Scoppia un incendio in una grande città.] Questa e le successive traduzioni dall'*Othello* sono tratte da: *Otello*, trad. it. di S. Quasimodo, Mondadori, Milano 1976.

15. [Ora, ora, proprio ora, un vecchio montone nero sta montando / La vostra candida pecorella.]

16. A. Kirsch, *Shakespeare and the Experience of Love*, Cambridge University Press, Cambridge 1981, pp. 19-20.

17. [Perdio, signore, siete proprio uno di quelli che non ringrazierebbero Dio nemmeno se glielo ordinasse il diavolo. Siamo venuti per farvi un favore e voi ci trattate come farabutti. E allora se vostra figlia sarà coperta da uno stallone berbero, se i vostri nipoti nitriranno e se avrete dei cavalli per cugini e dei puledri come altri parenti, sarà tutta colpa vostra.]

18. T. Hawkes, *Shakespeare's Talking Animals. Language and Drama in Society*, Edward Arnold, London 1973, p. 135.

19. Nell'apparato di note che corredano la sua edizione del dramma, Michael Neill osserva: «Barbary horse: Arab stallion (with a quibble on "barbarian"; i.e. the Moor, Othello. "Barbary" was strictly the home of the Barbary Moors (Berbers), west of Egypt, but sometimes referred more loosely to the larger North African littoral)» (*Othello, The Moor of Venice*, edited by M. Neill, Oxford University Press, Oxford 2006, p. 204).

20. «How shall I pardon thee for this? Thy children have forsaken me, and sworn

by them that are no gods: when I had fed them to the full, they then committed adultery, and assembled themselves by troops in the harlots' houses. They were as fed horses in the morning: every one neighed after his neighbour's wife» (Jeremiah 5, 7-8, British and Foreign Bible Society, London 1945 [E perché ti dovrei perdonare? I tuoi figli mi hanno abbandonato, giurano per quelli che non sono dèi. Li ho nutriti e sono divenuti adulteri, frequentano la casa della donna perduta. Come stalloni ben pasciuti e vogliosi, ciascuno nitrisce dietro la moglie del suo vicino; Geremia 5, 7-8, Edizioni Paoline, Roma 1968]).

21. Gli echi di questa scena giungeranno fino alla *Tempest*. Le parole con cui Prospero (1, 2) rinfaccia a Calibano di aver tentato di usare violenza a Miranda potrebbero agevolmente applicarsi al Moro: «most lying slave» (v. 346), «abhorred slave» (v. 353), «a thing most brutish» (v. 359; nella parola *thing* trova spazio un'ulteriore de-umanizzazione del personaggio: operazione che precede sempre – come ha tristemente dimostrato la storia umana – l'annientamento dell'avversario), così come la figliolanza equina evocata a mo' di spauracchio da Iago trova il suo corrispondente nei piccoli Calibani di cui il selvaggio avrebbe voluto popolare l'isola (vv. 351-3). In entrambi i casi il tema razziale ingloba quello sessuale, nutrendosi di pregiudizi e fobie e sotterranei terrori molto simili.

22. Alessandro Serpieri, in una raffinata analisi di questi versi, ha rilevato come l'innaturale incrocio tra l'uomo e la bestia sia già tutto nel significante: «“you'll have your nephews neigh to you”, con scomposizione fonica del sostantivo umano *nephews* in altre due parole: verbo animalesco – *neigh* – e pronomi umano – *to you* – con folgorante effetto di derisione, reiterato nel successivo “you'll have coursers for cousins, and jennets for germans”, con assonanze paronomastiche generate figurativamente dal precedente verbo *neigh* che uniscono i termini umani ai termini animaleschi – *coursers cousins jennets germans*» (A. Serpieri, *Otello: l'eros negato*, Liguori, Napoli 2003, p. 23).

23. Un effetto retorico-sonoro accostabile al «Jug Jug» con cui, nella *Waste Land*, Eliot – con un moto intertestuale che metteva insieme il VI libro delle *Metamorfosi* ovidiane e il *Cymbeline* shakespeariano – rievocava lo stupro di Filomela: «Yet there the nightingale / Filled all the desert with inviolable voice / And still she cried, and still the world pursues, / “Jug Jug” to dirty ears» (vv. 100-4 [Là tuttavia l'usignolo / Riempiva tutto il deserto di voce inviolabile / E ancora ella gridava, e ancora sèguita il mondo, / “Giag Giag” a orecchie sporche; T. S. Eliot, *La terra desolata*, trad. it. di A. Serpieri, Rizzoli, Milano 1985²]). Qui pare che nel voyerismo di Iago si insinuì una nota di disgusto.

24. [Sono uno, signore, che viene ad avvertirvi che vostra figlia e il Moro, in questo momento, stanno facendo la bestia a due groppa.]

25. Lo ricorda J. Barry Webb: «Urquhart's trans. of Rabelais runs: “These two did oftentimes do the two-backed beast together [...]” the idea being elaborated in the Motteux section: “I saw some beasts with two backs, and those seemed to me to be the merriest creatures in the world: they were most nimble at wriggling the buttocks [...] perpetually jogging and shaking their double rumps”» (J. B. Webb,

Shakespeare's Animal (and Related) Imagery Chiefly in the Erotic Context, Cornwallis Press, Hastings 1988, p. 7). Cfr. anche R. W. Dent, *Shakespeare's Proverbial Language: an Index*, University of California Press, Berkeley 1981, B 151.

26. [Una sventura come questa mi è già apparsa in sogno / E ora ho proprio paura che si sia avverata. / Luce, dico, luce!]

27. La disumanizzazione-bestializzazione dei quattro giovani (che, immersi nel circuito erotico-amoroso, smarriscono la loro identità-personalità) è in logica connessione con l'*intercambiabilità* dei loro ruoli, un elemento su cui la critica si è più volte soffermata. Per Jan Kott, ad esempio, si tratta di un tratto di rilevanza fondamentale: «Gli amanti sono intercambiabili. Ma forse è proprio questo il nocciolo di tutto? Poiché l'intera azione di questa notte ardente, tutto quello che accade in questo folle party, consiste nell'assoluta intercambiabilità dei partners amorosi [...] La riduzione del personaggio a partner amoroso mi pare la caratteristica più essenziale di questo sogno crudele. E forse la più moderna. Il partner non ha più un nome, non ha neanche un volto. È semplicemente quello più vicino» (J. Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, Feltrinelli, Milano 2006³, p. 217). Ma il primo a cogliere questo aspetto è stato Joan Stansbury (*Characterization of the Four Young Lovers in A Midsummer Night's Dream*, in "Shakespeare Survey", 35, 1982, pp. 57-63).

28. Tra le commedie di Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream* è quella in cui compare il maggior numero di riferimenti al regno animale. Secondo il computo di Audrey Elizabeth Yoder, si arriva a un totale di centosettanta occorrenze (A. E. Yoder, *Animal Analogies in Shakespeare's Character Portrayal: As Shown in his Reflection of the Aesopian Tradition and the Animal Aspect of Physiognomy* [1947], anastatic reprint, Kessinger Publishing, Whitefish 2008, p. 65). Questa cospicua presenza (che si tratti di riferimenti referenziali a creature che i personaggi vedono realmente, o di travestimenti e metamorfosi animali – si pensi a Snug che recita la parte del leone o a Bottom mutato in asino da Oberon – o di menzioni con esclusive finalità stilistico-retoriche – ossia animali come fulcro semantico di figure paradigmatiche o sintagmatiche) origina nel testo una griglia semantico-figurativa zoomorfa possente e di per sé carica di suggestioni, che partecipa in maniera essenziale allo sviluppo del tema – fondamentale, nel *Midsummer Night's Dream* – del passaggio, attraverso l'erotismo, dalla *humana ratio* all'istinto bestiale. Su questo aspetto dell'opera – l'erotismo come «metamorfosi e animalità», «ritorno all'istinto», «immersione nel pulsionale» – cfr. l'interessante contributo di Rossella Ciocca, *Rito, sogno, gioco in A Midsummer Night's Dream*, in "Annali. Istituto Universitario Orientale. Anglistica", XXXV, 1, 1992, pp. 37-40.

29. [Lisandro, aiuto... strappami questo serpente dal seno! Ahimè, abbi pietà di me! Oh, che sogno era il mio! Guarda, Lisandro, come tremo dallo spavento. Credevo che un serpente mi mangiasse il cuore, e che tu assistessi ridendo al mio orrendo strazio... Lisandro, ti sei già levato? Lisandro, mio signore! Come, non mi senti? Dove sei andato? Non un suono, non una parola? Dove sei? Parla, parla, per carità, o vengo meno dalla paura. Se non mi senti è segno che non mi sei più vicino: io voglio trovare subito te o la mia morte]. Questa e le successive traduzioni dal

Midsummer Night's Dream sono tratte da: *Sogno di una notte di mezz'estate*, trad. it. di P. Ojetti, Rizzoli, Milano 1950.

30. Sull'importanza dello "spaventoso" nel *Midsummer Night's Dream* ha posto l'accento Wilson Knight: «These scenes are dark; dark with distress of lovers, dark with the shadowed and gnomish fearsomeness that reigns through a woodland night. Lysander and Hermia have lost their way in the forest; Hermia is "faint" with wandering [...] this play is full of fears, and such satanic suggestion are frequent [...] The play continually suggests a nightmare terror. It is dark and fearsome» (*The Shakespearian Tempest*, in A. W. Price, ed., *Shakespeare: A Midsummer Night's Dream*, Casebook Series, Macmillan, London 1983, pp. 65-6).

31. [Lisandro: Perché dovrebbe rimanere chi dallo stesso amore è spinto ad andarsene? / Ermia: Quale amore poteva spingere il mio Lisandro ad andarsene da me? / Lisandro: L'amore di Lisandro che non poteva aspettare: Elena bella che fa d'oro la notte meglio delle stelle più lucenti. Perché mi cerchi? Non capisci che a farmi fuggire così è stato l'odio che ti porto?]

32. L'interpretazione che Jan Kott e Harold Bloom hanno fornito della coppia Titania-Bottom sono diametralmente opposte. Per il primo, le scene d'amore tra la Regina delle fate e l'asino rimandano alla sfera più oscura del sesso, a una totale libertà dalle inibizioni che sfocia in una sessualità strana, violenta, disgustosa, repellente, terribile (Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, cit., pp. 225-7). Bloom, per il quale l'unione tra Titania e Bottom è ben lontana dal suscitare spavento o repellenza, contesta in maniera esplicita l'argomentazione di Kott: «Bottom is amiably and not very bawdy. Sex-and-violence exalters really should look elsewhere; Titus Andronicus would be a fine start. If Shakespeare had desired to write an orgiastic ritual, with Bottom as "this Bacchic ass of Saturnalia and carnival" (Jan Kott), we would have a different comedy. What do we have is a gentle, mild, good-natured Bottom, who is rather more inclined to the company of elves – Peaseblossom, Cobweb, Moth, and Mustardseed – than to madly infatuated Titania. In an age of critical and theatrical absurdity, I may yet leave to be told that Bottom's interest in the little folk represents a potential for a child abuse, which would be no sillier than the ongoing accounts of *A Midsummer Night's Dream*» (H. Bloom, *Shakespeare. The Invention of the Human*, Riverhead Books, New York 1998, pp. 148-9).

33. Sulla metamorfosi asinina di Bottom, e in particolare sul contrasto umanità-animalità/luce-buio a cui questa figura dà origine, cfr. J. Kott, *The Bottom Translation*, in P. A. Knapp, M. A. Stugrin (eds.), *Assays: Critical Approaches to Medieval and Renaissance Texts*, vol. 1, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 1981, pp. 117-49. A mettere invece in rilievo le implicazioni comiche della forma antropozoomorfa di Bottom sono i seguenti studi: J. A. Roberts, *Animals as Agents of Revelation: The Horizontalizing of the Chain of Being in Shakespeare's Comedies*, in M. Charney (ed.), *Shakespearean Comedy*, New York Literary Forum, New York 1980, pp. 79-96; J. H. Summers, *Dreams of Love and Power*, Clarendon, Oxford 1984. Un'interpretazione della mutazione di Bottom come fenomeno al

confine tra il prodigio mostruoso e la fiaba meravigliosa si trova in J. Black, *The Monster in Shakespeare's Landscape*, in G. R. Hibbard (ed.), *The Elizabethan Theatre VIII*, P. D. Meany, Port Credit 1982, pp. 51-68. Un'analisi approfondita delle corrispondenze tra il personaggio Bottom e il mondo della simbologia asinina, dalla favolistica esopiana ai bestiari medievali, si deve invece a D. B. Wyrick, *The Ass Motif in The Comedy of Errors and A Midsummer Night's Dream*, in "Shakespeare Quarterly", 33, 1982, pp. 432-48.

34. [Vieni, siediti su questo letto di fiori, ch  voglio accarezzare le tue morbide gote, e coronar di rose borracine codesto tuo capo cos  ben ravviato, e baciare le tue orecchie tanto grandi e belle, tenera gioia mia [...] Oh, come ti amo! Quanto mi piaci!]

Omosessualità e gravidanza poetica. Figure dell'amor platonico da Shakespeare a Forster

di *Michele Stanco*

SOCRATE: “Essendo Amore così, *quale utilità (tina kbreían)* ha per gli uomini?”

Platone, *Simposio*, 204c¹

DIOTIMA: “Tutti gli uomini, o Socrate, *concepiscono nel corpo e nell'anima*, e quando giungono a una determinata età, *la nostra natura desidera partorire*; però non può partorire nel brutto, ma solo *nel bello* [...]. Orbene, quelli che sono pregni nel corpo si indirizzano di preferenza alle donne e per questa via perseguono l'amore, [...] [per procurarsi] immortalità e memoria e felicità mediante la procreazione; [...] invece] chi è pregno nell'anima [...], agogna i corpi belli [...], e qualora incontri un'anima e bella e nobile e bennata, agogna intensamente e l'anima e il corpo, e subito con questo individuo si profonde in discorsi sulla virtù, e su come debba essere un uomo virtuoso, e quali attività debba praticare, e si sforza di educarlo. Infatti, credo, *venendo a contatto con chi è bello* e frequentandolo, *partorisce e genera ciò di cui era pregno da tempo*, e alleva il generato con lui”.

Platone, *Simposio*, 206c; 208e-209c

Nel *Simposio* di Platone, dialogo dedicato alla discussione di eros, il personaggio di Socrate, attraverso la voce ispirata della sacerdotessa Diotima, distingue due tipi di amore: l'eros tra uomo e donna, generatore di una “gravidanza nel corpo”, e l'eros tra due uomini², generatore di una “gravidanza spirituale” o “nell'anima” (*katà tèn psykhèn*). È a tale secondo tipo di gravidanza che Diotima attribuisce la genesi

delle opere più grandi e immortali dell'umanità in ambito poetico, politico e filosofico.

Dunque, attraverso la metafora di una “gravidanza nell'anima”, Platone legittimò l'amore tra due persone dello stesso sesso, mostrandone la valenza (o l'“utilità”) sociale. In altri termini, attraverso la linea argomentativa sviluppata nel *Simposio*, l'omoerotismo andava a compensare la sua biologica sterilità accendendo una sorta di parto culturale.

Nelle sue linee generali, il modello retorico-narrativo proposto da Platone si può sintetizzare nel modo seguente: un uomo maturo s'innamora di un giovane; la visione della bellezza terrena di quest'ultimo, evocando nell'adulto il ricordo del Bello in sé, lo spinge a “partorire” discorsi poetico-filosofici e ad avvicinarsi alla virtù³.

Attraverso tale modello, Platone e, ancor più, i suoi epigoni non solo posero uno stretto legame tra eros e creazione artistico-poetica, ma ricondussero l'arte essenzialmente nell'ambito dell'affettività omoerotica.

È pertanto soprattutto alla *auctoritas* di Platone che, nelle età successive, si volsero quanti – intellettuali, artisti o *hommes moyens* – avvertirono il bisogno di legittimare la variante omoerotica del discorso amoroso⁴. Per svariati secoli e fino almeno agli inizi del Novecento, l'“amor platonico” avrebbe offerto, a quanti si riconoscevano nelle sue istanze, un modello etico-relazionale alternativo alla morale sessuale di stampo giudaico-cristiano⁵. Non è dunque un caso se, ancora nei primi del Novecento, gli omosessuali venivano definiti – o si autodefinivano – “ellenisti”, “uraniani”, seguaci dell'“amor greco”.

Dopo aver riscosso un'immensa fortuna nella filosofia e nella letteratura del Rinascimento (grazie soprattutto alla mediazione di Marsilio Ficino), il modello dell'eros platonico approdò – anche attraverso la riscoperta sei-settecentesca dell'arte e della cultura greca antica – nella letteratura *fin de siècle* e nell'estetica decadente. Come si tenterà di mostrare, la rappresentazione di un legame omoaffettivo culminante in un “parto” artistico è al centro di opere quali *The Picture of Dorian Gray* di Oscar Wilde e *Der Tod in Venedig* di Thomas Mann.

Obiettivo del presente lavoro è quello di fotografare alcune tappe di tale lungo viaggio testuale. Senza avanzare alcuna pretesa di sistematicità o di esaustività (impossibili da raggiungere nello spazio di un saggio breve), bensì procedendo attraverso singoli flash e isolate campionature di testi, si proverà, più modestamente, a fornire un'idea, almeno approssimativa, di un quadro generale molto più ampio, variegato, contraddittorio.

Pur nella molteplicità delle sue forme correnti, l'omofobia si basa essenzialmente su di un punto principale: il carattere non-riproduttivo – e, quindi, la *non-utilità biologica* – dell'atto sessuale tra due persone dello stesso sesso. La domanda più o meno esplicita, sottesa a vari tipi di discorso omofobico, è su per giù la seguente: “Se la sessualità ha come fine ultimo la riproduzione della specie, e se la riproduzione della specie è una prerogativa dell'amore tra uomo e donna, *a che cosa serve l'omosessualità?*”. Da tale punto di vista, l'amore tra due persone dello stesso sesso viene considerato “contro natura”, in quanto basato su un “uso” alternativo (dunque, non previsto dalla natura) di organi deputati a svolgere una funzione riproduttiva. Così, la constatazione della non-utilità biologica del comportamento omosessuale si è tradotta in una parallela censura etica e/o religiosa.

Nella Grecia del V-IV secolo a.C., ponendosi una domanda più o meno simile, Platone aveva risposto in maniera in parte analoga, censurando qualsiasi forma di sessualità non riproduttiva. Una posizione del genere, qualora fosse stata abbracciata *tout court*, avrebbe reso difficile, se non impossibile, giustificare l'eros tra due uomini che, peraltro, nella cultura del tempo, e nella stessa opera di Platone, occupava un posto di assoluta preminenza. La mossa – chiamiamola così – di Platone fu, dunque, quella di valorizzare l'aspetto spirituale ed educativo del rapporto tra due uomini (o, meglio, tra un uomo adulto e un giovane ragazzo), presentandolo come puro legame di anime, totalmente sganciato da qualsiasi componente sensuale. Quasi a volerne compensare l'improduttività biologica, Platone attribuì all'eros al maschile la capacità di “generare” discorsi poetico-filosofici: per tale via, ne mostrò non solo la legittimità, ma anche la piena “utilità” sociale. In particolare, l'utilità dell'amore tra due uomini consisteva nella

sua capacità di condurre chi ama alla visione del Bello sovrasensibile⁶ (in tal modo, e in sintonia con la sua posizione filosofica generale, Platone considerò eros come una sorta di connubio tra bellezza e utilità)⁷.

La situazione-tipo dell'amor platonico (e, in generale, dell'amor greco), è opportuno ricordarlo, non prevede un rapporto simmetrico tra due uomini adulti, innamorati l'uno dell'altro, bensì una relazione fortemente asimmetrica tra un uomo adulto e un giovane o *paîs*, all'interno della quale l'adulto funge al contempo da amante (*erastés*) e da educatore, mentre il giovane svolge il ruolo di amato (*erómenos*) e di discepolo.

Nel *Simposio* è un gruppo di convitati a interrogarsi riguardo alle cose di amore. Come si è anticipato, al personaggio di Socrate, che le chiede quale sia l'utilità di eros, la sacerdotessa Diotima di Mantinea risponde distinguendo due tipi di eros, eterosessuale e omosessuale⁸, ciascuno dei quali dotato di un suo specifico compito. Mentre l'eros tra uomo e donna, culminando nella "gravidanza del corpo", rende possibile la continuità della specie, l'eros tra due uomini, producendo una "gravidanza nell'anima", è alla base di tutte le grandi opere intellettuali (dunque, lo stesso *Simposio* può considerarsi "figlio" di tale forma di eros). In termini moderni potremmo dire che, mentre l'eros tra uomo e donna si pone sotto il segno della "natura", l'eros omosessuale si pone sotto il segno della "cultura"⁹.

La duplice forma assunta da eros nel *Simposio* è, almeno in parte, riconducibile ad alcuni caratteri sociali della Grecia del tempo, dei quali si proporrà un ragguaglio, per necessità di cose, notevolmente raccorciato e semplificato¹⁰. Da un lato, la condizione di isolamento, soggezione, marginalità culturale delle donne è sufficiente a spiegare il motivo per il quale Platone assegnasse al rapporto uomo-donna un compito meramente biologico (quello, cioè, di garantire l'immortalità della specie attraverso il contatto dei corpi)¹¹. Dall'altro lato, la prassi educativa tutta al maschile, fondata sul rapporto privilegiato tra un maestro e il suo giovane discepolo, chiarisce per buona parte la funzione culturale viceversa attribuita al rapporto tra due uomini (garantire l'immortalità della virtù e del sapere attraverso il contatto delle anime)¹².

Va da sé che, ove si valuti la concezione platonica dell'universo femminile da un punto di vista moderno, emergono vistosi pregiudizi – sui quali ha ormai fatto pienamente luce (talvolta con acume, talaltra con scarso senso storico) la critica femminista¹³.

Parimenti, la concezione omoerotica di Platone, ove venga filtrata attraverso uno sguardo moderno, non è esente da problemi e “punti deboli”. Difatti, se, da un lato, Platone propone una legittimazione e anzi una celebrazione dell'amore al maschile, dall'altro – proprio in virtù della sua intellettualizzazione e “rarefazione” – gli sottrae (ovvero, in prima istanza, sembra sottrargli) quella componente pulsionale che è alla base stessa dell'eros.

La visione platonica dell'amore, sulla base di quanto già detto, appare abbastanza chiara: se eros serve a soddisfare istanze collettive che trascendono i bisogni emotivi e pulsionali degli individui, qualsiasi piacere carnale slegato da finalità più ampie viene a essere, *ipso facto*, censurato¹⁴. La stessa felicità (*eudaimonía*) che eros procura a chi è innamorato (*Simposio* 204e, 205d) è poco più che un effetto, ma non può essere il fine di amore. Come si evince anche dai dialoghi più tardi (ad es., il *Timeo*), l'idea creazionistica di una “natura intelligente” e di un cosmo ordinato (*Timeo*, 46d)¹⁵ richiede che ogni essere e ogni organo corrisponda, nel suo comportamento o nel suo uso, a quel disegno razionale in virtù del quale è stato creato. La “bellezza” del cosmo, da tale punto di vista, è proporzionale alla sua razionalità: vale a dire, all'“utilità” dei suoi prodotti e, quindi, dell'insieme¹⁶. Si comprende, così, per quale motivo Platone censuri qualsiasi forma di sessualità non riproduttiva: nella loro sterilità, sia l'eros carnale tra due uomini sia l'eros non-riproduttivo tra uomo e donna si collocano evidentemente al di fuori della sua cosmologia finalistico-creazionistica.

Nelle *Leggi*, infine, auspicando in linea di principio l'instaurazione di un sistema legislativo che promuova l'esercizio della virtù, ma proponendo di fatto uno stato totalitaristico¹⁷, Platone suggerisce di porre fuori legge i comportamenti sessuali non-corretti – vale a dire la sessualità non riproduttiva, contrapposta alla sessualità «secondo natura». Come sostiene l'Ateniese protagonista del dialogo (*Leggi*, 838e-839a),

io avevo una tecnica per formulare questa legge relativa all'*usare secondo natura* (*katà physin*) l'accoppiamento per la generazione dei figli, da un lato astenendosi dall'accoppiamento con i maschi ed evitando la soppressione deliberata del genere umano, né *spargendo il seme su pietre e rocce*, dove mai mettendo radici avrebbe potuto assumere la propria natura atta a generare, dall'altro astenendosi da ogni grembo femminile in cui non si vorrebbe che ciò che è seminato vi nascesse.

In definitiva, la stessa idea platonica di un'utilità socioculturale dell'eros omofilo se, da un lato, esalta la bellezza dell'amore al maschile (sottraendolo alle accuse di spreco o sterilità biologica), dall'altro contiene – almeno *in nuce* – il suggerimento di convogliare, e dunque di subordinare, il legame affettivo tra due individui al servizio di un Bene collettivo. È tale principio ad approdare a una pericolosa deriva autoritaria nelle *Leggi*. Nel *Simposio*, tuttavia, l'idea che eros debba essere regolamentato dalle leggi è ancora lontana (semmai, viene suggerita l'opportunità di una più morbida disciplina etico-sociale), cosicché nel dialogo l'aspetto celebrativo dell'eros prevale nettamente su quello regolativo¹⁸.

In sintesi, possiamo concludere, schematicamente, che nel *Simposio* Platone distingue, valutandole in relazione al principio di un'utilità transindividuale, tre principali forme di eros: 1. l'eros sensuale non riproduttivo (sia tra uomini sia tra uomo e donna), biologicamente disutile e, dunque, “non corretto” o “contro natura”; 2. l'eros sensuale riproduttivo (tra uomo e donna), biologicamente utile in quanto capace di stimolare un “parto nel corpo”; 3. l'eros spirituale (tra un uomo e un *paîs*), culturalmente utile in quanto capace di accendere un “parto nell'anima”.

Con ogni evidenza, pur asserendo l'indispensabilità del secondo tipo di eros, garante della continuità stessa della specie, è al terzo tipo che Platone assegna il compito, per lui ancora più importante, di stimolare la produzione culturale e di elevare le menti avvicinandole alla visione suprema del Bello ideale. Ed è soprattutto alla celebrazione e all'analisi del terzo tipo di eros che il *Simposio* è dedicato.

Va da sé che la distinzione tra le tre principali forme di eros non risulta così netta e aporetica come il *Simposio* sembrerebbe voler suggerire in prima istanza. Si è detto del tentativo, sostenuto lungo

tutto il dialogo, di negare qualsiasi componente sensuale al legame tra l'innamorato e il giovane. Tentativo indispensabile a far rientrare l'omoerotismo nell'ambito dell'eros "corretto", spiritualmente utile, portatore di Bellezza; tentativo, tuttavia, riuscito solo in parte. Di fatto, tra le pieghe discorsive del *Simposio* affiora, malgrado ogni sforzo contrario e ogni ipotesi di sublimazione (per usare un termine attinto dalla nostra moderna psicanalisi), una tensione sessuale a mala pena dissimulata.

Il carattere meramente spirituale dell'eros omofilo celebrato da Diotima viene ribadito, alla fine del dialogo, dal discorso pronunciato da Alcibiade allorché si unisce al gruppo dei simposiasti. Alcibiade, difatti, ricorda la temperanza di Socrate, e l'impassibilità da lui mostrata di fronte ai suoi maldestri tentativi di seduzione. Sicché, l'elogio di eros spirituale viene a fondersi con l'elogio e la difesa di Socrate, che Alcibiade scagiona dai sospetti, o dalle accuse, di intimità erotica con i vari Carmide, Eutidemo e gli altri (222b).

Nondimeno, è innegabile che l'omoerotismo del *Simposio*, pur cercando di elevarsi a una dimensione "celeste" o "urania", non riesce a liberarsi completamente dalle "scorie" della corporeità e della sensualità. Anche perché la tappa iniziale del graduale avvicinamento al Bello in sé rimane pur sempre la visione della bellezza terrena dei corpi. Semmai, più che di eros celeste, si può parlare di un eros che aspira, attraverso un continuato esercizio di "temperanza" (*sophrosýne*), a diventare tale, senza però mai riuscirvi del tutto.

Esemplare, a tale riguardo, il *Carmide*. Nonostante il dialogo conduca a una celebrazione della bellezza dell'anima in opposizione alla bellezza del corpo¹⁹, è difficile cancellare dall'effetto complessivo quei passi in cui è viceversa la bellezza terrena di giovani corpi nudi a essere posta in primo piano, e a generare negli uomini adulti una sorta di voyeuristica esaltazione. Si veda, ad esempio, l'effetto suscitato in Socrate e negli altri frequentatori del ginnasio dalla visione della nudità di Carmide. Come osserva lo stesso Socrate (*Carmide*, 155c-d):

Egli [Carmide] mi fissò con certi occhi che è impossibile dire e si piegò in atto di interrogarmi, e tutti quelli che erano nella palestra corsero come un sol uomo in cerchio attorno a noi, allora [...], a scorgere ciò che la sua tunica copriva mi sentii avvampare, perdetti la vista.

Ancor più ambivalente la descrizione, nel *Fedro*, della frenesia che coglie l'innamorato allorché contempla una bellezza terrena che «imita bene» la Bellezza trascendente. Le ali dell'amante, scaldandosi e gonfiandosi in virtù del «flusso d'amore» che emana dall'amato, permettono all'anima di librarsi in volo (*Fedro*, 251a-d):

[Colui che ama] ricevendo [...] attraverso gli occhi l'effluvio della bellezza, si scalda nel punto in cui la natura dell'anima si alimenta. E, una volta riscaldata, si sciolgono le parti che stanno attorno ai germi, le quali, essendo da tempo chiuse, per inaridimento, non lasciavano germogliare le ali. In seguito all'affluire del nutrimento, l'ala si gonfia e comincia a crescere dalla radice, per tutta quanta la forma dell'anima (251b).

Da un lato, il passo presenta il momento in cui l'anima dell'amante, grazie al crescere delle ali, si allontana dalla corporeità per elevarsi a una dimensione sovrasensibile; dall'altro, la stessa minuziosa descrizione del meccanismo fisiologico dell'ala che si riscalda e s'ingrossa sembra al contrario restituire tra le righe la dimensione, tutta terrena e corporea, dell'eccitazione virile²⁰. Da un punto di vista più generale, lo stesso tema centrale del dialogo – la lotta tra il cavallo bianco e il cavallo nero sotto il controllo dell'auriga (253c-255a) –, pur indicando il bisogno di frenare il morso delle passioni attraverso l'esercizio della temperanza, suggerisce la difficoltà interna al soggetto a vivere un eros puramente spirituale.

In conclusione, se per un verso Platone condanna gli atti omosessuali in quanto non riproduttivamente utili, per l'altro esalta un omoeerotismo di tipo spirituale – senza tuttavia riuscire mai a espungerne del tutto l'elemento sensuale. Con buona pace di chi non ama la psicanalisi, pare quasi inevitabile spiegare l'affiorare di tale elemento, che va a increspare una superficie apparentemente calma, alla luce della teoria freudiana del “ritorno del represso”.

La condanna platonica di qualsiasi atto sessuale (sia omo sia etero) non finalizzato alla riproduzione trova paralleli nella tradizione giudaico-cristiana e, in particolare, nei libri del *Vecchio* e del *Nuovo Testamento*²¹. Nel *Genesi*, ad esempio, Onan viene punito perché, al termine dell'atto sessuale con la moglie del fratello defunto, «disper-

deva in terra per non dare posterità al fratello»²². Com'è stato messo in luce, la colpa di Onan non è solo quella di aver eluso la legge del levirato (nel suo rifiuto, appunto, di assicurare la prevista discendenza al fratello morto), ma anche quella di aver vanamente sprecato il proprio seme²³. A ben vedere, si tratta di un divieto analogo a quello indicato nel passo citato delle *Leggi* platoniche, ove sono contemplate opportune sanzioni nei confronti di chi sparge «il seme su pietre e rocce» (838e).

In senso lato, si può dire che sprecare il proprio seme equivalga a usare il proprio corpo contro natura. Passando dal *Vecchio* al *Nuovo Testamento* (e, dunque, dall'ebraico al greco) è in un'ottica del genere che si collocano alcune osservazioni di Paolo di Tarso: nella *Lettera ai Romani*, l'apostolo condanna sia le donne che «hanno cambiato l'uso naturale in quello contro natura», sia gli uomini che,

lasciando l'uso naturale della donna, si sono accesi di desiderio gli uni per gli altri, commettendo atti deformi, uomini con uomini, e ricevendo in sé stessi la remunerazione che s'addiceva al loro allontanamento da sé²⁴.

Dal punto di vista paolino, l'uso della sessualità è parte integrante di un più vasto uso del sé (vale a dire, dei doni o talenti ricevuti da Dio): di qui, l'idea che l'allontanamento (*pláne*) da sé – che è anche allontanamento da Dio – debba essere seguito da una punizione (*antimisthía*: letteralmente una “remunerazione” o una “ricompensa”) in sé stessi. I termini-chiave della riflessione paolina sulla sessualità sono, di per sé, illuminanti: *kebrēsis* = “uso”, *physiké* = “naturale”, *parà phýsin* = “contro natura”. Per Paolo, ciò che è contro natura è, di conseguenza, “deforme” (*askhemosýne* = “atto privo di forma”): vale a dire non conforme alla legge divina e naturale.

Risulta chiaro, a questo punto, che la condanna paolina della sessualità non riproduttiva presenta non pochi punti di convergenza, anche lessicale, con quella platonica – fatte salve le ovvie differenze contestuali e di fondo (in Platone, evidentemente, manca, ovvero non ha la stessa enfasi, l'idea che un cattivo “uso” del proprio corpo rappresenti una sorta di ribellione al volere divino). Tali convergenze, peraltro, rientrano in una più generale visione della sessualità da un

punto di vista finalistico-creazionista – visione condivisa, nelle sue linee più generali, da vari autori sia pagani sia cristiani.

Ciò detto, forse ancor più che le affinità contano le differenze. Se in Platone e nel pensiero giudaico-cristiano troviamo una condanna pressoché analoga del sesso non riproduttivo, dello spreco del seme, degli atti contro natura, mentre il cristianesimo si ferma a tale condanna²⁵, il platonismo – come s'è visto – cerca di superarla in nome di un omoerotismo “celeste” e (apparentemente) non-sessuale: ovvero di una *philia* capace di stimolare gravidanze puramente spirituali.

Siffatte differenze, di per sé significative, furono ulteriormente ingigantite dalla ricezione, alquanto semplificata, alla quale sarebbero andate incontro le teorie platoniche sull'amore. Difatti, la maggior parte dei commentatori, dei filosofi e dei poeti che si sarebbero occupati o appropriati del modello dell'amor platonico avrebbe messo in secondo piano (o anche ignorato *tout court*) le censure di Platone nei confronti della sessualità non riproduttiva e contro natura per dare risalto, soprattutto, alla sua celebrazione dell'amore “spirituale” tra due uomini.

Sicché, Platone e in particolare il *Simposio* sarebbero divenuti, nei secoli, e in opposizione all'etica sessuale cristiana²⁶, una sorta di baluardo nel quale avrebbero trovato riparo “ellenisti” e “uraniani”. Platone avrebbe dunque assunto il ruolo di teorizzatore e catalizzatore di quanti propugnavano una sorta di omoerotismo “culturale”, più nobile e in un certo senso più immortale dell'eterosessualità “naturale”²⁷.

La diffusione del modello dell'amor platonico nel Rinascimento non fu priva di resistenze. Nonostante gli sforzi platonici di elevare l'eros omofilo a una dimensione puramente spirituale, un forte sospetto di pederastia gravava inevitabilmente sull'opera di Platone e in generale sulla cultura greca antica. Pertanto, il neoplatonismo rinascimentale, nella sua ricezione del *Simposio*, tentò in vari modi di rendere più “accettabile” il modello di amore omoconviviale ivi proposto. A tal fine, alcuni autori ribadirono il carattere spirituale dell'eros omofilo (principio che, pur essendo già stato formulato dallo stesso Platone, evidentemente non era riuscito a dissipare dubbi e a impedire censure): su tale linea si mosse, ad esempio, Marsilio Ficino²⁸. In altri auto-

ri, l'eros spirituale che in Platone si accendeva tra due uomini fu trasformato in un eros altrettanto spirituale tra uomo e donna (con il quale, naturalmente, veniva a cadere il senso stesso dell'opposizione platonica tra i due tipi di amore): una scelta del genere fu praticata, ad esempio, da Bembo e da Castiglione²⁹. Infine, nella gran parte dei casi, lo stesso percorso ascendente della scala d'amore platonica fu riformulato in chiave cristiana, sicché la visione suprema del Bello cedette il posto alla finale contemplazione dell'Amor divino.

I tentativi di "eterosessualizzare", "cristianizzare" e – in generale – conformare l'amor platonico all'etica sessuale corrente ebbero peraltro breve durata. La forza del modello originale, ben superiore alle sue riscritture rinascimentali, non avrebbe tardato a imporsi nuovamente, anche e soprattutto in virtù della sua irriducibile "alterità".

Nei *Sonnets* di Shakespeare, nonostante qualche forma di apertura nei confronti dell'etica sessuale cristiana (neotestamentaria), il modello platonico rimane nettamente dominante³⁰.

Da un punto di vista generale, il principio filosofico che fa da sfondo alla sequenza, così come accade anche ad altri canzonieri contemporanei³¹, è l'opposizione platonica tra le "idee" e le loro "imitazioni" o "ombre". Si prenda, ad esempio, l'*incipit* del sonetto 53: «What is your *substance*, whereof are you made, / That millions of strange *shadows* on you tend?»³². Oppure si considerino le «shadows like to thee» che ingannano («mock») la vista del poeta-amante, nel sonetto 61 (v. 4). In entrambi i casi, all'*uno* identificato con il *fair youth* viene contrapposto il *molteplice* delle «ombre». Altrove, il *fair youth* è definito «forma» o «modello» di bellezza («beauty's form», 24, v. 2; «beauty's pattern», 19, v. 12)³³, assurgendo dunque al ruolo di una sorta di bruniano "fonte delle forme". Nonostante la terminologia non sia sempre coerentemente platonica³⁴, né manchino suggestioni accessorie e contaminazioni varie, tuttavia lo schema di fondo nel quale si colloca la "storia" del poeta e del *fair youth*³⁵ rimanda decisamente a quell'opposizione tra le forme o idee eterne e la caduca imperfezione del mondo delle ombre che caratterizza l'ontologia platonica.

Gli stessi protagonisti della storia, nelle loro caratteristiche più generali, rinviano alla “tipica” coppia platonica, costituita da un uomo adulto e un giovane fanciullo (*paĩs*). Sottesa all’intera sequenza – ed elemento strutturante della storia – è, difatti, la notevole differenza d’età che separa il poeta dal suo *fair youth* o *lovely boy*; differenza resa peraltro esplicita in vari momenti: ad esempio, nel sonetto 37, «As a decrepit father»; nel 71, «No longer mourn for me»; nel 73, «That time of year thou mayst in me behold» ecc.

Così come accade nel modello platonico, la differenza d’età si traduce in una differenza di ruoli all’interno della relazione: se in Platone l’uomo maturo funge da amante (*erastés*) mentre il giovane è colui che viene amato (*erómenos*), analogamente nei *Sonnets* è il maturo poeta a manifestare il proprio sentimento amoroso mentre il *fair youth* si limita – almeno nella sequenza iniziale – a fungere da oggetto d’amore. Più in particolare, la relazione tra il poeta e il suo giovane amico corrisponde a un legame ideale, di scambio reciproco, molto simile a quello tratteggiato da Ficino sulla scorta del modello platonico:

Il più antico [nella trad. latina: *Vir*] con gli occhi fruisce la Bellezza del più giovane: e il più giovane fruisce con la mente la Bellezza del più antico. E colui che solo di corpo è bello, per questa consuetudine diventa bello dell’Animo: e colui che dell’Animo solo è bello, riempie gli occhi di corporale Bellezza. Questo è cambio meraviglioso all’uno e all’altro, onesto, *utile* e giocondo³⁶.

Nei *Sonnets*, analogamente, troviamo una sorta di baratto affettivo: il poeta gode dell’acerba bellezza del suo amico (il cui corpo rispecchia il suo io giovanile)³⁷, mentre il *fair youth* trae vantaggio dalla superiore saggezza ed esperienza del suo maturo amante (che non gli lesina suggerimenti e consigli). Infine, la stessa insistenza sul carattere puramente spirituale dell’amore da parte del poeta trova pieno riscontro nell’ideale platonico della *philia* – con la riserva che l’uno e l’altro tipo di eros (quello platonico come quello shakespeariano) tradiscono, tra le pieghe del discorso e a un livello profondo di analisi, quella forma di coinvolgimento fisico che viene apparentemente negata in prima istanza³⁸.

Soprattutto, i *Sonnets* ripropongono *i due tipi di amore* (tra uomo e donna, e tra uomo e uomo) e *i due corrispondenti tipi di gravidanza* (naturale e poetica) distinti da Platone. Emblematiche, in tal senso, l'opposizione tra *love* e *love's use* che chiude il sonetto 20³⁹ e, più in generale, la tematizzazione dei due tipi di eros che pervade tutta la parte iniziale della sequenza – in particolare, i sonetti 1-23. Nella forma lirico-narrativa che la filosofia di eros assume nel canzoniere, i due principali protagonisti risultano assegnatari, ciascuno, di un tipo di amore e del corrispondente compito generativo: se al *fair youth* viene assegnato il compito biologico di generare progenie (sonetti 1-17), il poeta, viceversa, si attribuisce il compito culturale di generare una discendenza poetica (15-23, 32, 38, 54, 55 ecc.)⁴⁰.

Da tale punto di vista, entrambe le forme di amore svolgono – così come accade nel modello platonico – una funzione eternante, opponendosi all'azione devastatrice del tempo⁴¹. Ed è in tale funzione eternante che consiste l'utilità di eros: l'idea di un uso dell'amore e della bellezza, più volte manifestata nei *Sonnets* («love's use», 20, v. 14; «beauty's use», 2, v. 9 ecc.), rimanda, a sua volta, al concetto platonico-ficiniano dell'utilità (*khreía*) dell'eros e della bellezza⁴². In sintesi, l'utilità dell'amore risiede nella sua qualità “generativa” che compensa la forza distruttrice del tempo e della morte.

Nel canzoniere shakespeariano, il concetto di “utilità” o di (buon) “uso” della bellezza, contrapponendosi a quello di “spreco” («waste»)⁴³, dà origine a una complessa metaforologia economica, nella quale trova un posto centrale il tema, a un tempo biologico ed economico, dell'*increase*⁴⁴. Nell'invito rivolto al *fair youth* a far buon uso della sua bellezza si può leggere, in senso lato, un invito a far buon *uso di sé*. Tale idea, pur essendo contenuta – almeno in forma germinale – nello stesso concetto platonico dell'utilità di eros, va verosimilmente ricondotta anche all'influenza, diretta o indiretta, di un modello etico e di un linguaggio neotestamentario (in senso lato, l'idea di far buon uso di sé rimanda a un'ottica creazionista e a una concezione teleologica).

Nel passo su citato della *Lettera ai Romani*, Paolo di Tarso esorta i cristiani a fare un uso (*kehrēsis*) corretto del proprio corpo; esortazione che, a prescindere dal suo assunto ideologico (la distinzione tra usi “secondo natura” e “contro natura”), è spia dell'abito lessicale di rife-

rirsi al proprio corpo e, per estensione al sé, in termini, appunto, di “uso” (*use* è, peraltro, il lemma adoperato da Tyndale nella sua traduzione del passo paolino nel *New Testament*)⁴⁵. Influenza parallela è, verosimilmente, quella della parabola matteviana dei talenti: come suggeriscono vari sonetti (4, 6, 8, 17, 69 ecc.), per il *fair youth* far buon uso di sé, e della propria bellezza, significa mettere a frutto i propri talenti⁴⁶. In definitiva, sulla base di influenze sia platonico-ficiniane sia cristiane, i *Sonnets* propongono una sorta di modello etico-economico del sé, all'interno del quale agire correttamente equivale a fare un buon investimento di sé stessi (e ciò in vista di un utile individuale ma, soprattutto, collettivo).

Accanto all'uso riproduttivo di eros si colloca – come si è visto – il suo uso poetico: al pari dei figli, anche la poesia viene “generata” dalla bellezza. Il verbo *bear* ricorre svariate volte in relazione alla generazione biologica, e almeno due volte in relazione alla generazione poetica⁴⁷. Ad esempio, nel sonetto 32 il poeta immagina che i suoi versi saranno superati in futuro da quelli di poeti di età più raffinate, e precisa che, se la sua poesia avesse avuto la possibilità di fiorire in tali epoche più progredite, il suo amore avrebbe “generato” un “parto” più degno: «A dearer *birth* than this his love had *brought*» (32, v. 11). Da notare, altresì, nel verso precedente, la duplice presenza del verbo *to grow*: «Had my friend's Muse *grown* with this *growing* age» (32, v. 10). La prima occorrenza, nel visualizzare una Musa che cresce⁴⁸, anticipa l'immagine successiva del parto poetico. La seconda occorrenza, nel riferirsi al “crescere” delle età, vale a dire al passare del tempo, unisce – in forma di ossimoro – i due principi antagonistici del crescere/generare e del crescere/morire. Così, l'atto generativo, che in apparenza costituisce l'unico antidoto possibile al fluire del tempo e, dunque, alla morte, è esso stesso, in quanto principio di trasformazione, parte di quell'inesorabile flusso di temporalità e di morte al quale vorrebbe opporsi.

Come viene suggerito dal sonetto 38, il *fair youth* è la Musa ispiratrice del poeta⁴⁹; più in generale, come indicato dalla sequenza nel suo insieme, l'ispirazione e il parto poetico dell'autore sono stimolati dalla bellezza del giovane. Come nel modello platonico, anche nei *Sonnets* la visione della bellezza terrena produce una sorta di frenesia erotica che rende possibile l'impressione negli occhi e nel cuore, e di lì nel

verso poetico, di quella forma ideale di Bellezza di cui la stessa bellezza terrena è copia. Emblematico il sonetto 24, nel quale viene presentato l'occhio-pittore del poeta che dipinge nella «tavola del [suo] cuore» la «forma [di] bellezza» dell'amato: «Mine eye hath play'd the painter, and hath steeled / Thy *beauty's form* in table of my heart»⁵⁰ (24, vv. 1-2). È appunto tale processo a rendere “gravido” il poeta, spingendolo a “partorire”.

Dunque, i *Sonnets* stessi sono presentati come risultato di quel parto poetico stimolato nell'autore dalla bellezza del giovane al quale sono dedicati.

Il modello dell'eros platonico ebbe una lunga durata nella letteratura moderna. Oltre che alla profondità del suo pensiero e alla bellezza delle sue immagini, la sua fortuna fu verosimilmente dovuta anche al fatto che esso rappresentò per secoli un baluardo e un punto di riferimento per gli adepti di quell'amore che, significativamente (e in mancanza di una terminologia scientifica), veniva definito – e si autodefiniva – “amor greco”⁵¹. Difatti, il modello omoerotico proposto da Platone, nel suggerire parole e immagini, diede – sia pure in forma velata e attraverso una sorta di sublimazione della carne – un nome e un linguaggio appunto a quell'amore che non osava dire il suo nome.

A tener viva la memoria dell'amor greco nei secoli successivi alla ripresa rinascimentale del platonismo furono anche, in generale, gli studi storico-filologici, le scoperte di codici antichi, i ritrovamenti archeologici: in definitiva, tutto quanto contribuiva ad alimentare il culto per la Grecia classica, ivi inclusa la voga del Grand Tour, che, tra Seicento e Settecento, condusse nugoli di viaggiatori dal Nord Europa verso le sponde del Mediterraneo⁵². Se, com'è ovvio, non tutti gli studiosi del mondo greco antico erano “ellenisti”, viceversa gli “ellenisti” avevano un motivo in più per appassionarsi all'arte e alla filosofia greca, e per farne oggetto di un vero e proprio culto. In particolare, l'opera di Joachim Winckelmann, con la sua filosofia del bello e i suoi studi sull'arte e sulla statuaria greca, contribuì a dare una forma visiva al modello omoerotico della filosofia platonica.

Nella *fin de siècle* vittoriana opere quali, appunto, il saggio-ritratto *Winckelmann* (1867) di Walter Pater, nonché, un ventennio dopo, *The Picture of Mr. W. H.* di Oscar Wilde (1887), nel dar nuova linfa all'antica matrice platonica, la arricchirono altresì di suggestioni inedite⁵³, ibridandola con influssi shakespeariani e winckelmanniani e, soprattutto, reinterpreandola alla luce di una sensibilità e di un'estetica, in gran parte, antagonistiche al modello originale.

Più in particolare, il *topos* della "gravidanza omospirituale" trovò espressione, tra fine Ottocento e inizi del Novecento, in due piccoli gioielli della letteratura decadente come *The Picture of Dorian Gray* (1890) di Oscar Wilde e *Der Tod in Venedig* (1912) di Thomas Mann⁵⁴.

Se l'opera di Wilde è percorsa da echi shakespeariani⁵⁵, in entrambe le narrazioni la descrizione della bellezza maschile trova un esplicito parametro nella statuaria greca classica. Ciò che però soprattutto avvicina i due testi – al di là delle pur non trascurabili differenze poetiche e ideologiche – è il modello retorico-narrativo risalente a una comune matrice platonica: sia in Wilde sia in Mann si racconta la storia di un artista maturo, reso "gravido" dalla visione della scultorea bellezza di un adolescente. In *The Picture of Dorian Gray* è lo stesso artista, Basil Hallward, a rievocare la maturazione della sua visione artistica in virtù di un misterioso influsso esercitato su di lui da Dorian:

While I was painting it [the landscape], Dorian Gray sat beside me. Some *subtle influence* passed from him to me, and for the first time in my life I saw in the plain woodland the wonder I had always looked for, and always missed⁵⁶.

È tale influsso, per Basil, a determinare la riuscita estetica del paesaggio da lui dipinto: «It is one of the best things I have ever done»⁵⁷. E va da sé che sarà a sua volta l'influsso di Dorian a determinare la perfezione dello stesso ritratto del giovane. L'influenza artistica di Dorian, la sua capacità di stimolare la visione estetica di Basil, ricorda, da un lato, la teoria dell'«effluvio della bellezza» esposta nel *Fedro* (251b), dall'altro, naturalmente, la figura della gravidanza omoerotica formulata nel *Simposio* (206c-209c). Più in generale, la stessa storia di una

liaison artistico-affettiva tra un giovane bello, ma ancora inesperto del mondo, e un artista che, plasmandolo, ne trae al contempo ispirazione è riconducibile, pur con tutte le novità apportate dall'estro wildiano, al medesimo modello erotico-simposiastico.

Le differenze più cospicue del racconto di Wilde rispetto al dialogo platonico risiedono nel fatto che in *Dorian Gray* la bellezza ultima viene ricercata nel visibile anziché nell'invisibile («The true mystery of the world is the visible, not the invisible»)⁵⁸: si tratta, cioè, di una Bellezza che coincide compiutamente con le sue manifestazioni sensibili e che, lungi dall'elevare moralmente, conduce a una sorta di degenerazione autodistruttiva.

Mutatis mutandis, figure e temi analoghi compaiono anche nella novella di Thomas Mann. Anzi, in *Der Tod in Venedig* il riferimento al modello platonico è ancor più esplicito: a un certo punto, nella fantasia del maturo protagonista dell'opera, il cinquantenne scrittore Gustav von Aschenbach, si materializza l'immagine di Socrate, di Fedro, e dei luoghi ateniesi nei quali si svolge l'omonimo dialogo. La bellezza, sostiene Socrate, è «l'unica forma dell'incorporeo» («Form des Geistigen») che i nostri sensi sono in grado di accogliere⁵⁹. Ancor più del *Fedro*, è tuttavia il *Simposio* ad aver lasciato un'impronta indelebile sulla novella. Non solo l'amore di Aschenbach per l'adolescente Tadzio rievoca il "tipico" amor platonico di un *erastés* per il suo *erómenos*, ma il giovane amato svolge su Aschenbach quella forma di ascendente estetico che, nel *Simposio*, la bellezza terrena di un giovane normalmente esercita sul suo maturo amante. In particolare, poi, *Der Tod in Venedig* ripropone, in almeno un paio di punti, la metafora simposiastica di un travaglio spirituale o di una gravidanza poetica mediata dallo sguardo. Mentre contempla di sottocchi la figura di Tadzio che giace sulla rena, Aschenbach avverte «il tenero turbamento di chi, sacrificando sé stesso, genera spiritualmente la bellezza per chi già la possiede»⁶⁰. Successivamente, mentre il suo sguardo continua ad abbracciare «la nobile figurina» del giovane amato, lo spirito del maturo scrittore è «scosso come da *doglie*». Subito dopo, il travaglio dell'artista viene spiegato, platonicamente, in base alla teoria che «Amore, per rendere visibile ciò che è dello spirito, volentieri si serve della figura e del colore dell'umana giovinezza»⁶¹. Più che normale, all'interno di un quadro siffatto, che alla fine Aschenbach dia alla luce

la sua opera (un saggio breve) «al cospetto» del suo «idolo», «ispirandosi alla [sua] bellezza»⁶².

Nondimeno, l'amore per Tadzio non porta ad Aschenbach quell'immortalità poetica che il *Simposio* attribuisce agli effetti di eros. Al contrario, l'inseguimento di Tadzio si rivela un inseguimento di Thanatos: lo scrittore (peraltro già poeticamente immortale per meriti pregressi) trova la morte proprio mentre il suo sguardo si perde per l'ultima volta nel corpo dell'amato.

Così come in Wilde, anche nella novella di Mann, l'efebica bellezza di un giovane esercita un fascino sinistro, conducendo a un finale tragico. In entrambe le opere, e in sintonia con l'estetica decadente, il modello platonico di una "gravidanza omopoetica" si carica di tensioni carnali e di pulsioni autodistruttive che ne ribaltano il senso più profondo e ne sovvertono lo scopo originario: la platonica scala d'amore si trasforma, così, in una ineluttabile discesa agli inferi.

L'influsso del modello platonico di eros sembra esaurirsi con il chiudersi della stagione decadente. Il romanzo *Maurice* (1914) di Edward Morgan Forster – pubblicato postumo a causa della nota autocensura dell'autore – rappresenta una tappa significativa in tal senso. Se, da un lato, il personaggio di Clive, conformemente a quanto avevano fatto gli intellettuali e gli artisti *fin de siècle*⁶³, si ispira al *Fedro* e al *Simposio*, trovando nei dialoghi platonici un modello di eros in cui riconoscersi⁶⁴, dall'altro, lo stesso protagonista Maurice finirà per superare il modello platonico "inventandosi" nuove forme di discorso omoerotico. Ed è all'insegna dell'assoluta novità la storia d'amore tra Maurice e Alec con la quale si chiude il romanzo: si tratta di una storia che, nel presentare un rapporto non solo spirituale ma anche fisico tra due coetanei, appare doppiamente lontana dall'eros platonico. Non solo. Oltre ad allontanarsi dal modello platonico, il romanzo di Forster si distanzia anche dalle rivisitazioni decadenti di Platone: in netta antitesi con le catastrofi generate dalla passione omoerotica in *Dorian Gray* o in *Der Tod in Venedig*, l'amore forsteriano tra Maurice e Alec volge verso un programmato *happy ending*⁶⁵.

Lo stesso lessico del romanzo porta una ventata di novità: se alcuni personaggi – come il signor Borenus – nel designare il legame tra due uomini rimangono fedeli alla vecchia definizione di "ellenismo"

(definizione che, evidentemente, ne sottolinea l'ascendenza platonica), altri – come il dottor Lasker Jones – introducono il termine “omosessualità”, all'epoca quasi un neologismo e, di per sé, indicativo di una nuova visione dell'amore tra due persone dello stesso sesso⁶⁶.

Ciò che però è forse ancor più significativo è che nel romanzo viene abbandonata la vecchia idea platonica di un'*utilità sociale* o di una *funzione poetica* di eros. L'opera di Forster, nella storia d'amore tra Maurice e Alec, suggerisce che l'eros è utile soprattutto ai due individui che compongono la coppia, e che l'amore può essere più morbidamente vissuto nei termini di un semplice «advantage of both»⁶⁷: in tal modo, pur all'interno di alcune concezioni che oggi ci appaiono francamente obsolete⁶⁸, *Maurice* segna – anche linguisticamente – il passaggio dalla *philia* platonica all'omosessualità moderna.

Note

1. Le citazioni dal *Simposio* sono tratte dall'edizione a cura e con introduzione (*Eros / Conoscenza in Platone*) di V. Di Benedetto, trad. it. e note di F. Ferrari, Rizzoli, Milano 1986, nuova ed. 1997; per il *Fedro* si è fatto riferimento all'edizione a cura di G. Reale, Mondadori-Fondazione Lorenzo Valla, Milano 1998, nuova ed. 2001; per gli altri dialoghi si è seguita l'edizione delle opere complete: Platone, *Opere*, con introduzione di G. Giannantoni, Laterza, Bari 1967. Nella traslitterazione dei termini greci si è preferito, per comodità del lettore, rinunciare a segnalare le distinzioni quantitative tra vocali brevi e lunghe, così come la presenza di suoni aspirati (spiriti), ma si è semplicemente indicata la posizione degli accenti (nei dittonghi, l'accento è stato mantenuto sulla seconda vocale). Allorché si è citato un singolo lemma, lo si è riprodotto nel caso nominativo. Nelle citazioni sia da Platone sia da altri testi primari (la Bibbia, Thomas Mann) ho talvolta preferito dare una mia traduzione letterale (in luogo della traduzione dell'edizione italiana di riferimento), allorché la pregnanza semantica della lettera meglio valeva a illustrare figure o temi analizzati nel presente lavoro. In tutte le citazioni, i corsivi sono miei, salva diversa indicazione. Le traduzioni da Wilde sono mie. Desidero ringraziare Ulrike Böhmel per le preziose indicazioni su *Der Tod in Venedig* di Thomas Mann. A lavoro ultimato, pressoché pronto per la stampa, è apparso un contributo sul pensiero politico di Platone di cui mi sarebbe piaciuto tener conto nella redazione del mio saggio. Mi limito a segnalarlo: M. Vegetti, “Un *paradigma in cielo*”. *Platone politico da Aristotele al Novecento*, Carocci, Roma 2009.

2. Più precisamente, si tratta del legame affettivo-educativo (apparentemente non fisico) tra un uomo maturo e un giovane o *paĩs*; dunque, come si vedrà, di un rapporto solo in parte assimilabile alla moderna omosessualità intesa come rapporto sia fisico sia affettivo tra due persone dello stesso sesso e, per lo più, grosso modo coetanee.

3. I discorsi e la virtù stimolati dall'amore rappresentano, dunque, i «figli» comuni della coppia: «[L'amante e l'amato] hanno tra loro una comunanza molto maggiore che se fosse comunanza di figli, e un affetto molto più saldo, dal momento che hanno avuto in comune *figli più belli e più immortali* [vale a dire, le grandi opere della cultura]» (*Simposio*, 209c). Le opere "generate", in senso lato, dal modello educativo-affettivo della *paideía* vanno da quelle poetiche (Omero ed Esiodo, 209c-d) a quelle legislative e istituzionali (Licurgo, 209d) fino ai discorsi filosofici.

4. La critica tradizionale, ogni qual volta è stata costretta, suo malgrado, a confrontarsi con la presenza, in un autore, di stilemi omoerotici (ad es., nella rappresentazione del legame affettivo tra i pastori del genere bucolico), ha cercato di negarne qualsiasi implicazione sessuale, spiegandoli come puro gioco letterario e mera imitazione di una maniera poetica. Di fatto, risulta difficile capire per quale motivo un autore eterosessuale avrebbe dovuto ispirarsi a una poetica omosessuale. Il ragionamento andrebbe, semmai, capovolto: appare, viceversa, verosimile che si volgesero a un modello poetico omosessuale, attingendovi il relativo repertorio di temi e stili, quanti si riconoscevano o si identificavano nel modello stesso.

5. Cfr. il noto studio di Eva Cantarella, *Secondo natura. La bisessualità nel mondo antico* (1988), Rizzoli, Milano 1995, nel quale l'autrice, pur distinguendo tra le varianti greca e romana dell'omosessualità, le contrappone entrambe all'etica sessuale giudaico-cristiana (ivi, pp. 239 ss.).

6. Nella *Cognizione dell'amore. Eros e filosofia*, Feltrinelli, Milano 1997, Umberto Curi mette giustamente in luce il legame strettissimo tra eros e filosofia in Platone (sicché la filosofia stessa si mostra come una forma di eros); Curi, tuttavia, manca di evidenziare quello che è un dato assolutamente fondante del pensiero platonico e che, cioè, per Platone è unicamente l'eros tra due uomini a "generare" il Bello filosofico.

7. L'omologia tra bellezza e utilità in Platone appare, in realtà, controversa: se nell'*Ippia maggiore* Socrate nega che bellezza e utilità coincidano (295c-296d), nel *Gorgia* esse sono viceversa accomunate (474d-ss.). In generale, tuttavia, la stessa ottica creazionista, con il principio di un cosmo intelligente (in opere quali il *Timeo*), implica una convergenza tra la bellezza della natura e la sua finalità (ovvero l'utilità tanto dei singoli prodotti quanto dell'insieme).

8. Naturalmente, la distinzione tra "omosessualità" ed "eterosessualità" è una distinzione moderna che, in quanto tale, non rende del tutto giustizia a un'etica sessuale e a un modello culturale profondamente diversi dai nostri. Alcuni studiosi hanno persino negato che si possa parlare di "omosessualità" prima della fine dell'Ottocento. Chi scrive condivide la tesi di una continuità (l'amore tra persone dello stesso sesso è sempre esistito, pur quando mancava un termine "scientifico" che lo designasse), pur nelle differenze epocali e culturali (il modello pederastico della Grecia antica e dello stesso Platone sono cosa diversa dall'omosessualità moderna, della quale costituiscono una variante a margine e, al tempo stesso, una sorta di anticipazione).

9. A tale proposito, occorre sottolineare la specificità della figura platonica del parto "nell'anima". Difatti, se la definizione del travaglio intellettuale come "parto"

è metafora usuale se non addirittura abusata, l'idea platonica di un parto omoerotico (con le sue implicazioni riguardo al rapporto tra i generi, alla relazione tra “natura” e “cultura”, alla funzione educativo-culturale dell'omoerotismo, e così via) è cosa affatto diversa, e – è il caso di dirlo – gravida di conseguenze assolutamente originali.

10. Nel *Simposio*, sono i invitati stessi a mettere ripetutamente in luce la varietà e le differenze, anche sensibili, nei costumi e nelle leggi delle città greche del tempo. Per un quadro generale, cfr. C. Calame (a cura di), *L'amore in Grecia*, Laterza, Roma-Bari 1983, nuova ed. 2006.

11. Com'è noto, alle donne – salve rare eccezioni – era preclusa qualsiasi forma d'istruzione al di fuori delle mura domestiche.

12. Si ricordi che era opinione corrente, peraltro avallata dalle stesse teorie platoniche, che gli uomini avessero più *noûs* (“pensiero”, “intelligenza”) delle donne (cfr. Di Benedetto, *Eros / Conoscenza in Platone*, cit., p. 56).

13. Cfr., ad esempio, Bat-Ami Bar On (ed.), *Engendering Origins. Critical Feminist Readings in Plato and Aristotle*, State University of New York Press, New York 1994 (cfr., in particolare, il saggio di S. Hawthorne, *Diotima Speaks through the Body*, ivi, pp. 83-96).

14. Riguardo alla «sublimazione della visione» e alla «repressione del sesso», cfr. l'introduzione di Di Benedetto, *Eros / Conoscenza in Platone*, cit., pp. 5-65 (in particolare, pp. 52-65).

15. Tuttavia, l'idea di una natura intelligente, se non è centrale come nel *Timeo*, fa comunemente da sfondo anche ai dialoghi precedenti.

16. Con il termine, ricorrente, di *ophelía* (“utilità”, “vantaggio”) Platone indica l'utilità o la finalità relativa ai vari sensi (la vista, l'udito ecc.) e ai corrispettivi organi.

17. Le *Leggi*, com'è noto, costituiscono l'ultima opera di Platone. Per il filosofo ateniese, le leggi hanno lo scopo di imporre, anche in maniera autoritaria, l'Idea o la Forma del Bene. Cfr. l'interpretazione delle *Leggi* da parte di Karl Raimund Popper, il quale pone in evidenza la svolta “totalitaristica” del Platone della maturità (ben lontano, dunque, dal Platone che, nell'*Apologia* e nel *Critone*, aveva celebrato la libertà di pensiero di Socrate, censurando lo stato ingiusto che ne aveva decretato la condanna): *La società aperta e i suoi nemici: Platone totalitario*, Armando, Roma 1973 (in particolare, pp. 271 ss).

18. Cfr. le occorrenze dell'avverbio *orthōs* (“correttamente”: 210a, 211b [due volte]), con le quali Diotima condanna l'amore fisico tra uomo e ragazzo. Cfr. anche, in proposito, le osservazioni di Di Benedetto, *Eros / Conoscenza in Platone*, cit., pp. 39 ss.

19. Nel dialogo, a coloro che propongono di spogliare Carmide per poterne ammirare la bellezza scultorea del corpo Socrate risponde che semmai è più interessante denudare la sua anima (*Carmide*, 154d-e).

20. Giovanni Reale, nella sua altrimenti splendida interpretazione del dialogo, si preoccupa di smentire qualsiasi compiacimento omoerotico in Platone, scagliandosi contro quei critici che avrebbero steso il filosofo ateniese «sul letto di Procuste della

psicanalisi» (*Introduzione a Platone, Fedro*, cit., p. LI). Tuttavia, il *Fedro*, al pari degli altri dialoghi platonici, suggerisce, a un livello profondo (tra le pieghe del testo e in virtù di certe metafore “sospette”), proprio quella componente carnale di eros che a un livello di superficie viene recisamente negata.

21. Eva Cantarella parla di un orrore giudaico «per lo spreco del seme»: *Secondo natura*, cit., p. 258. Infatti, presso gli ebrei «l'atto sessuale» era considerato «lecito solo se si concludeva con il deposito del seme nell'utero femminile» (ivi, p. 257). Dunque, sia le pratiche omosessuali sia quelle eterosessuali non volte alla riproduzione – in definitiva, qualsiasi atto che portasse a uno spreco del seme – erano ritenute impure e peccaminose (ivi, p. 257-8).

22. *Genesis* 38, 9. L'edizione di riferimento, anche per le citazioni successive, è: *La Bibbia Concordata*, 2 voll., Mondadori, Milano 1982.

23. Cantarella, *Secondo natura*, cit., p. 258.

24. *Lettera ai Romani* I, 26-27. Il passo paolino è esaminato da Cantarella, *Secondo natura*, cit., p. 244.

25. L'amore di Gionata per Davide (1 e 2 *Samuele*) sembra smentire, almeno in parte, l'idea di una totale ostilità veterotestamentaria all'amore tra uomini (T. Marland Horner, *Jonathan Loved David. Homosexuality in Biblical Times*, Westminster Press, Philadelphia 1978) e, tuttavia, si tratta di un episodio isolato, la cui interpretazione è peraltro controversa.

26. Dunque, il tipo di amore tra uomini celebrato da Platone sarebbe stato avvertito come antagonistico rispetto al modello di «eterosessualità di riproduzione» (la definizione è di Cantarella, *Secondo natura*, cit., p. 241) previsto dall'etica giudaico-cristiana.

27. Difatti, nel *Simposio* Platone osserva (attraverso la voce di Socrate-Diotima) che i «figli» di un parto poetico sono «più belli e più immortali» dei figli biologici (209c-d): vale a dire, mentre la continuità naturale della specie umana è resa possibile da un'infinita successione di figli ciascuno dei quali è mortale, la continuità culturale dell'umanità è garantita dall'immortalità di ogni singola opera intellettuale.

28. Il *Commentarium in Convivium Platonis de Amore* fu composto da Ficino nel 1469; apparve a stampa nel 1484; fu successivamente tradotto in vernacolo dallo stesso autore (*Sopra lo Amore ovvero Convito di Platone*). La regina Elisabetta I, come si evince dalle sue traduzioni, conobbe Platone attraverso la mediazione latina di Ficino (cfr., ad es., i riferimenti platonici in Elizabeth I, *Translations, 1544-1589*, edited by J. Mueller, J. Scodel, The University of Chicago Press, Chicago-London 2009). Elementi platonici, del resto, passarono all'Inghilterra del Rinascimento anche attraverso la mediazione del *Canzoniere* petrarchesco.

29. Ci si riferisce qui, soprattutto, agli *Asolani* di Bembo e al *Cortegiano* di Castiglione (da notare che in Castiglione lo stesso modello simposiastico, nel trasferirsi dalla *pólis* ateniese alla corte di Urbino, accoglie quella presenza femminile quasi completamente bandita dai dialoghi platonici). Per un quadro generale, cfr. J. Krays, *The Transformation of Platonic Love in the Italian Renaissance*, in A. Baldwin, S.

Hutton (eds.), *Platonism and the English Imagination*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, pp. 76-85.

30. Le argomentazioni, per la verità piuttosto generiche, dei critici che negano la presenza dell'archetipo platonico in Shakespeare tradiscono una conoscenza – nella migliore delle ipotesi – superficiale del filosofo ateniese. Il motivo che ha spesso indotto a negare il platonismo dei *Sonnets* è che l'amor platonico viene considerato come amore puramente spirituale, mentre i *Sonnets* proporrebbero un omoerotismo non privo di una sua componente carnale (per una posizione del genere, cfr. la lettura «defiantly anti-Platonic» di D. Trevor, *Shakespeare's Love Objects*, in M. Schoenfeldt, ed., *A Companion to Shakespeare's Sonnets*, Blackwell, Malden-Oxford 2007, pp. 225-41, p. 227). In realtà, come si è tentato di mettere in luce, e come hanno peraltro suggerito vari studiosi, l'esaltazione platonica dell'eros omofilo è ben più complessa e non esclude – se non in superficie – le sue componenti fisico-pulsionali. Una valutazione serena e un'analisi approfondita del platonismo nei *Sonnets* è in A. Deidda, *The Metaphor of Increase and the Poetics of Decrease in Shakespeare's Sonnets*, in K. Elam, F. Cioni (a cura di), *Una civile conversazione. Lo scambio letterario e culturale anglo-italiano nel Rinascimento*, CLUEB, Bologna 2003, pp. 225-34: Deidda mette opportunamente in luce (ed è una tesi che io stesso sosterrò nelle pagine seguenti) come il platonismo (o il ficinianesimo) dei *Sonnets* riguardi solo la prima parte della sequenza.

31. Cfr. ad esempio il sonetto 5 in *Astrophil & Stella* di Sir Philip Sidney, ove l'autore fa riferimento alla «*true Beautie* [...] Whereof *this beautie* can be but a shade» (Ph. Sidney, *Astrophil & Stella*, edited by K. Duncan Jones, Oxford University Press, Oxford 1989 [La vera Bellezza [...] della quale questa bellezza non è che un'ombra; traduzione mia]). Sidney si riferisce alla bellezza terrena (composta dai quattro elementi e, dunque, imperfetta e mortale) in opposizione al Bello in sé (perfetto ed eterno).

32. [Qual è la tua sostanza, di cosa sei fatto / che milioni di strane ombre ti fanno scorta]. D'ora in avanti citazioni da: W. Shakespeare, *Sonnets*, edited by K. Duncan Jones, The Arden Shakespeare, Thomson, London 2002 (trad. it. *Sonetti*, a cura di A. Serpieri, Rizzoli, Milano 1995, nuova ed. 2000).

33. Cfr. A. Serpieri, *I sonetti dell'immortalità*, Bompiani, Milano 1975, e Id., *Introduzione*, in Shakespeare, *Sonetti*, cit., pp. 9-66.

34. Il termine *substance* rimanda più all'ontologia aristotelica che non a quella platonica (in particolare, rinvia al concetto aristotelico di *ypokeímenon* = “ciò che sta sotto”, dunque l'“essenza” in quanto risultato dell'impressione della forma nella materia). Tuttavia, le linee generali sono decisamente platoniche (il riferimento alle ombre molteplici ed effimere in opposizione a ciò che è unico e permanente).

35. È noto, ed è stato osservato da più critici, come i singoli sonetti, messi in sequenza, vadano a comporre una “storia”. Dopo vari tentativi di riorganizzare l'ordine cronologico dei *Sonnets*, oggi si tende per lo più ad accettare la sequenza nell'ordine dell'edizione in quarto del 1609, ad opera di Thomas Thorpe: cfr. Serpieri, *Introduzione*, in Shakespeare, *Sonetti*, cit.

36. Marsilio Ficino, *Sopra lo Amore ovvero Convito di Platone*, SE, Milano 2003, II, ix, p. 45. Il passo fa parte dell'orazione di Pausania, che è forse il discorso su eros più vicino alla finale celebrazione da parte di Socrate per bocca di Diotima.

37. Cfr. ad esempio il sonetto 22: «My glass shall not persuade me I am old / So long as youth and thou are of one date» (vv. 1-2 [Il mio specchio non mi persuaderà d'esser vecchio / finché tu e giovinezza avrete la stessa età]).

38. Un'approfondita analisi della rappresentazione del sensibile e del mondo dei sensi nei *Sonnets* è in S. Manferlotti, *I cinque sensi nei Sonetti di Shakespeare*, in "Belfagor", XLVIII, 1993, pp. 385-401.

39. Il sonetto 20 (quello del «master mistress») distingue in chiusura tra il *love* omoerotico, puramente spirituale, che unisce il poeta al *fair youth*, e il *love's use*, eterosessuale, fisico, che dovrà garantire al giovane l'agognata progenie (20, v. 14). Incidentalmente, l'io lirico lascia trasparire, tra le pieghe del discorso, un interesse anche fisico nei confronti del suo amico (la critica ha giustamente rilevato l'ambiguità del *pun* «pricked», 20, v. 13). Tuttavia, come in Platone, anche in Shakespeare il desiderio omoerotico di bellezza viene presentato, in prima istanza, come un desiderio puramente intellettuale.

40. I sonetti 15-17 costituiscono un gruppo, anche tematicamente, intermedio nel quale sono sviluppate entrambe le forme di generazione (biologica e poetica).

41. La nozione di mutamento che pervade i *Sonnets*, se da un lato rinvia genericamente al concetto elisabettiano di *mutability*, dall'altro sembra echeggiare soprattutto quei passi del *Simposio* nei quali Diotima definisce il divenire nei termini di tante piccole morti poste in successione. Cfr., ad esempio, il sonetto 15 («When I consider everything that grows») con il passo in *Simposio* 207d-208b. Il conseguente tema dell'immortalità attraverso la poesia che pervade i *Sonnets*, per quanto topico, rimanda – nei suoi particolari snodi tematici e nelle sue formulazioni argomentative – al passo in *Simposio* 208c-e.

42. Per il concetto di "utilità" dell'eros, cfr. il passo citato a mo' di esergo (*Simposio*, 204c); il lemma "utilità" riferito all'amore ricorre ripetutamente anche nel *Commento* di Ficino al *Simposio*.

43. In opposizione al «beauty's use» si pone lo «spreco della bellezza» o «beauty's waste» (9, v. 11 ecc.).

44. All'interno dello sfondo platonico che si è tentato di tracciare, il concetto di *increase* sembra viceversa rimandare a un principio aristotelico: quello della *aúxesis* ("aumento", "accrescimento"), che pervade le opere di fisica dello stagirita: ad esempio, *De generatione animalium*, II.i.735a ecc. Il *De generatione animalium* era ben conosciuto sia nel Medioevo sia nel Rinascimento, anche in virtù delle sue numerose traduzioni latine.

45. «For even their wemen did chaunge the naturall *use* unto the unnaturall. And lykewyse also the men lefte the naturall *use* of the woman, and brent in lust won on another amonge themselves» (*The New Testament* 1526, translated by William Tyndale, original spelling edition, edited by W. R. Cooper, with a preface by D. Daniell, The British Library, London 2000, p. 321). *Use*, in generale, è un lemma che nell'età elisabet-

tiana ricorre con una certa frequenza in relazione al sé. Ad esempio, a Joseph Swetnam che si domanda «to what *use* women were made» (nel suo *pamphlet* del 1615, *The Arraignment of Lewd, Idle, Froward and Unconstant Women*), la femminista d'antan Rachel Speght risponde spiegando gli *usi* della donna nella creazione divina, ricorrendo alla teoria aristotelica delle quattro cause (*A Muzzle for Melastomus*, 1617). Tuttavia, già nei *Canterbury Tales* il personaggio della «Wife of Bath», rifacendosi a sua volta alla riflessione paolina, si interrogava sul corretto uso del sé, rapportandolo al corretto uso dei propri organi genitali: dal suo punto di vista, dal momento che i genitali sono stati creati sia per far passare l'orina sia per procreare («for office and for *ese* [e.g. *use*] / Of engendrure»), è corretto che la donna rinunci alla verginità, per poter liberamente *usare* ciò di cui è stata fornita (*The Wife of Bath's Prologue and Tale*, in G. Chaucer, *The Riverside Chaucer*, edited by L. D. Benson, Oxford University Press, Oxford 1987, vv. 133-4).

46. Cfr. le note ai sonetti 4 e 6 di Serpieri, nonché le note ai sonetti 8, 17, 69 di Duncan Jones, ove viene messo in luce il significato di «parts» in quanto «talents» (8, v. 8; 17, v. 4; 69, v. 1). I successivi sviluppi, in chiave puritana, di tale modello del sé risulteranno visibili, tra l'altro, nel sonetto miltoniano *On His Blindness*.

47. Nei *Sonnets*, l'area semantica relativa alla “generazione” è particolarmente affollata: il verbo *bear* (“portare in grembo”, “generare”) ricorre 33 volte (ivi incluse le varianti *bears, bear'st, bearing, bore, born, borne, brought*); 5 volte ricorre il sostantivo *birth* (“nascita”); e così via (né, ovviamente, va dimenticato *increase*). Cfr. M. Spevack, *A Complete and Systematic Concordance to the Works of Shakespeare*, 3 voll., George Olms, Hildesheim 1969-70. Va precisato che, sul piano letterale, non tutte le occorrenze di *bear* rimandano esplicitamente all'area del “generare”; tuttavia, anche nei casi in cui il verbo viene usato nel senso più generico di “portare” (ad es. “portare il ricordo di qualcuno” nel sonetto 1, v. 4), a un livello interpretativo profondo esso inevitabilmente accende, per rifrazione, anche i significati relativi al “generare”, “concepire”, “dare alla luce”.

48. L'immagine di una Musa che cresce verosimilmente rimanda anche alle teorie classiche relative all'ispirazione, secondo le quali il poeta o il vate s'ingrossava per effetto dell'aria insufflatagli dal dio o dal demone in-spiratore.

49. «How can my Muse want subject to invent», «Be thou the tenth Muse» (38, vv. 1, 9 [Come può mancare alla mia Musa un soggetto da inventare», «Sii tu la decima Musa]).

50. [Il mio occhio ha fatto il pittore e ha tracciato / la forma della tua bellezza sulla tavola del mio cuore.]

51. Il termine “omosessuale” è un conio moderno; in Inghilterra fu introdotto in campo medico alla fine degli anni Novanta dell'Ottocento (cfr. C. Burrow, *Introduction* alla sua edizione di W. Shakespeare, *The Complete Sonnets and Poems*, Oxford University Press, Oxford 2002, p. 128, e M. Foucault, *Storia della sessualità 2: L'uso dei piaceri*, Feltrinelli, Milano 1984). Naturalmente, la mancanza del termine non vuol dire che non esistessero rapporti tra persone dello stesso sesso (che venivano, dunque, designati in altri modi) e, tuttavia, è, di per sé, spia di un modello affettivo e sessuale diverso rispetto a quello odierno. Cfr. n. 8, *supra*.

52. R. Aldrich, *The Seduction of the Mediterranean. Writing, Art and Homosexual Fantasy*, Routledge, London 1993.

53. S. Evangelista, "Lovers and Philosophers at Once": *Aesthetic Platonism in the Victorian Fin de Siècle*, in "The Yearbook of English Studies", XXXVI, 2006, pp. 230-44.

54. Non tutta la critica è concorde nel definire la poetica di Mann come "decadente", anche perché in Mann permangono un forte attaccamento a valori sociali di tipo borghese e un saldo radicamento in molti di quei principi etici viceversa ripudiati dai decadenti (C. Cases, *La morte a Venezia*, in *Saggi e note di letteratura tedesca*, Einaudi, Torino 1963, pp. 148-52; C. Beccagli, *Invito alla lettura di Thomas Mann*, Mursia, Milano 1978). In *Der Tod in Venedig*, la figura di Aschenbach presenta molti di tali principi (anche nella stessa etica del lavoro del protagonista). Tuttavia, la novella, proprio attraverso il personaggio di Aschenbach, racconta anche e soprattutto la storia di un allontanamento (spaziale e, dunque, etico) da un insieme di valori e abitudini pregresse; in particolare, l'atmosfera di lusso malato che – è il caso di dirlo – "appesta" la città di Venezia è in piena sintonia con un'estetica e un immaginario decadenti.

55. Cfr., ad esempio, gli echi del tema sonettistico dell'agone tra il giovane e il Tempo (con la personificazione di quest'ultimo): «Time is jealous of you [e.g. of Dorian Gray] and wars against your lilies and your roses» (O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, in *The Complete Works*, introduced by V. Holland, Collins, London and Glasgow 1948, nuova ed. 1966, p. 32 [Il Tempo è geloso di te, e fa guerra ai tuoi gigli e alle tue rose]).

56. Ivi, p. 24 [Mentre lo stavo dipingendo [il paesaggio], Dorian Gray era seduto accanto a me. Una qualche *sottile influenza* passò da lui a me e, per la prima volta nella mia vita, scorsi nella semplicità del bosco quella meraviglia che avevo sempre cercato e non ero mai riuscito a trovare].

57. *Ibid.* [È una delle cose migliori che io abbia mai realizzato].

58. Ivi, p. 32 [Il vero mistero del mondo è nel visibile, non nell'invisibile].

59. T. Mann, *Der Tod in Venedig*, in *Die Erzählungen*, Fischer, Frankfurt am Main 1966, nuova ed. 1975, p. 374 (trad. it. *La morte a Venezia*, in *Romanzi brevi*, a cura di R. Fertonani, Mondadori, Milano 1977, p. 190).

60. *La morte a Venezia*, cit., p. 176 (nel passo su citato ho preferito dare una traduzione letterale, un po' diversa da quella dell'edizione italiana, ritenendola più utile a illustrare la figura del parto poetico).

61. Ivi, p. 189.

62. Ivi, pp. 191-2.

63. Nel romanzo ricorre, più volte, il nome di Wilde.

64. Clive oppone un platonismo omofilo a un cristianesimo omofobo (cfr. la parte seconda, cap. 12).

65. Tale scelta viene indicata dallo stesso autore nella sua *Nota* al testo del settembre 1960.

66. Che il lemma "omosessualità" fosse avvertito come nuovo possiamo dedurlo non solo dai repertori lessicografici dell'epoca (come s'è visto, il termine era stato

introdotto sul finire del secolo precedente ed era confinato a un ambito medico), ma anche dalle parole dello stesso Maurice, il quale desidera conoscere dal dottore che lo visita il nome del suo «male» (cap. 36).

67. Com'è noto, l'espressione è un conio di Jane Austen (*Pride and Prejudice*, vol. III, cap. 8).

68. Ad esempio, il tentativo dello stesso dottor Lasker Jones di «guarire» l'omosessualità attraverso il ricorso all'ipnosi (nella scena già ricordata, cap. 36).

L'amore negativo: John Donne e il desiderio del nulla

di *Silvia Bigliuzzi*

Tra fattuale, ideale e immaginario: intorno al nulla

La poesia di amore di John Donne presenta una straordinaria gamma di variazioni sul tema erotico del desiderio e del suo continuo titillamento¹. Gli amanti si rispecchiano l'uno nell'altro, eternamente appagati nel cerchio perfetto di un amore neoplatonico che sfida ogni imperfezione sublunare – come nel celebre verso 15 di *The Good Morrow*: «My face in thine eye, thine in mine appears»² –, oppure, al contrario, sono i campioni di un'incostanza libertina che li spinge alla ricerca, sempre insoddisfatta, di appagamenti impossibili di un desiderio infinito: così, ad esempio, in *The Indifferent*, in *The Broken Heart* o in *Womans Constancy*. In improvvise oscillazioni fra un eros racchiuso nella asettica perfezione dell'unità di un solo amante fatto di due e l'impulso carnale e sensuale per un piacere ai limiti della sconvenienza voyeuristica, come nelle elegie *To His Mistress Going to Bed* e *Loves Progress* (entrambe, non a caso, escluse dall'edizione del 1633), Donne tocca quasi ogni possibile corda erotica, spingendosi a elaborare spericolati intrecci fra sacro e profano, che rendono fisicamente ardente l'amore mistico per il divino (come nel celebre distico finale dello *Holy Sonnet XIV*³), e divino il desiderio carnale per l'amante mondana di turno. È quindi, quello di Donne, un sentimento amoroso il cui raggio va dall'ideale assoluto all'assoluto mondano, dal perfetto spirituale al carnale osceno, e, soprattutto, al desiderio puro come categoria distinta dall'amore, inteso quest'ultimo nel senso del compimento della spinta erotica nel definitivo possesso dell'oggetto desiderato. Al contrario, questo originale desiderio puro di Donne si declina come categoria complessa dell'*essere*, del *conoscere* e del *mancare* (o non possedere l'oggetto del desiderio), riassumendo la

natura profonda di un impulso erotico che si dà quale paradossale esito immaginario di una sofisticata dialettica tra il piano fattuale e ideale. È appunto questa tipologia erotica che vorrei qui brevemente esaminare.

Fra le moltissime liriche che dispiegano questa straordinaria fenomenologia del desiderio amoroso, vi è un gruppo di liriche in cui il *nulla*, in quanto oggetto ideale e/o paradossale non-oggetto erotico, costituisce il tema centrale di una variegata articolazione del desiderio amoroso, concentrandosi sul nodo fra *eros*, *mananza* e (*non*)*conoscenza*. Esse mostrano come i punti di contatto con la trattatistica dell'epoca su questo argomento siano tanto importanti quanto, a volte, del tutto insufficienti a spiegare alcune intuizioni poetiche che parrebbero aprire a una più complessa e paradossale fenomenologia.

In particolare, *Negative Love or The Nothing*, dalla raccolta dei *Songs and Sonets*, concentra nello scorcio di pochi versi una vorticoso discussione di che cosa sia l'amore e che cosa il desiderio erotico, pur superficialmente confondendoli nell'impiego del verbo (*to*) *love* (amare). Si può anticipare che a questa originale categoria il poeta giunge attraverso una dichiarata autoesclusione dalla schiera stereotipata degli amanti sia neoplatonici che ovidiani, in favore di un assurdo desiderio definibile solo per negazione del suo stesso oggetto. Il poeta infatti afferma un'idea di amore che si dà nella forma forse più estrema di un istinto erotico *absolutus* dalla realtà, soddisfatto esclusivamente in sé stesso, la cui autosufficienza totalizzante costituisce il momento di approdo di un'articolata fenomenologia del desiderio distaccato sia da ogni idealità, sia, e al contrario, da ogni tensione squisitamente carnale.

Eros, mananza e conoscenza: le fonti

Alle spalle della poesia amorosa di Donne si colloca una lunga tradizione, le cui radici affondano nella trattatistica e nella lirica greca e latina e nelle loro rivisitazioni rinascimentali, mirabilmente condensate in quei *Dialoghi d'amore* di Leone Ebreo (composti fra il 1501-02 e pubblicati nel 1535) a cui la critica, segnatamente Helen Gardner⁴ e, in anni relativamente più recenti, Anthony Perry⁵, ha ricondotto alcuni

suoi componimenti. *The Extasie dai Songs and Sonets* e l'elegia *x The Dreame*, in particolare, parrebbero legarsi alla nozione di estasi come contemplazione spirituale dell'immagine ideale dell'amante elaborata da Leone Ebreo nel suo terzo dialogo⁶.

Ma è piuttosto il suo primo dialogo a offrire una riflessione in questo contesto più interessante. Esso si impernia sulla sottile discussione tra Sofia e Filone del rapporto fra amore, desiderio e mancanza, in cui risuonano evidenti echi del *Simposio* platonico (199c-201c)⁷. Lì Socrate aveva chiesto ad Agatone se l'amore può essere amore di qualcosa oppure di nessuno o di nulla (199d) e lo aveva infine convinto che l'amore è sempre rivolto a qualcosa che non si possiede: «Eros non è forse, innanzi tutto, amore di alcune cose e, poi, di quelle cose di cui si sente mancanza?» (200e). Questo concetto sarebbe poi stato rielaborato, nel Quattrocento, dal neoplatonismo fiorentino e divulgato a vari livelli. Marsilio Ficino, ad esempio, avrebbe riaffermato che la *mancanza* è il prerequisito di un desiderio *consapevole* dell'oggetto che aspira di possedere⁸; ma avrebbe anche contribuito a diffondere l'idea di un desiderio fatto di *ignoranza*, ossia di una tensione verso un non meglio specificato *non so che* di matrice divina:

Di qui adviene che lo impeto dello amatore non si spegne per aspectu o tacto di corpo alcuno, perché egli *non desidera questo corpo o quello* ma desidera lo splendore della maestà superna refulgente ne' corpi, e di questo si maraviglia. Per la qual cosa gli amanti *non sanno quello che si desiderino o cerchino*, *perch'è non conoscono Idio*, del quale l'occulto sapore misse nell'opere sue uno dolcissimo odore di sé, pe' l quale odore tutto di siamo incitati e sentiamo questo odore, ma non sentiamo el sapore.

Con ciò sia adunque che noi alectati pe' l manifesto odore appetiamo el sapore nascoso, meritamente *non sappiamo che cosa sia quella che noi desideriamo*. Ancora di qui sempre adviene che gli amanti hanno timore e reverentia allo aspectu della persona amata, e questo adviene etiandio a' forti e sapienti huomini in presentia della persona amata, benché sia molto inferiore⁹.

Gli amanti *non conoscono* ciò che desiderano, eppure sono spinti da un impulso cieco verso quell'ignoto polo di attrazione che è l'oggetto erotizzato dalla bellezza di Dio¹⁰. Come ricorda Gardner¹¹, si tratta di

un'idea che sarebbe stata ripresa nella *Seconda Parte delle Lezioni di M. Benedetto Varchi* (1561), e rielaborata in chiave poetica da Pierre de Ronsard nel suo primo madrigale, *L'homme est bien sot, qui aime sans cognoistre*¹².

Qualche anno più tardi Baldassarre Castiglione non avrebbe invece avuto alcun dubbio nel dichiarare, nel libro IV del suo *Cortigiano* (pubblicato nel 1528 e tradotto in inglese da Thomas Hoby nel 1561), che il desiderio è sempre e inequivocabilmente desiderio di qualcosa di *conosciuto*; come lì fa osservare Pietro Bembo,

secondo che dagli antichi savi è definito, amor non è altro che un certo desiderio di fruir la bellezza; e perché il desiderio *non appetisce se non le cose conosciute*, bisogna sempre che la *cognizion preceda il desiderio*; il quale per sua natura vuole il bene, ma da sé è cieco e non lo conosce. Però ha così ordinato la natura che ad ogni virtù conoscente sia congiunta una virtù appetitiva; e perché nell'anima nostra son tre modi di conoscere, cioè per lo senso, per la ragione e per l'intelletto, dal senso nasce l'appetito, il qual a noi è commune con gli animali bruti; dalla ragione nasce la elezione, che è propria dell'omo; dall'intelletto, perlo quale l'uom po comunicar con gli angeli, nasce la volontà. Così dunque come il senso non conosce se non cose sensibili, l'appetito le medesime solamente desidera; e così come l'intelletto non è volto ad altro che alla contemplazione di cose intelligibili, quella volontà solamente si nutrisce di beni spirituali¹³.

Leone Ebreo, che scrive a poca distanza da Ficino e da Castiglione, si fa portavoce di questa seconda prospettiva, soffermandosi diffusamente sul rapporto fra amore e desiderio, e facendo di Sofia e di Filone i due sostenitori, rispettivamente, della divaricazione fra amore e desiderio, l'una, e della loro congiunzione, l'altro. Secondo Sofia, l'amore si contrappone al desiderio perché riguarda ciò che si conosce e si ha, non invece ciò che ci *manca* e che quindi *non è*; Filone cerca invece di dimostrare che il desiderio e l'amore coesistono in una stessa tensione verso il proprio oggetto e sono quindi entrambi orientati verso qualcosa *che è e che si conosce*.

Il dialogo si apre appunto sul tema della *conoscenza* come necessario presupposto del duplice sentimento di amore e di desiderio che Filone confessa a Sofia di nutrire per lei; da qui prende spunto il dialogo su una nota di dissenso da parte di Sofia:

Discordanti mi paiono, o Filone, questi effetti, che la cognizione di me in te produce; ma forse la passione ti fa dire così. [...] Perché le cose che da noi son stimate buone, quelle che aviamo e possediamo, le amiamo; e quelle che ci mancano, le desideriamo: di modo che quel che s'ama, prima si desidera e, di poi che la cosa desiderata s'è ottenuta, l'amore viene e manca il desiderio. [...] la sanità, quando non l'aviamo, la desideriamo, ma non diremo già amarla; dipoi che l'aviamo, l'amiamo e non la desideriamo. Le ricchezze, le eredità, le gioie, innanzi che s'abbino, son desiderate e non amate; dipoi che si sono avute, non si desiderano più, ma s'amano¹⁴.

I due si avventurano così in un sottile dibattito che approda alla definizione di tre tipologie di amore in base alla natura del suo oggetto: utile, dilettevole, onesto o nobile¹⁵.

La questione che però qui interessa di più concerne propriamente le nozioni di amore e di desiderio in rapporto a ciò che è e a ciò che *non è*, ovvero *manca*. Ed è un punto che viene introdotto da Sofia, la quale chiede come «possiamo noi amar i figlioli e la sanità, se non l'aviamo», quando invece «ben la desideriamo», da ciò concludendo, a differenza di Filone, che l'amore e il desiderio sono «due affetti contrari de la volontà»¹⁶. Al che Filone ribatte che sia l'amore che il desiderio possono essere rivolti a cose dotate entrambe di *essere*, ma Sofia dissente e prontamente chiude il discorso sulla contrapposizione fra l'amore di *cose che sono* e il desiderio di *cose che non sono o mancano*. Né Sofia né Filone mettono in discussione la *conoscenza* dell'oggetto erotico, che infatti per entrambi *precede* amore e desiderio perché «la mente nostra è uno specchio ed esempio o, per dir meglio, una *immagine* de le cose reali: di modo che non è cosa alcuna che si possa amare, se prima non si truova in essere realmente»¹⁷. Detto altrimenti, osserva ancora Sofia,

non solamente ogni cognizione è delle *cose che sono*, ma ancora di quelle *che non sono*: perché il nostro intelletto giudica una cosa che è come la giudica, e un'altra che non è così. E poiché il suo officio è il discernere in l'essere delle cose e nel non essere, bisogna conosca quelle che sono e quelle che non sono; direi adunque che *l'amor presuppone la cognizione de le cose che sono*, e il *desiderio* di quelle che *non sono* e di quelle *che noi siamo privi*¹⁸.

Quindi, sia l'amore che il desiderio sono basati sulla conoscenza del loro oggetto; e, tuttavia, si ha amore dell'oggetto *in essere*, e desiderio *nel suo non essere*, o mancare, come già nella disquisizione di Socrate nel *Simposio* (200e-201b): così, ad esempio, si può amare un figlio, ma lo si può solo desiderare prima di averlo.

Eppure, Filone non è del tutto d'accordo, poiché «quel che non ha essere alcuno, è niente: e quel che è niente, così come non si può amare, ancor non si può né desiderar né avere»¹⁹. Pertanto, «l' desiderio e l'amor son fondati ne l'essere de la cosa, e non nel non essere» e quindi «prima è la cosa in essere, di poi s'imprime ne l'intelletto, e di poi si giudica essere buona: e ultimamente s'ama e desidera». Ma Sofia continua a non persuadersene e insiste nell'affermare che il desiderio sta nella *mancanza*, e quindi nel non-essere dell'oggetto desiderato, proprio come «è la sanità e li figliuoli, quando non l'aviamo; in le quali certamente non cade amore, ma solamente desiderio». Al che Filone controbatte affermando che, sebbene ciò che si desidera manchi al desiderante, e quindi non abbia in sé «essere proprio», tuttavia «non per questo è privato in tutto de l'essere», dal momento che comunque è «conosciuto per buono» e «desiderato». Passa così infine a distinguere fra vari piani di amore e desiderio, convenendo sul fatto che «non si possono dire amate quelle che non hanno alcuno essere proprio, come è la sanità e figliuoli quando ci mancano». Sottolinea però che si riferisce all'«amor *reale*», ed è un punto importante, perché esiste anche un secondo tipo di amore, ed è

l'immaginato [che] si può avere in tutte le cose desiderate, per l'essere che hanno nell'immaginazione; dal qual essere immaginato nasce un certo amore, il soggetto del quale non è la cosa propria reale che si desidera (per non avere ancor essere in realtà, propriamente), ma solo il *concetto* di quella cosa, pigliata del *suo essere comune*. E di tale amor il suo soggetto è improprio, perché non è vero amore, *ché gli manca il soggetto reale*; ma è solamente *simulato* e *immaginato*, perché il *desiderio di tal cose è spogliato di vero amore*²⁰.

Si delinea così chiaramente l'opposizione fra *amore reale* e *amore simulato* lungo l'asse essere/non-essere, attraverso una paradossale concezione del non-essere che, pur opponendosi al reale, tuttavia rivendica una qualche consistenza, ancorché *immaginaria*.

Per concludere, rispetto a questi due piani di realtà fattuale e immaginaria, dice Filone, esistono tre tipi di amore e di desiderio relativi a cose

de le quali alcune sono *amate e desiderate insieme*: come è la verità, la sapienza e una persona degna, quando non l'aviamo; altre sono *amate e non desiderate*: come son tutte le cose buone avute e possedute; alcune altre son *desiderate e non amate*: come è la sanità, li figliuoli quando ci mancano, e l'altre cose che non hanno essere reale. Sono adunque le cose amate e desiderate insieme, quelle che son stimate buone e hanno essere proprio e ci mancano; le amate e non desiderate son quelle medesime, quando l'aviamo e possediamo; e le cose *desiderate e non amate* son quelle che, non solamente ci mancano, ma ancora *non hanno in sé essere proprio, nel qual possi cadere amore*²¹.

Filone configura in tal modo una dialettica (di cui qui interessa soprattutto l'ultima ipotesi relativa al desiderio scisso dall'amore) tutta interna a una concezione dell'*essere* (reale e simulato) che si presenta nelle varianti dell'*attuale* e del *possibile*, declinata sui piani di *realtà* e *idealità* o *simulazione immaginaria*. È una dialettica tipica della tradizione neoplatonica, e che la lirica amorosa, di spunto ovidiano nelle sue rielaborazioni cinque-secentesche²², complica vieppiù aggiungendovi l'opzione ulteriore, già avvertibile nel madrigale prima ricordato di Ronsard, di una dinamica *immaginaria anti-idealistica soggettivamente e sensualmente erotica*²³. Di questa più complessa dinamica Donne offre una singolare rivisitazione tutta argutamente metafisica con inedite incursioni nel campo del desiderio per ciò che, per dirla con Leone Ebreo, non ha essere proprio.

Verso il nulla

In mancanza di una datazione precisa delle liriche amorose donniane non è possibile individuare un percorso di trasformazione coerente dei paradigmi lirici rintracciabili nel suo *corpus* poetico, anche se temi e stile hanno portato Gardner a offrire una sequenza ragionata dei *Songs and Sonets*. Si tratta però di un'ipotesi generalmente non seguita dai curatori moderni, e che qui non sarà riproposta negli esempi di *eros negativo* che vedremo, la cui sequenza è intesa in una chiave squisitamente tematica.

Varie sono le tipologie di amore negativo, o amore del nulla, proposte da Donne: per primo, il più convenzionale, il *nulla* di *Aire and Angels*, che denota l'amore *ideale* del poeta per l'immagine di un'amata che ancora non conosce (detta al v. 6 «lovely glorious nothing»)²⁴, e che tuttavia è già neoplatonicamente impressa nel suo cuore. Questa immagine ideale gli ha consentito di riconoscere in una donna reale, la destinataria di questo componimento, il suo vero amore, la cui presenza fisica viene evocata al v. 14 nelle sineddoci, di petrarchesca e petrarchista memoria, del labbro, occhio e ciglio²⁵.

Se già Marsilio Ficino aveva parlato della tensione dell'amante verso l'*idea* dell'amata²⁶, Donne vi elabora però un'arguta e inedita argomentazione che ribalta, nella seconda strofa²⁷, l'idea ancora petrarchesca della donna angelicata in quella di una purezza femminile mai così eterea e perfetta come quella maschile: fatta di aria, e quindi terrena, l'una si contrappone all'altra, che è invece composta di materia angelica e quindi celeste (vv. 26-8):

Whilst thus to ballast love, I thought,
 And so more steddy to have gone,
 With wares which would sinke admiration,
 I saw, I had loves pinnace overfraught;
 Ev'ry thy haire for love to worke upon
 Is much too much, some fitter must be sought;
 For, nor in nothing, nor in things
Extreme, and scattring bright, can love inhere;
 Then as an Angell, face, and wings
 Of aire, not pure as it, yet pure doth weare,
 So thy love may be my loves spheare;
 Just such disparitie
 As is 'twixt Aire and Angells puritie,
 T'wixt womens love, and mens will ever bee²⁸ (vv. 15-28).

L'inattesa soluzione concettosa degli ultimi versi costituisce la logica soluzione di un amore che, colto nelle fasi della sua ideale prefigurazione (il *nulla* di lei, v. 6), del primo incontro tra lui e lei (vv. 13-4), e, infine, dell'investimento (eccessivo) del desiderio di lui nel corpo di lei (vv. 15-20), rivendica la necessità di un maggiore equilibrio fra tensione e possesso spirituale, per un verso, e impulso carnale, per un altro. E lo

rivendica, l'amante, a scapito dell'amata, la quale viene pur graziosamente accusata di una bellezza carnale (impura) tale da sovraccaricare e far affondare la "pinassa" del suo amore (v. 19): vascello che, invece, deve portare un peso equilibrato fra il *nulla* della sola *idea* di lei e l'*eccessivo splendore del suo corpo* («nor in nothing, nor in things / Extreme, and scattrng bright, can love inhere», vv. 21-2).

La dialettica qui argutamente esposta fra ideale e reale, e quindi fra il nulla e l'essere della donna come oggetto di un amore che non concede spazio al desiderio erotico soggettivo, fatto di assenza e di mancanza, acquista invece in *The Dreame* i toni di una sofisticata seduzione tutta sensuale, giocata sulla tensione onirica di un desiderio che oscilla fra immaginario e reale. Proprio sull'ambigua natura dell'amata, reale e immaginaria, fa infatti leva il poeta in un estremo tentativo di convincerla all'amplesso.

Nelle prime due strofe, le dice di essere stato svegliato dal suo arrivo (v. 5), e per questo la invita a entrare nel suo abbraccio e a «mettere in atto il resto del sogno», evidentemente amoroso («Enter these armes, for since thou thoughtst it best, / Not to dreame all my dreame, let's act the rest», vv. 9-10); poi, dopo averla lusingata paragonandola implicitamente a Dio, ancora più che agli angeli, per la straordinaria capacità di conoscere i suoi pensieri più segreti (vv. 15-6), dichiara che sarebbe stato profano pensarla qualcosa di diverso da lei, e quindi obliquamente le dice di voler abbandonare la sua immagine onirica in favore della donna reale («I must confesse, it could not chuse but bee / Prophane, to thinke thee any think but thee», vv. 19-20)²⁹. Si delinea così una sottile dialettica fra l'immagine erotica dell'amata e la donna in carne e ossa, in un sofisticato intreccio verbale imperniato sull'ambiguità dei deittici di seconda persona, che confonde i piani in giochi apparentemente tautologici fra il tu immaginario e il tu reale («Il tuo venire e restare han mostrato te, te», v. 21) e in improvvise divaricazioni fra l'immagine che è protagonista del sogno del poeta e la donna che evidentemente se ne va («ma l'alzarti mi fa dubitare che ora / tu non sia tu», vv. 22-3):

Comming and staying show'd thee, thee,
But rising makes me doubt, that now,
Thou art not thou.

That love is weake, where feare's as strong as hee;
 'Tis not all spirit, pure, and brave,
 If mixture it of *Feare, Shame, Honor*, have.
 Perchance as torches which must ready bee,
 Men light and put out, so thou deal'st with mee,
 Thou cam'st to kindle, goest to come; Then I
 Will dreame that hope againe, but else would die³⁰ (vv. 21-30).

Ma gioco seduttivo è anche quello della donna stessa, che si allontana proprio per accendergli il desiderio (vv. 27-8). Duplice è quindi la sollecitazione del desiderio, entrambi gli amanti essendo presi in un'alternanza di presenza e assenza, essere e nulla, che riattizza continuamente l'impulso erotico, qui dichiaratamente carnale, in una tensione verso il possesso di un oggetto *conosciuto* di cui il poeta e, forse, anche la donna avvertono la *mancanza*.

Diverso ancora è l'altro sogno dell'elegia X, anch'essa intitolata *The Dreame*, o *Image and Dreame* da Gardner (che però la colloca fra i *Songs and Sonets*), dove l'immagine del primo verso è stata talvolta interpretata come il ritratto dell'amata, ma in modo non convincente, denotando piuttosto l'immagine impressa nel cuore dell'amante³¹. Varie, ancorché fra loro intrecciate, sono le accezioni di quest'immagine depositata nell'animo dell'amante disseminate nelle fonti: dichiaratamente ideale in Marsilio Ficino³², estatica in Leone Ebreo³³, legata a una psicofisiologia dell'impressione immaginifica che deve essere tenuta a freno dalla ragione in Castiglione³⁴. Come nota Gardner era comunque comune l'idea che l'immagine fosse più bella della donna reale³⁵, e la studiosa rinvia ancora al terzo dialogo di Leone Ebreo, dove Filone si dilunga sull'insaziabilità del desiderio sollecitato dall'immagine di Sofia³⁶. Nell'elegia X di Donne, l'immagine contenuta nell'*incipit* è appunto questa figura ideale di cui parla Leone Ebreo³⁷, e, più potente della donna reale, è incisa nel cuore dell'amante, di cui è indiscussa padrona, o meglio, monarca. La metafora che il poeta adopera al v. 3 è infatti quella del proprio animo come una moneta che porta impresso il volto della donna; a questa immagine egli chiede al v. 5 di andarsene e di portar via con sé il suo stesso cuore, perché la troppa pienezza di questo amore contemplativo ottunde in lui ogni altra funzione vitale (vv. 6-8)³⁸:

Image of her whom I love, more then she,
 Whose faire impression in my faithfull heart,
 Makes mee her Medall, and makes her love mee,
 As Kings do coyness, to which their stamps impart
 The value: goe, and take my heart from hence,
 Which now is growne too great and good for me:
 Honours oppresse weake spirits, and our sense,
 Strong objects dull, the more, the lesse wee see³⁹ (vv. 1-8).

Ma con l'allontanamento del cuore se ne va anche la ragione, che nel cuore ha sede, e allora la fantasia diviene la sola regina dell'anima dell'amante, che gli consente infine di giocare liberamente con le immagini di lei – dal controllo di lei svincolate, e quindi meno ingombranti (vv. 9-11). Così, si legge al v. 10, sogno e realtà finiscono per coincidere nel desiderio del possesso dell'amata, dal momento che, nella solitudine dell'immaginario erotico di questo amante, sognare l'amplesso equivale a compierlo. Il desiderio si libera così sia dal giogo della realtà (la donna in carne e ossa, ambigualmente appellata nel «tu» del v. 14)⁴⁰, sia dall'immagine di lei da lei stessa dominata (ovvero la prima immagine dei vv. 1-5); e racchiuso nello spazio del proprio desiderio immaginario, l'amante si sottrae infine al rischio di esporsi a pene amorose reali, come il rifiuto o lo sprezzo dell'amata (vv. 15-6):

When you are gone, and *Reason* gone with you,
 Then *Fantasie* is Queene and Soule, and all;
 She can present joyes meaner then you do;
 Convenient, and more proportionall.
 So, if I dreame I have you, I have you,
 For, all our joyes are but fantasticall.
 And so I scape the paine, for paine is true;
 And sleep which locks up sense, doth lock out all⁴¹ (vv. 9-16).

Ma poi segue il risveglio, e lui sa che tornare alla realtà non significherà pentirsi del suo sogno, ma anzi riviverlo nel canto che gli dedicherà (vv. 17-20). Eppure, sorprendentemente, non si accontenta nemmeno ora, e, con un'inattesa svolta argomentativa, al v. 21 torna a rivolgersi al proprio cuore e all'immagine di lei, ai quali chiede adesso di restare: perché in fondo le gioie non sono che un sogno e la vita

stessa una candela che ben presto si consuma (v. 24). E allora – conclude ai vv. 25-6 questo amante indeciso fra il desiderio di essere posseduto e l'ansia di libertà – meglio essere colmati dall'amore di lei, ed esserne perciò resi pazzi, piuttosto che restarne per sempre ignoranti («ideott», v. 26):

But dearest heart, and dearer image stay;
 Alas, true joyes at best are *dream*e enough;
 Though you stay here you passe too fast away:
 For even at first life *Taper* is a snuffe.
 Fill'd with her love, may I be rather grown
 Mad with much *heart*, then *ideott* wih none⁴² (vv. 21-6).

Questa dinamica tutta mentale fra varie tipologie di immagini della donna (neoplatonicamente ideale o soggettivamente e fantasticamente erotica), qui in diretta competizione fra loro, si svincola in altre liriche dall'idea della *conoscenza* dell'oggetto concreto, da cui queste immagini derivano. Il desiderio si emancipa dall'*idea* di un particolare oggetto erotico *in essere* (per dirla con Leone Ebreo), per rivolgersi piuttosto al «concetto di quella cosa, pigliata del suo essere comune» (cfr. *supra*, p. 68), e quindi al *nulla*: da intendersi, però, sia come *simulacro* di qualsiasi possibile oggetto erotico nella sua più generale formulazione (quindi si tratta del non-essere in quanto concetto immaginario), sia, e soprattutto, come *simulacro paradossale* di qualcosa di *inesistente* o di *ignoto* (in questo caso il non-essere è duplice: immaginario e inoltre privo di qualsiasi pretesa di realtà e conoscibilità).

Si entra così prepotentemente nello spazio di un desiderio *ignorante* del suo oggetto, che allontana Donne sia da Leone Ebreo, che, come si è visto, riconduce ogni disquisizione su amore e desiderio alla preliminare *conoscenza* dell'oggetto erotico, sia dalla elaborazione ficiniana di un *non so che* comunque di origine divina. Il nulla di Donne è infatti soprattutto, e piuttosto, un impulso erotico immaginario sgravato da ipoteche divine e ideali⁴³, anche laddove si riferisce esplicitamente alla divinità di amore, come in alcuni versi di grande densità semantica di *Farewell to Love*.

In questa poesia il tono è chiaramente ironico e volto a demistificare l'amore spirituale a tutto vantaggio di quello carnale. Nell'*incipit*

l'amante dichiara che quando era ancora troppo giovane per conoscere la divinità d'amore bramava, alla stregua di un ateo che non conosce Dio, un potere ignoto e senza nome (vv. 1-5), e, per spiegare il senso di questo strano desiderio per il non conosciuto Amore, nel giro di quattro versi entra nel pieno della dinamica erotica, rendendone ambiguo il senso nell'oscurità referenziale dei deittici (vv. 7-10):

Thus when
 Things not yet known are coveted by men,
 Our desires give them fashion, and so
 As they waxe lesser, fall, as they sise, grow⁴⁴.

Redpath e Shawcross⁴⁵ sottolineano l'opacità di «they» al v. 10, riferendolo, alternativamente, a «Things not yet known del v. 8 e alla forma («fashion») che viene loro data dal desiderio (v. 9). E ritengono che il senso sia il seguente: quando desideriamo cose ancora sconosciute, è il nostro desiderio a dare loro forma, e quindi esse aumentano o diminuiscono, ossia divengono più o meno belle e grandi, al crescere o decrescere della loro forma. Più ragionevole sembra però riferire, come fa Smith⁴⁶, «they» a «desires», e quindi interpretare il v. 10 come segue: se i desideri diminuiscono, anche le forme che il desiderio dà ai propri oggetti si riducono (naturalmente in chiave figurata); al contrario, se aumentano, anche quelle crescono (diventano più belle e desiderabili).

Resta tuttavia ancora da chiarire il rapporto fra il desiderio e il grado o il tipo di conoscenza presunto dell'oggetto erotico: si tratta di totale ignoranza, oppure dell'ignoranza di uno specifico tipo di amore (e in questo caso si ricadrebbe nell'idea di un non-essere come simulacro di un oggetto in essere prospettato da Leone Ebreo)? L'ignoranza, dice il poeta, è dell'Amore come divinità, e non di una *possibile* donna amata, e quindi non può che trattarsi di una *ignoranza assoluta*. Di conseguenza, il desiderio non può che tendere al nulla in quanto non-essere di un oggetto mai esperito, ma conosciuto solo come possibilità *totalmente* immaginaria. E questo parrebbe costituire un deciso allontanamento dal desiderio per ciò che non ha essere proprio di cui parla Leone Ebreo (il simulacro immaginario di una cosa «pigliata del suo essere comune»), aprendo ad altre possibilità di

articolazione del desiderio-del-nulla in relazione, non solo alla mancanza, ma anche, e propriamente, alla non-conoscenza.

Queste nuove articolazioni si presentano appunto in *Negative Love*, o *The Nothing*, una lirica che Gardner riconduce invece, più semplicemente, alla tensione erotica dell'amante ficiniano verso un *non so che*. Ma, al contrario, il discorso di Donne parrebbe ora dichiaratamente svincolarsi da qualsiasi riferimento neoplatonico, per riproporre, piuttosto, un immaginario erotico di tipo fantastico, come già nell'elegia X, ma adesso totalmente slegato dall'idea stessa di oggetto erotico, sia esso reale o ideale (come appunto era l'immagine dell'amata in quella poesia).

Il tono apparentemente leggero, unito a uno scanzonato impiego del tetrametro, contribuisce ad alleggerire un'argomentazione imperniata su acrobazie paralogiche e oscurità semantiche, che culminano nell'ardito e ripetuto impiego del verbo (*to miss*, in cui si intrecciano i significati (assai connotati in questo contesto) di "mancare", "non riuscire a ottenere", "non conoscere", condensandovi vorticosamente il senso della solitudine del tutto immaginaria del desiderio dell'amante. Ed è un desiderio *absolutus* al quale il poeta perviene negando, nella prima strofa, sia l'amore platonico che quello sensuale, ovidiano, e poi, nella seconda (vv. 10-2), alludendo alla cristiana *via negativa* tramite la quale l'amante definisce il proprio assurdo e perfettissimo amore (vv. 1-18):

I never stoop'd so low, as they
 Which on an eye, cheeke, lip, can prey,
 Seldom to them, which soare no higher
 Then virtue or the minde to admire,
 For sense, and understanding may
 Know, what gives fuell to their fire:
 My love, though silly, is more brave,
 For may I misse, when ere I crave,
 If I know yet, what I would have.

If that be simply perfectest
 Which can by no way be exprest
 But *Negatives*, my love is so.
 To All, which all love, I say no.

If any who decipherers best,
 What we *know not*, our selves, *can know*,
 Let him teach mee that *nothing*; This
 As yet my ease, and comfort is,
 Though I *speed not*, I cannot *misse*⁴⁷.

Semplice e ignorante (*silly*, come in *OED*⁴⁸, 3.a), oltre che ardito e raffinato (*brave*, come in *OED*, 1.a), il suo amore è fatto di un *nulla* che affonda nei misteriosi meandri dell'animo umano e non lo espone a possibili sconfitte. Per arrivare a dimostrarlo l'io insiste, ai vv. 8-9, sul rapporto fra desiderio («crave»), conoscenza («if I know yet») e possesso («have»), e dichiara enigmaticamente che potrebbe non ottenere (cioè mancare, «misse») quello che vorrebbe avere («would have») se ancora *non sa* («I know yet») quello che vuole *prima di desiderare* («when ere I crave»). Insomma, è un cortocircuito fra il desiderio di qualcosa non conosciuto e la sua irraggiungibilità. Ecco perché il suo amore è semplice e ignorante, oltre che ardito: perché si arrischia comunque di ottenere qualcosa che potrebbe desiderare ma che non sa che cosa sia.

Il ricorso alla *via negativa* di tomistica memoria nella seconda strofa serve appunto per chiarire, per quanto possibile, la perfezione di questo suo amore che non può che definirsi per negazione, ossia per sottrazione di tutto ciò che gli amanti amano («To All, which all love, I say no», v. 13). Ed è solo chi ben comprende l'animo umano – che noi stessi *non conosciamo* – che potrà insegnare a lui che cosa sia quel nulla (vv. 14-6). Egli si arrende quindi di fronte all'impossibilità di capire la sua stessa dinamica erotica, dal momento che né conosce l'essere della cosa che desidera (la sua realtà concreta), né sa spiegare che cosa sia il suo non-essere immaginario, in quanto soggettiva costruzione fantastica di un oggetto di amore infondato. Così si arresta sullo scacco della propria ragione essendo incapace di capire questo nulla e quindi di dirlo, se non, appunto, per negazione della cosa: *no-thing*. E si consola infine nel dichiarare che, seppure non riuscirà a ottenere ciò che il suo stesso desiderio non conosce (*speed*, nel senso di “far progressi”, come in *OED*, I, 1.a e b), tuttavia non potrà fallire («misse»).

Il verbo (*to*) *misse* torna quindi a chiudere il componimento con un richiamo interno al v. 8 che solo apparentemente inverte la conclu-

sione della strofa precedente, in realtà essendone la logica conseguenza: la mancanza, e quindi l'insuccesso, si avverte come tale solo se si è un amante comune, uno di quelli che amano tutte le cose; lui, al contrario, è il protagonista di un desiderio autotelico, che parrebbe cioè desiderare sé stesso, in quanto tensione pura verso un non-ente, né reale, né ideale, né addirittura erotico simulacro soggettivo di un essere *conosciuto*. È quindi il desiderio del nulla, un impulso senza oggetto, che dell'assenza fa paradossalmente il punto di forza di una nuova pienezza immaginaria: indicibile e incomprensibile, inedita configurazione, in negativo, della perfezione dell'amore.

Note

1. La letteratura critica sul tema è naturalmente molto vasta: mi limito a rinviare, oltre che alla bibliografia, all'introduzione e alle note ai testi della seguente edizione: J. Donne, *Poesie*, seconda edizione rivista e ampliata a cura di A. Serpieri, S. Bigliuzzi, Rizzoli, Milano 2009. Cfr. inoltre il classico J. B. Leishman, *The Monarch of Wit*, Hutchinson University Library, London 1965, e il più recente A. Guibbory, *Erotic Poetry*, in Id. (ed.), *The Cambridge Companion to John Donne*, Cambridge University Press, Cambridge 2006, pp. 133-47.

2. [Il mio volto nel tuo occhio, il tuo nel mio appare]. L'edizione italiana di riferimento è quella, citata nella precedente nota, a cura di A. Serpieri e S. Bigliuzzi. Le traduzioni riportate in nota recheranno l'acronimo del traduttore (A.S. oppure S.B.). I corsivi di tutte le citazioni, comprese quelle di altri testi primari, sono miei.

3. «Except you enthrall mee, never shall be free, / Nor never chaste, except you ravish me» [Se non mi fai schiavo, mai sarò libero, / né mai casto, se tu non mi violenti; S.B.].

4. H. Gardner (ed.), *John Donne. The Elegies and The Songs and Sonnets*, Clarendon Press, Oxford 1965.

5. T. A. Perry, *Erotic Spirituality. The Integrative Tradition from Leone Ebreo to John Donne*, University of Alabama Press, Tuscaloosa (AL) 1980.

6. «Filone: [...] la mente mia, ritirata a contemplar, come suole, quella formata in te bellezza, e in lei per immagine impressa e sempre desiderata, m'ha fatto lassare i sensi esteriori. [...] se la splendida bellezza tua non mi fusse intrata per gli occhi, non me ne sarebbe possuto trapassar tanto, come fece, il senso e la fantasia, e penetrando sino al cuore non arìa pigliata per eterna abitazione (come pigliò) la mente mia, impiandola di scultura di tua *immagine*; ché così presto non trapassano i raggi del sole i corpi celesti o gli elementi che son di sotto fino a la terra, quanto in me fece l'effigie di tua bellezza, fin a porsi nel centro del cuore e nel cuore de la mente. [...] Non men che nel sonno, si ritirano ne l'estasi i spiriti dentro e lassano i sensi senza sentimento e i membri senza movimento, perché la *mente si raccoglie in se stes-*

sa a contemplare in uno oggetto sì intimo e desiderato, che tutta l'occupa e aliena, come ora ha fatto in me la contemplazione di tua formosa immagine, dea del mio desiderio» (Leone Ebreo, *Dialoghi d'amore*, a cura di D. Giovannozzi, Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 164, 166). Se non altrimenti indicato, i corsivi di tutte le citazioni sono miei.

7. L'edizione di riferimento è Platone, *Simposio*, a cura di G. Reale, Mondadori-Fondazione Lorenzo Valla, Milano 2001.

8. «Noi non usiamo desiderare quelle cose le quali interamente sono in nostra possessione, né quelle ancora delle quali noi al tutto manchiamo. E veduto che ciascuno cerca quella cosa che gli manca, colui che interamente essa cosa possiede a che proposito cercherebbe più oltre? E dato che nessuno desideri quelle cose delle quali egli non ha alcuna cognitione, è necessario che noi abbiamo in qualche modo notizia di quella cosa che noi amiamo. [...] Qualunque adunque ama qualche cosa, quella interamente certo non possiede, nientedimeno la conosce con la cogitatione dell'animo e quella giudica gioconda, e ha speranza di potere conseguirla. Questa cognitione, giudizio, speranza è quasi una presente anticipatione del bene assente, imperò che non desidererebbe se essa cosa non gli piacesse, né gli piacerebbe se di lei non avesse qualche saggio. Considerato adunque che gli amanti abbino in parte quel ch'e' desiderano e in parte no, non senza proposito si dice l'amore essere mixto d'una certa povertà e ricchezza» (Marsilio Ficino, oratione VI, capitolo VII, *Del nascimento de amore*, in Id., *El libro dell'amore* [circa 1491 ma pubblicato solo nel 1544, a cura di N. Dortelata, pseudonimo di P. F. Giambullari], a cura di S. Niccoli, Olschki, Firenze 1987).

9. Marsilio Ficino, oratione II, capitolo VI, *Delle passioni d'amore*, in Id., *El libro dell'amore*, cit.

10. Come afferma nel capitolo II della oratione I (*Come la bellezza di Dio partorisce l'amore*), «questa spetie divina, cioè bellezza, in tutte le cose l'amore, cioè desiderio di sé, ha procreato. Imperò che se Idio ad sé rapisce el mondo e el mondo è rapito da lui, un certo continuo attramento è tra Dio e el mondo, e da Dio comincia e nel mondo passa, e finalmente in Dio termina, el quale come per un certo cerchio donde si parti ritorna. Si che un cerchio solo è quel medesimo da Dio nel mondo, e dal mondo in Dio, e in tre modi si chiama: in quanto e' comincia in Dio e allecta, bellezza; in quanto e' passa nel mondo e quello rapisce, amore; in quanto, mentre che e' ritorna nell'Auctore, a·Llui congiugne l'opera sua, dilectatione. L'amore adunque cominciando dalla bellezza termina in dilectatione».

11. Note a *Negative Love*, in Gardner, *John Donne. The Elegies and The Songs and Sonnets*, cit., pp. 178-9.

12. «L'homme est bien sot, qui aime sans cognoistre. / J'aime, & jamais je ne vy ce que j'aime: / D'un faux penser je me deçoy moy-mesme, / Je suis esclavé, & ne cognois mon maistre. / L'imaginer seulement me fait estre / Comme je suis en une peine extrême. / L'œil peult faillir, l'aureille fait de mesme, / Mais nul des sens mon amour n'a fait naistre. / Je n'ay ny vue, ny ouy, ny touché: / Ce qui m'offense à mes yeux est caché: / La playe au coeur à credit m'est venue. / Ou noz esprits se cognois-

sent aux Cieux / Ainsi que d'avoir nostre terre vestue, / Qui vont gardant la mesme affection / Dedans leurs corps, qu'au Ciel ils avoient eue, / Ou je suis fol: encores vaut-il mieux / Aimer en l'air une chose incognue / Que n'aimer rien, imitant Ixion / Qui pour Junon embrassoit une nue» (P. de Ronsard, madrigal 1, in *Les ouvres de P. de Ronsard*, Chez Gabriel Buon, au cloz Bruneau, à l'enseigne S. Claude, Paris 1578, pp. 181-2 [L'uomo è ben sciocco se ama senza conoscere. / Io amo, e mai ho visto ciò che amo: / con un falso pensiero inganno me stesso, / sono schiavo e non conosco il mio padrone. / Il solo immaginare mi fa esser / come sono, in pena estrema. / L'occhio può mancare, l'orecchio far lo stesso, / ma nessun senso ha fatto nascere il mio amore. / Non ho né visto, né udito, né toccato: / ciò che mi offende gli occhi è celato: / la piaga al cuore a credito m'è venuta. / O le nostre anime si conoscono in Cielo, / prima di aver indossato la veste terrena, / e conservano la stessa affezione / dentro il proprio corpo, che avevano in Cielo, / oppure son pazzo: ancora è meglio / amare in aria una cosa sconosciuta / che non amare affatto, imitando Issione / che al posto di Giunone abbracciò una nuvola; traduzione mia]).

13. B. Castiglione, *Il libro del Cortigiano*, a cura di G. Preti, Einaudi, Torino 1965, p. 364.

14. Leone Ebreo, *Dialoghi d'amore*, cit., p. 7.

15. Ripartizione che, come fa notare Perry (*Erotic Spirituality*, cit., p. 11), ripropone una distinzione aristotelica (*Etica nicomachea*, 8.2.1155b).

16. Leone Ebreo, *Dialoghi d'amore*, cit., p. 10.

17. *Ibid.*

18. *Ibid.*

19. Le citazioni che seguono sono in ivi, pp. 11-2.

20. Ivi, p. 13.

21. *Ibid.*

22. Per una panoramica delle tematiche e degli influssi classici e italiani sulla sonettistica inglese si rinvia, ad esempio, a J. W. Lever, *The Elizabethan Love Sonnet* (1956), Methuen, London 1966; per una specifica disamina di questo tipo di intertestualità presente nella poesia di Donne cfr. invece D. Guss, *John Donne, Petrarchist: Italianate Conceits and Love Theory in The Songs and Sonets*, Wayne State University Press, Detroit 1966.

23. La tematica del sogno erotico è presente in Ovidio, ad esempio nelle *Eroidi*, XIII (*Laodamia a Protesilao*), XV (*Saffo a Faone*), e nelle *Metamorfosi*, libri IX (che contiene allusioni ai sogni erotici di Bibli per il fratello Cauno) e X (che racconta il sogno erotico di Mirra per il padre Cinira), ed è diffusa tanto nella poesia italiana (vedi ad es. i sonetti 15 e 16 di Chariteo e lo strambotto 50 di Serafino Aquilano), quanto nella sonettistica inglese del Cinquecento. Tuttavia, fatta eccezione per Shakespeare, che dedica al sogno del *fair youth* i complessi sonetti 27 e 43, gli altri esempi inglesi che non afferiscono alla tradizione petrarchista del sogno consolatore dell'amata, ma a quello più specificamente amoroso, tendono perlopiù a smorzare la tensione erotica in allusioni che mai raggiungono l'arditezza concettuale e immaginifica dei giochi erotico-onirici di Donne (cfr. ad es. i sonetti XXXII, XXXVIII e XXXIX di

Ph. Sidney, dal suo *Astrophil & Stella*, 1591). Per una disamina del rapporto fra questo tema in Donne e nella poesia francese, cfr. D. C. Allen, *The Genesis of Donne's Dreams*, in "Modern Language Notes", LXXV, April, 1960, pp. 293-5.

24. [Un amabile splendido nulla io vidi; A.S.]

25. «And therefore what thou wert, and who / I bid Love aske, and now / That it assume thy body, I allow, / And fixe it selfe in thy lip, eye, and brow» (vv. 11-4 [E perciò che cosa tu fossi e chi, / invitai Amore a domandare, e adesso / che assuma il tuo corpo io consento, / e si fissi nel tuo labbro, occhio, e fronte; A.S.]).

26. Marsilio Ficino, oratione VI, capitolo VI, *Del modo dello innamorare*, in Id., *El libro dell'amore*, cit.: «E però, sì come abbiàno decto di sopra, coloro che sono nati sotto una medesima stella sono in tal modo disposti, che la imagine del più bello di loro, entrando per gli occhi nell'animo di quell'altro, interamente si confà con una certa imagine formata dal principio d'essa generatione, così nel velame celestiale dell'anima come nel seno dell'anima. *L'animo di costui, così percosso, ricognosce come cosa sua la imagine di colui che si gli fece innanzi*, la quale quasi interamente è tale quale ab antiquo egli ha in sé medesimo, e quale già volle scolpire nel corpo suo ma non potette, e quella subitamente appicca alla sua interiore imagine, e quella riformando migliora, se parte alcuna gli manca alla perfecta forma del corpo gioviale; e dipoi essa imagine così riformata ama come sua opera propria. Di qui nasce che gli amanti sono tanto ingannati che giudicano la persona amata essere più bella ch'ella non è; imperò che in processo di tempo e' non veggono la cosa amata nella propria imagine presa pe' sensi, ma *veggono quella nella imagine già formata dalla loro anima ad similitudine della loro idea*. Desiderano ancora vedere continuamente quel corpo dal quale ebbono quella tale imagine, imperò che, benché l'animo, ancora che sia privato della presentia del corpo, e appresso di sé conservi la imagine di quel tale, e quella quanto a llui gli sia abastanza, nondimeno gli spiriti e gli occhi, che sono instrumento dell'anima, quella non conservano».

27. Che come la prima ha la forma di un sonetto con la sestina che precede l'ottava.

28. [Mentre pensai in tal modo di zavorrar l'amore / e così più stabilmente andare / con mercanzie che avrebbero affondato lo stupore, / vidi che avevo sovraccaricato il vascello dell'amore: / confrontarsi perfino con un tuo capello è davvero troppo / per l'amore, e qualcosa di più adatto va trovato; / poiché, né in nulla, né in cose / estreme e abbaglianti, può inerire l'amore; / perciò, come un Angelo, volto e ali / d'aria, non così puro, eppur vestito di purezza, / così il tuo amore può del mio amore essere la sfera; / proprio questa disparità, / come tra d'Aria e d'Angeli, tra amor di donna e d'uomo sempre ci sarà; A.S.]

29. [Devo confessare che non poteva che essere / profano il pensarti altra cosa da te; A.S.]

30. [Il tuo venire e restare han mostrato te, te, / ma l'alzarti mi fa dubitare che ora / tu non sia tu. / È debole quell'amore in cui è altrettanto forte il timore; / non è tutto spirito, puro e ardito, se si mescola a timore, vergogna e onore. / Forse, come le torce, che devono essere pronte, / vengono accese e spente, così tu fai con me; / sei

venuta ad attizzare, te ne vai per venire; / sognerò dunque quella speranza ancora, ché altrimenti morirei; A.S.]

31. Lo sottolineava già Fredson T. Bowers nel suo articolo *An Interpretation of Donne's Tenth Elegy*, in "Modern Language Notes", April, 1939, pp. 280-2.

32. Cfr. *supra* nota 26.

33. Cfr. *supra* nota 6. Ma cfr. anche, rispetto al tema della produzione e ricezione delle immagini, l'ipotesi mediatrice fra la dinamica introiettiva ed estromissiva, tipica delle varie teorie rinascimentali, qui offerta da Filone (e di cui probabilmente dovette ricordarsi Donne in *The Extasie*, vv. 7-8): «Ne l'atto visivo tutte due le cose sieno necessarie, così la missiva de' raggi de l'occhio ad apprendere e illuminare l'oggetto, come la rappresentazione de le spezie de l'oggetto ne la visione. E ancora questi dui moti contrari non bastano a la visione, senza altro terzo e ultimo, che è [de] l'occhio mediante i raggi sopra l'oggetto, secondariamente a conformare la spezie de l'oggetto impressa con l'oggetto esteriore; e in questo terzo atto consiste la perfetta ragione de la visione» (Leone Ebreo, *Dialoghi d'amore*, cit., p. 177).

34. «Però quando qualche grazioso aspetto di bella donna lor s'appresenta, scompagnato da leggiadri costumi e gentil maniere, tale che esso, come esperto in amore, conosca il sangue suo aver conformità con quello, subito che s'accorge che gli occhi suoi rapiscano quella immagine e la portano al cuore, è che l'anima con piacere a contemplarla e sentir in sé quello influsso che lacommove ed a poco a poco la riscalda, e che quei vivi spiriti che scintillan for per gli occhi tuttavia aggiugnon nova esca al foco, deve in questo principio provvedere di presto rimedio, e risvegliar la ragione e di quella armar la ròcca del cor suo; e talmente chiuder i passi al senso ed agli appetiti, che né per forza né per inganno entrar vi possano» (Castiglione, *Il libro del Cortigiano*, cit., p. 376).

35. Gardner, *John Donne. The Elegies and The Songs and Sonnets*, cit., p. 181.

36. «La tua bellezza in forma più divina che umana a me si rappresenta; ma per essere sempre accompagnata d'un pongitivo e insaziabile desiderio, si converte di dentro in uno pernizioso e molto furioso veleno, sì che quanto tua bellezza è più eccessiva, tanto produce in me più rabbioso e velenoso disio. La presenza tua m'è triaca solamente perché mi ritiene la vita, ma non per levar la velenosità e la pena, anzi la prolunga e fa più durabile: però che vederti mi proibisce il fine, qual sarebbe termine al mio ardente desiderio e riposo a mia affannosa vita» (Leone Ebreo, *Dialoghi d'amore*, cit., p. 189).

37. «Sofia: Pur mi lamento che possi e vagli in te, più che mia persona, l'immagine di quella. Filone: Può più, perché già la rappresentazione di dentro a l'animo precede a quella di fuore, però che quella, per essere interiore, se ha già possessionato di tutti gl'interiori» (*ibid.*).

38. Sempre Gardner rinvia al terzo dialogo di Leone Ebreo: «Quando adunque la mente spirituale (che è cuore di nostro cuore e anima di nostra anima) per forza di desiderio si ritira in se stessa a contemplare in uno intimo e desiderato oggetto, raccoglie a sé tutta l'anima, tutta restringendosi in una indivisibile unità; e con essa si ritirano i spiriti, sebbene non li opera, e si raccolgono in mezzo de la testa, ove è la cogi-

tazione, o al centro del cuore, ove è il desiderio, lasciando gli occhi senza vista, l'orecchie senz'auditò, e così gli altri instrumenti senza sentimento e movimento; e ancor i membri interiori de la notrizione s'allentano da la loro continua e necessaria opera de la digestione e distribuzione del cibo: sol comanda il corpo umano a la virtù vitale del cuore, la quale t'ho detto che è guardiano uniforme de la vita. La qual virtù è mezza, in luogo e dignità, de le virtù del corpo umano e legatrice de la parte superiore con l'inferiore. [...] Velenosa di tal veleno [...] così l'immagine tua è dentro de la mia mente e di lì mai si parte, attraendo a sé tutte le virtù e spiriti, e con quelli insieme la vita totalmente levarebbe, se non che tua persona esistente di fuora mi recupera gli spiriti e sentimenti, levandoli di mano la preda per intertenermi la vita» (Leone Ebreo, *Dialoghi d'amore*, cit., pp. 168, 188-9).

39. [Immagine di lei, che io amo più che lei, / la cui bella impronta nel mio cuore fedele / fa di me il suo medaglione, e fa che lei ami me, / come fanno i Re con le monete, a cui le loro effigi / impartiscono il valore: va', e porta via di qui il mio cuore, / che ora troppo grande e buono è diventato per me: / gli onori opprimono gli spiriti deboli, e forti oggetti tanto più / ottendono i nostri sensi, quanto meno li vediamo; A.S.]

40. Dove appunto il primo *you* parrebbe denotare la donna, il secondo la sua immagine erotica.

41. [Quando te ne sei andata, e la Ragione è andata via con te, / la Fantasia è diventata Regina e Anima, e tutto; / lei può donare gioie più modeste di te; / adeguate, e più commisurate. / Così, se io sogno di averti, io ti ho, / poiché tutte le nostre gioie sono solo immaginarie. / E così scampo al dolore, poiché il dolore è vero; / e il sonno, che sbarra i sensi, sbarra fuori tutto; A.S.]

42. [Ma, carissimo cuore, e più cara immagine, restate; / ahimè, le gioie vere al meglio non son altro che sogno; / anche se tu stai qui, troppo in fretta tu passi via: / poiché fin dall'inizio è un lucignolo la candela della vita. / Riempito dal suo amore, ch'io possa piuttosto crescer / pazzo per troppo cuore che insensibile senza; A.S.]

43. Diverso è il caso di *The Extasie* dove il poeta afferma di capire solo nel momento della contemplazione estatica dell'amata ciò che prima entrambi non vedevano, ovvero che cosa fosse che li attraeva l'un l'altro: qualcosa di più profondo e divino del semplice impulso carnale, tale da renderli neoplatonicamente una sola cosa: «This Extasie doth unperplex / (We said) and tell us what we love; / Wee see by this it was not sexe; / Wee see we saw not what did move: / But as all severall soules containe / Mixture of things, they know not what, / Love these mixt soules doth mixe againe, / And makes both one, each this and that» (vv. 29-36 [Questa Estasi toglie ogni perplessità / (dicevamo) e ci dice cosa noi amiamo, / vediamo grazie a essa che non era il sesso, / vediamo che non vedemmo cosa ci mosse: / ma, come tutte le singole anime contengono / mescolanza di cose, e non sanno quali, / l'amore queste anime mischiate mischia ancora, / e fa di due una, ognuna questa e quella; A.S.]).

44. [Così quando / cose ancora sconosciute sono bramate dagli uomini, / i nostri desideri danno loro forma, e così / se essi diminuiscono, le cose si riducono, se aumentano, crescono; S.B.]

45. T. Redpath (ed.), *The Songs and Sonets of John Donne*, Methuen, London 1983²; J. T. Shawcross (ed.), *Complete Poetry*, New York University Press, New York, 1968.

46. A. J. Smith (ed.), *The Complete English Poems* (1971), Penguin, Harmondsworth 1996.

47. [Mai mi sono abbassato come quelli / che su occhio, guancia, labbro, sanno predare, / di rado fino a quelli che non si levano più in alto / che per spirito o virtù ammirare, / poiché senso e intelletto possono / sapere cosa dà carburante al loro fuoco: / il mio amore, seppure semplice, è più ardito, / poiché io potrei non ottenere, quando desidero, / se ancora non lo so, quel che vorrei avere. / Se ciò che è semplicemente perfettissimo / non può in nessun modo essere espresso / se non da negativi, tale è il mio amore. / A tutto quello che tutti amano, io dico no. / Se qualcuno che benissimo sa decifrare, / può sapere ciò che noi non sappiamo, noi stessi, / m'insegni lui quel nulla; questo / finora mi è stato di agio e conforto: / anche se non lo colgo, non mi manca di ottenerlo; S.B.]

48. Con l'acronimo *OED* si fa riferimento all'*English Oxford Dictionary* (2002).

Eros, assenza e memoria in Robert Browning

di *Angelo Righetti*

Pauline, a Fragment of a Confession, il poemetto che Robert Browning pubblica anonimo nel 1833, rappresenta l'omaggio dell'esordiente ai suoi "maggiori", i poeti romantici Wordsworth e Coleridge, Byron e Keats, ma soprattutto Shelley («Sun-treader», vv. 151, 201, 1020), ed è insieme prima, ansiosa adesione alla poetica della *self-expression* – come suggerisce il sottotitolo – permeata di sentimento, passione ed eros. Nell'*incipit* l'io poetico apparentemente sovrapposto all'io empirico rivolge a Pauline un «frammento» della *sua* «confessione», intesa a «mettere a nudo la sua anima» (v. 260) in un'intensa scena d'amore (vv. 1-7):

Pauline, my own, bend o'er me – thy soft breast
Shall pant to mine – bend o'er me – thy sweet eyes,
And loosened hair and breathing lips, and arms
Drawing me to thee – these build up a screen
To shut me in with thee and from all fear;
So that I might unlock the sleepless brood
Of fancies from my soul¹.

Continua, però, poi per altri mille versi a esporre i suoi «folli sogni e fantasie» (vv. 30, 130, 202, 350, 709), l'«irrequietezza della passione» (v. 620) e la sua «brama ardente di conoscenza» (v. 621). Browning prende a modello lo shelleyiano *Alastor, or the Spirit of Solitude* (1816), oltre che per il suo divagare senza fine, per la proposta di un'analoga scena d'amore. Ma Pauline, che appare inizialmente come interlocutrice, e investita da un profondo trasporto sentimentale, finisce per essere mera ascoltatrice-spettatrice delle elucubrazioni mentali, dell'inquietudine e degli affanni dell'io poetico, mentre nel poemetto

di Shelley la donna appare in sogno in tutta la sua bellezza e sensuale fisicità, in un lontano altrove orientale, quasi a “velare”, senza però rimuoverlo, il turbamento dell’emozione e dei sensi che prende gli amanti (vv. 130, 133-9, 149-53):

An Arab maiden brought him food,
 [...]
 Enamoured, yet not daring for deep awe
 To speak her love: – and watch his nightly sleep,
 Sleepless herself, to gaze upon his lips
 Parted in slumber, whence the regular breath
 Of innocent dreams arose: then, when the red morn
 Made paler the pale moon, to her cold home
 Wildered, and wan, and panting, she returned.
 [...]
 A vision on his sleep
 There came, a dream of hopes that never yet
 Had flushed his cheek, he dreamed a veiled maid
 Sate near him, talking in low and solemn tones.
 Her voice was like the voice of her own soul².

I contorni della descrizione della donna si precisano con «her pure mind kindled through all her frame / A permeating fire»³ (vv. 162-3), e la sua voce è «stifled in tremulous sobs»⁴ (v. 164), mentre un «eloquent blood» sulle vene delle sue «fair [...] bare hands»⁵ (vv. 165-6) e «the beating of her heart»⁶ (v. 169) ritmano le pause dei suoi accenti, e «her breath / Tumultuously accorded with those fits / Of intermitted song»⁷ (vv. 170-2).

Sudden she rose,
 As if her heart impatiently endured
 Its bursting burthen: at the sound he turned,
 And saw by the warm light of their own life
 Her glowing limbs beneath the sinuous veil
 Of woven wind her outspread arms now bare,
 Her dark locks floating in the breath of night,
 Her beamy bending eyes, her parted lips
 Outstretched, and pale, and quivering eagerly.
 His strong heart sunk and sickened with excess

Of love. He reared his shuddering limbs and quelled
 His gasping breath, and spread his arms to meet
 Her panting bosom: [...] she drew back a while,
 Then, yielding to the irresistible joy,
 With frantic gesture and short breathless cry
 Folded his frame in her dissolving arms.
 Now blackness veiled his dizzy eyes, and night
 Involved and swallowed up the vision; sleep,
 Like a dark flood suspended in its course,
 Rolled back its impulse on his vacant brain⁸ (vv. 172-91).

John Stuart Mill, in alcune note a margine del poemetto, in vista di una recensione, bollerà *Pauline* come sfogo di una «morbid self-consciousness» da epigono romantico, dalla quale Browning cercherà di riscattarsi nei successivi, “selvosi” poemi *Paracelsus* (1837) e *Sordello* (1840), dichiarando *in limine* una distinzione netta tra la sfera poetica e quella esistenziale, ed escludendo ogni possibile richiamo autobiografico, per oggettivare drammaticamente i suoi versi, e poi, coerentemente, dedicandosi alla stesura di drammi (*Strafford*, 1837; *Pippa Passes*, 1841; *King Victor and King Charles*, 1842; *The Return of the Druses*, 1843; *A Blot in the Sutcheson*, 1843; *A Soul's Tragedy* e *Luria*, 1846). Si tratta di *closet dramas*, drammi per la pagina, e nobili fallimenti sul palcoscenico, nonostante si rifacciano ai modelli elisabettiani e giacomiani, e prodotti di un laboratorio dove Browning si fa la mano su un linguaggio che riflette le sue letture sì, ma soprattutto una nuova temperie storico-culturale, al fine di non ricalcare l'idioletto romantico, wordsworthiano e shelleyiano in particolare, nutrito di una tensione emotivo-ideologica che ormai, negli anni Trenta e Quaranta, alle soglie dell'età vittoriana, può esser vissuta dal poeta più giovane solo vicariamente.

Nei *dramatic romances* Browning rivisita la lezione della poesia narrativa, in cui la rappresentazione dell'amore si esplicita tramite storie (*romances*) di seduzioni tentate, realizzate, frustrate, e dove la volontà di possedere l'oggetto amato, spesso sfuggente, o la sua negazione hanno conseguenze tragiche (*Soliloquy in a Spanish Cloister*, *The Laboratory*, *Porphyria's Lover*, *My Last Duchess*, *The Confessional*, *The Bishop Orders His Tomb at St. Praxed's Church*): in queste poesie la tematica amorosa è sottoposta a un processo di rimozione e

distanziamento spazio-temporale, quasi che le passioni che ne costituiscono il nucleo generatore abbiano bisogno di uno schermo “esotico” come l’Italia o la Spagna nei drammi elisabettiani e giacomiani o nel romanzo gotico.

L’evoluzione successiva delle “forme del contenuto” della poesia browninghiana vede l’utilizzo del soliloquio, lasciato dell’esperienza teatrale degli anni Quaranta, che riducendo il nocciolo narrativo focalizza una situazione spesso estrema con un punto di vista da cui origina il racconto in flashback, ma non implica un pubblico, elemento essenziale del teatro. Infine, l’adozione sempre più frequente, fin quasi a diventare la sua “cifra”, del monologo drammatico, meglio sembra rispondere all’esigenza di Browning di evitare la *self-expression* romantica come il racconto in versi. Infatti il lettore è chiamato a fare da spettatore insieme all’ascoltatore-“testimone” silenzioso del monologante di turno, il quale lo rende partecipe di un dramma interiore *in progress*, definito come «action in character», opposto al «character in action» sul palcoscenico. In tal modo il patto dialogico costitutivo dell’evento teatrale viene surrogato dalla reazione evocata, e per così dire imposta, dal suo stadio illocutorio, nel quale il monologante via via argomenta, interroga, persuade, supplica, impreca e recrimina – mentre Browning lascia tra parentesi il passaggio perlocutorio, vale a dire la parola, le battute da cui scaturiscono direttamente l’azione e l’interazione tra i personaggi in scena – pur mirando a dare l’illusione di una rappresentazione scenica che si svolge sotto gli occhi del lettore-spettatore.

La maestria del monologante (e del “regista”-poeta-suggeritore) consiste nel potere della sua argomentazione e della sua retorica colte in atto, mentre il “contenuto” cede alla sua concitazione discorsiva e alla sua capacità di sondare l’effetto sull’interlocutore dei frammenti di “vissuto”-antefatto che via via motivano le sue battute e ne mutano in modo significativo l’orientamento deittico. L’ascoltatore-destinatario del monologo e il lettore-spettatore sono così catturati nella trama retorica del monologante, che di frequente indica/materializza oggetti fantasmatici/simbolici in modo non dissimile da Shakespeare nella famosa scena del pugnale in *Macbeth*: il ritratto enigmatico/rivelatore di una “colpa” di *My Last Duchess*, i sontuosi marmi tombali come anticipazione di “eternità”, la fisicità sensuale e statuaria dell’amante

di *The Bishop Orders His Tomb at St. Praxed's Church*, il clavicordo di *A Toccata of Galuppi's*, che ricrea la scena carnevalesca veneziana – oggetti simbolici di una scena che si anima nella voce del personaggio monologante “in scena”.

Anche nella poesia amorosa Browning si avvale di questo impianto comunicativo-retorico-espressivo in cui si assottiglia ulteriormente lo spazio del *romance* e dove la drammaticità dipende dalla rete illusiva del monologante (poeta), che partecipa al lettore-spettatore gli ondeggiamenti emotivi dell'io e del tu coinvolti, e ha precedenti illustri nei sonetti di Shakespeare e negli *incipit* folgoranti di tanta poesia di John Donne. Nelle liriche o nei monologhi drammatici browninghiani la mimesi di uno scambio dialogico è con maggiore evidenza veicolata da oggetti simbolici come il “filo di ragno” in *Two in the Campagna*, la “piuma d'aquila” in *Memorabilia* (un altro omaggio a Shelley del Browning nella pienezza dei suoi mezzi espressivi), o le “tendine”, l’“aigrette”, la “specchiera” in *Love in a Life*. E la pressione illocutoria del monologare sul lettore-interlocutore si avverte anche nel dettato poetico che si spezza mediante cesure, sincopi, ritmi prosastici che seguono il respiro per mimare l'integrazione di parola e gesto e rappresentare il lavoro mentale-emotivo del personaggio che parla ed è colto in attimi di autoaffermazione, di crisi, e di oscillazione emozionale continua.

Nei *dramatic lyrics* (sintagma non meno ossimorico delle *Lyrical Ballads* di Wordsworth) Browning sfrutta il modo obliquo del monologo drammatico proponendo una gamma di sentimenti sempre in tensione tra illusione, gioia e frustrazione, speranza, timore e disperazione, bisticcio, lite e separazione degli innamorati – tra attimi di comunione e identità degli amanti e il ritorno “ossessivo” alla riflessione sull'amore perduto, un pre-eliotiano «what might have been», o sull'ansia di perdere anche la memoria del «moment, one and infinite» (*By the Fire-Side*, v. 181) dell'intesa perfetta, che ha la sua matrice nell'ideale sacramentale del «due che sono uno» donniano (*A Valediction: Forbidding Mourning*, v. 21) – e su per li rami, platonico ed evangelico insieme.

Più e più volte il lirismo drammatico di Browning pone l'accento sulle “intermittenze del cuore”, o il dissidio irrimediabile che talora segna un altalenare di sentimenti che non si trovano sulla stessa

lunghezza d'onda nello stesso istante. Come in *A Woman's Last Word*, svolta in forma di dialogo di riconciliazione dopo *A Lovers' Quarrel* (*Bisticcio d'innamorati*). Qui la voce dell'io mette l'accento sulla frattura con il tu riconoscendosi nell'immagine biblica della cacciata dei progenitori dall'Eden, mentre la voce del tu invoca la possibilità di porvi rimedio con parole e immagini che propongono una dedizione assoluta e l'annullamento individuale nell'abbraccio d'amore del «due che sono uno», in cui combaciano «pensieri e parole»: «I will speak thy speech, Love, / Think thy thought» (vv. 27-8); e un ulteriore analogo richiamo a Donne si ritroverà nell'anelito finale di *Two in the Campagna* («I would I could adopt your will / See with your eyes [...] your part my part / In life, for good and ill»⁹, vv. 41-2, 44-5).

Oppure, si consideri *The Last Ride Together*, “monodialogo” d'amore che inizia su una nota di scacco e frustrazione per una storia amorosa che volge al termine. Il tu è presente ma il suo silenzio opposto al sentimento dell'io nega reciprocità, o quanto meno veicola indifferenza all'offerta d'amore: unica parziale compensazione (e “ritornello”) è un ultimo viaggio insieme associato alla rinnovata e sempre risorgente espressione del desiderio e alla tensione dell'io verso l'identità e fusione di due cuori, una speranza via via accesa e gradualmente spenta, riassunta infine nell'«instant made eternity» (v. 108) della donazione di sé, pietra di paragone etica, e valore supremo della vita rispetto ad altri ambiti nei quali essa si svolge, si esprime: la grande politica, l'eroismo, la poesia, l'arte, che non riescono a rappresentare un'alternativa esistenziale e per questo sono svalutate e scartate – la “filosofia” anche di *By the Fire-Side*, sintetizzata in *Love Among the Ruins* come «Love is best» (v. 84). La novità e l'originalità di Browning consistono nel drammatizzare il momento della frizione, dell'incomprensione e dello scontro degli amanti o la fine di un amore, vissuta come perdita dell'unico vero ancoraggio esistenziale pur nel frequente scambiarsi di dubbio e confidenza.

Questa impostazione emotivo-discorsiva del canzoniere brownighiano sembra intesa a registrare come un sismografo la discontinuità e conflittualità del rapporto amoroso (un paio di decenni dopo il Meredith di *Modern Love* mostrerà di aver appreso la lezione del Maestro portandola all'estremo della rottura e sviluppandone una

versione esacerbatamente drammatica e scontrosa), poiché l'io monologante – uomo o donna – anche davanti al rifiuto non rinuncia mai al suo afflato conativo-argomentativo nei confronti del tu, per quanto profonda e penosa sia la consapevolezza dell'uno e/o dell'altra di un'incerta e fugace resa alla piena dei sentimenti, e anche negli attimi di “felicità raggiunta” nell'intesa viene sottolineato che restano evidenti i punti di “sutura”, le tracce di «cicatrici» (*By the Fire-Side*, v. 228), i segni di giunzione imperfettamente riuscita, insomma di alterità incumbente sull'identità del «due che sono uno».

In *Two in the Campagna* il rapporto io-tu nasce sotto il segno della presenza-assenza della donna amata che attiva la *quest* (“ricerca”) d'amore – sostanza metaforica anche della breve lirica *Love in a Life* – e l'io ha lo stesso impegno vocativo-conativo di *The Last Ride Together*, con sullo sfondo elementi di natura e storia che passano in secondo piano rispetto all'idillio di *Love Among the Ruins* e di *By the Fire-Side*, ma qui il «good minute» (v. 50) dell'amore è sperimentato come privazione, e il monologante dietro cui sta Browning è teso a riprendere le fila di un dialogo interrotto, tentato nel presente per resuscitare il miracolo del passato, per confrontarsi infine con il vuoto dell'isolamento solipsistico e della comunicazione sfasata, alle soglie dell'incomunicabilità, dei due innamorati (vv. 1-10):

I wonder do you feel today
 As I have felt since, hand in hand,
 We sat down on the grass, to stray
 In spirit better through the land,
 This morn of Rome, and May?

For me, I touched a thought, I know,
 Has tantalized me may times,
 (Like turns of thread the spiders throw
 Mocking across our path) for rhymes
 To catch at and let go¹⁰.

Dopo la strofa di apertura, di messa in situazione al modo donnikiano di *The Good Morrow* («I wonder by my troth what thou and I / Did, till we lov'd?», vv. 1-2) – celebrazione dell'unità-identità degli amanti – in *Two in the Campagna* dichiarata-evocata dalla continuità

del sentimento dell'io, Browning ricorre a un tramite simbolico della *quest* dall'io al tu, dall'uomo alla donna, il «filo di ragno» («thread [...] weft») del ricordo-pensiero-rima. L'impresa di ricattare un sentimento, perfetto nel passato, si rivela ardua già nel richiamo infratestuale a *By the Fire-Side*, dove le risposte amorose della donna sono «rime facili» (v. 117) rispetto al tentativo, qui, di prendere per un capo quel «filo», difficile come trovare le rime «for rhymes / To catch at and let go» (vv. 9-10). Eppure il monologante esprime tutta la sua passione negli appelli imperativi all'interlocutrice: «Help me to hold it! [...] Hold it fast!» (vv. 11, 20), chiamata a prendere l'altro capo di quel filo-memoria d'amore. Lo zig-zag del filo di ragno per la Campagna romana segue i moti del cuore dell'io, di gioia, di speranza, e poi di delusione, e rivela/connota gli scarti del tempo: a un *allora* – che significa intesa-fusione cui corrisponde la felicità descrittiva della Campagna romanticamente “galeotta”, e soprattutto il climax esclamativo fatto di nomi-evento fuori dalla dimensione temporale (vv. 21-9) – si oppone un *ora* fatto di dubbio-interrogativi-ottativi e avvertito dell'alterità (postromantica) dell'elemento naturale, culminante al v. 46, dove il «No» posto tra due pause fortissime testimonia la certezza dell'indifferenza e della separazione senza ripensamenti da parte del tu. Nelle strofe finali la contrapposizione della felicità raggiunta e del fallimento della *quest* equivale all'opposizione di sogno e realtà: l'esaltazione si dissolve nella realizzazione dell'equazione io/«filo di ragno» disperso/«pappo» e dell'insanabile contraddizione tra «infinite passion» («passione infinita») e «finite hearts» («cuori limitati»), che solo la poesia-«filo di ragno»-ricordo può illusoriamente e per un istante conciliare. E, infatti, se in apertura di lirica il richiamo a Donne sembra volgere il discorso poetico alle certezze di *Lovers' Infiniteness* (vv. 31-2: «We shall / Be one, and one another's all»), in *Two in the Campagna* è invece auspicio-speranza-fede allo stadio di un perenne dubbiare e finale immedicabile rimpianto.

La solitudine dell'io si specchia in quella del tu, e nella non corrispondenza dei suoi ricordi con quelli della donna silenziosa che lo ascolta, verifica la propria sconfitta. L'amata e il suo pensiero-memoria svaniti, l'accensione del ricordo con il ritorno sulla scena naturale dove le persone ora separate sono state insieme, il filo simbolico del legame e della memoria che il tu, l'amata, non sa/non vuole trattenere,

e che l'io è il solo a tenere stretto, nonché l'ansiosa sequenza delle interrogazioni finali drammatizzano disorientamento e presa d'atto sconsolata dell'indifferenza, del rifiuto e della pena.

Nella brevissima lirica *Love in a Life* l'io innamorato, che si rivolge al suo cuore, è impegnato in una *quest* della sua donna, presente eppure elusiva nella grande casa «abitata insieme» (v. 3). La donna presente-assente viene evocata attraverso l'animazione degli oggetti familiari di un *intérieur à deux*, oppure solo nominando lo spazio, le stanze che proteggono la sua intimità. Nell'esplorazione l'io passa attraverso una gamma di emozioni che vanno dalla confidente certezza alla speranza, alla felicità di un gioco “a nascondino”, dove gli oggetti di uno spazio d'interni acquistano nello specializzarsi della *quest*: «hunt», «range», «explore», «search», «importune» (vv. 2, 12, 15-6) il carattere di *senbals* della donna amata, tracce fisiche e simboliche insieme della sua presenza viva: lo specchio che brilla al tocco della sua aigrette, il fruscio che fa rifiorire la cornice floreale dello specchio, il profumo sul canapé – tutti elementi che contribuiscono a evocare una presenza fantasmatica, a dare la sensazione di una presenza e un'assenza, con il finale prevalere di quest'ultima nel presentimento della significazione metafisica di una ricerca che da gioco gioioso si va facendo dramma esistenziale mano a mano che a esso si sostituisce lo scacco, la frustrazione, la rassegnazione e persino la disperazione di non avere il tempo di concluderla positivamente (come si può vedere nella lirica-orecchino che l'accompagna, *Life in a Love*).

Dopo il 1861, anno della scomparsa della moglie Elizabeth, la poesia di Browning vivrà per così dire assediata ossessivamente dall'assenza-presenza di una donna lontana, che in vita ha turbato e sconcertato l'io monologante con una presenza-assenza che solo apparentemente e nella trama illusoria di una scena in atto gli sta accanto. La ferita appare ancor più profonda perché la donna amata nella vita ora non è più ma è fatta ancora percepire come presente seppur lontana-assente, e l'unico legame io-tu è ancora una volta rappresentato dalla memoria poetica e dai suoi tentativi di recupero del sentimento contro l'usura del tempo, e l'io interpreta come “colpa” che richiede una qualche sorta di “espiazione” il non aver saputo creare le premesse per essere ricambiato.

Si potrebbe osservare che Browning, nelle sue liriche amorose, anima scenicamente, teatralizza il suo sentimento affidandosi alla poetica dell'*amor de lonh* (Jaufré Rudel gli era ben noto e gli dedica anche una poesia in *Dramatic Lyrics*, 1842). Storicamente per Rudel e i trovatori l'amore trae alimento dalla lontananza fisica e dal senso della inattingibilità dell'amata. Nelle liriche citate – *By the Fire-Side*, *Two in the Campagna*, *Love in a Life*, *A Woman's Last Word*, *The Last Ride Together* – la lontananza-distanza è costituita dalla presenza-assenza e poi dall'assenza-presenza della donna amata, cui l'io si rivolge, pur avvertendo lo scarto e il distacco fra il soggetto che ama e l'oggetto d'amore, solo per un attimo e come per magia colmato dalla memoria-scrittura, che come il filo d'Arianna dovrebbe guidare gli innamorati al reciproco riconoscimento e ricongiungimento. Il vuoto di memoria, il non sentire all'unisono in *By the Fire-Side*, o in *A Woman's Last Word* e in *The Last Ride Together*, il perdersi del filo in *Two in the Campagna*, la *quest* interminata in *Love in a Life* e l'ammissione dell'unicità del momento d'intesa assoluta trasmettono però il senso di un disperato sentimento di privazione solo momentaneamente riparato (nella concretezza reale e simbolica del testo rimesso al lettore-spettatore).

L'aggancio alla poetica dell'*amor de lonh* appare più evidente quando la donna amata è nell'amletiano «paese da cui nessun viaggiatore mai ritorna», e la sua inattingibilità e alterità si fanno pre-condizione di amore per un'assenza-presenza ancor più forte di quella allusa nelle liriche “in vita” sopra nominate ed esaminate, talché viene da pensare che al posto della donna ora si insedi nel cuore dell'io un fantasma d'amore che compare a sostenere il credo e la retorica dello sforzo non subordinato al risultato, fino all'ultima battaglia contro la morte in *Prospice*, con un altro fulgido rimando al sonetto sacro di Donne, il x, «Death be not proud», o che si presenta nelle vesti di Euridice tornata al suo Orfeo per rivendicare paradossalmente la sua fisicità e sensualità come unico pegno di un'“immortalità” liberata da scorie idealistiche:

Eurydice to Orpheus

But give them me, the mouth, the eyes, the brow!
Let them once more absorb me! One look now

Will lap me round for ever, not to pass
 Out of its light, though darkness lie beyond:
 Hold me but safe again within the bond
 Of one immortal look! All woe that was,
 Forgotten, and all terror that might be,
 Defied, – no past is mine, no future: look at me!¹¹

In altri testi tardi “in morte” di Elizabeth l’Assente riappare a rimproverare l’io innamorato, rimasto ormai solo, di non tener fede alla memoria, quasi che la lontananza debba invece rafforzare il legame, e l’effetto di questo scambio delle parti è che l’io è ossessionato da «brutti sogni» in cui la donna amata ricompare per incolparlo di un oblio crescente o, peggio, per annunciargli che «il suo amore è di un altro» (*Bad Dreams*, I, v. 4).

Il tempo da un lato si incaricherà di “affinare” il ricordo, con l’eterno ritorno della donna come felice rianimazione esistenziale e naturale (*Natural Magic*) e memento di un possibile nuovo incontro oltre la soglia del vivente (*Prospice*), mentre dall’altro già in quest’ultimo testo si può intuire l’emancipazione di Browning da una visione metafisica. Qui l’«istante fatto eternità» di *The Last Ride Together* – in *By the Fire-Side* il «momento unico e infinito» dell’amore, che un tempo preludeva all’altro più grande Amore – consiste nella felicità dell’abbraccio intenso, che mette tra parentesi la temporalità e insieme la necessità di un riferimento meta-fisico. La luce divina di *Prospice* diviene come per incanto e per la magia poetica luce dello sguardo d’amore, che circonfonde l’amato e cancella le tracce penose del passato e non si occupa della “mutability” del divenire.

E ciò sarà ancor più vero nel finale di *Asolando* (1889), la raccolta postrema di Browning, dove l’autore non avrà più bisogno di schermare i propri sentimenti “monologando” né di ancorarli a un approdo idealistico-metafisico. Si pensi, ad esempio, a *Speculative* o a *Now*, due brevissimi componimenti, tanto più significativi se collocati accanto a poemi ben più corposi come *The Ring and the Book* (1868-69), il romanzo in versi con il quale Browning si propone di far concorrenza alla prosa di romanzo vittoriana in un barbaglio di monologhi impressionistici, in cui una storia complicata di amore e morte procede per frammenti, flash e versioni che finiscono per privilegiare un’idea di relativismo narrativo premodernista. Sia il primo sia il secondo sono

messaggi all'Assente amata, finalmente raggiunta e oggetto del desiderio gratificato:

Now

Out of your whole life give but a moment!
 All of your life that has gone before,
 All to come after it, – so you ignore
 So you make perfect the present, – condense,
 In a rapture of rage, for perfection's endowment,
 Thought and feeling and soul and sense –
 Merged in a moment which gives me at last
 You around me for once, above me –
 Me – sure that despite of time future, time past, –
 This tick of our life-time's one moment you love me!
 How long such suspension may linger? Ah, Sweet –
 The moment eternal – just this and no more –
 When ecstasy's utmost we clutch at the core
 While cheeks burn, arms open, eyes shut and lips meet!¹²

L'io/Browning si esprime qui senza più veli né remore in prima persona ed esaltato da un'ebbrezza erotica degna di un sonetto shakespeariano, dove il «moment eternal» è «just this and no more», volutamente ignaro dei sovrasensi idealistici del «moment, one and infinite» di *By the Fire-Side* – mentre in *Speculative*, altro messaggio all'Assente amata, a *Now* strettamente collegato, arriva a una franca e definitiva dichiarazione di rinuncia, se non di indifferenza, ai valori etico-conoscitivi e alla tensione verso la trascendenza:

Speculative

Others may need new life in Heaven –
 Man, Nature, Art – made new, assume!
 Man with new mind old sense to leaven,
 Nature – new light to clear old gloom,
 Art that breaks bounds, gets soaring-room.
 I shall pray: “Fugitive as precious –
 Minutes which passed, – return, remain!
 Let earth's old life once more enmesh us,
 You with old pleasure, me – old pain,
 So we but meet nor part again!”¹³.

Note

1. [Pauline, mia, chinati su me – il tuo petto morbido / ansimerà sul mio, chinati su me – i tuoi teneri sguardi, / i capelli sciolti, il respiro delle labbra e le braccia / che m'attraggono a te, creano uno schermo / che mi avvolge a te e allontana la paura, / e così libero il pullulare insonne / di fantasie dell'anima mia.] Per i testi di Browning ci si è riferiti all'edizione curata da John Pettegrew, completata da Thomas J. Collins, Yale University Press, New Haven-London 1981, vol. I, mentre per le traduzioni in italiano il testo usato è: R. Browning, *Poems/Poesie*, a cura di A. Righetti, Mursia, Milano 1999². Per *Alastor* si è fatto ricorso all'edizione curata da Francesco Rognoni: P. B. Shelley, *Opere*, Einaudi-Gallimard, Torino 1995; mentre per le poesie di Donne si è consultata la magistrale edizione curata da Alessandro Serpieri e Silvia Bigliuzzi: J. Donne, *Poesie*, seconda edizione rivista e ampliata, Rizzoli, Milano 2009.

2. [Un'araba fanciulla gli portava da mangiare / [...] / pur innamorata, non osava per profonda riverenza / dar voce al suo amore: la notte lo vegliava, / insonne, fissa a guardare le sue labbra schiuse / nel sonno da cui usciva il respiro regolare / dei suoi sogni innocenti; poi quando la luna rossa / impallidiva ancor più la pallida luna tornava / alla sua fredda casa, smarrita, cerea e ansimante. / [...] / Nel sonno gli apparve / una visione di speranze che mai gli avevano fatto / arrossire le gote, e l'innamorato sognò una fanciulla velata / che gli sedeva accanto e parlava con accenti sommessi e solenni. / La voce di lei era come la voce dell'anima sua.]

3. [La sua mente pura accendeva le sue forme di un fuoco / che tutta la prendeva.]

4. [Soffocata da singhiozzi che la facevano tremare.]

5. [Sangue eloquente [...] belle... mani nude.]

6. [Il battito del suo cuore.]

7. [Il suo respiro / s'accordava tumultuoso / con intermezzi di canto.]

8. [D'improvviso si alzò, / come se il suo cuore impaziente soffrisse / il peso che gli scoppiava dentro. / Al suono egli si volse / e vide nella calda luce della loro vita / le sue membra splendide sotto il velo sinuoso / intessuto di vento, le braccia aperte ora nude, / i ricci neri, un'onda nella brezza della notte, / gli occhi raggianti e rivolti a lui, le labbra / dischiuse e tese nell'offerta, pallide, tremanti dal desiderio. / Il suo forte cuore ebbe un tonfo, sazio per troppo / amore. Egli si levò con un brivido nelle membra, trattenne / il respiro affannoso e aprì le braccia / al suo petto ansimante: [...] lei si ritrasse un poco / e poi, lasciandosi andare alla gioia irresistibile, / con un gesto di frenesia e un breve grido smorzato / avvolse le sue forme nelle sue braccia evanescenti. / Ora il buio velava gli occhi di lui nella vertigine, e la notte / avvolgeva e inghiottiva la sua visione: il sonno, / come una piena oscura fermata nella sua corsa, / tornò a scorrere sul suo cervello svuotato.]

9. [Vorrei adottare la tua volontà, / vedere coi tuoi occhi... la tua parte condividere / Nella vita, nel bene e nel male.]

10. [Chissà se oggi tu senti / quel che io sento da quando, tenendoci per mano, / sedemmo sull'erba, a vagare meglio / in spirito per la Campagna / in questo giorno di maggio romano? / Lo so, mi accarezzava un pensiero / Che m'ha spesso tormen-

tato – / come fili che il ragno tende / per gioco sul sentiero – rime cercando / d'afferrare o lasciandole andare.]

11. [*Euridice a Orfeo* / Sì, dammi la bocca, gli occhi, la fronte, / e insieme mi assorbono ancora – un solo sguardo / ora mi avvolgerà per sempre per non uscire mai dalla sua luce, / anche se oltre è tenebra. / Tienimi sicura e avvinta / al tuo sguardo eterno! Le pene / d'un tempo, dimenticate, e il terrore / futuro, sfidato – non m'appartiene / il passato né il futuro: guardami!]

12. [*Adesso* / Della tua vita dona solo un momento! / Tutta la tua vita passata / e tutto quel che poi verrà – ignora, / fa' perfetto il presente, condensa / in un'estasi d'ardore, dono perfetto, / pensieri e passioni, anima e sensi, / fusi in un momento che mi dà infine / te intorno a me per una volta, sotto, sopra / me, certo che malgrado futuro e passato, / in quest'attimo della nostra vita, per un istante mi ami! / Quanto durerà questo ristagno del tempo? Mio Bene, / questo momento d'eternità, e nulla più, / quando nel cuore cogliamo l'estasi suprema, / e ardono le guance, si aprono le braccia, gli occhi si chiudono e le labbra si baciano.]

13. [*Speculazione* / Ad altri forse occorre una nuova vita in Cielo, / o supporre fatti di bel nuovo Uomo Natura e Arte. / L'uomo con spirito nuovo a lievitare il senso antico, / la Natura, luce nuova a rischiarare antiche oscurità, / l'Arte che rompe gli argini, spazia nel suo volo. / Io prego: "Fuggevoli, preziosi / Minuti trascorsi, tornate, restate! / La vita antica della terra ci irretisca ancora, / te col tuo piacere d'allora, me con la mia pena che dura, / per ritrovarci, e non separarci più!".]

Le altre vittoriane. Trasgressione e passione nella “grande tradizione” femminile del romanzo

di *Maria Teresa Chialant*

Man for the field and woman for the hearth;
Man for the sword and for the needle she;
Man with the head and woman with the heart;
Man to command and woman to obey;
All else confusion.

Alfred Tennyson, *The Princess*

Soggetti devianti

Per introdurre qualunque discorso sul linguaggio dell'eros nel romanzo inglese dell'Ottocento, mi sembra necessario richiamarsi a una delle dottrine fondamentali sulle quali si basava l'ideologia patriarcale dell'epoca: quella delle cosiddette “sfere separate” – di cui i versi di Tennyson sono una descrizione esemplare –, che distingueva nettamente gli spazi privati “femminili” da quelli pubblici “maschili”. È cosa nota che nel XIX secolo il modello vigente di femminilità considerava appropriato per le donne lo spazio della casa – definita, appunto, *her proper sphere* – e sconveniente lo spazio esterno, identificato con il *marketplace*, intendendo con questo termine i luoghi degli scambi e dei commerci, in senso sia letterale che figurato: luoghi non adatti alla conservazione e protezione di soggetti considerati deboli e passivi per natura¹. Una delle più accreditate celebrazioni di questa immagine della femminilità nella letteratura del periodo è il poema di Coventry Patmore *The Angel in the House* (1854), nel quale viene proposto, attraverso la glorificazione dell'amore coniugale, un tipo di donna – moglie e madre – che impersona l'ideale femminile dell'epoca. Intimamente connessa a questa visione della donna è la sua rappresentazione in termini estremi come “Madonna” o “Maddalena”². Nell'immaginario collettivo del tempo il discorso amoroso si configu-

ra, prevalentemente, o come trasgressione o come sublimazione: da un lato, le *fallen women* intorno alle quali si attivano le fantasie erotiche maschili; dall'altro, l'idealizzazione dell'amore romantico secondo la tradizione cortese della "donna angelicata".

Ma proprio nella letteratura dell'Ottocento si registrano in Inghilterra presenze che mettono in crisi tali modelli di femminilità; dal romanzo provengono le voci più significative – sia di scrittori sia di scrittrici –, che oppongono a questi stereotipi culturali narrazioni nelle quali sono offerte figurazioni del femminile di tipo più complesso, articolato e sovente ambiguo.

Con l'espressione "le altre vittoriane" – palesemente mutuata dal titolo del celebre studio di Steven Marcus *The Other Victorians* (1966)³ – intendo riferirmi a quelle immagini di donna che le maggiori autrici del periodo primo e medio vittoriano propongono in alcuni loro romanzi: eroine trasgressive, abbandonatesi alla passione al di fuori dei confini consentiti dai codici di comportamento dell'epoca; o protagoniste di storie d'amore e morte nelle quali sono sovvertiti i tradizionali ruoli maschili e femminili. Insomma, le "altre donne", contrapposte al soggetto femminile normativo, nella visione egemonica borghese del tempo⁴.

Nella rappresentazione artistica e letteraria delle donne sessualmente compromesse, le metafore più ricorrenti sono quelle che si coagulano intorno al nucleo semantico della sporcizia e della malattia⁵; eppure, sono le immagini spaziali a meglio comunicare l'idea di peccato e di colpa. Questa tipologia femminile è comunemente definita *fallen*, *deviant* o *wayward*, ed è sempre un movimento verso il basso (*to fall into prostitution*) o lontano dalla retta via (*to go astray*) a essere suggerito dai vari sintagmi riferiti alla trasgressione sessuale. Per rimanere in un linguaggio spaziale, possiamo affermare che, sia nella letteratura sia nelle arti visive, la cultura vittoriana esibisce figurazioni di erranza allorché rappresenta le "donne perdute" come soggetti che oppongono resistenza rispetto a modelli di comportamento codificati dall'ideologia patriarcale, o che sovvertono convenzioni riconosciute dalla collettività per quanto attiene alle *separate spheres*.

La *fallen woman* è un'icona della trasgressione sociale e sessuale che comporta un passaggio dalla sfera domestica a quella pubblica;

tale cambiamento da una condizione di stasi a una di movimento autorizza a rinominare come *sexual wanderer* questa figura che decostruisce l'identità della donna quale “angelo del focolare” nell'immaginario vittoriano. La prostituta, la ragazza madre e l'adultera, e altre figure di sessualità femminile illecita, possono leggersi come corpi erranti, che, nella testimonianza della pittura dell'epoca, attraversano lo spazio urbano con spalle ricurve e passi furtivi, nel tentativo di nascondersi o nell'atto di essere inquisite come prede, ma talvolta assumono posture oblique che esprimono disagio e incertezza, e più raramente si ergono spavalidamente quasi a rivendicare la propria dignità⁶.

Una tipica figura della devianza sessuale, presente tanto nella letteratura e cultura inglese quanto in quella europea e americana coeva – fino a divenire un vero e proprio cliché nel romanzo popolare –, è, notoriamente, la giovane sedotta e abbandonata. Rispetto al modello dominante, la fondamentale innovazione che incontriamo nella narrativa del periodo vittoriano risiede nello sguardo nuovo, di pietà, comprensione o sfida, con cui alcuni tra i maggiori scrittori – Charles Dickens e Thomas Hardy, innanzitutto – la rappresentano⁷. Ma non soltanto loro; anche Elizabeth Gaskell e George Eliot ne mostrano aspetti inconsueti e, per l'epoca, rivoluzionari⁸. Queste autrici, in due personaggi in particolare, rispettivamente Ruth (protagonista del romanzo eponimo, 1854) e Hetty (in *Adam Bede*, 1859), ne riscattano la “colpa” attraverso la messa in scena della passione amorosa. Sono appunto le modalità narrative attraverso le quali viene data voce al linguaggio dell'eros che andiamo a esplorare.

«Timid fawns» e «downy ducks»: Ruth, Hetty e il linguaggio della seduzione

Con il termine “seduzione” intendo qui riferirmi sia alla violazione sessuale compiuta sulle giovani eroine da uomini che, pur non praticando violenza fisica, possiedono il potere conferito loro da una condizione sociale superiore, sia al fascino che esse stesse esercitano sui propri seduttori. Infatti, nei personaggi di Ruth e di Hetty cercherò di evidenziare gli elementi innovativi apportati da Elizabeth Gaskell e da George Eliot, rispettivamente, non soltanto nella rappre-

sentazione di una tipologia di donna – quella della sedotta e abbandonata, che da semplice vittima diviene, attraverso un processo di crescita e consapevolezza, soggetto provvisto di autodeterminazione (*agency*) –, ma anche, e soprattutto, nella figurazione della seduttività femminile⁹. La dimensione erotica, peraltro, è presente sia nella caratterizzazione di Ruth e Hetty quale componente delle loro personalità ritenuta in parte responsabile della “caduta” (pur nelle evidenti differenze tra loro), sia nel linguaggio adottato dalle rispettive autrici.

Ruth, da ragazza ingenua e sprovveduta all’inizio della storia, si trasforma nel corso della narrazione in individuo consapevole e responsabile, contraddicendo così il luogo comune della “donna perduta” come soggetto debole, privo di autonomia e senza un’identità stabile e coerente al pari del soggetto maschile normativo: «Seduced innocent rather than inscribed victim, Ruth is both immune to and, paradoxically, rescued from the punishing social “laws” that enforce the fallen woman’s downward path»¹⁰.

La vicenda di Ruth Hilton è quella di un’orfana, appena sedicenne, che, dapprima divenuta apprendista presso una sarta, innamoratasi poi del ricco, bello e giovane Henry Bellingham, è facile preda non soltanto delle attenzioni di quest’ultimo ma anche delle proprie fantasie romantiche, nonché dell’ostracismo sociale, che la rende cosciente del suo “peccato”, portandola alla disperazione. Abbandonata dal suo seduttore, Ruth è aiutata da Benson, un ministro del culto dissidente che, con la sorella Faith, l’accoglie in casa propria facendola passare per vedova; la giovane si integra nella nuova comunità, che l’accetta finché non scopre la sua reale condizione di ragazza madre. Colpita nuovamente dal giudizio e dalla discriminazione sociale, Ruth infine recupera la propria dignità prestando la sua opera come infermiera durante un’epidemia di colera: un’occasione nella quale si rivela generosa e altruista, soccorrendo persino il proprio seduttore, che, scopertosi ancora innamorato, e per giunta padre, le propone invano di sposarla. Lei stessa vittima del contagio, muore, redimendosi definitivamente dalla “colpa”¹¹. Dunque, questa è la storia di una “donna perduta” che, nonostante il marchio di vergogna che la società le imprime per via del figlio illegittimo, si riscatta dalla propria condizione di emarginazione attraverso il lavoro, la fede cristiana, l’abnegazione, il sacrificio e, infine, la morte.

La novità nel trattamento della *fallenness* sta qui non soltanto nella redenzione finale del personaggio, ma già nell'integrazione della giovane nella nuova comunità che l'accoglie, nonché nel suo comportamento non tanto di umiltà e penitenza quanto di recuperato orgoglio e dignità. La forza maggiore del romanzo risiede, piuttosto che nelle domande «Was Ruth guilty and therefore redeemable? Or was she innocent and therefore not to be cast out?» – domande alle quali il testo, già secondo i recensori dell'epoca, non forniva risposte soddisfacenti –, nella sfida morale a opinioni diffuse e nell'incisiva rappresentazione del sentimento¹².

Quest'ultimo aspetto mi sembra rilevante nel contesto del nostro discorso sul linguaggio dell'eros fra trasgressione e passione, e vanno, dunque, esplorate le modalità narrative adottate nel testo rispetto all'innamoramento della protagonista e alla seduzione da parte di Bellingham. I lettori di questo romanzo criticano di frequente Gaskell per non avere adeguatamente rappresentato il periodo di tempo entro il quale avviene l'effettiva violazione di Ruth, né gli effetti sul piano emotivo dell'ingresso della ragazza nella sessualità. Secondo un critico, queste omissioni indicano l'insistenza dell'autrice sulla "caduta" come costrutto sociale¹³, ma la struttura del romanzo induce a ulteriori considerazioni: attraverso la morte, quasi contemporanea, dei due personaggi si sottolinea il legame indissolubile tra loro. La malattia che colpisce prima lui e poi lei non va vista soltanto come una convenzione narrativa del romanzo vittoriano qui opportunamente sfruttata ma come

a marker of crisis not just in the body but also in the mind and the psyche: symptoms and diagnosis are not so important as the significance of sickness, structurally and emotionally [...] At the narrative's conclusion, the successive illnesses of Bellingham and Ruth suggest, first, Ruth's commitment to Bellingham, not by any sexual bond but by the knowledge that she cannot deny the past. Unexpressed though it is by her, their relationship had and must always have meaning for her [...] In nursing Bellingham, she possesses him, even as illness removes the possibility or need of sexuality. She nurses Bellingham as an act of love that is Christian, even dispassionate (if love can be dispassionate). Ruth makes her claim to possess Bellingham, too, without it having to be explicit to her understanding or explicit in the narrative¹⁴.

Partendo dal senso di questa duplice morte, non soltanto si prefigura quella che sarà la conclusione di *Tess of the d'Urbervilles* (in questo caso con la fine violenta della giovane e del suo seduttore), ma si dà il giusto peso all'evento cruciale che fa di Ruth una vittima che si riscatta, proponendosi, in definitiva, come anti-modello della "donna perduta".

Nei primi capitoli del romanzo si assiste al graduale passaggio di Ruth dall'innocenza all'esperienza; un passaggio al quale contribuiscono diversi fattori, quali l'ingenuità della ragazza, la sua condizione di orfana, le tattiche di corteggiamento di Bellingham, la reciproca attrazione e l'intesa che scatta tra loro: «A sort of silent understanding had sprung up from the circumstance of their having been the only two [...] who had witnessed the accident»⁵⁵ (*Ruth*, p. 23). Prima che si compia l'atto di violazione da parte dell'uomo, si dispiega nel racconto l'inconsapevole seduttività della giovane, espressa attraverso l'erotismo della timidezza (*Ruth*, p. 31):

He did not know why he was so fascinated by her. She was very beautiful, but he had seen others equally beautiful, and with many more *agaceries* calculated to set off the effect of their charms.

There was, perhaps, something bewitching in the union of the grace and loveliness of womanhood with the *naïveté*, simplicity, and innocence of an intelligent child. There was a spell in the shyness, which made her avoid and shun all admiring approaches to acquaintance. It would be an exquisite delight to attract and tame her wildness, just as he had often allured and tamed the timid fawns in his mother's park.

Accanto alle strategie di conquista messe in atto da Bellingham, che svolge il ruolo di tentatore con atteggiamenti galanti e parole suadenti⁵⁶, complici della "caduta" della protagonista sono anche altri due elementi narrativi, che si evidenziano nell'episodio della passeggiata in campagna (nel quarto capitolo del primo volume): uno inscritto negli spazi diegetici del testo – la bellezza del paesaggio naturale in una splendida giornata di giugno, che induce la giovane a uno stato di abbandono e di languore –; l'altro relativo all'intreccio. Infatti, il comportamento gretto e ingeneroso della datrice di lavoro, che licenzia Ruth nel momento stesso in cui la vede in atteggiamento a suo avviso inappropriato, e perciò scandaloso, con Bellingham, spingerà

indirettamente la giovane ad affidarsi a quest'ultimo e accettarne la protezione. Con un gesto di sfida alle convenzioni letterarie vittoriane nella rappresentazione della *fallen woman*, il racconto indulgia sul piacere che sperimenta Ruth nella scoperta dell'innamoramento: «And then, strangest, dizziest, happiest of all, there was the consciousness of his love, who was all the world to her; and the remembrance of the tender words, which still kept up their low soft echo in her heart»¹⁷ (*Ruth*, p. 51).

Se è vero che il testo, con un salto temporale nel racconto («The June 18— had been glorious and sunny, and full of flowers; but July came in with pouring rain»; *Ruth*, p. 54), tace sulla scena della seduzione di Ruth – come invece non avverrà in *Tess* circa quarant'anni dopo –, molto dice sui turbamenti amorosi della giovane e sulla sua sensibilità: «She knew that she was beautiful; but that seemed abstract, and removed from herself. Her existence was in feeling, and thinking, and loving» (*Ruth*, p. 64). L'inconsapevolezza di Ruth nei confronti della propria trasgressione è parte dello stato di innocenza in cui vive. Dopo essere stata bruscamente esclusa dalla vita di Bellingham (la cui madre la congeda con una breve lettera e una banconota da cinquanta sterline), Ruth vaga disperata per la brughiera, con il solo desiderio di morire: «She had no penitence, no consciousness of error or offence; no knowledge of any one circumstance but that he was gone» (*Ruth*, p. 80).

All'insegna della rimozione della “colpa”, la narrazione stessa si fa cauta nel menzionarne le conseguenze. Quando la severa, puritana Faith Benson rivela al fratello la condizione della giovane da loro soccorsa, il narratore interviene in prima persona quasi a preparare il lettore alla notizia della gravidanza di Ruth (*Ruth*, p. 99, corsivo mio):

“Why, Thurstan, there is something so shocking the matter, that I cannot tell you”.

Mr. Benson changed colour with affright. All things possible and impossible crossed his mind, but the right one. *I said “all things possible”; I made a mistake.* He never believed Ruth to be more guilty than she seemed.

“Faith, I wish you would tell me [...]”, said he, nervously.

“I beg your pardon; but something so shocking has just been discovered – I don't know how to word it – she will have a child. The doctor says so”.

Nonostante il non detto del testo per quanto attiene alla descrizione dell'atto di violazione, la voce narrante insiste sulla presenza corporea della protagonista, sottolineandone l'avvenenza e l'energia fisica. Secondo Helena Michie, il lavoro di apprendista sarta di Ruth (al pari della Little Emily in *David Copperfield*) la situa tra le eroine appartenenti alle classi lavoratrici che «stumble and fall sexually in the Victorian canon as well as in more “popular” works»¹⁸, sia per la condizione economica e sociale subalterna, sia per il contatto “pericoloso” con gli abiti e, quindi, con la sfera della vanità femminile. «Like the governess, the seamstress seems at times to inhabit the body of a young lady or to *be* the body that is dressed and hidden», aggiunge la studiosa americana, che istituisce qui un convincente collegamento tra *gender* e *class* nel rilevare la centralità del corpo femminile nelle narrazioni di Elizabeth Gaskell, George Eliot e Thomas Hardy: «Although the value placed on the female body changes from author to author, its outlines appear against a background of class. Young lady, governess, factory worker, and field hand join to form a socio-economic spectrum along which women's bodies take shape»¹⁹.

Questo è anche il caso di Hetty Sorrel in *Adam Bede*, il cui modesto lavoro nella fattoria dei Donnithorne anziché umiliarne la fisicità la esalta. La presentazione del personaggio (nel settimo capitolo del libro primo) avviene attraverso la meticolosa descrizione della sua avvenenza e dei suoi modi improntati a un misto di innocenza, timidezza e vanità, con cui la giovane conquista lo *squier* Arthur Donnithorne sin dalla scena che la mostra nell'atto di lavorare il burro a Hall Farm:

Hetty blushed a deep rose-colour when Captain Donnithorne entered the dairy and spoke to her; but it was not at all a distressed blush, for it was inwreathed with smiles and dimples, and with sparkles from under long, curled, dark eyelashes; and while her aunt was discoursing to him [...] Hetty tossed and patted her pound of butter with quite a self-possessed, coquettish air, slyly conscious that no turn of her head was lost²⁰.

Segue un dettagliato elenco delle grazie di Hetty, che la voce narrante definisce quel genere di bellezza da far perdere la testa «not only of men, but of all intelligent mammals, even of women» (*AB*, p. 90): un'affermazione indubbiamente audace per un'autrice con una visione del mondo improntata a un'etica severa come George Eliot, che

qui dedica circa due pagine alla compiaciuta descrizione di questa diciassettenne dotata del fascino di «young frisking things, round-limbed, gambolling, circumventing you by a false air of innocence – the innocence of a young star-browed calf»²¹ (*AB*, p. 91).

La scena della lavorazione del burro, che mostra Hetty in movenze aggraziate e atteggiamenti più o meno consapevolmente voluttuosi, è marcatamente erotica; il corpo della ragazza è come frazionato nelle sue componenti più sensuali: l'incavo del braccio, il biancore del collo, il palmo della mano. Frammenti di fisicità esaltata da «a great play of the pouting mouth and the dark eyes» (*AB*, p. 91). In questa descrizione Hetty finisce con l'essere reificata nel prodotto stesso a cui lavora: «And then the butter itself seems to communicate a fresh charm – it is so pure, so sweet-scented; it is turned off the mould with such a beautiful firm surface, like marble in a pale yellow light!» (*AB*, p. 91). È stato giustamente notato che, sebbene qui Hetty manipoli la scena con l'intento di sedurre Donnithorne, alla fine la sua sprovvedutezza e impotenza nell'intera vicenda vedono lei, sedotta e abbandonata, preda di quest'ultimo, ben prima dell'effettiva violazione, attraverso una sorta di atto voyeuristico: «Even while working she is not so much subject as object. Like Tess, her work renders her a point of focus for the implied reader who is invited by the narrator to enter Hall Farm as a spy»²².

Sin dalle prime descrizioni del personaggio, Hetty è dunque destinata a divenire oggetto di consumo erotico, il cui fascino è reso non soltanto attraverso reiterati riferimenti alle parti più seducenti del suo corpo – «long, curled, dark eyelashes», «dimples», «a cheek [...] like a rose-petal», «her curly hair», «pretty arms», «the pouting mouth», «the dark eyes» –, ma anche tramite similitudini con piccoli e giovani animali che suscitano tenerezza: «kittens»; «very small downy ducks», «a young star-browed calf»²³ (*AB*, pp. 89-91). L'insistenza descrittiva sulla sensualità di Hetty, nonché sulla sua vanità e superficialità, prepara il lettore a vedere in lei un modello femminile negativo, destinato a “perdersi”²⁴. Un'insistenza, peraltro, che dice molto non solo del personaggio ma anche del narratore, egli stesso affascinato da questa creatura. Fra le attrattive fisiche di Hetty, un'osservazione ulteriore meritano le braccia²⁵, se non altro perché a questa parte del corpo femminile, nel caso specifico appartenente a una giovane donna

delle classi contadine (più o meno disagiate), la voce narrante riserva un'attenzione particolare nel romanzo successivo, *The Mill on the Floss* (1860), con riferimento a Maggie Tulliver e al turbamento che le sue belle braccia provocano in Stephen:

Stephen [...] was incapable of putting a sentence together, and Maggie bent her arm a little upward towards the large, half-opened rose that had attracted her. Who has not felt the beauty of a woman's arm? The unspeakable suggestions of tenderness that lie in a dimpled elbow, and all the varied gently lessening curves down to the delicate wrist, with its tiniest, almost imperceptible nicks in the firm softness. A woman's arm touched the soul of a great sculptor two thousand years ago so that he wrought an image of it for the Parthenon which moves us still as it clasps lovingly the timeworn marble of a headless trunk; Maggie's arm was such an arm as that, and it had the warm tints of life.

A mad impulse seized on Stephen; he darted towards the arm and showered kisses on it, clasping the wrist²⁶.

Il commento di Margaret Homans sulla riduzione a feticcio di questa parte del corpo di Maggie²⁷ si può estendere a Hetty; questa, però, a differenza di quella (che si ritrae offesa dal bacio di Stephen), non rifiuta le attenzioni erotiche di chi è di classe sociale a lei superiore. Pur aspirando entrambe all'ascesa sociale, esse desiderano raggiungere l'uguaglianza con l'uomo amato in modi diversi: Maggie, secondo i modelli borghesi di decoro e rispettabilità, Hetty, secondo i codici non scritti della seduttività. «[Maggie's] natural instincts are also middle-class ones. Stephen seeks to consume Maggie much as Arthur purchases Hetty, but Maggie's resistance makes her the middle-class – that is, classless – figure Hetty can never be», conclude il critico²⁸. D'altronde, le differenze tra i due personaggi sono numerose: Hetty è di estrazione sociale assai più umile di Maggie, è priva della sua curiosità intellettuale e della sua forte personalità. Ma le differenze fanno anche parte della visione dicotomica della donna che caratterizza il macrotesto eliottiano; la scrittrice ha infatti declinato in tutti i suoi romanzi un paradigma oppositivo («the vain/soulful paradigm»)²⁹, che è presente nello stesso *Adam Bede* attraverso il contrasto nella caratterizzazione di Dinah e Hetty. Sembrerebbe, questo, il tradizionale contrasto Madonna/Maddalena, ma, al contrario, si tratta di «a

struggle of opposites, each of which is ambivalently perceived». Nel caso di Hetty, il personaggio stesso è divenuto una sorta di “mostro di Frankenstein” per la sua autrice: creata per uno scopo preciso e circoscritto, «Hetty breaks her confines and threatens to take over the novel»³⁰. Si è già visto come essa sia presentata in termini tali da comunicarne la sensualità attraverso non soltanto la descrizione delle sue grazie fisiche ma anche il ricorso a una *animal imagery* che ben rende l'istintività della giovane donna e al tempo stesso sollecita un senso di protettività nel lettore³¹. Un sentimento, quest'ultimo, non disgiunto da paternalismo, come emerge palesemente nella raccomandazione che fa Mr Irwine al giovane Arthur, allorché questi gli confessa di ammirare la bellezza della ragazza (*AB*, p. 107, corsivo mio):

Well, I have no objection in your contemplating Hetty in an artistic light, but I must not have you feeding her vanity and filling her little noddle with the notion that she is a great beauty, attractive to fine gentlemen, or you will spoil her for a poor man's wife – honest Craig's, for example, whom I have seen bestowing soft glances to her. The *little puss* seems already to have airs enough to make a husband as miserable as it's a law of nature for a quiet man to be when he marries a beauty.

Nell'atteggiamento di Mr Irwine – le cui parole confermano tutti i luoghi comuni dell'ideologia patriarcale vittoriana, in termini sia di classe sia di genere – si configura una sorta di appropriazione nei confronti della giovane donna, anticipando, per così dire, la violazione a opera di Donnithorne.

Come già in *Ruth*, la natura si fa complice dell'innamoramento dei due giovani. La prima scena d'amore del testo ha luogo nel bosco, «the delicious labyrinthine wood which skirted one side of the Chase, and which was called Fir-tree Grove» (*AB*, p. 132): il reciproco desiderio di Arthur e Hetty è paragonato, non a caso, all'attrazione tra gli elementi; dunque, attrazione deterministicamente indotta dalle leggi della natura, al di là della libera scelta individuale, come indicano le eloquenti similitudini (*AB*, p. 134, corsivo mio):

Love is such a simple thing when we have only one-and-twenty summers and a sweet girl of seventeen trembles under our glance, as if she were a bud first

opening her heart with wondering rapture to the morning. Such *young unfurrowed souls* roll to meet each other like *two velvet peaches* that touch softly and are at rest; they mingle as easily as *two brooklets* that ask for nothing but to entwine themselves and ripple with ever-interlacing curves in the leafiest hiding-places³².

La descrizione del primo bacio segue poco dopo, con un brusco passaggio al tempo verbale del presente – «His arm is stealing round the waist again; it is tightening its clasp; he is bending his face nearer and nearer to the round cheek; his lips are meeting those pouting child-lips, and for a long moment time has vanished» –, come a rendere più viva e palpabile la scena, che è incastonata tra il commento prima citato («Love is such a simple thing [...]») e il periodo immediatamente successivo: «Then they looked at each other, not quite as they had looked before, for in their eyes there was the memory of a kiss» (AB, p. 139).

In *Adam Bede*, l'inconscio trasgressivo di George Eliot prende corpo nella caratterizzazione di Hetty: «The narration of Hetty's story is dominated by the conscious moralist, and it is only the failure of the narrator to alienate us from Hetty that enables us to see Hetty's power as a product of the subconscious subversive»³³. Ne sono prova le frequenti digressioni nel testo sulla potenza della passione amorosa e sulla dipendenza femminile dallo sguardo maschile. Quando la giovane si contempla allo specchio dopo il bacio nel bosco, vede un'immagine nuova di sé: «Hetty looked at herself to-night with quite a different sensation from what she had ever felt before; there was an invisible spectator whose eyes rested on her like morning on the flowers. [...] The vainest woman is never thoroughly conscious of her own beauty till she is loved by the man who sets her own passion vibrating in return»³⁴ (AB, p. 151).

Ma il *subconscious subversive* dell'autrice emerge ancora più palesemente nelle reiterate descrizioni della bellezza di Hetty, su cui la voce narrante indugia in più occasioni. Dopo un lungo passaggio in cui sono nuovamente enumerate le grazie della giovane donna³⁵, la voce del narratore (un narratore che si nasconde dietro la *persona* maschile dello pseudonimo "George Eliot") si metamorfizza in quella dei personaggi di Arthur e Adam, di lei innamorati: «It was very

much in this way that our friend Adam Bede thought about Hetty; only he put his thoughts into different words. [...] No: people who love downy peaches are apt not to think of the stone, and sometimes jar their teeth terribly against it. Arthur Donnithorne, too, had the same sort of notion about Hetty, so far as he had thought of her nature at all» (*AB*, pp. 153-4). Si potrebbe leggere l'insistenza descrittiva su questo corpo femminile – i grandi occhi scuri, le lunghe ciglia, le gote rosee, il collo, le braccia – come l'indicatore di un'inconsapevole omofilia da parte dell'autrice, ma più convincente sembra un'altra spiegazione: il narratore sta costruendo un'immagine di Hetty in assoluto contrasto con quella di Dinah («Hetty is nature beside Dinah's civilization, Eros beside Dinah's Logos»)³⁶ e tale da preannunciare (e quasi motivare) il suo gesto di infanticida.

Nella caratterizzazione e nella vicenda di Hetty è ravvisabile uno iato tra ciò che l'autore si propone di dimostrare – che la vanità e la superficialità femminile portano alla rovina³⁷ – e quanto il narratore rileva come tristemente inevitabile nel destino di una giovane donna attraente: «It is too painful to think that she is a woman, with a woman's destiny before her – a woman spinning in young ignorance a light web of folly and vain hopes which may one day close round her and press upon her, a rancorous poisoned garment, changing all at once her fluttering, trivial butterfly sensations into a life of deep human anguish» (*AB*, pp. 243-4). Parole, queste, con funzione prolettica rispetto agli eventi futuri della storia.

Come già in *Ruth*, l'atto di seduzione avviene fuori scena; il lettore intuisce la situazione in cui si ritrova la giovane dopo l'abbandono di Arthur Donnithorne attraverso riferimenti indiretti al suo stato. Se la disperazione di Hetty è resa con brevi parole come «agony» e «anguish»³⁸ (*AB*, p. 347), è tramite elaborate perifrasi che il narratore allude alla sua gravidanza: «And then came the frightening thought that she had to conceal her misery»; «[she] looked out from her secret misery towards the possibility of their ever knowing what had happened. [...] They would think her conduct shameful, and shame was torture»; «not knowing where to turn for refuge from swift-advancing shame» (*AB*, p. 320, 322, 347).

Hetty costituì un problema dal punto di vista narrativo per la sua creatrice, perché quest'ultima non soltanto era divisa, come si è visto,

nei confronti del proprio personaggio, ma era anche critica dell'operazione compiuta in *Ruth*³⁹. Il risultato è una figura con la quale George Eliot, da un lato, sfida radicalmente la rappresentazione stereotipata della “donna perduta” (obiettivo già raggiunto con *Ruth*), dall'altro, cerca di non cadere in un nuovo stereotipo, schivando i rischi di idealizzazione – nei quali, a suo avviso, era incorsa Elizabeth Gaskell⁴⁰ –, in nome del metodo realistico del quale *Adam Bede* si fa portabandiera con il celebre “manifesto” nel capitolo diciassettesimo.

Nonostante la presa di distanza dal testo precedente, sono varie le analogie tra *Ruth* e *Hetty*, due esempi di *sexual wanderer* non soltanto in senso figurato, ma anche letterale. Ciò è evidente sia nelle ricorrenti immagini di erranza⁴¹, sia nel dispiegarsi degli intrecci, con la concatenazione di eventi precisi in cui sono coinvolti i personaggi: l'insorgere di sentimenti di angoscia e disperazione⁴², l'abbandono del luogo di origine per sfuggire alla vergogna, il bisogno di nascondersi, il vagare attraverso scenari rurali, la tentazione di porre fine alla propria vita nelle acque di un torrente o di un lago⁴³, la morte prematura. Il “timido cerbiatto” e la “soffice anatrella”, pur così diversi tra loro, sono parimenti sacrificati sull'altare della femminilità.

***L'amour fou* di Catherine Earnshaw**

Wuthering Heights is one of the greatest, if not the greatest, love story ever written but it is not in the least like *Anna Karenina*, because it is a ferocious celebration of exactly those imperious qualities of desire for which *Anna Karenina* is a lament. It is a love story that takes for granted, that takes a perverse pleasure, an insane joy, in fact, in the way the desire rips through the fabric of society and demands the sacrifice of status, family, honour. And finally of life, probably. [...] This violent and extraordinary romance is about a desire that is stronger by far than death, that does not acknowledge death as in any way an impediment to passion. If the price of the lovers' desire is damnation [...] then Heathcliff and Catherine will delight in being damned⁴⁴.

Wuthering Heights (1847) racconta una storia d'amore e morte di cui Catherine Earnshaw è il vero e unico personaggio protagonista; non lo è Heathcliff, e non lo è nemmeno la brughiera nonostante la sua presenza nel titolo del romanzo. Le “cime tempestose” più che uno

scenario naturale sono il correlativo oggettivo della passione di Catherine e Heathcliff; ciò che si esplora nel testo «is not the wilderness of the landscape but the wilderness of the human “heart”, to employ that sentimental term»⁴⁵.

La ricerca di fusione totale a cui (presumibilmente) aspirano tutti gli amanti qui diventa ricerca di identificazione reciproca. La battuta forse più celebre, e più citata, del romanzo è, infatti, quella pronunciata da Catherine Earnshaw, «I *am* Heathcliff!»; una frase che condensa in sé i tratti fondamentali di *Wuthering Heights*: la sua collocazione sul versante del *romance* piuttosto che del *novel*, la dimensione perturbante del racconto e la carica eversiva contenuta nella caratterizzazione della protagonista. Perché qui siamo di fronte alla rivendicazione del diritto di una donna di amare due uomini contemporaneamente⁴⁶. Nel nono capitolo del primo volume, quando Catherine cerca di descrivere a Nelly Dean la diversa natura del suo amore per Linton e per Heathcliff, così si esprime nei confronti di quest'ultimo:

He's more myself than I am. Whatever our souls are made of, his and mine are the same, and Linton's is as different as a moonbeam from lightning, or frost from fire. [...] My love for Linton is like the foliage in the woods. Time will change it, I am well aware, as winter changes the trees – my love for Heathcliff resembles the eternal rocks beneath – a source of little visible delight, but necessary. Nelly, I *am* Heathcliff – he is always, always in my mind – not as a pleasure, any more than I am always a pleasure to myself – but as my own being – so, don't talk of our separation again – it is impracticable; and –⁴⁷.

In questo passo si concentra il “decalogo” amoroso di Catherine: la necessità del legame con Heathcliff, rispetto alla contingenza del legame con Linton, non le permette di separarsi da lui; la durezza del loro amore, simile a quella delle rocce, lo rende eterno; l'assenza di piacere, piuttosto che la presenza, lo definisce. Un ragionamento circolare che si autolegittima: l'amore di Catherine per Heathcliff è eterno perché duro come le rocce; non è fonte di «visible delight», ma è necessario perché i due amanti sono parti della stessa unità; è indissolubile perché senza di lui nemmeno lei vivrebbe: quindi è destinato a *essere* in eterno. Un'argomentazione, questa, rigorosamente logica⁴⁸.

Gli aggettivi più ricorrenti con i quali nel testo sono definiti i comportamenti di Catherine – *wild*, *defiant* e *imperious* – sono più consoni a un uomo che a una donna, almeno secondo la consueta divisione dei ruoli sessuali nell’ideologia patriarcale. E Catherine sovverte tali ruoli in un’unione tutta spirituale – perché non fisica, ma perciò non meno erotica – con Heathcliff. A proposito del diverso significato del corpo nelle due generazioni di amanti che si avvicinano in *Wuthering Heights*, leggiamo:

Catherine Earnshaw is initially identified with the collective, undifferentiated body of the world, to use Bakhtin’s figure. By the end of the novel, a metaphysical essence displaces the physical body, and a thoroughly domesticated daughter appears in place of the untamable Catherine. The hermaphroditic unity of Catherine and Heathcliff is replaced by the “male” and “female” of Cathy and Hareton. Passionate desire is not laid to rest in the grave with Catherine and Heathcliff, however. Rather, it takes its place at the very center of both the self and the nuclear family finally formed by Cathy and Hareton. This form of desire also reappears in the ghosts and apparitions of the unearthly lovers that haunt the text⁴⁹.

Per definire il rapporto di Catherine e Heathcliff sono stati utilizzati, oltre a “ermafrodita”⁵⁰, anche altri termini mutuati dal linguaggio psicoanalitico, come “simbiotico” e “somasochistico”⁵¹. Ma lasciamo da parte un possibile approccio freudiano al testo e torniamo alle categorie di “trasgressione” e “passione”, relative ai rapporti tra *class* e *gender*, che ricorrono nella vasta letteratura esistente sul romanzo. Ripercorrendo alcune tappe del discorso critico su *Wuthering Heights*⁵², si nota come a fare scandalo, all’epoca della sua pubblicazione, fossero proprio questi tratti presenti nella caratterizzazione dei personaggi e nelle vicende narrate.

In quella che fu probabilmente la prima recensione del romanzo, si deplora che, nonostante le capacità compositive dell’autore, «the incidents are too coarse and disagreeable to be attractive, the very best being improbable, with a moral taint about them, and the villainy not leading to results sufficient to justify the elaborate pains taken to depict it»⁵³. Ancor più nette le stroncature che seguirono a distanza di qualche giorno: «A disagreeable story»⁵⁴; «the people who make up the drama [...] are savages ruder than those who lived before the days

of Homer»⁵⁵; «the uncultured freedom of native character presents more rugged aspects than we meet with in educated society. Its manners are not only more rough, but its passions are more violent»⁵⁶. Talvolta è sottolineato il carattere demoniaco dei personaggi – «the women in the book are of a strange, fiendish-angelic nature, tantalising and terrible, and the men are indescribable out of the book itself»⁵⁷ –, talaltra è l'ambientazione a essere descritta come «fearful and repulsive»⁵⁸. Ma forse il giudizio più drastico – e più discutibile – è quello espresso da Elizabeth Rigby (poi Lady Eastlake), che liquida *Wuthering Heights* associandolo ai “licenziosi” romanzi francesi: «With all the unscrupulousness of the French school of novels it combines that repulsive vulgarity in the choice of its vice which supplies its own antidote»⁵⁹.

Il carattere trasgressivo di questo testo è rivalutato, per certi versi, dalla critica immediatamente successiva, più attenta agli aspetti compositivi e meno *prudish*. Un intellettuale colto e raffinato come George Henry Lewes (il compagno di George Eliot) lo definisce «sombre, rude, brutal, yet true» e ne riconosce l'originalità proprio nella rappresentazione dell'amore di Catherine per Heathcliff: quest'ultimo «clutches her soul in his passionate embrace. [...] although she is ashamed of her early playmate she loves him with a passionate abandonment which sets culture, education, and the world, at defiance. It is in the treatment of this subject that Ellis Bell shows real mastery»⁶⁰. Così, anche se non mancano, per tutto l'Ottocento, giudizi molto severi⁶¹, si incontrano apprezzamenti entusiastici specialmente da parte di poeti e scrittori, che, forse grazie alla propria sensibilità di artisti, riescono a cogliere ora la dimensione “infernale” e “mostruosa” del romanzo⁶², ora la sua intensità: «In force of genius, in the power of conceiving and uttering intensity of passion, Emily surpassed her sister Charlotte»⁶³.

Fra le letture più convincenti di *Wuthering Heights* pubblicate nel tardo periodo vittoriano mi piace citarne una che è particolarmente pertinente in questo contesto: la recensione di Algernon Charles Swinburne, che, con lo stesso linguaggio immaginifico dell'autrice, riconosce nella “passione” la cifra del romanzo:

From the first we breathe the fresh dark air of tragic passion and presage; and to the last the changing wind and flying sunlight are in keeping with the

stormy promise of the dawn. [...] The whole work is not more incomparable in the effect of its atmosphere or landscape than in the peculiar note of its wild and bitter pathos; but most of all is it unique in the special and distinctive character of its passion. The love which devours life itself, which devastates the present and desolates the future with unquenchable and raging fire, has nothing less pure in it than flame or sunlight. And this passionate and ardent chastity is utterly and unmistakably spontaneous and unconscious⁶⁴.

«This passionate and ardent chastity» – vero e proprio ossimoro – è, paradossalmente, il tratto che meglio definisce il linguaggio dell'eros in questo testo. Un eros privo di fisicità quello che (non) si consuma tra Catherine e Heathcliff: «Flesh is too fragile a receptacle for this amount of feeling», ha commentato Angela Carter⁶⁵.

Se mettiamo a confronto i personaggi di Ruth e di Hetty con quello di Catherine, siamo colpiti dall'assenza di descrizioni del corpo di quest'ultima, a conferma della natura non fisica dell'amore che la lega a Heathcliff. Virginia Woolf ne ha ben colto la dimensione non terrena quando scrive che non vi è un "io" nel romanzo, che c'è l'amore, ma non quello di uomini e donne: «Emily was inspired by some more general conception. [...] She looked out upon a world cleft into gigantic disorder and felt within her the power to unite it in a book. That gigantic ambition is to be felt throughout the novel»⁶⁶. La scrittrice modernista ha empaticamente compreso che Emily aveva compiuto il miracolo di «liberare la vita dalla dipendenza dai fatti»⁶⁷, riuscendo, con pochi tocchi, a esprimere l'interiorità di un viso senza bisogno di descrivere anche il corpo. E forse questo librarsi al di sopra della materialità delle cose è il punto più alto che la letteratura possa mai raggiungere.

Da questa lettura (parziale) del contributo dato da alcune scrittrici alla "grande tradizione" femminile del romanzo vittoriano rimane fuori Charlotte Brontë: un'esclusione giustificabile soltanto con la necessità di selezionare i campioni di analisi per ovvi motivi di spazio. Ma su questa autrice molto si potrebbe dire (ed è stato detto) a proposito del linguaggio dell'eros⁶⁸. In *Jane Eyre* (1847), ad esempio, il rapporto della protagonista con Rochester è improntato al paradigma servopadrone (con evidenti connessioni con il sottotesto coloniale del

romanzo)⁶⁹, come emerge esplicitamente in questa battuta pronunciata da Rochester:

I never met your likeness. Jane, you please me, and you master me – you seem to submit, and I like the sense of pliancy you impart, and while I am twining the soft, silken skein round my finger, it sends a thrill up my arm to my heart. I am influenced – conquered; and the influence is sweeter than I can express; and the conquest I undergo has a witchery beyond any triumph I can win⁷⁰.

Un rapporto in cui Jane, all'inizio della sua storia con Rochester, ricopre un ruolo subalterno, che si ribalta nel corso della vicenda con interessanti implicazioni rispetto alle relazioni di classe e di genere sulle quali si è soffermata la critica più recente⁷¹.

Un'ultima, complessiva riflessione va fatta sulla dimensione erotica di tanta parte di letteratura vittoriana. Una dimensione, il più delle volte celata o solo allusa nei testi narrativi, che è stata portata alla luce nel romanzo inglese contemporaneo in varie forme di riscrittura "postmoderna" – romanzo storico, parodia, *pastiche* – o in analoghi tipi di «invocations and evocations» della letteratura e cultura vittoriana⁷². Basti pensare a *The French Lieutenant's Woman* (1969) di John Fowles, a *Possession. A Romance* (1990) di Antonia Byatt e a *Fingersmith* (2002) di Sarah Waters: testi nei quali sono elaborati quei contenuti passionali e trasgressivi che nel romanzo vittoriano costituiscono, sovente, il livello del non-detto.

Note

1. Soggetti che con un'efficace metafora erano denominati «frail vessels». Cfr. H. Mews, *Frail Vessels: Woman's Role in Women's Novels from Fanny Burney to George Eliot*, Athlone Press, London 1969.

2. Tra i numerosi studi sull'argomento, cfr.: E. Trudgill, *Madonnas and Magdalens: The Origins and Development of Victorian Sexual Attitudes*, Holmes & Meier-Heinemann, New York-London 1976. Tra i lavori pubblicati in Italia, va segnalato quello di Gemma Persico, *Madonne, Maddalene e altre vittoriane. Modelli femminili nella letteratura inglese al tempo della Regina Vittoria: i testi e i contesti*, Agorà Edizioni, La Spezia 2003, 5 voll., che consiste in una ricca raccolta antologica, in traduzione italiana con testo a fronte, corredata di una densa introduzione (ivi, pp. 19-109), note esplicative per ciascuna sezione e un elegante apparato iconografico. A questi volumi è seguito recentemente, della stessa autrice, un lavoro analogo e complementare: *Criminali*,

assassine, adultere, degenerate... folli? Rappresentazioni del femminile nel "sensation novel". I testi e il contesto, Lumières Internationales, Lugano 2008.

3. S. Marcus, *The Other Victorians. A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth Century England*, Weidenfeld & Nicolson, London 1967 (trad. it. *Gli altri vittoriani*, Savelli, Roma 1980).

4. Cfr.: A. Levy, *Other Women. The Writing of Class, Race, and Gender, 1832-1898*, Princeton University Press, Princeton 1991.

5. A questo proposito appare assai felice il titolo dell'eccellente studio di Amanda Anderson, *Tainted Souls and Painted Faces. The Rhetoric of Fallenness in Victorian Culture*, Cornell University Press, Ithaca 1993.

6. Per queste tre diverse tipologie di rappresentazione iconografica cfr., rispettivamente, celebri dipinti come: *The Outcast* (1851) di Richard Redgrave e *The Lost Path* (1863) di Frederic Walker; *The Awakening Conscience* (1854) di Holman Hunt e *On the Brink* (1865) di Alfred Elmore; e *Take Your Son, Sir* (1856) di Ford Madox Ford. Cfr. H. E. Roberts, *Marriage, Redundancy or Sin: The Painter's View of Women in the First Twenty-Five Years of Victorian Reign*, in M. Vicinus (ed.), *Suffer and Be Still: Women in the Victorian Age*, Indiana University Press, Bloomington 1972, pp. 45-76; N. Auerbach, *The Rise of the Fallen Woman*, in "Nineteenth-Century Fiction", 35, June, 1980, pp. 29-52, e Id., *Woman and Demon: The Life of a Victorian Myth*, Harvard University Press, Cambridge 1982, pp. 150-84; M. Roston, *Disrupted Homes: The Fallen Woman in Victorian Art and Literature*, in M. Baumgarten, H. M. Daleski (eds.), *Homes and Homelessness in the Victorian Imagination*, AMS Press, New York 1998, pp. 91-110.

7. Gli esempi più noti sono Little Emily in *David Copperfield* (1850) e Tess of the D'Urbervilles nell'omonimo romanzo di Hardy (1891). Un altro celebre personaggio, in questo caso di adultera, è Hester Prynne in *The Scarlet Letter* (1850) di Nathaniel Hawthorne.

8. Sull'opera di queste scrittrici, cfr. F. Marroni, *La fabbrica nella valle. Saggio sulla narrativa di Elizabeth Gaskell*, Adriatica, Bari 1987, e Id., *La verità difficile. Uno studio sui romanzi di George Eliot*, Patron, Bologna 1980.

9. La categoria della *agency* è stata da qualche tempo rivendicata dalla critica femminista all'interno del dibattito su identità, responsabilità e determinismo, ed è divenuta centrale nel discorso sulla *fallen woman* in epoca vittoriana affrontato da studiosi come Judith Walkowitz, Nina Auerbach e Amanda Anderson. Quest'ultima ha elaborato una griglia interpretativa richiamandosi al metodo ermeneutico e all'approccio di Jürgen Habermas al concetto di "intersoggettività", oltre che, e soprattutto, a elementi di critica femminista (Anderson, *Tainted Souls and Painted Faces*, cit., pp. 1-21).

10. Ivi, p. 110.

11. Si noti il linguaggio usato da Ruth, che, nel descrivere a Bellingham il proprio senso di colpa rispetto alla felicità provata nel breve periodo vissuto con lui, ricorre alla metafora della "macchia" prodotta dalla trasgressione sessuale: «I was very young; I did not know how such a life was against God's pure and holy will – at least, not as I

know it now; and I tell you the truth – all the days of my years since I have gone about with a *stain* on my hidden soul – a *stain* which made me loathe myself, and envy those who stood *spotless* and *undefiled*; which made me shrink from my child» (E. Gaskell, *Ruth*, Penguin, Harmondsworth 1997, p. 246, corsivo mio). Tutte le citazioni successive saranno date nel testo e il numero della pagina sarà preceduto da *Ruth*.

12. A. Easson, *Introduction* a Gaskell, *Ruth*, cit., p. X.

13. R. Bodenheimer, *The Politics of Story in Victorian Social Fiction*, Cornell University Press, Ithaca 1988, p. 154. Secondo Anderson, invece, «the real fall in this novel *is* narrated: it occurs when the Bensons lie about Ruth's status, passing her off as a widow rather than an unwed mother. Though ostensibly the Bensons lie for the sake of the child and not Ruth, the effect is to protect the heroine and crucially alter her circumstances» (Anderson, *Tainted Souls and Painted Faces*, cit., p. 133).

14. Easson, *Introduction*, cit., pp. XV-XVI.

15. L'incidente a cui si fa riferimento è lo scampato annegamento di un bambino, salvato dallo stesso Bellingham alla presenza di Ruth.

16. «Tell me everything, Ruth, as you would to a brother»; «Nay, Ruth, you are not going to have secrets from me, are you?»; «Come Ruth, don't pin your faith on any one, but judge for yourself. The pleasure is perfectly innocent; it is not a selfish pleasure either, for I shall enjoy it to the full as much as you will. I shall like to see the places where you spent your childhood» (*Ruth*, pp. 37, 38, 39).

17. La Natura sembra venire in soccorso di Ruth ed evitarne la capitolazione grazie a un elemento tipicamente proustiano: un'associazione di tipo olfattivo. La giovane ricorda di essere stata messa in guardia dal vecchio Thomas, che l'ha vista in compagnia di Bellingham, e pensa di chiedere l'aiuto suo e della moglie: «The bush of sweet-briar, underneath the window, scented the place, and the delicious fragrance reminded her of her old home. I think scents affect and quicken the memory more than either sights or sound; for Ruth had instantly before her eyes the little garden beneath the window of her mother's room, with the old man leaning on his stick, watching her, just as he had done, not three hours before, on that very afternoon» (*Ruth*, p. 52). Ma le circostanze cospirano contro la giovane che finisce con l'affidarsi all'innamorato: «Obedient and docile by nature, and unsuspecting and innocent of any harmful consequences» (*Ruth*, p. 53). Tuttavia la Natura conserva la sua funzione protettrice e rimane per Ruth fonte di gioia e sollievo («The open air, that kind soothing balm which gentle mother Nature offers to us all in our seasons of depression, relieved her»; *Ruth*, p. 58), come dimostrano le frequenti descrizioni nel testo.

18. H. Michie, *The Flesh Made Word. Female Figures and Women's Bodies*, Oxford University Press, Oxford 1987, p. 56.

19. Ivi, pp. 56 e 58.

20. G. Eliot, *Adam Bede*, Signet Classics, New York 1961, pp. 89-90. Tutte le citazioni successive saranno date nel testo e il numero della pagina sarà preceduto da *AB*.

21. Commenta Gillian Beer: «[Hetty's] hedonistic presence, so much at odds with George Eliot's ideals, is yet the most stirring imaginatively to the novelist. [...]

Hetty, as I have shown, permeates the language of narration, refusing to be inscribed and contained, teasing the author's project» (G. Beer, *George Eliot*, The Harvester Press, Brighton 1986, pp. 71, 73).

22. Michie, *The Flesh Made Word*, cit., pp. 57-8.

23. Ma più oltre è paragonata da Mrs Poyser a un pavone per la sua vanità (*AB*, p. 156).

24. Scrive Margaret Homans: «Hetty's love of Arthur is always explicitly mingled with her desire for luxury and her hope that he will make of her a "grand lady" [...], and this insistent classing her desire is part of what makes her a culpable and therefore expendable character. She cannot [...] be completely naturalized as woman, and that means she cannot be completely incorporated within the universalising middle-class ideal» (M. Homans, *Dinah's Blush, Maggie's Arm. Class, Gender, and Sexuality in George Eliot's Early Novels*, in A. H. Miller, J. E. Adams, eds., *Sexuality in Victorian Britain*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1996, p. 27).

25. A proposito delle quali, poco più oltre, nello stesso capitolo intitolato *The Dairy*, Arthur Donnithorne esclama: «I'm sure your pretty arms were never meant for such heavy weights» (Eliot, *Adam Bede*, cit., p. 92).

26. G. Eliot, *The Mill on the Floss*, Signet Classics, New York 1965, pp. 462-3.

27. «The fetishizing of Maggie's arm combines aspects of commodity and psychoanalytic fetishisms. Like the manufactured object that conceals the labor required to produce it, and like the female body part that reveals and conceals, for Freud's male viewer, the lack or wound that is castration, Maggie's arm conceals and reveals both the labor and the wounding effect of women's work as class signifiers» (Homans, *Dinah's Blush, Maggie's Arm*, cit., p. 35).

28. *Ibid.*

29. D. Barrett, *Vocation and Desire. George Eliot's Heroines*, Routledge, London-New York 1991, p. 34. La studiosa individua la coppia di opposte tipologie femminili all'interno di ciascun romanzo di George Eliot: Hetty/Dinah, Tessa/Romola, Rosamond/Dorothea; Maggie/Lucy e Gwendolen/Mirah sono, invece, a suo avviso variazioni più complesse di questo modello narrativo. Barrett osserva che Barbara Hardy ha rintracciato tale modello in uno dei primi articoli di George Eliot, allora ancora Marian Evans, *A little fable with a great moral* (B. Hardy, *The Novels of George Eliot*, Athlone Press, London 1959, pp. 80-1).

30. Barrett, *Vocation and Desire*, cit., pp. 34, 43.

31. Si vedano anche i vezzeggiativi con cui Arthur si rivolge a Hetty: «You little blossom», «you little frightened bird! Little tearful rose! Silly pet!» (*AB*, pp. 134, 139).

32. A proposito dell'ambientazione silvana per le scene d'amore tra i due, «the love story of Hetty and Arthur [...] breaks the fundamental taboos of class and must therefore be hidden from their close-knit community [...] Arthur's seduction of Hetty is described as a classical Arcadian idyll which goes wrong, for the real country world cannot contain a false, poetic pastoral. Hetty may begin, as the narrator describes her, in the company of woodland nymphs, but she ends [...] as a type of

fatal, petrifying beauty [...] “like that wondrous Medusa face” [...] In its forbidden quality, as well as its rustic setting, their love has a mythic resonance» (J. Uglow, *George Eliot*, Virago, London 2008, pp. 137-8).

33. Barrett, *Vocation and Desire*, cit., p. 44.

34. Cfr. anche più oltre: «A change had come over Hetty: the anxieties and fears of a first passion, with which she was trembling, had become stronger than vanity, had given her for the first time that *sense of helpless dependence* on another’s feeling which awakens the clinging deprecating womanhood even in the shallowest girl that can ever experience it, and creates in her a sensibility to kindness which found her quite hard before» (AB, p. 216, corsivo mio).

35. «It would be the easiest folly in the world to fall in love with her: there is such a sweet babylike roundness about her face and figure; the delicate dark rings of hair lie so charmingly about her ears and neck; her great dark eyes with their long eyelashes touch one so strangely, as if an imprisoned frisky sprite looked out of them» (AB, pp. 152-3).

36. Barrett, *Vocation and Desire*, cit., p. 48.

37. Un esempio della vanità di Hetty è la lunga descrizione dei preparativi per la festa (a cui è dedicata la prima parte del capitolo *Going to the Birthday Feast*), con la particolare cura per l’abito, il foulard e gli orecchini: «And to-day she thought more than usual about her neck and arms» (AB, p. 242).

38. Hetty apprende dell’abbandono dell’amante attraverso una lunga lettera d’addio, così come Ruth, più brutalmente, era stata congedata dalla madre di Henry Bellingham con un breve biglietto.

39. Scriveva George Eliot: «*Ruth*, with all its merits, will not be an enduring classical fiction – will it? Mrs Gaskell seems to me to be constantly misled by a love of sharp contrasts – of “dramatic effects”. She is not contented with the subdued colouring, the half-tones of real life» (G. S. Haight, ed., *The George Eliot Letters 1852-58*, vol. II, Yale University Press, New Haven-London 1954, p. 86).

40. Cfr. Beer, *George Eliot*, cit., p. 59.

41. *Ruth*, p. 81, e AB, pp. 347, 348 e 349. In *Adam Bede* è usata la metafora del viaggio nel titolo di due capitoli: *The Journey in Hope* e *The Journey in Despair*.

42. *Agony* e *despair* ricorrono in entrambi i testi; cfr., ad esempio, *Ruth*, p. 82, e AB, pp. 347 e 360.

43. Cfr. *Ruth*, p. 83, e AB, p. 348.

44. A. Carter, *Love in a Cold Climate: Some Problems of Passion, Protestant Culture and Emily Brontë’s Wuthering Heights*, in R. Rutelli, A. Johnson (a cura di), *I linguaggi della passione*, Campanotto Editore, Udine 1993, pp. 16-7. Con piacere ho ritrovato l’espressione da me scelta per il titolo di questo paragrafo del presente scritto nel saggio della stessa Angela Carter qui citato: «Catherine Earnshaw [...] and Heathcliff are locked in the mutual incandescence of “amour fou”. [...] The novel is a triumphant celebration of that “amour fou” of which there is no adequate translation in English» (ivi, pp. 18 e 20).

45. L. Hinton, *The Perverse Gaze of Sympathy. Sodomasochistic Sentiments from Clarissa to Rescue* 911, State University of New York Press, Albany 1999, p. 153.

46. La situazione del soggetto, maschile o femminile, diviso tra due amori è, ovviamente, un *pattern* ricorrente tanto nel romanzo quanto nelle varie forme di narrativa popolare, sia nel linguaggio letterario, sia filmico, sia televisivo (si pensi, ad es., alla *soap opera*, dove questo paradigma narrativo diventa vero e proprio stereotipo).

47. E. Brontë, *Wuthering Heights*, Oxford University Press, Oxford 1998, p. 73.

48. Barbara Hardy scrive: «Catherine tries to describe honestly and empirically the nature of her feeling for two men. She is not wild, abandoned, and wilful, but rational» (B. Hardy, *Forms of Feeling in Victorian Fiction*, Methuen, London 1986, p. 99).

49. Levy, *Other Women*, cit, p. 78.

50. Cfr. anche il giudizio di un critico francese dell'Ottocento, Émile Montégut (riportato qui di seguito nella nota 62), che anticipa questo concetto di complementarietà tra i due amanti.

51. Laura Hinton propone delle interessanti riflessioni su questo aspetto, prima richiamando le argomentazioni del filosofo David Hume nell'*Enquiry Concerning the Principles of Morals* sul concetto di «identification through sympathy», poi citando il critico Victor Sawdon Pritchett quando afferma che in questo romanzo si manifesta un piacere nella violenza, un piacere che è parte della dinamica dei rapporti umani: «Emily Brontë sees two elements in the soul from which, in Nature, we avert our eyes: the pleasure of inflicting cruelty and torture» (V. S. Pritchett, *Introduction a E. Brontë, Wuthering Heights*, Houghton Mifflin, Boston 1956, p. XI). Hinton commenta: «If we follow the idea that “the pleasure of inflicting cruelty and torture” operates in a highly socialized arena of family bonds within the novel [...] we see that identification between Catherine and Heathcliff, or Heathcliff and Hindley, is a compensatory act, leading to frustration rather than satisfaction, to violence rather than “harmony”. The drama of emotional symbiosis, which critics have noted is important to *Wuthering Heights*, is actually a *failure* of symbiosis, a failure manifested through sadomasochism» (Hinton, *The Perverse Gaze of Sympathy*, cit., pp. 154-5).

52. Mi avvarrò qui del prezioso volume a cura di Miriam Allott, *Emily Brontë. Wuthering Heights. A Casebook*, Macmillan, London 1970, d'ora in avanti indicato con *EB*.

53. “Spectator”, 18 December 1847, in *EB*, p. 39.

54. “Athenaeum”, 25 December 1847, in *EB*, p. 39.

55. “Examiner”, 8 January 1848, in *EB*, p. 40.

56. “Britannia”, 15 January 1848, in *EB*, p. 41.

57. “Douglas Jerrold’s Weekly Newspaper”, 15 January 1848, in *EB*, p. 44.

58. “New Monthly Magazine”, January 1848, in *EB*, p. 46.

59. “Quarterly Review”, December 1848, in *EB*, p. 48.

60. “Leader”, 28 December 1850, in *EB*, pp. 68-9. In una lettera a Elizabeth Gaskell – autrice di *Life of Charlotte Brontë* (1857) – Lewes spiega la fascinazione su di lui esercitata da Emily ricorrendo all'immagine della *bête fauve* con la quale identifica la scrittrice (*EB*, p. 82).

61. Un recensore anonimo lo definì «one of the most repellent books we ever read» (“Eclectic Review”, 5th series, 1 February 1851, in *EB*, p. 70).

62. Cfr. Dante Gabriel Rossetti: «I've been greatly interested in *Wuthering Heights*, the first novel I've read for an age and the best (as regards power and sound style) for two ages [...] But it is a fiend of a book – an incredible monster [...] The action is laid in hell» (da una lettera a William Allingham del 19 settembre 1854, in *EB*, p. 71). Émile Montégut così definisce il rapporto tra gli amanti: «With Heathcliff [Catherine] is, as it were, completely at one; they make from their two identities a hybrid monster, with two sexes and two souls [...] Catherine sees in him her own energies [...] uncurbed by the restraint which her sex imposes; she sees her own hidden perversities blossoming forth in him like poisoned poetic flowers» (tradotto da *Charlotte Brontë, IV: Les Œuvres*, 1857, in *EB*, p. 80).

63. W. R. Rescoe, recensione a *The Life of Charlotte Brontë* di E. Gaskell, in *EB*, p. 75.

64. “Athenaeum”, 1883, in *EB*, p. 98. Alcuni anni più tardi, Vernon Lee, pur critica rispetto alla struttura del testo, ne riconosce la grandezza, definendolo «one of our greatest masterpieces of passion and romance» (V. Lee, *On Literary Construction*, in “Contemporary Review”, 1895, in *EB*, p. 101).

65. Carter, *Love in a Cold Climate*, cit., p. 21. E ancora: «Theirs is pure passion, pure transgression, an eroticism so violent it does not need to name itself. [...] They suffer a fire which burns and is not consumed: they burn in a mutual flame; they transcend the unique individuality of the body; they distill from physicality a pure spirit... and so on. They aspire to the language of mysticism in their relationship, although Emily Brontë does not allow herself to use the language of mysticism» (*ibid.*).

66. V. Woolf, *Jane Eyre and Wuthering Heights* (1916), in Id., *Women and Writing*, edited by M. Barrett, The Women's Press, London 1979, p. 131. Con linguaggio altrettanto efficace Edward Morgan Forster esprime un concetto analogo: «Because in our sense of the word she was a prophetess: because what is implied is more important to her than what is said; and only in confusion could the figures of Heathcliff and Catherine externalise their passion till it streamed through the house and over the moors» (E. M. Forster, *Aspects of the Novel* [1927], Edward Arnold, London 1960, pp. 134-5). Sull'affermazione di Woolf si sofferma Maria Stella, che, in un'affascinante andirivieni fra le parole del romanzo e quelle della poesia di Emily, stabilendo omologie e richiami fra la struttura prosastica e i versi, individua una sofisticata tessitura da cui emerge che «il cammino della prosa di Emily nelle sezioni più legate alla visione del singolo personaggio [è] all'indietro e all'interno, un ritorno all'indistinzione primordiale, dove la parola dell'io non è ancora distinta da quella del tu» (M. Stella, *Il potere della parola in Emily Brontë*, in “Annali. Istituto Universitario Orientale. Anglistica”, XXXVI, 1-3, 1993, p. 200). Stella – che è stata una delle più fini lettrici di Emily Brontë in Italia – riprende, in un altro suo scritto, anche l'intuizione di Forster, secondo cui è la scena naturale a porsi come equivalente di emozioni in *Wuthering Heights*, e aggiunge: «Nel delirio di Catherine le brughiere, nel dettaglio delle loro cime, della loro flora e fauna, si configurano come spazio del desiderio e della libertà» (M. Stella, *Emily Brontë: voci dalle Heights*, in L. M. Crisa-

fulli, C. Pietropoli, a cura di, *Le poetesse romantiche inglesi. Tra identità e genere*, Carocci, Roma 2002, p. 85).

67. V. Woolf, *La donna e la scrittura*, a cura di M. Barrett, trad. it. di A. Bottini, La Tartaruga Edizioni, Milano 1990, p. 138.

68. Cfr., tra gli altri, la biografia/monografia della scrittrice modernista May Sinclair, *The Three Brontës* (1912), di cui Maria Del Sapio ha curato la pregevole traduzione in italiano, *Le tre Brontë*, Liguori, Napoli 2000.

69. Cfr. C. Plasa, *Charlotte Brontë*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2004, in particolare il capitolo "*Incongruous Unions*": *Slavery and the Politics of Metaphor in Jane Eyre* (ivi, pp. 79-99).

70. C. Brontë, *Jane Eyre*, Bantam Books, New York 1987, p. 247.

71. Cfr. il commento di Elaine Freedgood: «In what might be described as a high-speed Hegelian master/slave dialectic, Jane and Rochester change places every other paragraph or so. Readers, like onlookers at a shell game, are never sure who is master at what moment, or if the apparent master is really the slave of a canny and *apparently* powerless master. Perhaps power is best held on by someone like Jane, who can disavow and thereby maintain mastery behind a screen of cunningly convincing abjection» (E. Freedgood, *The Ideas in Things. Fugitive Meaning in the Victorian Novel*, The University Chicago Press, Chicago 2006, p. 48).

72. R. Gilmour, *Using the Victorians: The Victorian Age in Contemporary Fiction* (2000), in A. Jenkins, J. John (eds.), *Reading Victorian Fiction*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2002, p. 190.

Lupa in fabula, o la passione che uccide: dai *Mystères de Paris* alle novelle di Verga

di Francesco de Cristofaro

Nel 1883 Giovanni Verga sta sulla scena letteraria italiana come una specie di enigma: è emigrato a Milano da oltre dieci anni, ha avuto la sua stagione scapigliata ma alquanto idiosincratca, ha pubblicato le sue due cruciali raccolte di novelle, *Vita dei campi* e *Novelle rusticane*, e soprattutto ha già dato alla luce il capolavoro, quei *Malavoglia* che le istituzioni culturali hanno accolto in modo non unanime, ma in ogni caso riconoscendone i caratteri (almeno sul piano morfologico) di sicura originalità. Singolarmente, nonostante cioè quella capacità di smuovere l'orizzonte delle forme e gli statuti fondamentali del raccontare, l'itinerario dello scrittore catanese procede però in modo tutt'altro che lineare: tanto che quel romanzo, che ha costituito il culmine di un esemplare apprendistato, somiglia piuttosto a una ferita aperta nella sua carriera di poligrafo, di "testimone scisso", di fabulatore irrequieto, sempre in bilico tra ricerca e documento, tra la sperimentazione più ardita e il "mestiere" di scrivere, quasi un impulso sottopelle a restituire senza accomodamenti, perfino in modo irriflesso, la prosa del mondo.

È proprio dentro questo guado che Verga mette a segno una narrazione sconcertante e di icastica brevità, che sarà negletta dalla critica e pressapoco dimenticata dal pubblico. Eppure, se lo scrutiamo in profondità, quel testo – racconto di uno scherzo degenerato prima in stupro e poi in omicidio – ci appare come lo scandaloso "negativo" di un'altra precedente, e al contrario immediatamente canonica, prova novellistica dello stesso autore. Se cioè nella celeberrima *La Lupa*, prodotta giusto all'inizio di quel decennio di fuoco della fulminea fase verista, veniva raccontata la "leggenda" al nero di una donna-mantide, una sorta di demone incube che brutalizza i perso-

naggi senza qualità di una comunità ancora totemica, ricattata da una *religio ctonia*¹, *Tentazione!* si presentava nella forma di referto di un “guaio” commesso da una brigata perversitasi in branco. Da un lato, quindi, un tempo ciclico, quasi assoluto (già Capuana, che pure vedeva nel racconto del bando e dell'impossibile redenzione della Lupa soprattutto il resoconto di un episodio di cronaca vera, non poteva fare a meno di scorgerne la radice ancestrale e la trasfigurazione mitografica²), dall'altro lato l'accadimento puntuale, fatale, irripetibile di un “fatto diverso”; da un lato una carnefice fattasi ostia della comunità, dall'altro una vittima *tout court*; da un lato una scrittura stratificata e ossessiva, alla quale Verga era e sarebbe tornato, senza requie, in chiave di riscrittura e di transcodificazione³, dall'altro una scarica isolata di energia e di desiderio narrativo, sin troppo rappreso in quelle pagine presto tralasciate dallo stesso autore. Ciò che si vorrebbe provare in questa trattazione, nella quale si offrirà poco più di un esperimento di *explication du texte* della seconda novella (e soprattutto delle sue sintomatiche disfunzioni), è che sotto ogni pagina di quest'ultima si agita ancora il fantasma della Lupa. Di più, si vorrebbe azzardare come dietro l'apparente nemesi della Lupa e del suo omonimo archetipo francese – la Louve del romanzo popolare per eccellenza, *Les mystères de Paris* di Eugène Sue – ci sia qualcosa di fatalmente irrisolto: perché il cortocircuito, fin qui sfuggito, fra i due “palinsesti” verghiani ci parla di una segreta tensione ideologica, fatta di formazioni di compromesso e di riscatti simbolici imperfetti e, a un diverso livello, di debiti scoperti (ma non per questo meno angosciosi) con tradizioni e modelli del romanzo europeo.

Mala Italia

Proprio a causa della velata autocensura d'autore, o comunque dell'oblio senza appello, che toccò a *Tentazione!*⁴, è opportuno fornire una preventiva e dettagliata descrizione della genesi e della struttura del testo, per poi volgersi a indagare la stratigrafia dei modelli e delle sollecitazioni estetiche a cui sembra reagire. Alla sua prima apparizione sulla “Gazzetta del popolo della domenica”, nel settembre 1883, la novella suscita polemiche a causa dell'argomento scabroso e di alcuni

passaggi ritenuti poco ortodossi, in specie quelli blasfemi: polemiche che inducono il direttore della rivista Augusto Berta a scrivere a Verga⁵, con toni e parole riecheggianti un articolo di Zola antecedente di un lustro e già famoso (sarebbe stato poi ripreso nel *Roman expérimental*). In quell'articolo, apparso a margine del grande successo del giornale "Le Gil Blas" e dell'ondata di requisitorie da parte degli intellettuali (quasi un nuovo, invasivo "protestantesimo"), in questione era infatti la «letteratura oscena»; lo scrittore francese aveva avuto a scagliarsi contro l'ipocrisia diffusa e la «ridicola pudicizia» che «crea rifugi blindati per gli amori mostruosi»⁶.

Dopo la pubblicazione in rivista, il testo ricompare, nel febbraio successivo, nella raccolta – prodotto unico del disgraziato sodalizio tra Verga e Sommaruga – *Drammi intimi*: titolo ricalcato dalla formula della *Avant-propos* balzachiana, e richiamante inoltre i *drammes individuels* della *Préface* zoliana. Rileviamo subito quest'idea, presentata proprio nei "luoghi deputati" alla poetica e all'"automodello" dei due massimi cicli della letteratura ottocentesca, di racconto come "dramma", come azione priva di intrusione d'autore. Questa diegesi che pare piegarsi sempre di più verso la mimesi è il fulcro di una modificazione epocale dei dispositivi della rappresentazione. «Processo verbale» – scriverà De Roberto – «significa una relazione semplice, rapida e fedele di un avvenimento, svolgentesi sotto gli occhi di uno spettatore disinteressato. *Processi verbali*, io intitulo delle novelle, che sono la nuda e impersonale trascrizione di piccole commedie e di piccoli drammi colti sul vivo»⁷. Anche il "dramma" di Verga pare respingere, più ancora delle "opere che si fanno da sé" della *Marea*, ogni intervento esterno, quasi giungendo a quella narrazione fatta di dialoghi e didascalie additata da De Roberto come modello dell'autentica impersonalità. Cosicché in questa novella, come in altre della stessa stagione, il campo di tensione dell'affabulazione si situa nell'intersezione fra il dramma e il processo, ovvero tra ciò che sta accadendo, e viene visualizzato in modo vivido davanti all'occhio dei lettori, e ciò che va ricostruito *ex post* e appunto "processato", eziologicamente o anche criminologicamente, con procedura indiziaria⁸.

Pur facendo storia a sé, grazie alla sua struttura ellittica e alla sua inesorabile tragicità "a precipizio", *Tentazione!* s'inseriva a pieno titolo in una tipologia di produzione pubblicitaria di enorme fioritu-

ra nella fine secolo italiana, e con pochi riscontri in altri contesti. Scrittori, giornalisti, sociologi, criminologi, funzionari di polizia avevano preso a riferire, con intenti e stili diversi, delle loro indagini su vasti strati proletari e sottoproletari che vivevano ai margini, o non vivevano affatto, la fresca unità nazionale; e che, con un volto ora dichiaratamente cupo ora semplicemente indecifrabile, avevano alimentato fosche leggende di banditismo, camorra, mafia, delinquenza urbana e no. Un sottogenere che naturalmente discendeva per vie dirette dai “misteri” parigini, e che si può agevolmente suddividere in tre filoni: da quello delle scritture del riformismo umanitarista e populista a quello del Grand Guignol all’italiana, inzeppato di sociologia e psichiatria, fino ai referti quasi documentaristici allestiti ad arte dai fiancheggiatori (in realtà vere e proprie “quarte colonne”) del trionfale dettato lombrosiano⁹. Alcuni esponenti del secondo filone – Sighele, Ferrero e Bianchi – composero tra l’altro un paio di racconti a più mani che richiamano il testo verghiano in questione: *Il dramma di Mezzojuso* e *Gennaro Volpe*, entrambi compresi nella raccolta *Mondo criminale italiano* (Milano 1894). Anche qui, storie di sessualità repressa e improvvisamente esplosa, delitti passionali, perfino il motivo della mutilazione del cadavere. Non v’è spazio per compiere un’analisi comparativa di questi testi (né tanto meno per volgersi ad alcuni assolutamente consonanti esiti novecenteschi, come il *Delitto al circolo del tennis* di Alberto Moravia), ma è il caso di accennare almeno a un nuovo elemento religioso che in essi contribuisce a intorbidire l’ideologia soggiacente (nell’un caso superstiziosa, guerra di religione, incesto; nell’altro, culto postumo, isterico e virulento, di una donna uccisa dal fidanzato perché recalcitrante), quasi il genere fosse saturo, e avesse bisogno di inediti, stupefacenti “filtri” culturali. Certo, v’è una differenza formale profonda tra questi racconti della “mala Italia” e Verga: così in quelle scritture si tende all’enfasi del diverso, all’energia della *mimesis*, alla sovrabbondanza dei segni del deviante, come in Verga si lavora invece sugli oggetti in modo obliquo e reticente. E si badi che non è un paragone peregrino: con quella sorta di *koinè* che si creò nell’ultimo quarto di secolo a Milano lo scrittore siciliano faceva i conti in modo cospicuo, se è vero che nella “capitale editoriale” italiana vedevano la luce, dopo le provocazioni di Valera (*Milano sconosciuta*, 1879) o

di Corio (*Scene contemporanee della Milano sotterra*, dello stesso anno), raccolte come *Milano 1881* – a cui Verga partecipò proprio con uno scritto sui dintorni della metropoli – o anche lo stesso, celebratissimo, *Il Ventre di Milano* (1888). Tutta questa costellazione di testi, che solo in parte può dirsi una gemmazione dell'appendicistica d'oltralpe, è l'espressione morfologicamente ma non ideologicamente omogenea di un diffuso «documentarismo» caratterizzato da uno spiccato «gusto per la *fisiologicità* e per l'*anatomia* degli oggetti», mentre la storia veniva «giocata sulla corda sentimentale e patetica, cioè dal punto di vista dei casi umani anziché dei sistemi economici»¹⁰.

Lupercalia moderni

Tuttavia, alle radici di *Tentazione!* c'erano soprattutto alcuni modelli forti e ben riconoscibili, tra i quali, come si è detto, *La Lupa*. Nelle pagine già citate, Capuana ebbe a sottolineare la “realtà” delle «fosche figure di quel dramma fosco»¹¹: un dramma incentrato sulla passione di una madre snaturata e ispirato a un fatto di cronaca, l'omicidio di una contadina da parte del genero in seguito a un'incestuosa passione amorosa. Già la descrizione del personaggio, dal tratteggio scarno ma memorabile, si offriva come un fascio di sintomi:

Era alta, magra; aveva soltanto un seno fermo e vigoroso da bruna – e pure non era più giovane – era pallida come se avesse sempre addosso la malaria, e su quel pallore due occhi grandi così, e delle labbra fresche e rosse che vi mangiavano. Al villaggio la chiamavano *la Lupa* perché non era sazia giammai – di nulla¹².

Erano poche righe, ma stipate di segnali, di cui spettava al lettore operare il primo *déchiffrement*: se la macilenza poteva indicare non fragilità e delicatezza, ma avidità famelica, il seno «fermo e vigoroso da bruna» alludeva a una sensualità forte, a contrappunto proprio di quella magrezza; e se l'aura mitica sembrava corroborata dalla segnalazione dell'età avanzata, il pallore rimandava invece alla sfera della malattia, sintesi leggibile (soprattutto in un contesto culturale assai incline a letture fisiologiche ed eziologiche del corpo sociale) del deca-

dimento fisico e della degradazione morale del personaggio. A suggello di questa fisiognomica dei pesi e dei contrappesi, gli «occhi grandi così» e le «labbra fresche e rosse che vi mangiavano», elementi iterati e particolarmente erotici del ritratto, mentre rincaravano il coinvolgimento patico del lettore introducendo surrettiziamente una particella pronominale di seconda persona plurale, conferivano alla figura, al contempo, una parvenza stregonica: erano occhi da spiritata, con l'attitudine pietrificante della Gorgone, scuri come il carbone e come la dannazione. Infine, le «labbra fresche e rosse che vi mangiavano» erano contraddistinte da una specie di costante arsura, che spingeva la Lupa ad accostare le labbra al fiasco senza però soddisfare la sua sete – un bisogno primario (e metaforico), che la prosciugava e la debilitava come l'eroticismo che la consumava.

Ma chi è la Lupa? Il soprannome, come spesso in Verga, è un marchio a fuoco, nel quale il punto di vista di una comunità ancora totemica sembra reificarsi, incarnirsi. Simbolo diabolico e violento, il personaggio trasgredisce alle regole morali che la società tende a rispettare: ciò ne determina la *bestemmia* – nel senso para-etimologico di «bestia aestimare»¹³ – e il bando. Questa larvata figura-tabù appare sospesa tra la dimensione ferina e quella stregonico-legendaria: e si badi che espressioni come «andare randagio e sospettoso della lupa affamata» o «sola come una cagnaccia» (*LL*, p. 124) in questo caso non le sono attribuite dagli uomini del villaggio, bensì dalla voce narrante. A tale *imagerie* zoomorfo-misogina, che grazie soprattutto a Balzac s'era cristallizzata in un sistema di *topoi* non privo di incrinature¹⁴, si aggiunge un'ulteriore connotazione, legata alle superstizioni e alle paure popolari: «Le donne si facevano la croce quando la vedevano passare», i mariti e i figli ammaliati anche se «fossero stati davanti all'altare di Santa Agrippina», fino all'ironia blasfema e accumulativa di una frase come «Padre Angiolino di Santa Maria di Gesù, un vero servo di Dio, aveva persa l'anima per lei» (*LL*, p. 124). Verga indugia, cioè, su forme di esorcismo collettivo e quasi ritualizzato, che non riescono però a garantire quell'ordine sacro che la Lupa, non allineata al conformismo pagano-religioso, sovverte, anche chiudendosi in una volontaristica auto-emarginazione dal sistema sociale, e rifiutandosi di andare in chiesa. Perché solo nella natura riarsa dei luoghi selvaggi riesce a integrarsi, estrema manifestazione d'una sensualità

panica e demoniaca: non divinità che incanta, ma essere maledetto il cui potere terribile ha i caratteri del maleficio. Alla luce di ciò, non sorprende che la stigmatizzazione interessi anche il destino della figlia, docile e succube, materna e umile, ma vittima a sua volta di un'aspra emarginazione sociale.

La trama della novella è troppo nota per essere ripercorsa nei dettagli: la passione per il soldato, l'eros devastante che conduce all'incesto, la calma eroica e fatale della protagonista, il sacrificio della figlia pur di soddisfare la propria bramosia carnale, l'atteggiamento esitante dell'amato, fatto di attrazione e di rimorso; e poi la denuncia al brigadiere, il ricorso al parroco, e infine la sfida della Lupa alla stretta estrema di amore e morte, resa con un cromatismo a tinte piatte, di straordinaria efficacia: «Lo vide venire [...] e non si arretrò di un sol passo, non chinò gli occhi, seguì ad andargli incontro, con le mani piene di manipoli di papaveri rossi, e mangiandoselo con gli occhi neri» (LL, p. 70). «La vittima è già tanto conscia della fine (appunto, come un animale intrappolato e senza più scampo) che il suo cammino verso la carneficina appare una volontaria eutanasia, una scelta liberatoria, un suicidio»¹⁵: la morte da un lato come elemento catartico per porre fine alle tentazioni dell'inferno, dall'altro approdo inevitabile, connaturato al maledetto destino.

Se dietro la contadina violata in *Tentazione!* c'è la gnà Pina, cioè la Lupa (con il suo rapporto contrastivo con la figlia), alle spalle della gnà Pina c'è Cecily, cioè la Louve (con il suo rapporto contrastivo con Fleur-de-Marie). La prosopografia che ne offrono *Les mystères de Paris* è notevolmente più articolata e sfrangiata di quella che sarebbe toccata alla Lupa verghiana:

La Louve était une grande fille de vingt ans, leste, virilement décollée, et d'une figure assez régulière; ses rudes cheveux noirs se nuançaient de reflets roux; l'ardeur du sang couperosait son teint; un duvet brun ombrageait ses lèvres charnues; ses sourcils châtons, épais et drus, se rejoignaient entre eux, au-dessus de ses grands yeux fauves; quelque chose de violent, de farouche, de bestial, dans l'expression de la physionomie de cette femme; une sorte de rictus habituel, qui, retroussant surtout sa lèvre supérieure lors de ses accès de colère, laissait voir ses dents blanches et écartées, expliquait son surnom de la Louve¹⁶.

L'immagine trovata da Sue permetteva «di riconoscere facilmente una parte integrante del patrimonio iconografico della donna fatale»¹⁷, un serpente che insidia a poco a poco la sua vittima soffocandola in un abbraccio letale e che, prolungando l'ardente e inesaudito desiderio, la conduce a una delirante morte. La figurazione era calata nel mondo dei *Mystères* in modo non sconcertante, anzi del tutto organico: la Louve era cioè acclimatata perfettamente in quell'imponente romanzo popolare (forse il più stampato e letto del secolo), pullulante di personaggi sanguigni e vitali, di delitti e di peccati, quasi una mappa topografica della devianza sociale e di quelle "classi pericolose" – come si cominciarono a chiamare proprio in quegli anni – tanto marginali nella realtà, quanto centrali nell'economia narrativa e nella caratterizzazione dei singoli personaggi. La discesa di Sue nel ventre di Parigi può essere vista come una ricognizione nel mondo degli abissi della società, che finisce per apparire l'ultimo rifugio del racconto: come ha rilevato Peter Brooks, tale genere di racconto pesca il materiale narrabile proprio in ciò che più si allontana dalla norma e dalla moralità¹⁸. In questo "mondo di invenzione" segnato dal crimine e dall'illegalità, dove il corpo femminile è oggetto di emanazioni e di misteriose forze che suscitano morbose curiosità nel bigottismo borghese, il corpo di Cecily è interamente immerso. La sua bellezza e la sua perfidia di mulatta appartengono a un armamentario esotico/erotico di estrazione romantica, costruito su un luogo comune ormai accreditato¹⁹; la sua cupidigia esploderà quando dimenticherà tutto quello che David aveva sofferto per lei e vergognandosi, in quel nuovo mondo, di essere sposa di un negro «si lasciò sedurre da un uomo spaventosamente depravato» (*MP*, VII, p. 776), abbandonandosi all'innata perversità che con impressionante furore si era destata in lei. Così il vizio incallito e l'audacia del suo comportamento, con «quegli occhiacci neri assassini» (*MP*, VII, p. 776), la rendono una creatura affascinante, il cui segreto spinge gli uomini di ogni specie e rango ad abbandonarsi ad appetiti brutali repressi dalle convenzioni morali: una Circe che trasforma gli uomini in maiali, provocando mutazioni (o meglio *metamorfosi*) e facendo leva su quella "libido" che fa soccombere nella più squallida voluttà.

Il fatto è che la Louve porta nel suo sguardo, nel suo essere esotico e per ciò stesso sensuale, una sorta di suggestione naturalistica

capace di rievocare figure paniche che vivono nell'oscurità della foresta, sotto l'aspetto di bestie feroci pronte a uccidere: il suo sangue, ibrido di razze e tradizioni, contiene un veleno che consuma i cuori dei suoi spasimanti, ne prosciuga ogni energia vitale. Sarà proprio questo "temperamento" a indurre il principe Rodolphe a rinchiuderla per il resto dei suoi giorni in una fortezza, sottraendola alla cieca rabbia del marito pronto a lavare le sue infamie con l'uxoricidio. La punizione risulta vana e inefficace perché – liberata – la belva ritorna alle sue antiche abitudini e conoscenze carnali: l'adultera si trasforma in una lussuosa cortigiana, creatura sublime e fiammeggiante, pronta a prostituirsi al culto idolatrico del proprio corpo e a trascinare le sue prede in un tormento spaventoso ma nello stesso tempo eccitante.

La descrizione del soma di Cecily evidenzia le componenti essenziali dell'attrazione e anche del "carisma" che l'avvolge. «I fianchi opulenti» rimandano all'idea di fertilità da intendere non come mera procreazione ma come inesauribile voracità sessuale che attrae e seduce; il «seno fiorente» è indice di una giovinezza vigorosa e prepotente, specchio dell'energico erotismo della donna; «una folta e magnifica chioma nera» è ribelle e indomabile, nella sua naturalezza, come il carattere della giovane creola; «gli occhi eccezionalmente grandi e avvolti in lunghe ciglia» sono indice di intelligenza scaltra e ardita, di cui si serve per attuare perversi propositi; «la carnagione ha la bianchezza opaca, la freschezza vellutata di un petalo di camelia», simbolo di una floridezza giovanile e casta a cui si contrappone «la bocca, insolente e sensuale, di un rosso acceso», *senhal* di energia primitiva e passione violenta (MP, v, p. 428). Forse l'unico sentimento in qualche modo "positivo" che abita il paradigma femminile della devianza elaborato da Sue è quello di una solidarietà di genere, che non ammette la sopraffazione dell'uomo: ecco perché Cecily accetta di vendicare l'abuso subito da Louise provocando la caduta dell'infame notaio che, per contrappasso, muore di lussuria non soddisfatta, quella stessa lussuria che lo aveva spinto a commettere odiosi attentati. Tutti questi elementi sono suggellati da quello che è poi il vero tratto saliente della caratterizzazione, vale a dire dal fenomeno linguistico della stigmatizzazione "totemica" da parte dell'*homo*

nominans: se si vuole, esattamente l'opposto di quanto accadeva in un racconto come *La passion dans le désert* di Balzac (1830), dove a una pantera, oggetto di una passione zoofila, veniva attribuito un soprannome antropico, a mo' di reiterazione di una traccia mnestica del protagonista desiderante.

Era insomma in prove narrative risalenti a prima ancora della metà del secolo che Verga poteva trovare, fra i *contes des mille et une nuits* (anzi tra le «*comptes des mille et une nuits*», come scherza il solito Balzac in *Illusions perdues*), vicende di donne fatali e letali, concrezioni semiotiche di retorica dell'eros, di colpe e di espiazioni, di bandi e di delitti. Ma che cosa avevano in comune, oltre alla *'ngiuria* affibbiata da una comunità propensa alla demonizzazione, queste due Lupe?

Se è vero che la gnà Pina, esito "classico" della cultura verista, e Cecily, prodotto "manieristico" del romanticismo francese, condividendo tratti fisiognomici e funzioni attanziali, sono caratterizzate entrambe da un *côté* demoniaco e trasgressivo, oltre che delle generiche convenzioni sociali, anche dell'imperativo maschilista; se è vero, cioè, che l'assiologia maschio/femmina funge da cardine ideologico e da campo di conflitto di entrambe le narrazioni (non è un caso che di fronte alla rivalsa della donna-lupa, l'uomo, sia che si chiami Nanni e stia per uccidere, sia che si chiami Ferrand e stia per morire, balbetti), va però chiarito che le costanti sembrano arrestarsi qui. Di fatto, la Lupa è il negativo della Louve: carnefice e vittima nello stesso tempo dei suoi sortilegi, la gnà Pina è un essere irrazionale opposto alla crudele meticcina che si nasconde nei misteriosi sobborghi parigini, e la cui bellezza è capace d'incantare con il solo bagliore degli occhi e il colore opaco della pelle. Da una parte la Lupa, madre snaturata che non rispetta l'ordine costituito e sovverte le regole imposte dalla società, è un'esclusa, una reietta che il mondo contadino non può comprendere né accettare; dall'altra la Louve, meticcina fedifraga che si macchia dei più orrendi peccati meritando il carcere a vita, racchiude in sé il mistero di quel fascino a cui nessun uomo può resistere, una volta caduto nella sua trappola mortale. Pur essendo affine nell'aspetto, nelle arti seduttive, nella passione che l'anima e la distrugge, la creola è molto più crudele e fredda della siciliana: quella di Verga è una madre che vive sulla sua pelle i segni di una deleteria passione per

il genere al punto da farsi uccidere in una volontaria morte liberatoria, mentre quella di Sue è una moglie che cede alle più turpi lusinghe senza mai pentirsi della sua condotta viziosa.

La “lupa di campagna” e la “lupa di città” costituiscono dunque esiti figurali assai diversi, ma ciò non modifica il dato ineludibile (oltre che significativo ai fini di questo discorso) che la stirpe antropologica e per così dire mitografica sia la stessa: quella «donna fatale» che rappresenta «la paura causata dallo strappo tra natura e progresso, la ribellione della ciclicità naturale e di tutto ciò che è ancestrale contro il mondo votato al progresso, un mondo privo di sentimenti: la donna fatale non è che la paura di se stessi»²⁰. Tale carattere sinistro degli “idoli di perversità”, insieme all’osmosi contraddittoria di genealogie che le storie incrociate della Louve e della Lupa testimoniano in modo paradigmatico, è cruciale. Nelle mani prima di Sue e poi di Verga, un segno di per sé inquietante era come impazzito: quel *topos* appariva, all’altezza cronologica della *fin-de-siècle*, già esausto, visto che l’esplorazione delle sue possibili articolazioni narrative e concettuali poteva dirsi compiuta. Se un *topos* esplose da un capo all’altro della morale, l’effetto culturale e figurale è che viene deprivato di valenze e vettori ideologici: quell’immagine sta lì, come una pietra dello scandalo, di nuovo vergine, disponibile a inediti investimenti di senso – anche schizofrenici, anche indecidibili. Da questo punto di vista la vicenda di *Tentazione!*, che ci accingiamo ad anatomizzare, non ha nulla di sorprendente.

L’ultima tentazione

Che ogni testo non vada letto dalla prima riga, bensì dal titolo, è una decisiva acquisizione della teoria della letteratura degli ultimi decenni, dovuta soprattutto a quel breviario della “paratestualità” che è *Seuils* di Gérard Genette: dove è fra le molte cose illustrato il modificarsi di quello speciale “dispositivo” testuale nel corso dei secoli. Per ciò che specificamente riguarda le narrazioni brevi, è stato osservato, non senza ragione, che nel Sette-Ottocento si passa in modo graduale dal titolo-rubrica al titolo contratto «fino alla semplice evocazione di un nome»²¹, e spesso allusivo, obliquo, *intonato*. Il caso di *Tentazione!* invoca una speciale attenzione: è certo quello di un titolo non fredda-

mente descrittivo, ma in un certo senso “arbitrario”: si potrebbe perfino azzardare, ripensando all’etichetta che Genette escogita per questa fattispecie di titolo («Seduzione?»²²), che la vera “tentazione” del testo sia, in modo autotrasparente e autoreferenziale, quella predicata nel titolo, a mo’ di esca per un “lettore modello” squisitamente borghese e perbenista. Si tratta di una notazione non marginale nell’economia del presente discorso, e del tutto adeguata alle peculiari dinamiche di ricezione che investono il genere novella (ma soprattutto il sottogenere novella in rivista, con tutti i suoi sconfinamenti morfologici verso il romanzo d’appendice) nella vicenda, complessa e ormai capillarmente condizionata dalla galassia Gutenberg, della prosa ottocentesca europea.

Peraltro, una “soglia” come *Tentazione!* tirava in ballo un *topos* che riguardava da vicino il passato recente di Verga (come di tanta letteratura corviva del suo tempo), cioè “il ciclo della vamp”, delle peccatrici e delle *femmes galantes*: dove la donna era, conformemente a quella sensibilità misogina nutrita di cultura positivista che dominava la fine secolo, un “idolo di perversità” e, appunto, “tentatore”. Verga – nella cui biblioteca ci sono libri come *Misoginia filosofica* di Bonfiglio – giunse al punto di racchiudere in un frammento intitolato *Felis-Mulier* una descrizione di quell’«animale antidiluviano» e mellifluo, creatura infernale che il morbo provvidenzialmente stroncherà:

Della famiglia dei felini, sott’ordine bipede. Ha comune coi maggiori felini – tigre, leopardo, pantera – l’irradiazione magnetica della pupilla, la erettilità delle unghie, il polpastrello vellutato, la elasticità elegante dei movimenti, la morbidezza dei tessuti, e la scabrosità delle papille della lingua. Caratteri speciali sono la lunghezza del metacarpo che gli permette di soffocare le sue vittime abbracciandole, una struttura particolare dell’organo vocale che dà inflessioni dolcissime alla sua voce²³.

Lo schizzo volante, scherzoso ma nemmeno troppo, si offriva come una sorta di stilizzazione del cliché logoro della *belle dame sans merci*: un po’ come l’immagine – quasi una smaccata traduzione figurativa di tanti coevi ritratti con le parole – che balenava sulla copertina della raccolta, e che si doveva all’arte consumata del Sartorio²⁴. Voluta non

da Verga, ma da Sommaruga (lo stesso editore “bizantino” che in quel 1884 stampava, nella neonata collana “Collezione moderna” ospite anche dei *Drammi intimi*, quattro racconti del Valera dal titolo inequivocabile *Amori bestiali*), essa contribuiva, in simbiosi con il titolo della novella, a lasciare intravedere una precisa chiave di lettura di tipo giustificazionista e “fisiologico”: la scorribanda dei tre giovani, il loro scherzo degenerato quasi per *raptus* in stupro e poi in omicidio, era avvenuta *perché* l’idolo di perversità, l’eterno femminile, era lì, ad ammaliare l’uomo e farlo vittima. Tuttavia, quest’apparato semiotico – che doveva moltissimo ai suoi archetipi, ai sabba di Lupe mai realmente esorcizzate – era complicato ancora di più da una flagrante anomalia di modulazione: dal fatto, cioè, che quel titolo andava (interiormente) letto con un’intensità particolare e con un’intonazione ascendente. Nell’ardua retorica dell’eros e dell’ethos che si dispiega in questo racconto “a precipizio”, il punto esclamativo posto a suggello del titolo segnala come quel predicato, richiamo a un paradigma culturale di lunghissima durata, non sia neutrale, ma emotivo; c’è un soggetto preciso a farsene elocutore e responsabile ideologico. Si tratta di una spia della posizione del narratore: e ci fa dubitare se quel titolo al diapason, che instaura un “contatto” fra autore e lettore (configurandosi, nei termini della retorica pragmatica, come una “figura di comunione”), serva a obliterare uno stereotipo culturale o viceversa a enfatizzarlo, a neutralizzarlo o a corroborarlo. Per il momento, però, registriamo quella risonanza sensazionalistica e stranianti, che crea una *suspense* nell’atto della lettura, richiedendo un preventivo sovrasforzo ermeneutico e complicando le risposte percettive del fruitore.

Nemesi

Per quello stesso lettore era certo difficile sospettare, dopo aver attraversato un apparato paratestuale (copertina più titolo) così coerente e monolitico nel suo effetto immaginario, che ciò che l’attendeva era il referto di un episodio di cronaca nera in cui la donna, almeno a un primo livello, non era carnefice ma vittima; e tanto meno supporre che quel referto si sarebbe compaginato entro una

costruzione narrativa concitata e sghemba, fatta di dialoghi franti, repentine prolessi, predicati senza soggetto, passaggi di focalizzazione quasi “sgrammaticati”, *blank*. Proprio di queste faglie del testo, talora minime ma proprio in quanto tali altamente euristiche, è opportuno operare una microscopia, per cercare di comprendere qualcosa più a fondo delle strutture dell’erotismo verghiano e delle sue mitografie contraddittorie.

Ad esempio, non può ritenersi secondario il fatto che l’*incipit*, subito a ridosso di quel titolo urlato e convulsivo, costituisca un’autentica mina vagante del *récit*, uno scandalo retorico, ancora un discorso privo di emittente: «Ecco come fu. – Vero com’è vero Iddio! Erano in tre: Ambrogio, Carlo e il Pigna, sellaio. Questi che li aveva tirati per i capelli a far baldoria: – Andiamo a Vaprio col tramvai. – E senza condursi dietro uno straccio di donna! Tanto è vero che volevano godersi la festa in santa pace»²⁵. Il racconto cominciava, pertanto, con una professione di fede che lo collocava subito in apparenza nel contesto di un processo. Ma chi parla qui? Sembrerebbe che il locutore di quel deittico perentorio e calato *ex abrupto* nell’attacco della narrazione – nonché del giuramento-imprecazione che segue – possa essere uno dei protagonisti; l’ipotesi è però immediatamente smentita da una terza persona plurale. Tre personaggi non bene identificati: tranne il Pigna, che è qualificato come umile «sellaio» e, par subito di capire, reo probabilmente di star trascinando gli altri due, con tutta probabilità ragazzi-bene – uno di essi, Ambrogio, «era un ragazzo quieto», come si legge più avanti –, in quel «precipizio» (*T*, p. 31). La ciurma decide di andare a divertirsi, senza accompagnamento di alcuna donna, appunto per «godersi la festa in santa pace». Se ora ci si chiede chi sia a formalizzare un sillogismo così antifemminista (è un riporto in indiretto libero o la voce del narratore? e, in questo caso, dell’autore reale o dell’“autore implicito” la cui immagine viene coagulandosi sopra il testo?), la risposta più plausibile è che esso vada ascritto alla sensibilità popolare: sia per l’espressione idiomatica in chiusa, sia per il costruito topicalizzato e suasorio dell’ultima frase. Ma, di nuovo, non ci è data alcuna certezza.

Poche righe più sotto, il testo fa ancora *clie*. Una sua cruciale giuntura, infatti, tende a conferirgli una struttura anulare e “teorematica”: «Dopo, al cellulare, quando ripensava al come era successo quel preci-

pizio, gli pareva d'impazzire» (*T*, p. 31). È un'infrazione evidente alla linearità temporale del racconto, o meglio un'interferenza dell'*ermeneutico* sul *proairetico*²⁶; ma anche una sorta di rintocco formulare, poiché l'ultima frase del racconto presenterà la stessa immagine, declinata però alla terza persona plurale: «Ma quando ripensavano poi al cellulare com'era stato il guaio, gli pareva d'impazzire» (*T*, p. 36). L'isotopia non è priva di significato, né pare innocente la moltiplicazione del soggetto della frase. Stavolta, però, non si tratta di quella recursività che Debenedetti riscontrò nel Verga maggiore, e che a parer suo dava alle sue pagine il carattere di «lasse narrative»²⁷, ma di qualcosa di più inquietante e, se si vuole, “moderno”: a pagina 1 il «senso della fine»²⁸ è già immanente, anzi incombente come un giogo tragico sulla trama. C'è in questo racconto un fatalismo²⁹, una sorta di pressione *telica*, che sembra collocarlo, in un'astratta filiera morfologica, a metà strada fra la consanguinea *Lupa* e un romanzo breve come *Cronaca di una morte annunciata* di Gabriel García Márquez, di esattamente un secolo dopo: fra due testi, cioè, lontanissimi eppure attraversati da una dialettica affine fra realismo e totemismo, e da un compromesso originalissimo e stridente tra la freddezza della narrazione e l'irrazionalismo dei suoi contenuti.

Torniamo ora alla vicenda raccontata. Durante il loro cammino privo di meta (il cronotopo in cui gli attanti sono immersi è infatti quello del «vagabondaggio», intrinsecamente «allegorico» e proprio della moderna alienazione³⁰), i tre giovani, che *non* sono briganti³¹, danno sfogo al cameratismo più vieto, con dovizia di particolari nei resoconti dei momenti intimi con le fidanzate, e immaginario zoomorfo alla riscossa, secondo l'*usus* verghiano (e, alle sue spalle, auerbachiano³²): Ambrogio sembra «una gatta morta» (*T*, p. 32), mentre il Pigna aveva più sopra «fatto l'asino» (*T*, p. 31). Finché non s'imbattono in una tipica *silhouette* d'ascendenza sandiana, una contadina con un panierino: un «bel tocco di ragazza» (l'espressione è spia dell'estraneità al narratore dell'assunto che segue: «Una di quelle che fanno venire la tentazione...», di certa *erlebte Rede*), ma anche una «ragazza onesta» (qui invece la focalizzazione è azzerata), e prendono a infastidirla (*T*, p. 33). Tutto quello che accade nelle battute seguenti è piuttosto scontato: la messinscena della molestia inizia con l'adescamento e prosegue con richieste insistenti di infor-

mazioni sulla strada e poi sul privato della donna. Il contegno di questa appare coerente, sprezzante, «cocciuto», «a testa bassa» (*T*, p. 33): come tanti “angeli di bontà” di metà secolo, è una specie di strano ircocervo, a metà tra la cronaca nera e la vulgata petrarchista. Ella ripaga della stessa moneta i tre molestatori, che l’avevano adescata con una tautologia spiritosa («Sposa, è questa la strada per andare dove andiamo?»; *T*, p. 32), ma il suo «bel motto» è una tautologia che non apre, ma chiude: «Mi chiamo come mi chiamo, e vado dove vado» (*T*, p. 33). Inizia allora un gioco ambiguo di seduzione e scherzo, cui segue una gomitata della contadina, una bestemmia del sellaio, una sfida della donna, una prima minaccia verbale dell’uomo. Ai complimenti di questi, la ragazza fa spallucce, dopodiché «rideva sottonasò, cogli occhi bassi», poi «si schermiva, col gomito alto», dopodiché «gli si piantò in faccia, minacciandolo di sbattergli il paniere sul muso», «si mise a picchiare sul sodo, metà seria metà ridendo, su questo e su quello, come cadeva»; infine, la fuga nel terrore, e «con le sottane alte» (*T*, p. 34).

Tutto insomma sembra procedere secondo i moduli canonici della “violazione”³³. Ma proprio la saldezza, e quasi il determinismo, di questo “regime” della narrazione fa risaltare maggiormente gli scarti e gli “errori” del testo. Ad esempio, in questa zona Verga segnala per ben due volte (e già era accaduto per la professione di verità a inizio novella) l’indiretto libero con un inedito espediente paragrafematico, cioè un trattino più breve, instaurando un sistema diacritico singolare: il che già segnala un disagio o, per far interagire due fortunate formule critiche, un “artificio della regressione” cui non corrisponde un’“eclissi dell’autore”. Le frasi «-Perdio! se era bella! Con quegli occhi, e quella bocca, e con questo, e con quest’altro!» e «-Un bacio almeno, cos’è un bacio? Un bacio almeno poteva lasciarselo dare, per suggellare l’amicizia. Tanto, cominciava a farsi buio, e nessuno li vedeva» (*T*, p. 34), introdotte da un inciso il cui valore sintattico è illeggibile, sono prive dell’indicazione del soggetto locutore; e potrebbe anche trattarsi del rimbombare delle voci interne dei tre omicidi, nel tribunale della coscienza, o forse nel tribunale vero e proprio. Il sospetto è che questo narratore che ogni tanto per così dire *si autocita*, o meglio fa un “a parte”, attui una sorta di straniamento ideologico: quasi a lasciare intendere una distanza – relativa – tra “autore

implicito” e autore reale. Sottilmente, Verga sta già concedendo delle attenuanti al suo branco.

Autoreverse

Basterà, per convincersene, prestare attenzione alle sequenze finali del testo, subito dopo quel fotogramma, intriso a sua volta di un sospetto erotismo, della fuggitiva «con le sottane alte». Qui la novella verghiana sembra davvero riscrivere *La Lupa* e vendicarne le vittime simboliche, piuttosto che la vittima della sua fabula (come ci si sarebbe potuti aspettare). I quattro protagonisti «si acciuffarono e andarono sbatacchiandosi qua e là. La ragazza furibonda mordeva, graffiava, sparava calci» (*T*, p. 35). Colpisce l'accanimento *scopico* di questi passaggi: verso gli atteggiamenti della ragazza l'occhio del narratore mostra lo stesso furore inquisitoriale, non senza vene di voyeurismo, che ancora oggi siamo soliti cogliere nei processi per stupro, nei quali si tende a stabilire il grado di acquiescenza e persino di “provocazione” della vittima. Meno lampante, ma altrettanto inquietante, è il dato che per designare i comportamenti dei due si privilegia il *tempus* imperfettivo anziché quello perfettivo-aoristo, ovvero la durata e il conato anziché l'atto e il gesto plasmati nel tempo e nello spazio: il che, se da un lato conferisce al racconto quel «rilievo narrativo» la cui importanza è stata ben colta da Weinrich³⁴, dall'altro connota gli eventi come naturali, o meglio radicati nel ciclo di una natura ancora per tanti versi mitica e mistica, popolata di forze poste al di là della storia, in cui le azioni sono fuori di ogni principio di prestazione e abitano invece la dimensione dell'epos. Se un fenomeno del genere è tutt'altro che insolito per la scrittura verghiana, va però precisato che qui riveste un'importanza particolare: la novella era cominciata con un «ecco come fu» a metà fra *reportage* e arringa, e ora trapassa, quasi impercettibilmente, in un tempo verbale incongruo con la “puntualità” richiesta dall'epilogo tragico e concitato. Insomma, la dimensione durativa pare immergere quelle azioni in un meccanicismo privo di cause e di intenzioni.

Presto anche i ruoli tra gli attanti convergono. Dacché Carlo e Ambrogio erano impegnati a separare i due, poi (con mirabile reticenza) «tutti e tre, l'uno dopo l'altro, al contatto di quelle carni calde,

come fossero invasati a un tratto da una pazzia furiosa, ubbriachi di donna...». L'imprecazione, anzi l'esorcismo, che segue, oltre a ribadire la misoginia, pare inscrivere nella orizzonte del sacro, del superstizioso: «Dio ce ne scampi e liberi!»; e se qui, senza nessun dubbio, chi parla è il narratore, poco più avanti la bestemmia «Sangue della Madonna!» (T, p. 35), riferito al sangue della ragazza, sarà tutta appannaggio di un personaggio, Carlino. Sembra che la caduta degli dei, che verrà messa in scena in alcune feroci pagine del *Mastro-don Gesualdo*, sia già all'ordine del giorno³⁵.

Ma *perché* era scorso quel sangue? E, soprattutto, come? È proprio qui che la figuratività del racconto sembra conoscere uno stornamento repentino, quasi un “ritorno del represso” tanto più sintomatico in un testo dove il livello di controllo formale da parte dell'autore cala gradualmente. Sarà perciò utile prestare attenzione ai modi in cui si compie la metamorfosi della protagonista: che, comparsa in scena come una sorta di Nedda oleografica, latrice nel corso della narrazione di un pizzico di malizia molto dignitosa e in parte difensiva, finirà per tramutarsi in una variante della Lupa, persino nell'opzione autoriale di una rappresentazione “a tinte piatte”, anzi in bianco e nero. Nel finale la contadina «si rialzò come una bestia feroce [...], con quegli occhi spalancati dove c'erano i carabinieri e la forca. Diventava livida, con la lingua tutta fuori, nera, enorme, una lingua che non poteva capire più nella sua bocca» (T, p. 35). Certo, la Lupa non era *divenuta* nel tempo diabolica, ma lo era stata, anche fisiognomicamente, sin dal principio. Il delitto finale era l'effetto quasi logico della sua *hybris* di strega, mentre qui il delitto non è castigo, bensì una disperata, inane soluzione per sfuggire alla giustizia. A ogni modo, nonostante nelle due novelle una trasgressione sessuale si dia come cedimento a una “tentazione” e suscitò poi la minaccia della “forca” (termini, questi, che ricorrono in entrambi i testi), i rapporti fra i personaggi sono ribaltati: la Lupa è null'altro che la colpevole punita, in modo congruo a quel contesto marcatamente folklorico, legato a radici ctonie; mentre la contadina è una vittima doppiamente sacrificata. Per questo non può parlarsi, per *Tentazione!*, di mera “misoginia”, come quella che ritroveremo invece nel *Gesualdo*, e che s'inscrive nella poderosa linea di pensiero, da Lavater a Lombroso a Moebius, identificante la donna al mostro. Nondimeno, lascia un

senso di sconcerto questa trasformazione d'un contadina oleografica e unidimensionale in essere ferino e animalesco: la Lupa, quella di Sue e poi di Verga, è davvero l'*image survivante* di quest'apologo tragico, lo strato carsico che riaffiora e mette in scacco il giudizio etico, dicendo che nessuno è colpevole perché nessuno è innocente.

In quest'orizzonte estetico e morale, non meraviglierà il compiacimento macabro che accompagna la scena del delitto: gli occhi prima «mostravano il bianco», poi «la lasciarono ad uno ad uno, lentamente, atterriti», infine restavano «spalancati e bianchi» (T, p. 35). Il delitto fa perdere ai tre la misura del tempo: con estrema freddezza si passa al sotterramento del cadavere, cui verrà recisa la testa con «il coltelluccio che per caso aveva il Pigna» (T, p. 36). E proprio nell'inopinata predicazione, entro il testo, di una "casualità" del possesso dell'arma d'offesa da parte di uno dei protagonisti si può forse individuare uno dei punti più pregnanti e di maggiore cedimento del testo, "la maglia che non tiene" nella rete degli alibi che esso mette in piedi (a patto, beninteso, che l'ipotesi di un *lapsus* resti operante al livello del testo, senza indebite estensioni a chi quello stesso testo formalizzò): se solo si pensa a come sia proprio il discrimine tra "delinquenti nati", socialmente pericolosi, e "criminali d'occasione", infatti, a strutturare assiologicamente le tassonomie criminologiche e la giurisprudenza penale di quegli anni. E il finale è proprio nel segno del *nomos* e del sospetto: i tre omicidi, immersi nell'abisso del male, nonostante si sentano "legati insieme" e abbiano terrore di lasciarsi, diffidano l'uno dell'altro. Verranno arrestati alla spicciolata, e durante il processo si accuseranno a vicenda. Poi, come si è accennato, la narrazione si chiude nello stesso modo in cui era cominciata: al cellulare, nell'impazzimento dei pensieri. Che tutto il racconto non sia stato che il rimuginare d'un condannato prossimo alla prigione, la ricostruzione di una tragedia nell'intimo, e nell'infimo, di una coscienza perduta? La novella non scioglie tutti i dilemmi che pone, e qui risiede in massima parte il suo fascino. A una costruzione diegetica di estrema modernità (per quanto si tratti di una modernità conseguita in parte involontariamente), inoltre, si sommano alcuni elementi molto classici, il che comporta una sorta di straniamento: vale anche per il finale gnomico, che repentinamente – in una chiusa ch'è poi tutta interna alla topica della narrazione "di prove" – trasforma

l'aneddoto in apologo («ripensavano [...] come si può arrivare ad avere il sangue nelle mani cominciando dallo scherzare», p. 38). Si tratta, ancora una volta, di un movimento contrario a quello della *Lupa*: lì, un “fatto diverso” serve a *informare*, desanctisianamente, un archetipo, un “universale”, un mitema; qui, per contro, è una massima didascalica a rendere universale parabola quella “microstoria” di una brigata tramutatasi in branco.

D'altro canto, se si ritorna con la memoria all'immagine dell'uscita di scena della *Lupa*, si può constatare che è proprio di lì – da quella figurazione, cioè, di una natura fiorita e trionfante – che Verga riparte, allorché deve posare nello scenario *en plein air* di *Tentazione!* la sagoma del successivo “caprio espiatorio” designato dalla comunità. Simmetricamente, nella *Spannung* della seconda novella fa in modo che una povera contadina stuprata e destinata a soccombere si tramuti per pochi istanti in una belva selvaggia. Come a dire che un testo non è solo l'imperfetto rovescio ideologico dell'altro, ma anche una sorta di suo inquietante *autoreverse*. Quella *Lupa* che si reincarna in un'umile vittima senza nome, mentre quest'ultima si metamorfosa in lei, è il segno della labilità della “freccia del tempo” dove s'incardina, o almeno vorrebbe incardinarsi, questo segreto dittico dell'eros e della morte; e della bi-logica, in senso pieno *mitica*, che sembra abitarlo in profondità.

Note

1. Cfr. G. Mazzacurati, *Scrittura e ideologia in Verga ovvero le metamorfosi della lupa*, in Id., *Forma & Ideologia*, Liguori, Napoli 1974, pp. 142-75.

2. Cfr. L. Capuana, *Verga e D'Annunzio*, a cura di M. Pomilio, Cappelli, Bologna 1972, pp. 73-82 (la recensione a cui si fa riferimento era originariamente apparsa in *Studi sulla letteratura contemporanea*, nel 1882).

3. Sulla riduzione teatrale della *Lupa*, oltre agli studi classici di Giorgio Barberi Squarotti e di Siro Ferrone, cfr. il recente contributo di Giuseppina Scognamiglio, *La Lupa di Giovanni Verga dalla novella alla scena*, in “Rivista di Letteratura Teatrale”, 1, 2008, pp. 73-91.

4. Verga infatti decise di non includere *Tentazione!* nel successivo *I ricordi del capitano d'Arce*, diversamente da quanto fece per altre prose della stessa raccolta.

5. Cfr. G. Verga, *Le novelle*, a cura di G. Tellini, Salerno Editrice, Roma 1980, t. II, p. 31. Tutte le citazioni dalle novelle verghiane saranno riferite a questa edizione critica.

6. E. Zola, *Il romanzo sperimentale* (1880), a cura di E. Scolari, Pratiche, Parma 1992², pp. 338-42.

7. F. De Roberto, *Processi verbali*, Sellerio, Palermo 1990, p. 65.

8. Un importante segno dell'ambivalenza del testo è dato dall'organismo editoriale complessivo in cui viene inserito allorché pubblicato in volume. La silloge *Drammi intimi* può essere infatti scomposta in due trittici, l'uno di ambiente borghese-aristocratico e l'altro di ambiente "rusticano": *Tentazione!* sta in un limbo, dato che nulla ci è detto di preciso circa la provenienza dei personaggi, ma alcuni indizi, come l'accenno a una locanda (cronotopo quasi fisso della letteratura delle periferie) e la menzione di un tipico luogo di villeggiatura situato nei dintorni di Milano, fanno pensare a un radicamento urbano: tre giovani che organizzano una scampagnata. Insomma, sembra che in questa strana raccolta del 1883 per la prima volta la tipologia "documento umano" e quella "studio dell'uomo interiore" coabitino.

9. Cfr. E. Ferrero (a cura di), *La mala Italia. Storie nere di fine secolo*, prefazione di L. Sciascia, Rizzoli, Milano 1973.

10. F. Portinari, *Le parabole del reale*, Einaudi, Torino 1976, p. 64.

11. Capuana, *Verga e D'Annunzio*, cit., p. 76.

12. Verga, *Le novelle*, cit., t. I, p. 67. Tutte le citazioni successive saranno date nel testo e il numero della pagina sarà preceduto da LL.

13. Cfr. la limpida trattazione (sulla scorta di vari linguisti e lessicologi, da Devo to a Pfister) di Paolo Trama, *Animali e fantasmi della scrittura. Saggi sulla zoopoetica di Tommaso Landolfi*, Salerno Editrice, Roma 2006, pp. 103-4.

14. Cfr. F. de Cristofaro, *Zoo di romanzi. Balzac, Manzoni, Dickens e altri bestia-ri*, Liguori, Napoli 2002, pp. 29-46.

15. Mazzacurati, *Forma & ideologia*, cit., p. 158.

16. E. Sue, *Les mystères de Paris*, Gosselin, Paris 1843, X, p. 149 [La Lupa era una ragazza di vent'anni, grande e grossa, agile, alta come un uomo, dai lineamenti regolari; i suoi capelli neri e spessi brillavano qua e là di tinte rossastre; l'ardore del suo sangue le rendeva scura la carnagione; una fitta peluria le ombreggiava le labbra carnose; le sopracciglie castane, spesse e grossolane, si incontravano fra loro al di sopra dei grandi occhi da selvaggia; qualcosa di violento, fiero, belluino nell'espressione e nella fisionomia di questa creatura – forse l'abituale smorfia di sfida che, facendole arricciare il labbro superiore nei momenti di rabbia, lasciava vedere i suoi grossi e radi denti bianchi – spiegava e giustificava il suo soprannome, la Lupa; *I misteri di Parigi*, trad. it. di G. F. Baldereschi, Casa del Libro, Ponzano Magra 1989, V, p. 133]. Tutte le traduzioni successive faranno riferimento alla medesima edizione, saranno date nel testo e il numero della pagina sarà preceduto da MP.

17. M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze 1930, p. 149. Il riferimento di Praz è all'immagine della «imponente creola [...] prototipo di quella brutale sensualità [...] di quelle vampire incantatrici che, inebriando la loro vittima con tremende seduzioni, gli succhiano fino all'ultima goccia di sangue, fino all'ultimo centesimo, e non gli lasciano [...] altro che le sue lacrime da bere e il suo cuore da rodere» (MP, V, p. 133). Praz sottolinea inoltre la

pregnanza delle similitudini zoomorfe impiegate: tra di esse, spiccano naturalmente quella con la pantera e quella con la tigre.

18. Cfr. P. Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto del discorso narrativo* (1984), Einaudi, Torino 1995, pp. 72 ss.

19. Cfr. l'ormai classico U. Eco, *Il Superuomo di massa*, Bompiani, Milano 1978.

20. Cfr. Praz, *La carne, la morte e il diavolo*, cit., p. 193.

21. G. Mazzacurati, *Pirandello nel romanzo europeo*, il Mulino, Bologna 1995², soprattutto pp. 320 ss.

22. G. Genette, *Soglie: i dintorni del testo* (1987), Einaudi, Torino 1989, p. 90.

23. Cfr. G. P. Marchi, *Le bellezze diverse*, Sellerio, Palermo 1991, p. 13. Sul ciclo della vamp di Verga, si leggano soprattutto Portinari, *Le parabole del reale*, cit., e M. Muscariello, *Le passioni della scrittura*, Liguori, Napoli 1981.

24. Cfr. Marchi, *Le bellezze diverse*, cit., pp. 35-6.

25. Verga, *Le novelle*, cit., t. II, p. 31. Tutte le citazioni successive saranno date nel testo e il numero della pagina sarà preceduto da *T*.

26. La distinzione, di derivazione aristotelica, si deve a R. Barthes, *s/z*, Einaudi, Torino 1981, ed è stata proficuamente ripresa da P. Brooks, *Trame*, cit., pp. 19-20 e *passim*. Più precisamente siamo qui dinanzi a una sorta di profezia narrativa: secondo la terminologia di Genette, "preannuncio" o "prolessi interna ripetitiva".

27. G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, Garzanti, Milano 1974, p. 49.

28. Il riferimento va, naturalmente, a F. Kermode, *Il senso della fine*, Sansoni, Firenze 2004, *passim*.

29. Una riconferma giunge subito dopo: quando la "colpa" del delitto che si comincia a profilare viene attribuita non più al sellaio che «fa l'asino», ma a Carlo per aver consigliato una strada «a zig zag» (*T*, p. 35) in luogo di quella normale. Qui la voce narrante sottilmente sostituisce a un codice etico e responsabilizzante una forma di fatalismo che indirettamente propone una lettura deterministica e "fisiologica" del *fait divers* narrato. La deviazione della strada è anche, per allegoria, l'opzione per il sentiero dell'errore, piuttosto che per la "trama maestra".

30. Cfr. Mazzacurati, *Forma & Ideologia*, cit., pp. 164-5, e R. Luperini, *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, il Mulino, Bologna 1989, pp. 61-9.

31. Anzi forse sin troppo benestanti, come si legge poco più avanti, in un'interessante ipotesi di tipo sociologico: «Se fossero loro mancati i soldi, oppure il lavoro, o avessero avuto altri guai, forse sarebbe stato meglio. E il Pigna andava dicendo che avevano speso bene i loro quattrini quella domenica» (*T*, p. 32). Attenzione: il fatto non è stato ancora raccontato, o meglio non verrà raccontato, e già il narratore ha adombrato alcune chiavi di lettura.

32. Sullo zoomorfismo nella letteratura rusticale, cfr. A. Di Benedetto, *Ippolito Nievo e altro Ottocento*, Liguori, Napoli 1996; quanto a Verga, cfr. le osservazioni di A. Asor Rosa, *I Malavoglia*, in *Letteratura italiana. Le opere*, III, *Dall'Ottocento al Novecento*, Torino, Einaudi 1995, pp. 759-62 e 862-8, in cui l'«orizzonte tra due zolle» attribuito agli attanti in *Fantasticherie* è assunto come radice estetica del metaforismo animale che pervade il primo romanzo dei *Vinti*.

33. La vicenda tematica della violazione, dalle radici romanze fino a *Shame* di John Maxwell Coetzee (ma nel nostro caso il vero approdo novecentesco da considerare sarebbe lo splendido film di Ingmar Bergman *La fontana della vergine*, 1960), attende ancora studi specifici: si può comunque rimandare all'ottima voce *Stupro* redatta da Stefano Manferlotti per il *Dizionario dei temi letterari*, a cura di R. Ceserani, P. Fasano, M. Domenichelli, UTET, Torino 2007, t. III, pp. 2400-3. Per una ricostruzione storica di ampio respiro, cfr. invece il recente P. Bourke, *Stupro*, Laterza, Roma-Bari 2009.

34. Cfr. H. Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nei testi* (1971), il Mulino, Bologna 2001², pp. 129 ss.

35. Cfr. F. de Cristofaro, *L'oggetto vivente. Occhi e ostie verghiane*, in "Lettere italiane", II, 2003, pp. 408-30.

Women Seen: Thomas Hardy, lo sguardo e i luoghi dell'eros

di *Francesco Marroni*

L'archivio delle immagini femminili

Lo sguardo di Thomas Hardy non è lo stesso sguardo di Charles Dickens, George Eliot o Anthony Trollope. La differenza non sta solamente nella prospettiva e nelle modalità di selezione degli oggetti da osservare: Hardy aggiunge allo sguardo il godimento del voyeur, che osserva senza essere osservato, il piacere di colui che seleziona consapevolmente una determinata scena perché da tale scena potrà derivare l'energia pronta a dare impulso alla visione, determinandone la persistenza nel tempo e, di conseguenza, anche la trasformazione in parola. Vale a dire, in un sistema retorico in grado di catturare il senso profondo degli oggetti e di rivelarne in qualche modo il segreto più nascosto. Nella maggior parte dei casi, per Hardy tutto questo vuol dire misurarsi con uno spazio in cui è il soggetto umano a stimolare investigazione e desiderio. Non che Hardy si rifiuti di apprezzare un paesaggio e comunque una scena naturale in sé. Anzi, spesso anche l'osservazione dei più semplici e comuni fenomeni atmosferici riesce a innescare in lui pensieri che vanno ben oltre un anodino descrittivismo pittorico. Tuttavia, l'essenza del suo sguardo è caratteristicamente quella del voyeur. Del resto, è lo scrittore stesso ad ammettere questa sua propensione all'osservazione clandestina, allo sbirciamento mascherato da casualità, allo sguardo investigatore da una posizione protetta o nascosta. Quanto più l'osservatore ha successo nel ridurre al grado zero la manifestazione della sua presenza visibile, tanto più stimolante e fruttuosa diviene la scena osservata: «If I were a painter I would paint a picture of a room as viewed by a mouse from a chink under the skirting»¹. Qui il termine *chink* rende in maniera efficace una duplice idea: lo studio dell'esterno a partire da una fessura mini-

ma; la pressoché totale autoprotezione e difesa della propria invisibilità. In breve, Hardy osserva la realtà circostante con l'atteggiamento di chi guarda senza rivelare il suo sguardo. A parte la volontà di nascondersi fisicamente, in certi casi lo scrittore ama adottare una linea di neutralità che è il contrario del vero. Egli sembra avere un unico imperativo: apparire prudentemente, e fittiziamente, distratto rispetto al campo di osservazione che, nella fattispecie, chiama in causa quasi sempre la bellezza femminile. In questo modo, non solo l'archivio della memoria è arricchito con nuove immagini, ma, dal punto di vista psicologico, il proprio sguardo risulta investito di una mai appagata tensione desiderante – tensione che, sfiorando l'immagine femminile sotto osservazione, fornisce prezioso alimento a un processo di fantasmaticizzazione che culmina nella scrittura dell'oggetto studiato, non di rado rielaborato con l'aggiunta di valenze enigmatiche e scenari romantici.

Poeta, voyeur e testimone silenzioso

Per meglio comprendere la direzione delle strategie hardiane, forse qui può essere utile prendere in considerazione un episodio narrato nella *Life*, registrato alla data del 29 maggio 1889. Qui è lo scrittore stesso a raccontare la sua reazione innescata dall'incontro casuale con una ragazza (*Life*, p. 229):

That girl in the omnibus had one of those faces of marvellous beauty which are seen casually in the streets but never among one's friends. It was perfect in its softened classicality: – a Greek face translated into English. Moreover she was fair, and her hair pale chestnut. Where do these women come from? Who marries them? Who knows them?

Lo scarto fra il momento dell'osservazione e il momento della rappresentazione verbale segna anche la transizione dall'atteggiamento voyeuristico a quello della transcodificazione artistica. La bellezza della ragazza, proprio perché s'impone come un dono del caso, acquista nell'immaginazione hardiana una valenza erotica particolare: la parola trasforma la figura femminile in un oggetto artistico che pare sintetizzare presente e passato, classicità e modernità. Si tratta di una

totalità che parla allo scrittore il linguaggio di un piacere inesauribile che si rinnova nelle domande finali. Il quadro rievocato reitera l'enigma dell'incontro ed è grazie a tale dimensione enigmatica che il desiderio fantasmaticizzante continua a costruire l'episodio come oggetto erotico: al cospetto delle tre domande finali, Hardy non può offrire nessuna risposta a parte il persistere della sua voglia di appropriazione – la sua scrittura, intrisa di erotismo, in contrasto con la perfezione del volto della ragazza («perfect in its softened classicality»), registra l'imperfezione dell'osservatore che, sul piano simbolico, si rende conto di essere prigioniero di quella possessione erotica.

Già molti anni prima, in *A Pair of Blue Eyes* (1873), Hardy aveva inserito un intervento autoriale che, senza mezzi termini, mirava a enucleare il rapporto uomo/donna secondo la modalità di un possesso ottenuto con lo sguardo, in cui il contatto fisico non svolge ruolo alcuno: «Every woman who makes a permanent impression on a man is usually recalled to his mind's eye as she appeared in one particular scene, which seems ordained to be her special form of manifestation throughout the pages of memory»². Consapevole che il vettore erotico è sempre effetto di un'appropriazione culturale dell'oggetto del desiderio, il narratore postula la necessità di “una scena particolare” affinché il movimento fantasmaticizzante si attivi nella maniera più creativa, consentendo in tal modo l'archiviazione dell'oggetto donna nelle “pagine della memoria”. Quello che colpisce nell'analisi hardiana è la costituzione di una triade implicita nella metafora finale: osservazione, archiviazione memoriale e traduzione verbale. A questa triade corrisponde una triade parallela che chiama in causa in primo luogo l'osservatore voyeur, poi la figura femminile e, infine, la sua epifanizzazione erotica per mano dello scrittore. Forse è superfluo aggiungere che il terzo momento si dà semplicemente come una costruzione culturale dalla quale il vero soggetto e protagonista della sequenza («Every woman») è totalmente estromesso. Un simile procedimento creativo non deve stupire. Vale qui quanto è stato notato da Judith Bryant Wittenberg: «The voyeuristic impulse, in either normative or perverse form or somewhere along the continuum between the two, plays an important role in the production of a work of art and in the varying levels of subsequent response to it»³.

Nel caso della narrativa hardiana, si può dire che essa costituisca

le sue complesse orditure diegetiche sempre a partire dallo sguardo, che diviene il luogo di definizione socioculturale e consolidamento ontologico sia del soggetto che guarda, sia della figura sotto scrutinio. Tuttavia, va detto che per lo scrittore potremmo adottare le parole che Jean Starobinski usa a proposito del desiderio di Jean-Jacques Rousseau: «S'il montre son désir, les regards braqués sur lui révéleront aussitôt leur hostilité»⁴. Hardy non vuole ostilità intorno al suo desiderio, non vuole testimoni in grado di decifrare lo sguardo del voyeur dietro la sua espressione in apparenza distratta – rivelare allo sguardo altrui il proprio desiderio significherebbe ucciderlo. Infatti, il suo occultamento è parte del lavoro culturale che conduce all'erotizzazione dell'oggetto – la donna osservata deve essere parte di un rapporto esclusivo in cui non entra in gioco nessun altro testimone che non sia il narratore stesso. La situazione ideale è quella dello scrittore fantasma – Hardy aspira a essere il testimone unico degli eventi senza che la sua persona sia sfiorata dall'occhio dell'altro o degli altri. In questo senso appare molto significativo quello che scrive nella sua *Life* in una nota del giugno 1888 (*Life*, p. 218):

For my part, if there is any way of getting a melancholy satisfaction out of life, it lies in dying, so to speak, before one is out of the flesh; by which I mean putting on the manners of the ghosts, wandering in their haunts, and taking their views of surrounding things. To think of life as passing away is a sadness; to think of it as past is at least tolerable. Hence even when I enter into a room to pay a simple morning call I have unconsciously the habit of regarding the scene as if I were a spectre not solid enough to influence my environment, only fit to behold and say, as another spectre said: "Peace be unto you".

La superficie della confessione hardiana non deve trarre in inganno. Apparentemente egli dichiara che, per meglio sopportare l'assalto dei pensieri sulla finitudine umana, si traveste da fantasma: sarebbe questa, stando alle parole dello scrittore, la prospettiva migliore per osservare le cose del mondo, sottratte alle angustie della temporalità. Commentando la citazione dalla *Life*, Phillip Mallet ha scritto: «The role of the spectral observer is adopted to cope with the sense of time as passing away, or past, but not still to come. Rather than demanding more from life, to compensate for its inevitable transience, Hardy's

response is to let it go, with a gentle blessing on those who, unlike himself, had expected much»⁵. Per quanto sia del tutto plausibile la lettura del metodo hardiano come dissolvenza psicologica della temporalità, credo che l'osservatore fantasma sia anche e soprattutto un rimando a un altro tipo di percorso, quello del voyeur che, nella sua condizione di spettro, tutto controlla e tutto domina. La stessa idea di invisibilità rispetto alla visibilità completa della scena e delle figure circostanti produce un effetto di grande stimolo ed eccitazione in Hardy, che in questa maniera perviene a un climax fantasmaticamente intriso di mistero e piacere. Dal punto di vista biografico, la *Life* si presenta come testualizzazione dell'occultamento, che spesso dichiara il contrario di quello che è stato – il grande cantore del Wessex parla di sé stesso in modo del tutto impersonale, come altro da sé, offrendo un'immagine spesso fuorviante della sua quotidianità e della sua attività artistica.

Ogni segno linguistico della *Life* va opportunamente interpretato, a partire dal nome dell'autrice, Florence Emily Hardy, che è in realtà una copertura fittizia adottata dallo scrittore esclusivamente per esercitare un controllo estremo sulla riscrittura della sua vita. Quale «ghost-writer of his own biography»⁶, non è affatto casuale che Hardy espunga proprio quelle pagine in cui il suo sguardo rivela tutta la sua appassionata richiesta di eros alle donne che entrano nella sua orbita – gli appunti dei suoi taccuini entrano nella sua biografia solo se funzionalizzano l'edificazione di sé come *Grand Old Man of English Letters*. Come ha osservato Terence R. Wright, le scene in cui voyeuristicamente Hardy si lega alle sembianze di una ragazza incontrata per caso sono, in realtà, la regola del suo comportamento quotidiano, la sua vita come continua negoziazione con le istanze dell'eros: «A notebook entry not included in the *Life* records his admiration for a woman with classic features glimpsed on the Weymouth to Lulworth steamboat [...] A later note suggested she should be combined “with the girl from Keinton Mandeville” as “Women Seen”, the subject for a possible poem»⁷. Di nuovo, come si è cercato già di mettere in evidenza, c'è la registrazione di una serie di donne che, dopo lo sguardo desiderante, subiscono un'ulteriore elaborazione immaginativa. A livello potenziale, le due donne sono già scrittura poetica, tanto che nella mente hardiana comincia a farsi strada l'idea di scrivere un componimento

intitolato *Women Seen*⁸. Ancora una volta, nella transizione da oggetto erotico a scrittura, riconosciamo la triade fondamentale: da un lato Thomas Hardy, dapprima voyeur (fase dell'osservazione) e poi poeta (fase della fantasmaticizzazione), e dall'altro le donne osservate, la cui esistenza – avvolta da un enigmatico silenzio – ha valore solo in quanto raffigurazione di una tensione erotica.

Sguardi disperati

Nel suo primo romanzo pubblicato, *Desperate Remedies* (1871), Hardy mette in scena la retorica dello sguardo erotico senza esitazione alcuna. Nelle opere successive riuscirà ad attuare strategie diegetico-immaginative più oblique, ma in *Desperate Remedies*, programmaticamente, stabilisce la centralità dello sguardo e del desiderio di cui esso si fa depositario. Dal punto di vista dell'ortodossia vittoriana, il romanzo fu letto come un'autentica provocazione, un testo sovversivo che infrangeva tutte le regole del buon gusto e della decenza morale. Prima di *Desperate Remedies*, Hardy aveva invano cercato di pubblicare *The Poor Man and the Lady*, rifiutato da tutti gli editori per via del suo taglio socialmente troppo impegnato – George Meredith gli consigliò di abbandonare le idee socialiste e di prestare più attenzione alla costruzione di un intreccio capace di catturare l'interesse del lettore. Come scrive Millgate, Hardy fece del suggerimento meredithiano la sua bussola: «Determined to produce something that publishers would accept, Hardy now acted all too literally upon the advice he had received from George Meredith and made of *Desperate Remedies* a heavily plotted and deliberately sensational work involving murder, abduction, impersonation, illegitimacy, and a good deal of fairly explicit sexuality»⁹. Millgate non va oltre, evitando di specificare che il romanzo, in fatto di sessualità, testualizza un atteggiamento voyeuristico dell'autore, che vede il suo momento cruciale nell'episodio del rapporto lesbico fra Cytherea Graye e la sua padrona Miss Cytherea Aldclyffe.

Fino a pochi anni fa la critica hardiana ha cercato di mettere la sordina alla forte tensione erotica che innerva il romanzo, ma giustamente ha evidenziato la valenza fortemente trasgressiva di quella che chiama la *seduction-scene*, segnalandone in chiave lacaniana la dimen-

sione antifallica¹⁰. In opposizione a tale spazio dominato da un dialogismo tutto femminile, quale veicolo di turbamenti interiori e aggressiva mascolinità, interviene Aeneas Manston, il *villain* della narrazione attorno al quale si strutturano i temi del crimine, della violenza e del mistero. Ma più delle complicazioni diegetiche, *Desperate Remedies* è il primo romanzo di uno scrittore che mette in crisi la morale vittoriana. Con Hardy si entra in una nuova fase del realismo: la sessualità irrompe sulla scena letteraria in tutte le sue implicazioni sociali e psicologiche, diventa cioè materia narrabile. Ha ragione John Fowles quando, nel capitolo xxxv di *The French Lieutenant's Woman* (1969), ricorda al lettore che «Hardy was the first to try to break the middle-class seal over the supposed Pandora's box of sex»¹¹.

Non è sbagliato dire che in *Desperate Remedies* lo sguardo hardiano diventa intraprendente, ponendosi obiettivi trasgressivi nel loro rifiuto dell'ortodossia della rappresentazione. In questo contesto si inserisce l'episodio in cui Miss Aldclyffe – un'aristocratica di quarantasei anni che da molto tempo ha abbandonato l'idea di matrimonio – bussa alla porta della camera di Cytherea, spinta dal desiderio di fare sua la ragazza. Voyeuristicamente, il narratore segue ogni gesto della coppia captandone sospiri prolungati, esitazioni e desideri perversi:

A distinct woman's whisper came to her through the keyhole: "Cytherea!" Only one being in the house knew her Christian name, and that was Miss Aldclyffe. Cytherea stepped out of bed, went to the door, and whispered back, "Yes?"

"Let me come in, darling".

The young woman paused in a conflict between judgment and emotion. It was now mistress and maid no longer, woman and woman only. Yes, she must let her come in, poor thing¹².

Nonostante la giovane età, Cytherea capisce immediatamente quello che sta accadendo. Fra le due donne si stabilisce subito una complicità che viene espressa più dal tono della voce che dal contenuto dello scambio verbale. Dopo un attimo di esitazione, Cytherea inquadra le forze in campo: non più la padrona che dall'alto impone la sua volontà, ma «woman and woman only». Nella reduplicazione del lessema *woman* si configura un abbraccio che la superficie linguisti-

ca, proletticamente, ha già iscritto nel suo programma narrativo: Miss Aldclyffe appare al cospetto di Cytherea consapevole che sta varcando una soglia simbolica – una soglia che demarca il passaggio dall’ortodossia comportamentale alla trasgressione sociale e sessuale (*DR*, p. 79):

“Now you see that it is really myself, put out the light”, said the visitor. “I want to stay here with you, Cythie. I came to ask you to come down into my bed, but it is snuggler here. But remember that you are mistress in this room, and that I have no business here, and you may send me away if you choose. Shall I go?”

“O no; you shan’t indeed if you don’t want to”, said Cythie, generously.

The instant they were in bed Miss Aldclyffe freed herself from the last remnant of restraint. She flung her arms round the young girl, and pressed her gently to her heart.

“Now kiss me”, she said.

Cytherea upon the whole, was rather discomposed at this change of treatment; and, discomposed or no, her passions were not so impetuous as Miss Aldclyffe’s. She could not bring her soul to her lips for a moment, try how she would.

“Come, kiss me”, repeated Miss Aldclyffe.

Una volta varcato il confine, a essere abbattuta non è solo la barriera sociale ma anche quella generazionale, in quanto ciò che Miss Aldclyffe vorrebbe leggere sul volto di Cytherea è una passione pari alla sua. Di qui le sue insistite richieste di un bacio che sia veicolo di un erotismo “impetuoso” e convincente. Di qui anche l’esplicita dichiarazione di un amore a cui lei non sa porre freno: «I have had grief more than you can think or dream of. But I can’t help loving you – your name is the same as mine – isn’t it strange?» (*DR*, pp. 79-80). Sotto il segno di una comune nominazione, Miss Aldclyffe lascia intravedere la perversa intransitività del suo amore – amare Cytherea Graye sembra essere un’inclinazione naturale come l’amore di sé. Ma si tratta di un artificio retorico che vuole imporre una normalizzazione sociocomportamentale a quella che è invece, dal punto di vista del pensiero dominante, una grave trasgressione – «[a] wicked old sinner» (*DR*, p. 80) è la definizione di sé. D’altro canto, in parte riappropriandosi del ruolo di padrona, comincia a interrogare Cytherea

con il preciso intento di capirne i pensieri, ma non riesce a ottenere dalla ragazza le risposte sperate (*DR*, p. 80):

“Do you think badly of me for my behaviour this evening, child? I don’t know why I am so foolish as to speak to you in this way. I am a very fool, I believe. Yes, How old are you?”

“Eighteen”.

“Eighteen... Well, why don’t you ask me how old I am?”

“Because I don’t want to know”.

Alla naturale reticenza della cameriera fa riscontro l’insistita sfrontatezza della padrona, che rientra pienamente nella costruzione erotica del rapporto. Infatti, in termini topologici, l’occupazione della camera da letto di Cytherea è anche il modo per trasformare l’unico spazio privato in una stanza della trasgressione – la parte restante del palazzo rimane incontaminata, mentre la camera della ragazza diviene *locus* in cui si sono svolte le scene dell’eros – ed è in quello spazio che, dall’angolazione di Cytherea, l’ombra di Miss Aldclyffe continuerà a imporre i suoi desideri nel futuro. Quindi, lo spazio non è affatto casuale: la *seduction-scene* non avrebbe potuto accadere in altro luogo, perché qualsiasi altro luogo avrebbe contaminato il codice aristocratico della donna. Nel parossismo del suo desiderio, Miss Aldclyffe è ansiosa di capire di quali scenari è fatta la vita sentimentale di Cytherea. Dal momento in cui la ragazza ammette di essere legata al giovane architetto Edward Springrove (il polo positivo della storia), la padrona pare mossa da un solo obiettivo: vuole sapere fino a che punto, in termini sessuali, si è spinto il loro rapporto, chiedendole esplicitamente se si sono mai baciati. Permanendo la reticenza della cameriera, la donna, in preda alla sua curiosità morbosa, si affretta a tirare le somme, dapprima rinfacciandole la perdita dell’innocenza e poi esigendo per lei un amore collocato sotto il segno dell’esclusività (*DR*, p. 82):

Miss Aldclyffe removed her arms from Cytherea’s neck. “’Tis now with you as it is always with all girls”, she said, in jealous and gloomy accents. “You are not, after all, the innocent I took you for. No, no”. She then changed her tone with fitful rapidity.

“Cytherea, try to love me more than you love him – do. I love you better than any man can. Do, Cythie; don’t let any man stand between us. Oh, I can’t bear that!” She clasped Cytherea’s neck again.

Nel pretendere un amore totale ed esclusivo, Miss Aldclyffe vuole imporre il suo discorso rispetto a un altro discorso, un’altra storia – quella cioè di Cytherea ed Edward Springrove. In realtà, ad accomunare le due Cytherea è proprio lo sguardo del narratore che osserva le due donne sempre con l’atteggiamento di chi non vuole rivelarsi. In questa maniera, la descrizione di Cytherea che si guarda allo specchio ammirando «her own magnificent resources in face and bosom» (*DR*, p. 77) è parte della strategia hardiana volta a studiare ogni azione attraverso una fessura. E in verità le scene in cui la fantasia erotica dello scrittore impone la sua legge sono disseminate nel romanzo con una frequenza straordinaria. In proposito ha scritto giustamente Richard H. Taylor: «The constant sexual pressure in *Desperate Remedies*, on and below the surface, is unusual in kind and intensity, and exceptional even in a sensation novel, and its manifestations are not always conventional»¹³. Non deve quindi meravigliare se il romanzo non incontrò il successo sperato – *Desperate Remedies* era un’opera che non avrebbe mai potuto ricevere recensioni favorevoli da parte di riviste come l’“Athenaeum” e lo “Spectator” per le quali, in qualche modo, il valore veniva misurato con il metro di chi difende l’ortodossia dell’istituzione culturale. Hardy non scrisse mai una poesia intitolata *Women Seen*¹⁴, ma indubbiamente le donne osservate nella *seduction-scene* sembrano tradurre, nelle loro parole, nei loro gesti, nella loro avventura notturna nel labirinto dell’eros e del lesbismo, il punto di vista hardiano dinanzi al modo in cui i vittoriani intendevano la tematica della sessualità¹⁵.

Donne viste e donne amate

Nella poesia *The Sunshade*¹⁶ (1916) la scena del desiderio si sposta in una città turistica sul mare, grazie a un processo fantasmaticizzante innescato dalle nude stecche di un parasole nascoste in una fenditura fra le rocce di Swanage Cliffs. I versi incipitari introducono subito il motivo dello sguardo indagatore: «Ah – it’s the skeleton of a lady’s

sunshade, / Here at my feet in the hard rock's chink, / merely a naked sheaf of wires!»¹⁷ (vv. 1-3). Non è casuale nel componimento la doppia occorrenza del termine *chink*, che, come abbiamo visto, Hardy adotta per definire la condizione ottimale per guardare senza essere guardato. Qui il contesto è diverso ma, paradossalmente, attraverso quella fessura lo sguardo indagatore si trasforma in sguardo erotico perché l'oggetto scovato rimanda a qualcos'altro, alla sua padrona e alla sua bellezza che aveva molti anni addietro – vent'anni prima – acceso la fantasia del poeta (vv. 11-5):

Where is the woman who carried that sunshade
Up and down this seaside place?—
Little thumb standing against its stem,
Thoughts perhaps bent on a love-stratagem,
Softening yet more the already soft face!

Lo sguardo del passato gli restituisce l'immagine di una donna bella e frivola, e per questa ragione tanto più ricca di suggestioni sessuali. Ma, innestandosi sulla visionarietà del presente, la scoperta dello “scheletro” dell'ombrellino attiva associazioni di morte che si sovrappongono alle fantasie erotiche (vv. 16-20):

Is the fair woman who carried that sunshade
A skeleton just as her property is,
Laid in the chink that none may scan?
And does she regret—if regret dust can—
The vain things thought when she flourished this?

Si tratta di un'altra donna osservata. Si tratta di un'altra protagonista che è parte di quelle *Women Seen* che, come si è visto, avevano sempre attirato lo sguardo morbosamente indagatore del poeta. Anche la donna con il parasole partecipa all'allestimento di quel testo poetico mai scritto da Hardy, ma che in qualche modo risulta disseminato non solo nei suoi romanzi e poesie, ma anche nella corrispondenza e nelle annotazioni. Questa figura femminile, osservata e studiata sulla spiaggia di Swanage Cliffs (località del Dorset segnalata in calce alla lirica), ha una peculiarità: il suo “fantasma” ha la capacità di suscitare nel poeta una serie di interrogativi: dove si trova adesso? chissà se vive

ancora oppure se è morta? Nella testualizzazione dell'enigma riconosciamo le stesse domande che Hardy si poneva alla fine dell'episodio già citato riguardante la ragazza dell'omnibus. Il senso del mistero costituisce sempre un terreno molto fertile per l'erotismo e, nel caso di *The Sunshade*, le interrogazioni sul destino della donna non sono altro che un'ecoica continuazione delle frasi interrogative che già vent'anni prima l'osservatore voyeur si era posto alla vista di quella che ora è ricordata come «the fair woman». Vero è che, dinanzi alla rivelazione dell'eros, la sensibilità hardiana entra in una crisi profonda, mettendo di sovente in gioco tutta la sua visione pessimistica, come nel caso di *The Sunshade*. Osserva Georges Bataille: «L'érotisme de l'homme diffère de la sexualité animale en ceci justement qu'il met la vie intérieure en question. *L'érotisme est dans la conscience de l'homme ce qui met en lui l'être en question*»¹⁸. Dietro l'immagine della donna con il parasole, in realtà, si cela la riflessione hardiana intorno al dialogo fra eros e morte, un intreccio per molti versi inestricabile che fa di Hardy l'autore più intensamente tragico e, al tempo stesso, l'autore più fortemente attratto dai luoghi dell'eros.

Note

1. M. Millgate (ed.), *The Life and Work of Thomas Hardy*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 1989, p. 182. Tutte le citazioni successive saranno date nel testo e il numero della pagina sarà preceduto da *Life*.

2. T. Hardy, *A Pair of Blue Eyes*, edited by A. Manford, Oxford University Press, Oxford 1987, p. 22. Nel processo di decodificazione del reale, molto spesso Hardy veicola al lettore l'idea di un trasferimento delle sue impressioni immediate sul piano più permanente della pagina scritta. La scena e i suoi personaggi diventano una pagina da leggere e da interpretare, come ad esempio avviene in *The Return of the Native* (1878), a proposito del protagonista Clym Yeobright: «The observer's eye was arrested, not by his face as a picture, but by his face as a page; not by what it was, but by what it recorded» (T. Hardy, *The Return of the Native*, edited by S. Gatrell, Oxford University Press, Oxford 1990, p. 169).

3. J. B. Wittenberg, *Early Hardy Novels and the Fictional Eye*, in "Novel", 16, 2, 1983, p. 154.

4. J. Starobinski, *L'œil vivant: Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*, Gallimard, Paris 1999, p. 131.

5. P. Mallet, *Thomas Hardy: An Idiosyncratic Mode of Regard*, in *A Spacious Vision: Essays on Hardy*, edited by P. V. Mallett, R. P. Draper, The Patten Press, Newmill 1994, p. 19.

6. *Ibid.*

7. T. R. Wright, *Hardy and the Erotic*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 1989, p. 22.

8. M. Millgate, *Thomas Hardy: A Biography*, Oxford University Press, Oxford 1985. In particolare, il biografo osserva: «Hardy's romantic (or adolescent) readiness to fall immediately, if temporarily, in love with women glimpsed in the street, in railway carriages, on the tops of omnibuses, or indeed in any public place» (ivi, p. 113). Millgate, sempre attento a difendere l'ortodossia comportamentale hardiana, parla di una debolezza tutta romantica (o adolescenziale), occultando il fatto che Hardy viveva immerso in questo suo mondo in cui la sua persona diveniva fantasma, e i fantasmi della sua mente divenivano oggetti erotici.

9. Millgate, *Thomas Hardy*, cit., p. 117. Millgate osserva anche che, con ogni probabilità, Hardy assunse come modello i *sensation novels* di Wilkie Collins, in particolare *Basil* (1852), ma anche *The Woman in White* (1860). Un altro aspetto riguarda la nomina della protagonista, Cytherea Graye, che, per una coincidenza invero straordinaria, ha lo stesso nome di battesimo della sua padrona, Miss Cytherea Aldclyffe. Su tale specularità giocata sull'onomastica non mi pare fuori luogo immaginare che l'idea sia stata mutuata dal collinsiano *Armada*, un romanzo apparso sul "Cornhill Magazine" fra il 1864 e il 1866.

10. Cfr. R. Ebbatson, *Hardy: The Margin of the Unexpressed*, Sheffield Academic Press, Sheffield 1993, pp. 18-21. In particolare, lo studioso fa notare come il fatto di essere rimasta zitella determini l'emarginazione sociale di Miss Aldclyffe. È, questa, una scelta che mostra il suo rifiuto di conformarsi al codice comportamentale dominante, basato appunto sull'eterosessualità: «Lesbianism is represented in the text in terms of marginalization through a parodic version of the mother-daughter relationship [...] A sexuality which is characteristically anti-phallic is sacrificed by the insertion in the plot of the notably phallic son/lover/husband, Aeneas Manston» (ivi, p. 20).

11. J. Fowles, *The French Lieutenant's Woman*, Jonathan Cape-Pan Books, London 1987, p. 235.

12. T. Hardy, *Desperate Remedies*, edited by P. Ingham, Oxford University Press, Oxford 2003, p. 79. Tutte le citazioni successive saranno date nel testo e il numero della pagina sarà preceduto da DR.

13. R. H. Taylor, *The Neglected Hardy: Thomas Hardy's Lesser Novels*, Macmillan, Basingstoke 1982, p. 14.

14. Millgate, *Thomas Hardy*, cit., p. 113. In quanto alla stesura della poesia *Women Seen*, in una nota Millgate scrive: «No poem along quite these lines seems ever to have been written, although one named after "The Maid of Keiton Mandeville" was first published in *Late Lyrics and Earlier* (1922)» (*ibid.*).

15. Sul fatto che i censori coevi non gridassero allo scandalo riguardo alla scena della camera da letto fra cameriera e padrona, vale quanto ha scritto Rosemarie Morgan, *Women and Sexuality in the Novels of Thomas Hardy*, Routledge, London-New York 1988: «The point of contention was not that his aristocratic Miss Aldclyffe

develops a jealous, sensual attachment for the heroine, seeking her in her bed at night begging caresses and kisses. This the women could do with impunity since no male features in these embraces to give them sexual definition» (ivi, p. 6).

16. Per un'analisi dettagliata della poesia si rinvia a F. Marroni, *Thomas Hardy, gli oggetti e i paradossi della visione. Per una lettura di The Sunshade*, in *Poesia e memoria poetica. Scritti in onore di Grazia Caliumi*, a cura di G. Silvani, B. Zucchelli, Università di Parma, Parma 1999, pp. 377-96.

17. T. Hardy, *The Sunshade*, in Id., *The Complete Poems*, edited by J. Gibson, Palgrave Macmillan, Basingstoke 1983, p. 490.

18. G. Bataille, *L'Érotisme*, Les Éditions de Minuit, Paris 1985, p. 35.

Immagini erotiche e strutture del sentire. La sfida di David Herbert Lawrence

di *Simonetta de Filippis*

Il libro della vita

The novel is the one bright book of life. Books are not life. They are only tremulations on the ether. But the novel as a tremulation *can* make the whole man-alive tremble. Which is more than poetry, philosophy, science or any other book-tremulation can do¹.

Così scriveva D. H. Lawrence alla fine del 1925, solo un anno prima di intraprendere la composizione del suo ultimo e più famoso romanzo, *Lady Chatterley's Lover*, il suo “vivido libro della vita” che esalta la centralità del rapporto uomo-donna, della sessualità, dell'unione della carne e del sangue, dell'interessa di ogni individuo in un rapporto armonico con l'universo. Un romanzo che, sebbene inizialmente tacciato di intenti pornografici, si è poi affermato per il suo valore artistico e il suo spessore ideologico, divenendo al contempo uno dei testi-simbolo della letteratura erotica del Novecento.

Lady Chatterley's Lover è certamente l'opera narrativa di Lawrence più conosciuta nel mondo, un romanzo il cui valore sociale ne trascende le qualità intrinsecamente artistiche per l'impatto che ha esercitato su intere generazioni e in particolare per il contributo non secondario al grande movimento di liberazione sessuale (e non solo) degli anni Sessanta, un romanzo scritto nel 1928 ma censurato e disponibile alla lettura solo in edizioni pesantemente purgate, fino al famoso processo intentato contro la casa editrice Penguin che nel 1959 aveva avuto l'audacia di pubblicarne la versione integrale. La sentenza conclusiva nel 1960 fu di assoluzione piena, una data fortemente simbolica che apriva la fase di quei “favolosi” anni Sessanta, con le sue tante rivoluzioni sociali e politiche, e che giustamente guardava a D. H. Lawrence come

a uno dei grandi profeti di quei cambiamenti che premevano alle porte della nuova epoca. È stato abbastanza consequenziale, dunque, legare la fama di Lawrence e di quel romanzo ai contenuti erotici e alla sua natura trasgressiva, spesso trascurandone il valore artistico.

Ma che cosa si intende per erotismo in letteratura? e come distinguere una scrittura erotica artisticamente valida, tesa a trasmettere un'esperienza intellettuale ed emotiva profonda, da una produzione letteraria che usa invece l'erotismo per attrarre il lettore in un percorso di mera *pruderie* o di voyeurismo spinto?

Una risposta forse si può provare a formularla osservando questo argomento attraverso la scrittura di Lawrence, un autore sul quale si sono spesso appuntate le critiche dei moralisti e le facili allusioni di chi vuole ricercare necessariamente elementi trasgressivi e richiami espliciti a immagini di spinta sensualità, con letture che tendono a scandagliare le possibilità di contenuti pornografici più che erotici. E bisogna forse iniziare con il chiedersi: quale valore dava Lawrence al rapporto fra un uomo e una donna nella sua visione complessiva della vita?

Un'interessante interpretazione del termine *sexual relationship* è stata proposta da Mark Kinkead-Weekes in un saggio del 1969, *Eros and Metaphor: Sexual Relationship in the Fiction of Lawrence*. Nella premessa alla sua lettura critica dei romanzi maggiori di Lawrence – *Sons and Lovers*, *The Rainbow*, *Women in Love*, *Lady Chatterley's Lover* – lo studioso si sofferma sull'espressione *sexual relationship*, analizzandone i due termini: *sexual* sembra riferirsi a un atto e a un'esperienza del corpo all'interno di coordinate spazio-temporali molto precise, un'esperienza che raggiunge il suo culmine nell'orgasmo; la parola *relationship* sembra al contrario esaltare, più che l'intensità del momento, la continuità e l'estensione di un processo spazio-temporale che porta a una *intimacy* dell'individuo con un altro individuo, con altri individui, con il mondo intero. Si tratta tuttavia, aggiunge il critico, di semplici enfasi, dato che l'atto sessuale non esclude una forma di *relationship*, così come una *relationship* può non escludere del tutto la sfera sessuale:

Lawrence's treatment of "sexual relationship" seems, however, intent on maximizing the tension between the opposite emphases. [...] He is unmistakably an erotic writer even where there is no possible offence to social

conventions. Yet the characteristic language of that representation also insists that sex is a way of talking about something else, so that Eros becomes Metaphor. Sexual activity and consciousness become the vehicle for exploring wider and wider relationships, within people, between them, throughout society, and the connection of man to the universe².

Dunque l'eros, in Lawrence, come strumento di conoscenza di sé e degli altri, come grande metafora delle relazioni umane e del senso della vita.

Questo è certamente il sentire di Lawrence, la sua visione della sessualità come parte fondamentale dell'essere umano, la parte più vera e più intuitiva, libera dai meccanismi della razionalità e dalle ipocrisie e meschinità del vivere sociale³. Le strutture del sentire vengono dunque messe da Lawrence in primo piano rispetto a quelle strutture politiche, economiche e sociali che tendono a irreggimentare ciascun individuo in schemi preordinati, che mortificano l'istintualità e le spinte profonde dell'essere umano al fine di tenere sotto controllo comportamenti e atteggiamenti rischiosi per l'ordine generale. Il sesso, dunque, come espressione profonda di libertà e di indipendenza intellettuale, come strumento ideologico di affermazione dell'uomo. E la scrittura erotica come strumento artistico per esprimere un sentire e una visione della vita che, soprattutto al tempo di Lawrence, appariva fortemente trasgressiva, una sfida assoluta rispetto ai parametri ideologici e moralistico-religiosi su cui era saldamente fondata l'intera società borghese occidentale.

Lawrence, peraltro, come egli stesso teorizza in molti suoi scritti, crede profondamente nella funzione del romanzo e della letteratura come strumenti di comprensione del senso più autentico della vita, quel senso profondo che può ricercarsi e trovarsi soprattutto nell'incontro sincero e intenso fra un uomo e una donna, e che il romanzo sicuramente può contribuire a rivelare e a riportare nella sua necessaria posizione di centralità:

The great relationship, for humanity, will always be the relation between man and woman. The relation between man and man, woman and woman, parent and child, will always be subsidiary.

And the relation between man and woman will change forever, and will forever be the new central clue to human life. It is the *relation itself* which is

the quick and the central clue to life, not the man, nor the woman, nor the children that result from the relationship, as a contingency. [...]

The novel is a perfect medium for revealing to us the changing rainbow of our living relationships. The novel can help us to live, as nothing else can [...]⁴.

Dal fiore al corpo

La sensibilità erotica è presente nella scrittura di Lawrence fin dai suoi esordi. È qualcosa di palpabile, di conturbante, di delicato, che si applica spesso a momenti assolutamente distanti da forme di espressione di una sessualità e di una fisicità legata all'incontro fra due corpi che si amano. Un fiore, un frutto, un animale sono spesso soggetti privilegiati per l'espressione del sentire erotico di Lawrence proprio perché l'eroticismo è nella sua scrittura uno strumento efficace e coinvolgente che contribuisce alla vivida resa di una visione profonda della vita, in cui vengono recuperate e messe in primo piano dimensioni dell'umanità schiacciate da secoli di sovrastrutture ideologiche e in cui l'uomo viene ricondotto alla consapevolezza della sua interezza, del suo essere composto di corpo e mente, di sangue e anima, di carne e intelletto.

La natura rappresenta dunque, fin dagli inizi, un riferimento continuo da cui Lawrence trae ispirazione e suggestioni per tante vivide similitudini con l'uomo, con la sua sfera emotiva e con le sue reazioni psicologiche; *Snap-Dragon*, una poesia che risale al 1907, ne è un eccellente esempio (vv. 19-25):

She laughed, she reached her hand out to the flower,
Closing its crimson throat. My own throat in her power
Strangled, my heart swelled up so full
As it would burst its wine-skin in my throat,
Choke me in my own crimson. I watched her pull
The gorge of the gaping flower, till the blood did float
Over my eyes, and I was blind—⁵

Ben prima di raggiungere la grande capacità di espressione artistica toccata con la scrittura di *Sons and Lovers* (1913), dunque, il giovane Lawrence scriveva questi versi per esprimere e dipingere l'impeto del desiderio: con pochi tocchi poetici e con ardite similitudini, egli riesce

a rendere palpabile la sensazione dell'eccitazione del sangue che scorre nelle vene, del desiderio che monta fino al culmine, quando il pulsare del sangue finisce per annebbiare la vista e provocare l'abbandono totale dei sensi. Una descrizione che riesce a rendere tangibile l'emozione scatenata dal semplice gesto di una mano che si allunga a toccare un fiore. L'eros diventa metafora.

Tutta la scrittura lawrenciana è pervasa da momenti fortemente erotici che esaltano la centralità del sesso e dell'istinto nel pensiero dell'autore, in forte contrasto con la morale dominante al tempo, ed è interessante ricercare questi elementi in diversi momenti della sua produzione narrativa, a partire da *Sons and Lovers*, giustamente considerato dalla critica il primo grande romanzo di Lawrence, un romanzo di formazione perfettamente situabile fra la grande tradizione narrativa dell'Ottocento, solida e definita nelle certezze di una società economicamente e politicamente forte, e le nuove strategie di scrittura che meglio riflettono i maggiori fermenti del modernismo del primo Novecento, legati soprattutto alla sensazione di fragilità di una società attraversata da venti di guerra e di distruzione. Nella prima parte del romanzo, infatti, il racconto della storia familiare si snoda secondo un andamento orizzontale, tipico del grande romanzo vittoriano, coprendo l'arco di alcuni decenni; nella seconda parte, invece, la narrazione subisce una svolta decisa e un arresto improvviso rispetto alla dilatazione temporale, per procedere verticalmente, penetrando nella mente del personaggio principale, scandagliandone la dimensione psicologica attraverso momenti epifanici che ne determinano la maturazione. L'autore accompagna così il suo protagonista attraverso una serie di esperienze fondamentali all'interno della famiglia e della società; ma è soprattutto la scoperta della sessualità, i complessi e variegati rapporti con l'altro sesso, che determinano in Paul l'acquisizione di una piena consapevolezza della propria individualità e del rispetto del proprio essere più profondo.

Nell'affrontare il discorso del contatto fisico fra uomo e donna anche la scrittura di Lawrence sembra modificarsi sostanzialmente fra la prima e la seconda parte del romanzo. Nella prima, infatti, il racconto dell'attrazione fra Walter Morel e Gertrude Coppard si snoda attraverso un linguaggio che nulla possiede di quella dimensione allusiva e metaforica che rende la scrittura di Lawrence tanto forte-

mente erotica e che compare, appunto, nella seconda parte, quando l'autore si confronta con le fragilità psicologiche di un ragazzo alla ricerca di sé stesso nella fase in cui si affaccia alla pienezza della vita; qui la scrittura si fa delicata, piena di immagini sfumate, di parole non dette, di sensazioni accennate, che permettono al lettore la reazione libera del proprio sentire, la possibilità di colmare quei vuoti, volutamente lasciati dall'autore, con la propria immaginazione e con la consapevolezza della propria esperienza.

Fin dal primo incontro con Walter, Gertrude viene affascinata dalla figura del giovane minatore, aggraziato nella danza e pieno di vitalità e di calore. Quando lui l'avvicina per invitarla a ballare, «A warmth radiated through her as if she had drunk wine»⁶; ma, nonostante questo accenno al rimescolamento del sangue, la ragazza rifiuta di danzare e i due giovani siedono semplicemente l'uno accanto all'altra riempiendo con le parole di una conversazione piuttosto convenzionale ciò che i corpi avvinti nel ballo avrebbero potuto dire. Lawrence sceglie dunque di non andare oltre questo fugace accenno al calore e al senso di momentaneo sperdimento di Gertrude, non approfondisce l'aspetto della sensualità, né indulge in descrizioni di elementi di fisicità conturbante, ma, in uno stile decisamente asciutto, informa semplicemente il lettore, poche righe più giù, che «The next Christmas they were married»; la scelta di una comunicazione fra i due giovani, fin dal loro primo incontro, sul piano del discorso piuttosto che su quello del sentire è dunque premessa essenziale per la successiva narrazione delle difficoltà del matrimonio fra due persone troppo distanti per appartenenza di classe e per livello di istruzione, due individui irrimediabilmente divisi dal peso delle sovrastrutture culturali e delle convenzioni sociali.

Altra piega prende la scrittura di Lawrence nella seconda parte, quando si tratta di affrontare i palpiti emotivi della pubertà di Paul. Qui l'autore utilizza appieno quel linguaggio fatto di audaci allusioni e di coraggiose similitudini che, toccando con delicatezza la sfera dell'erotismo, rendono palpabili immagini e sensazioni, inducendo il lettore a una risposta emotiva forte e spontanea e, al contempo, dando senso e sostanza alla sua visione della vita. I passi in cui questa particolare abilità della scrittura lawrenciana si evidenzia sono davvero tanti. Fra questi, uno degli incontri fra Paul e Clara nel capitolo inti-

tolato *Passion*, un incontro preparato con tutta l'attesa del desiderio che monta nel percorso verso il luogo prescelto per la passione. Seduto nel tram accanto a Clara, Paul sente il desiderio prepotente di baciarla ma la presenza di altre persone frena il suo impulso; poi, mentre camminano sul sentiero lungo il fiume, le sue dita avvertono «the rocking of her breast», mentre il suo sguardo desideroso si posa sulla gola della donna. Solo quando riescono a concedersi un primo bacio appassionato, la tensione si scioglie (*SL*, p. 353):

She turned to him with a splendid regal movement. Her mouth was offered him, and her throat, her eyes were half shut, her breast was tilted as if it asked for him. He flashed with a small laugh, shut his eyes, and met her in a long, whole kiss. Her mouth fused with his, their bodies were sealed and annealed⁷.

La descrizione così vivida e sensuale del montare del desiderio in Paul non può lasciare emotivamente indifferenti, non può non toccare il lettore nel proprio sentire, nella “carne” e nel “sangue”, e risulta impossibile leggere con il solo occhio della mente. Quando finalmente i due protagonisti giungono in un luogo sufficientemente appartato – «Everything was perfectly still. There was nothing in the afternoon but themselves» – il lettore vede Paul «sunk his mouth on her throat, where he felt her heavy pulse beat under his lips». Altro non viene detto. Solo alla fine, una conferma di ciò che è accaduto fra i due può leggersi attraverso un'immagine della natura e dei fiori (*SL*, p. 355):

When she arose, he, looking on the ground all the time, saw suddenly sprinkled on the black wet beech roots many scarlet carnation petals, like splashed drops of blood. And red, small splashes fell from her bosom streaming down her dress to her feet⁸.

I fiori sul terreno e sugli abiti di Clara bastano a suggerire l'atto d'amore di due corpi che si abbracciano e si avvinghiano sulla nuda terra e al lettore viene dunque affidata la “scrittura” della scena, l'elaborazione di un'immagine rispondente al proprio sentire. Dovranno passare ancora quindici anni perché Lawrence, in *Lady Chatterley's Lover*, riesca a esplicitare il non detto, penetrando anche nel dettaglio dell'unione dei corpi con Connie e Mellors, senza mai cadere nella

volgarità gratuita dei particolari ma riportando ogni sensazione, ogni effetto erotico di coinvolgimento, su un piano più elevato di visione della vita, di discorso ideologico, di filosofia del sentire:

And he went in to her softly, feeling the stream of tenderness flowing in release from his bowels to hers, the bowels of compassion kindled between them.

And he realised as he went in to her that this was the thing he had to do, to come into tender touch, without losing his pride or his dignity or his integrity as a man⁹.

Sons and Lovers è un romanzo fortemente autobiografico ed è dunque lecito immaginare che probabilmente l'autore, attraverso l'oggettivazione del percorso dell'educazione sentimentale di Paul, in un certo senso raggiunga egli stesso una propria consapevolezza e una definizione precisa della propria visione; consapevolezza e pienezza cui egli peraltro perviene nella realtà della vita attraverso la sua unione con Frieda von Richthofen, incontrata proprio durante la scrittura di questo romanzo. Questa supposizione è suggerita anche dal fatto che, successivamente a *Sons and Lovers*, non saranno più tanto i personaggi maschili al centro di percorsi di formazione, ma saranno soprattutto le sue protagoniste, le eroine di tanta produzione narrativa, a confrontarsi con l'arduo cammino di conoscenza delle profondità dell'io e con la necessità di trovare un senso di completezza all'interno del proprio essere e nel rapporto con gli altri. Ursula in *The Rainbow*, Alvina in *The Lost Girl*, la "principessa" in *The Princess*, Yvette in *The Virgin and the Gipsy*, la "donna" in *The Woman Who Rode Away*, Kate in *The Plumed Serpent*, Lou in *St. Mawr*, Juliet in *Sun*, Connie in *Lady Chatterley's Lover*: tante protagoniste dell'universo artistico lawrenciano, tutte alla ricerca di nuovi spazi sociali e soprattutto di sensazioni profonde, della verità del proprio io.

Fra Eros e Thanatos

Nella produzione narrativa di Lawrence *short stories* e *short novels* costituiscono un documento artistico e ideologico particolarmente denso poiché l'autore, scegliendo un formato più contenuto rispetto alla scrittura dei grandi romanzi, risulta spesso più icastico e convin-

cente, più immediato e concreto, meno retorico o teorico. E l'eroticismo rimane anche in questo genere narrativo una cifra linguistica importante per l'andamento della scrittura, per la costruzione dei personaggi e delle loro interrelazioni, per la rinnovata affermazione della visione della vita e della particolare prospettiva ideologica di Lawrence.

Molto significativa, da questo punto di vista, appare la produzione americana, in particolare gli scritti di narrativa breve composti nel 1924, in cui Lawrence sembra mettere a punto quelle strategie formali e di contenuto che culmineranno poco più tardi nella composizione di *Lady Chatterley's Lover*, il romanzo che egli stesso considerava il più completo e più riuscito, senza dubbio uno dei prodotti più popolari ma anche più validi per quanto riguarda l'aspetto dell'eroticismo¹⁰.

Le novelle *The Princess* e *The Woman Who Rode Away* sono entrambe centrate su un personaggio femminile che cerca di liberarsi delle convenzioni della società borghese e moralista per ritrovare un senso più profondo della vita a contatto con gli ambienti naturali del nuovo mondo e nel confronto con culture diverse; e in entrambe il discorso erotico si intreccia fortemente con quello della morte, realizzando perfettamente il binomio Eros/Thanatos.

The Princess segue l'educazione sentimentale della giovane Dollie Urquart, chiamata *my Princess* dal padre (Dollie ha perso la madre a soli due anni) e da sempre vissuta in un mondo sicuro e protetto ma che non produce alcuna emozione e, di fatto, le impedisce di crescere. Alla morte del padre, Dollie, oramai più che trentenne ma con un aspetto quasi infantile, lascia l'Inghilterra per recarsi in America, inseguendo un'astratta ipotesi di matrimonio. Ma questo suo viaggio diventa soprattutto la ricerca di un modo di vita alternativo a quello condotto fino a quel momento, una *quest*, un viaggio di conoscenza di sé e dei profondi significati dell'esistenza. Un viaggio alla fine fallito, o meglio negato.

Nel Nuovo Messico, fra i tanti giovani conosciuti, l'unico che provoca in lei un senso di fatale attrazione è Romero, la guida messicana con negli occhi una scintilla vitale che lo rende diverso da tutti gli altri, uno sguardo da cui si intuisce una profondità oscura:

Domingo Romero was *almost* a typical Mexican to look at [...] His eyes were black and Indian looking. Only, at the centre of their hopelessness was a spark of pride, or self-confidence, or dauntlessness. Just a spark in the midst of the blackness of static despair.

But this spark was the difference between him and the mass of men¹¹.

Gli occhi sono molto importanti in questo e in altri racconti di Lawrence, non solo come espressione della profondità dell'essere e del sentire dei personaggi, ma come primo veicolo di contatto e di comunicazione erotica fra uomo e donna. I due protagonisti cominceranno ad avvicinarsi l'uno all'altro in modo impalpabile, inevitabile, con una comunicazione fatta di sguardi intensi da cui la giovane si sente sempre più soggiogata, senza scampo. L'attesa che Lawrence crea nel lettore rispetto alla realizzazione del rapporto fisico fra i due è sicuramente un esempio vivido di scrittura erotica, che si esprime, peraltro, in una narrazione costruita su un piano altamente simbolico. I protagonisti vengono posti su un percorso accidentato e pericoloso durante una gita in montagna, un cammino difficile, rischioso, che li condurrà su in cima, in un capanno ove sarà proprio la giovane a cercare il calore del corpo dell'uomo (*TP*, p. 504):

“Romero,” she said strangely, “it is cold.”

Where did her voice come from, and whose voice was it, in the dark?

She heard him at once sit up, and his voice, startled, with a resonance that seemed to vibrate against her, saying:

“You want me to make you warm?”

“Yes.”

As soon as he had lifted her in his arms, she wanted to scream to him not to touch her. She stiffened herself. Yet she was dumb.

And he was warm, but with a terrible animal warmth that seemed to annihilate her. He panted like an animal with desire. And she was given over to this thing¹².

La Principessa non riesce dunque a trovare lo slancio emotivo necessario per una piena realizzazione della propria sessualità e della sua verità profonda, rinunciando così a stabilire un contatto profondo con la vita e rimanendo quasi passiva spettatrice di una sorta di sacrificio

cercato ma non più voluto, un sacrificio cui si sente «given over», in una forma di negazione del proprio agire impulsivo e istintuale che inizialmente l'aveva spinto a ricercare la vicinanza fisica dell'uomo. L'amplesso si consuma dunque senza una sua vera partecipazione, avvolta come è dalle mortifere spire della razionalità; da quell'episodio lei cercherà poi di prendere le distanze per ritornare a una vita convenzionale e piatta, in cui l'esperienza vissuta viene censurata, anche nel ricordo, perché lei possa accettarla e possa sentirsi nuovamente pura e integra, come la bambina di un tempo. Se dunque Lawrence aveva suscitato nel lettore un'aspettativa erotica molto viva nella fase precedente l'amplesso, nella descrizione dell'atto sessuale si limita al primo abbraccio, senza soffermarsi su dettagli specifici, se non un fugace riferimento al calore e all'ansimare dell'uomo, per riportare subito l'attenzione sulle strutture del sentire della protagonista. Si può vedere molto chiaramente in questo caso come l'eroticismo che cattura l'attenzione del lettore divenga poi veicolo di una comunicazione di tipo ideologico (*TP*, p. 504):

However, she had willed it to happen, and it had happened. She panted with relief when it was over.

[...]

And she could feel a curious joy and pride surging up again in him: at her expense. Because he had got her. She felt like a victim there. And he was exulting in his power over her, his possession, his pleasure¹³.

Sarà quasi con un senso di rivalsa che la donna, alla domanda «You don't like last night?», risponderà «Not really [...] I don't care for that kind of thing», cercando di fatto di ferire la mascolinità di Romero, ma soprattutto di negare una parte di sé a lei sino a quel momento sconosciuta e che ora non vuole accettare. Il rifiuto di abbandonarsi alle richieste del corpo e alle spinte della propria istintualità, oltre a provocare di fatto nel prosieguo della storia la morte del giovane messicano, si trasformerà in rifiuto della vita reale da parte della protagonista, che si rifugerà in un matrimonio senza passione e in un'esistenza grigia, dominata da una forma di ipocrisia tanto più mortifera in quanto tesa alla negazione del vero e profondo sentire e della completezza del proprio essere.

The Woman Who Rode Away è un racconto estremamente inquietante e di grande impatto emotivo a molti livelli. Un racconto complesso, difficile, che mette in discussione i cardini stessi della società occidentale: il matrimonio, la famiglia, la maternità, il benessere economico, l'acquisizione. La protagonista volta le spalle al marito e ai figli, a una vita borghese e protetta, spinta da un anelito di libertà e di conoscenza, per confrontarsi con modi diversi di vita, per ritrovare un senso alla propria smorta esistenza. Il fascino esercitato su di lei dal racconto di antichi e violenti rituali ancora messi in atto presso un'antica comunità indiana la spinge infatti a varcare la soglia del suo mondo per seguire un cammino di conoscenza e di confronto con l'alterità, un cammino nelle montagne messicane che procede anch'esso lungo percorsi accidentati e attraverso piani di discorso fortemente simbolici, nella forma oltre che nei contenuti. Lawrence si esprime infatti in un linguaggio che procede per immagini indirette, per risvolti e sfumature tese ad agire sulla sfera del sentire, creando tensione e aspettative nel lettore anche rispetto all'ambito della sessualità, ma lasciando poi queste suggestioni in sospeso, prive di una realizzazione concreta. L'incontro con i giovani indiani che la conducono al villaggio non si risolve in un atto fisico, in amplessi liberatori da parte della donna o in abusi da parte degli indiani come forse sarebbe legittimo attendersi sulla base di una certa tipologia di modelli narrativi. La situazione di una donna sola, in luoghi isolati e impervi, circondata da giovani indiani e completamente in loro potere, oramai priva di una propria volontà, potrebbe facilmente, infatti, far scivolare il racconto verso una scrittura estremamente erotica e sensuale. La stessa protagonista è sorpresa di non suscitare negli indiani reazioni di desiderio:

[...] they all [the Indians] looked at her with piercing black eyes, in which a steely covetous intent glittered incomprehensible. She was the more puzzled, as there was nothing sensual or sexual in the look. It had a terrible glittering purity that was beyond her¹⁴.

Lawrence va dunque molto oltre quanto sembrerebbe scontato spostando il senso della sua narrazione su un piano fortemente ideologico, proprio perché il sesso non è per lui uno strumento banale con cui catturare l'attenzione del lettore, ma è qualcosa di sacro – e forse mai

come in questo racconto il senso della sacralità del corpo e della sessualità raggiunge un'espressione tanto efficace sublimandosi su di un piano ideologico di grande forza. Un primo momento in cui la scrittura si sposta decisamente dal piano della sensualità a quello della sacralità può individuarsi nel denudamento della donna, i cui abiti "americani" vengono inaspettatamente tagliati via con un coltello e sostituiti da abiti indiani, in una simbolica affermazione della sacralità del corpo e del rituale a esso connesso (*WWRA*, p. 55):

Then two of the old men came, and with curious skill slit her boots down with keen knives, and drew them off, and slit her clothing so that it came away from her. In a few moments she stood there white and uncovered. [...] The Indian led her to the bedside. The white haired, glossy-dark old man moistened his finger-tips at his mouth, and most delicately touched her on the breasts and on the body, then on the back. And she winced strangely each time, as the finger-tips drew along her skin, as if Death itself were touching her¹⁵.

Il corpo della donna viene esposto allo sguardo della comunità degli anziani perché possa diventare poi oggetto di un rituale sacro, di un sacrificio. Ma a questo punto della storia il finale non è ancora prevedibile e dunque la scena descritta risulta molto inquietante, pervasa da una forte carica di emotività e di attesa, in cui si coniugano erotismo e senso di morte, una combinazione fra Eros e Thanatos che raggiungerà vette ancor più elevate di intreccio fra immagini erotiche e strutture del sentire quando, nel finale, la donna verrà condotta al sacrificio. Nella descrizione del luogo del sacrificio, il linguaggio di Lawrence diviene fortemente erotico, allusivo e simbolico allo stesso tempo (*WWRA*, pp. 69-70):

Then through the bushes she emerged into a strange amphitheatre. Facing was a great wall of hollow rock, down the front of which hung a great, dripping, fang-like spoke of ice [...] behind the great rope of ice, she saw [...] the cave that [...] bored a cavity, an orifice, half way up the crag. [...] They stood her facing the iridescent column of ice [...] the yellow rays were filling half the cave [...] As they grew ruddier, they penetrated further. When the red sun was about to sink, he would shine full through the shaft of ice deep into the hollow of the cave, to the innermost¹⁶.

Le allusioni di tipo fallico e sessuale sono evidenti e numerose: colonne di ghiaccio gocciolanti, orifizi, cavità, penetrazioni. Lawrence riesce qui a sublimare il discorso erotico trasportandolo sul piano degli elementi dell'universo e della natura, descrivendo l'atto di penetrazione del raggio di sole, sempre più rosso, che come un fallo si introduce nella scura cavità della grotta. La donna, denudata e legata su una pietra-altare a braccia e gambe spalancate, verrà così penetrata contemporaneamente dal raggio di sole vivificante e dal coltello che le darà la morte (*WWRA*, p. 71):

In absolute motionlessness he watched till the red sun should send his ray through the column of ice. Then the old man would strike, and strike home, accomplish the sacrifice and achieve the power¹⁷.

L'erotismo in *The Virgin and the Gipsy*

The Virgin and the Gipsy (1926) ha già inscritta nello stesso titolo una carica allusivamente erotica che suggerisce un certo tipo di attesa. Attesa che viene sapientemente costruita, rimandata, sospesa, e che alla fine viene solo parzialmente realizzata, sempre attraverso una scrittura sfumata e simbolica molto delicata e suggestiva che lascia comunque la conclusione dubbia e aperta a diverse congetture.

Il testo si apre con una nota di scandalo che sembra voler rafforzare l'aspettativa di una scrittura "spinta"; si accenna infatti alla fuga d'amore della moglie del vicario con un giovane senza un soldo, una fuga che ha peraltro comportato l'inaccettabile abbandono di due figlie in tenera età e che risulta incomprensibile o ingiustificabile in base alla morale e alla ragionevolezza dei benpensanti del paese. «Why did she go? Why did she burst away with such an *éclat* of revulsion, like a touch of madness?»¹⁸: l'ipotesi di una possibile pazzia è la sola spiegazione accettabile dalla ristretta mentalità borghese in cui il sentire autentico sembra oramai sepolto. All'inizio del racconto le due figlie, cresciute in ottime scuole, fanno ritorno alla casa del padre e alla realtà della provincia, presentandosi come due giovani alla moda, un po' arroganti e «terribly English», una definizione in cui si raccoglie un intero modo di pensare di Lawrence contro un'Inghilterra priva di valori autentici e dominata dalla meccanizzazione, dall'ipocrisia, dalla negazione di qualunque slancio vitale.

La protagonista, Yvette, appare subito come una giovane pronta a sbocciare alla vita, inquieta, poco incline ad adeguarsi alla realtà della provincia, insoddisfatta dell'ambiente grigio del vicariato affollato di personaggi privi di impulsi vitali. Solo il ricordo della madre e della sua scelta, sebbene rimanga qualcosa di innominabile, echeggia in lei di tanto in tanto come esempio di un sentire autentico, una possibile speranza di vita e di amore.

La narrazione procede senza scosse, riproducendo il vuoto fondamentale della vita condotta dalla famiglia del vicario e la superficialità dei giovani con cui le ragazze vivono momenti di socializzazione. Sarà un incontro casuale con uno zingaro che accenderà in Yvette la scintilla della vita. Lo vede all'improvviso, che blocca la strada sul suo carro, con uno sguardo insolente e baffi neri e sottili; i suoi «dark, watchful eyes [...] lingered on Yvette's young, tender face. She met his dark eyes for a second [...] She thought: "He is stronger than I am!"»¹⁹ (VG, p. 20). Basta la malia di quello sguardo per scatenare in Yvette sensazioni nuove, una viva curiosità per quell'uomo e per la sua gente tanto diversa e distante dalla vita borghese e provinciale della sua famiglia e dei suoi amici, un'attrazione fatale verso una virilità sconosciuta che esercita su di lei un potere insolito con la sola forza dello sguardo (VG, p. 22):

The gipsy man at the top of the steps stood imperturbable, without any expression at all. But his bold eyes kept staring at Yvette, she could feel them on her cheek, on her neck, and she dared not to look up²⁰.

Uno sguardo che la sfiora come una carezza, eccitante, inquietante, che suscita reazioni inconsuete, che la penetra sfrontato e a cui il proprio corpo risponde su un piano totalmente emotivo nonostante i suoi tentativi di resistenza. La giovane comincia a rendersi conto di non possedere il controllo delle proprie emozioni profonde, comincia a riconoscere l'esistenza di una parte sconosciuta nel proprio essere, prendendo atto, al contempo, della forza e del fascino che l'uomo esercita su di lei (VG, 23):

He looked at Yvette as he passed, staring her full in the eyes [...] Something hard inside her met his stare. But the surface of her body seemed to turn to water. [...] Of all the men she had ever seen, this one was the only one who was stronger than she was [...] ²¹.

Altri incontri più o meno casuali seguiranno e sempre produrranno un grande impatto emotivo sulla ragazza, che rimane soggiogata e priva di volontà. Basta sempre il solo sguardo dell'uomo ad accendere le emozioni in Yvette e a suscitare un effetto erotico più riuscito di qualunque scena di amplessi descritti nei dettagli fisici più sensuali. «He looked back into her eyes for a second, with that naked suggestion of desire which acted on her like a spell, and robbed her of her will»²² (VG, p. 38). A Lawrence è sufficiente evocare lo sguardo di un secondo per esercitare il proprio incanto sulle strutture del sentire dei suoi lettori e per scatenare nella protagonista una serie di riflessioni su sé stessa, sulla profondità dei propri desideri e della propria individualità, mettendola a confronto con quel «secret female self» fino ad allora ignorato e che di fatto viene gradualmente portato alla luce grazie allo sguardo di un uomo vero, un uomo che sa leggere nell'altro perché conosce le spinte profonde dell'individuo, un uomo che è rimasto “in contatto” con i valori essenziali della vita.

L'attesa dell'incontro fra i due viene sapientemente dilazionata attraverso diversi momenti, fino a un episodio in cui Yvette si ferma presso il carrozzone dello zingaro per rifocillarsi dopo una lunga passeggiata in bicicletta. Qui Lawrence compone un quadro di grande attesa erotica, una scena che peraltro sembra scritta per essere resa direttamente in immagini filmiche. Lo zingaro soffia sul caffè bollente ma al contempo il suo sentire lo rende consapevole soltanto di quel «mysterious fruit of her virginity, her perfect tenderness in the body», mentre lei sembra lasciarsi andare a una sonnolenza molto vicina a un abbandono totale dei sensi. Come nella poesia *Snap-Dragon* scritta tanti anni prima, anche qui le similitudini fra la sessualità femminile e i fiori vengono proposte da Lawrence per spostare il discorso da un piano di esplicita sensualità a una comunicazione simbolica e metaforica che possa esercitare maggiore effetto sulle strutture del sentire (VG, p. 48):

At length he put down his coffee-cup by the fire, then looked round at her. Her hair fell across her face as she tried to sip from the hot cup. On her face was that tender look of sleep, which a nodding flower has when it is full out. Like a mysterious early flower, she was full out, like a snowdrop which spreads its three white wings in a flight into the waking sleep of its brief blossoming. The waking sleep of her full-opened virginity, entranced like a snowdrop in the sunshine, was upon her²³.

Quando lui la invita a entrare nel carrozzone, basta di nuovo un suo sguardo magnetico e penetrante perché la giovane abbandoni ogni possibile resistenza e lo segua semplicemente, oramai in suo potere²⁴. Il climax della tensione è raggiunto e l'incontro fisico fra i due sembra sul punto di realizzarsi ma, con un inatteso arresto del movimento della scena e applicando ancora una volta la strategia della dilazione, Lawrence interrompe improvvisamente l'incanto erotico di quella comunicazione di sguardi e di senso di abbandono. Ai piedi dei gradini su cui stava per salire e che l'avrebbero portata a varcare la soglia del carrozzone, «she became aware of an intruding sound [...] A motor car was coming»²⁵ (VG, p. 48) – e non è un caso che sia proprio l'arrivo di un'automobile, simbolo della meccanizzazione e del denaro (al tempo non era certo da tutti possederne una) a impedire la realizzazione dell'incontro sessuale fra i due protagonisti. È evidente qui l'abile spostamento della scrittura lawrenciana dalla dimensione erotica al piano della comunicazione ideologica e quanto un semplice «intruding sound» possa efficacemente esprimere il contrasto fra i valori mortificanti della società occidentale e borghese e la tensione dell'individuo verso una piena affermazione della propria vitalità e interezza.

Bisognerà attendere ancora a lungo perché si crei nuovamente una situazione di vicinanza fra Yvette e lo zingaro. Un'attesa che Lawrence riempie con discorsi teorici sul sesso pronunciati dalle due giovani sorelle, con la noia del grigiore della provincia, con l'aridità di personaggi senza vita e la ripetitività di un'esistenza senza slanci.

Anche in questo racconto Lawrence coniuga strettamente fra loro le forze di Eros e Thanatos e, nel descrivere una situazione di estremo pericolo ma, al contempo, di grande tensione sensuale, l'erotismo della narrazione viene spostato su un piano simbolico rispondente a una visione di vita-morte-rinascita. La storia, infatti, procede prendendo d'improvviso una svolta drammatica con un evento naturale catastrofico: la piena del fiume inonda la casa del vicario, uccidendo la nonna – il personaggio più statico e mortifero dell'intera vicenda – e mettendo in pericolo la vita di Yvette e quella dello zingaro. In questa tragica situazione, Lawrence situa così sorprendentemente l'incontro fisico fra i due, spogliandoli e avvicinandoli nella ricerca del calore reciproco. Di solito l'atto dello spogliarsi per offrirsi all'amore

rappresenta un momento di eccitamento sensuale e di particolare intensità nella scrittura erotica; qui, pur mantenendo una forte suggestione erotica di fondo, il denudarsi diventa un atto necessario per non morire, per reagire al freddo e riprendere calore. Prima lo zingaro e poi Yvette si liberano infatti degli abiti bagnati ma la paura, il freddo e la tensione della situazione di pericolo non provocano un avvicinarsi dei due corpi come reazione immediata; solo quando il pericolo sembra oramai passato, Yvette, in preda a brividi inarrestabili, ricerca il calore dell'uomo (VG, p. 77):

“Warm me!” she moaned, with chattering teeth. “Warm me! I shall die of shivering.” [...] The gipsy nodded, and took her in his arms, and held her in a clasp like a vice, to still his own shuddering. [...] The vice-like grip of his arms round her seemed to her the only stable point in her consciousness. It was a fearful relief to her heart, which was strained to bursting. And though his body, wrapped round her strange and lithe and powerful, like tentacles, rippled with shuddering as an electric current, still the rigid tension of the muscles that held her clenched steadied them both, and gradually the sickening violence of the shuddering, caused by shock, abated, in his body first, then in hers, and the warmth revived between them. And as it roused, their tortured semi-conscious minds became unconscious, they passed away into sleep²⁶.

Finalmente dunque, in una situazione estrema di pericolo e di paura, i due protagonisti riescono ad abbracciarsi, a entrare in contatto fisico, a dare concretezza a quell'incontro tanto atteso, annunciato fin dal titolo, talvolta quasi pronto a realizzarsi e improvvisamente sospeso. Ma persino in questo momento, Lawrence continua a mantenere il suo lettore sulla corda, senza mai far cadere la tensione erotica, utilizzando la strategia del non detto, l'uso di immagini sfumate e imprecise che lasciano intravedere la possibilità di un amplesso ma che continuano a lasciare nel dubbio. Si saranno solo scaldati? E quel sonno che sopraggiunge al calo della tensione si riferisce a un naturale rilassarsi dopo lo scampato pericolo o al raggiungimento del piacere del corpo? Ciascuno può dunque scegliere che cosa immaginare, quale finale dare alla storia. L'ultimo paragrafo del racconto, peraltro, non contribuisce a chiarire ciò che è davvero accaduto ma produce nuovi interrogativi; Yvette riceve infatti una lettera dallo zingaro in cui l'uomo precisa (VG, p. 81):

“Dear Miss, [...] I hope to see you again one day [...] I come that day to say good-bye! And I never said it, well, the water give no time, but I live in hopes. Your obdt. servant, Joe Boswell.”

And only then she realised that he had a name²⁷.

Lo zingaro, nel rivolgersi alla ragazza, usa espressioni che sembrano sottolineare la distanza, anche di classe («Miss», «Your obdt. servant») e di cultura (forme verbali al presente anziché al passato), e che dunque sembrano negare la realizzazione di un loro incontro sessuale. È mai possibile, infatti, che certe barriere sociali non vengano abbattute dall'intimità raggiunta attraverso un'unione completa fra due persone? L'uomo esprime però, al contempo, sentimenti che contraddicono quella presunta distanza, la speranza di un futuro diverso in cui forse potranno incontrarsi nuovamente – ma questo è solo un ipotetico desiderio che non contribuisce a chiarire che cosa ci sia stato davvero fra i due. D'altra parte Yvette aveva sempre guardato allo zingaro non tanto come a un uomo con cui poter avere un rapporto concreto e credibile, ma come al simbolo di una virilità forte, a lei sino ad allora sconosciuta; la sorpresa nello scoprire che anche lui possiede un nome come chiunque altro potrebbe far pensare che l'uomo sia rimasto per Yvette un simbolo fino alla fine, fissato in una dimensione ideale, e che pertanto l'unione concreta della carne e del sangue sia rimasta irrealizzata.

Se si pensa che questo racconto fu scritto nel gennaio del 1926 e che nell'autunno dello stesso anno Lawrence scriverà la prima versione del suo ultimo romanzo, *The First Lady Chatterley*, colpisce la scelta di un finale simile. Anche il romanzo, nella sua versione finale, si concluderà con una lettera del protagonista alla sua donna, non una breve nota come questa scritta dallo zingaro, ma una lunghissima lettera di Mellors a Connie, una sorta di “testamento ideologico” dell'autore all'uomo del suo tempo in cui anche il linguaggio così provocatorio usato in tutto il romanzo viene a giustificarsi sul piano ideologico (*LCL*, pp. 300-2):

I feel my inside turn to water sometimes—and there you are, going to have a child by me. [...] And though I'm frightened, I believe in your being with me. A man has to fend and fettle for the best, and then trust in something beyond himself. You can't insure against the future, except by really believing in the best bit of you, and in the power beyond it. So I believe in the little

flame between us. [...] We fucked a flame into being. Even the flowers are fucked into being, between sun and earth. But it's a delicate thing, and takes patience and the long pause. [...] I love the chastity, which is the pause and peace of our fucking [...] We'll really trust in the little flame, and in the unnamed god that shields it from being blown out. [...] John Thomas says good night to Lady Jane, a little droopingly, but with a hopeful heart—²⁸

La commistione di termini esplicitamente riferiti all'atto sessuale e la delicatezza che traspare dalle parole di Mellors nell'esprimere il proprio sentire riflettono il senso di completezza di una vita che si dispiega in modo naturale, all'unisono e in armonia con i naturali processi vitali che producono la nascita di un fiore. Bisogna credere nella verità profonda che è dentro ciascuno di noi e trovare senso in una relazione basata su un autentico sentire per tener viva la fiamma della vita. Tornano in mente passi della produzione saggistica in cui Lawrence discute questa sua visione legandola anche a quella che è per lui la funzione del romanzo. Già nel 1914 in *Study of Thomas Hardy* scriveva:

But when the two clasp hands, a moment, male and female, clasp hands and are one, the poppy, the gay poppy flies into flower again; and when the two fling their arms about each other, the moonlight runs and clashes against the shadow, and when the two toss back their hair, all the larks break out singing, and when they kiss on the mouth, a lovely human utterance is heard again—and so it is²⁹.

Un'anticipazione evidente di quello che lo scrittore riuscirà a realizzare nel suo ultimo romanzo attraverso l'unione di Connie e Mellors, che, in tante scene, vediamo correre nel bosco, cadere l'uno nelle braccia dell'altro, baciarsi con passione, in totale armonia con l'ambiente naturale che li circonda, concretizzando, nella finzione narrativa, il messaggio ideologico che l'autore intendeva comunicare soprattutto all'Inghilterra: «If England is to be regenerated [...] it will by the arising of a new blood-contact, a new touch, and a new marriage»³⁰.

Per Lawrence, compito dello scrittore è riuscire a mettere in contatto il suo lettore con il proprio io, con gli altri e con il mondo intero. Il contatto, il *sense of touch*, è peraltro alla base di tante sue

elaborazioni teoriche e soprattutto di raffigurazioni letterarie in cui l'aspetto della sessualità e dell'erotismo risulta fortemente intrecciato con un profondo sentire interiore e con una capacità di introspezione così acuta da rendere la scrittura erotica di Lawrence fra le più incisive e le più coinvolgenti del panorama narrativo del Novecento, sostenuta come è da un grande spessore ideologico e dall'incrollabile credo dell'autore nell'importanza e nel senso profondo della funzione della scrittura e della letteratura:

Le ragioni del narrare che Lawrence sentiva urgere in sé non erano più nella volontà di testimoniare o di riflettere sul vissuto dell'uomo ma nella necessità di guidare l'uomo nel futuro del suo esistere, di orientarlo verso una riconquista del valore e del senso della propria vita attraverso la riappropriazione del mistero, del patto silenzioso che lega l'uomo al cosmo³¹.

Note

1. D. H. Lawrence, *Why the Novel Matters*, in Id., *Study of Thomas Hardy and Other Essays*, edited by Mark Kinkead-Weekes, Cambridge University Press, Cambridge 1985, p. 195 [Il romanzo è l'unico vivido libro della vita. I libri non sono vita. Sono soltanto tremori dell'etere. Ma il romanzo, come tremore, riesce a far fremere l'uomo nella totalità vitale. Il che è più di quanto la poesia, la filosofia, la scienza o qualsiasi altro tremore libresco possano fare]. Qui come altrove la traduzione è mia. Com'è noto, *Lady Chatterley's Lover* ebbe tre versioni, tutte pubblicate: *The First Lady Chatterley*, ottobre-novembre 1926; *John Thomas and Lady Jane*, dicembre 1926-febbraio 1927; *Lady Chatterley's Lover*, dicembre 1927-gennaio 1928. Lawrence scelse di pubblicare il romanzo in Italia (giugno 1928), con l'aiuto dello stampatore e libraio fiorentino Giuseppe (Pino) Orioli, presso la tipografia Giuntina poiché i contenuti sessualmente troppo espliciti non ne avrebbero consentito la pubblicazione in Inghilterra o in America.

2. [Il modo in cui Lawrence tratta l'espressione "relazione sessuale" sembra, in ogni caso, tendere a esaltare la tensione fra opposte enfasi. [...] Egli è senza dubbio uno scrittore erotico anche laddove non vi sia alcuna possibile offesa alle convenzioni sociali. Tuttavia il linguaggio caratteristico di quella rappresentazione insiste sul fatto che il sesso è un modo di parlare di qualcos'altro, così che l'Eros diviene Metafora. L'attività sessuale e la coscienza diventano il veicolo attraverso il quale esplorare relazioni sempre più ampie, all'interno delle persone, fra di loro, in tutta la società, fino alla connessione dell'uomo con l'universo.] Il saggio, apparso per la prima volta in "Twentieth Century Studies" (2, 1969), è stato successivamente pubblicato nel volume a cura di Anne Smith, *Lawrence and Women*, Vision Press, London 1978; da questo volume è tratto il passo qui citato (p. 102).

3. Questa idea è alla base del percorso artistico e umano di Lawrence, che già nel 1913, agli inizi dunque della sua attività di scrittore, scriveva in una lettera una frase giustamente molto spesso citata dalla critica: «My great religion is a belief in the blood, the flesh, as being wiser than the intellect. We can go wrong in our minds. But what our blood feels and believes and says, is always true» (James T. Boulton, ed., *The Letters of D. H. Lawrence*, vol. I, 1901-13, Cambridge University Press, Cambridge 1979, p. 503 [La mia grande religione è un credo nel sangue, nella carne, in quanto più saggi dell'intelletto. Con la mente possiamo sempre sbagliare. Ma ciò che il sangue sente, crede e dice è sempre vero]).

4. D. H. Lawrence, *Morality and the Novel*, in Id., *Study of Thomas Hardy and Other Essays*, cit., p. 175 [Per l'umanità la vera relazione sarà sempre quella fra un uomo e una donna. La relazione fra uomo e uomo, fra donna e donna, fra un genitore e un figlio, sarà sempre secondaria. E la relazione fra uomo e donna cambierà per sempre, e costituirà per sempre la chiave principale dell'esistenza umana. È la relazione stessa che è la chiave viva e centrale della vita, non l'uomo, non la donna, non i bambini che ne sono il risultato contingente. [...] Il romanzo è lo strumento perfetto che può rivelarci l'arcobaleno delle nostre relazioni vitali. Il romanzo può aiutarci a vivere come nessuna altra cosa può fare].

5. D. H. Lawrence, *The Complete Poems*, edited by V. De Sola Pinto, W. Roberts, Penguin, Harmondsworth 1977, p. 123 [Lei rise, allungò la mano a toccare il fiore, / racchiudendone la gola cremisi. E la mia gola in suo potere / strangolata, il cuore tanto gonfio / che sembrava dovesse farmi scoppiare in gola la sua pelle color vino, / soffocandomi nel mio stesso rosso carminio. La guardai mentre attirava a sé / la gola spalancata del fiore, finché il sangue mi fluttuò / sugli occhi, e mi accedò...]. *Snap-Dragon* fu pubblicata per la prima volta nel maggio 1912 nella "English Review".

6. D. H. Lawrence, *Sons and Lovers*, edited by H. Baron, C. Baron, Cambridge University Press, Cambridge 1992, p. 18 [Una calda vampata la attraversò come se avesse bevuto del vino]. Subito dopo si dirà: "Il Natale seguente erano sposati" (p. 19). Tutte le citazioni successive saranno date nel testo e il numero della pagina sarà preceduto da *SL*.

7. [Ella si volse verso di lui con un movimento splendido, regale. La sua bocca gli si offrì, e la sua gola, gli occhi socchiusi, il seno proteso come a chiedere di lui. Lui si illuminò con un piccolo riso, chiuse gli occhi e si unì a lei in un bacio lungo, pieno. La bocca di lei si fuse con la sua, i loro corpi si strinsero con forza.] Poco prima le dita di Paul hanno avvertito "il dondolio dei seni" (*SL*, p. 352).

8. [Era tutto assolutamente immobile. Non c'era nulla in quel pomeriggio tranquillo [...] affondò la bocca sulla sua gola e, sotto le labbra, ne sentì il forte pulsare [...] Quando lei si alzò, egli, tenendo gli occhi fissi in basso, vide all'improvviso diversi petali scarlatti di garofano disseminati sulle umide e nere radici del faggio, come gocce di sangue. E piccoli spruzzi rossi caddero dal petto di lei scivolando giù per il vestito fino ai piedi.]

9. D. H. Lawrence, *Lady Chatterley's Lover*, edited by M. Squire, Cambridge University Press, Cambridge 1993, p. 279 [Ed egli la penetrò dolcemente, sentendo il flusso di tenerezza scorrere liberamente dalle sue viscere a quelle di lei, il sentire della

cum-passione si accese fra loro. E mentre la penetrava capì che questo era ciò che doveva fare, arrivare a un tenero contatto senza perdere il suo orgoglio, la sua dignità o l'integrità di uomo]. Tutte le citazioni successive saranno date nel testo e il numero della pagina sarà preceduto da *LCL*. Nel presente scritto non ci si soffermerà su questo romanzo tanto esplicitamente legato all'argomento dell'eroticismo e letto in questa chiave da molti studiosi; si sceglie invece di trattare scritti di narrativa breve ugualmente rappresentativi ma intorno ai quali il discorso critico è stato meno approfondito.

10. Negli anni 1922-25 Lawrence si trasferisce negli Stati Uniti, stabilendosi nel Nuovo Messico, ma trascorre anche lunghi periodi in Messico. A questa fase si riconduce la scrittura del romanzo breve *St. Mawr*, delle novelle *The Woman Who Rode Away* e *The Princess* (1924) e del romanzo *The Plumed Serpent* (1925).

11. D. H. Lawrence, *The Princess*, in Id., *The Complete Short Stories*, vol. II, Viking Press, New York 1961, p. 483 [Domingo Romero era quasi un messicano tipico all'aspetto [...] Aveva occhi neri e "indiani". Soltanto, al centro della loro disperazione c'era una scintilla di orgoglio, di sicurezza, di impavidità. Solo una scintilla nel mezzo dell'oscurità di una disperazione immota. Ma quella scintilla segnava la differenza fra lui e la maggioranza degli uomini]. Tutte le citazioni successive saranno date nel testo e il numero della pagina sarà preceduto da *TP*.

12. ["Romero", disse lei con voce strana, "fa molto freddo". Da dove veniva quella voce, di chi era quella voce, nel buio? Sentì che si metteva subito a sedere, e la voce di lui, sorpresa, con una eco che sembrava vibrare contro di lei, dire: "Vuole che la scaldi?" "Sì". Non appena la ebbe sollevata fra le braccia, avrebbe voluto gridargli di non toccarla. Si irrigidì. Ma rimase muta. Lui era caldo ma di un terribile calore animale che sembrava annientarla. Ansimava di desiderio come un animale. E lei fu consegnata a questa cosa.]

13. [Comunque lei aveva voluto che accadesse, ed era accaduto. Emise un sospiro di sollievo quando tutto finì. [...] Avvertiva che una strana gioia, una sorta di orgoglio, montava nuovamente nell'uomo: a sue spese. Perché lui l'aveva posseduta. Si sentì come una vittima, mentre lui esultava per il suo potere su di lei, il suo possesso, il suo piacere.] Più giù la domanda "Non ti è piaciuto la scorsa notte?" avrà come risposta "Non proprio [...] quel genere di cose non mi interessa" (*TP*, p. 506).

14. D. H. Lawrence, *The Woman Who Rode Away and Other Stories*, edited by D. Mehl, C. Jansohn, Cambridge University Press, Cambridge 1995, p. 52 [Tutti gli Indiani la guardavano con penetranti occhi neri in cui luccicava incomprensibile un proposito duro, bramoso. Lei si sentì ancor più sconcertata poiché in quello sguardo non v'era nulla di sensuale o di sessuale. Uno sguardo di un immenso, luminoso candore che non riusciva a comprendere]. Tutte le citazioni successive saranno date nel testo e il numero della pagina sarà preceduto da *WWRA*.

15. [Poi due degli uomini anziani si avvicinarono, e con insolita abilità le squarciarono gli stivali con coltelli affilati e glieli sfilarono, e le tagliarono gli abiti così che scivolarono via. In pochi attimi si trovò lì, bianca e nuda. [...] L'Indiano la condusse accanto al letto. Il vecchio dai capelli bianchi e dalla pelle scura e lucida si inumidì la punta delle dita portandole alle labbra e con estrema delicatezza le toccò il seno e il corpo, e

poi la schiena. E lei sussultava stranamente ogni volta, quando la punta delle dita le sfiorava la pelle, come se fosse la Morte stessa a toccarla.] Sul significato degli abiti e su quello che può definirsi il rituale della svestizione in questo racconto e in *The Princess* cfr. il mio studio *Eros and Thanatos in D. H. Lawrence's Amerindian Tales*, in “*Etudes Lawrenciennes*”, vol. 23, 2000, pp. 7-23 (in particolare, pp. 19-21).

16. [Poi dalla boscaglia ella emerse in uno strano anfiteatro. Di fronte c'era un grande muro di roccia cava, e di fronte a questa, in basso, pendeva gocciolante un'asta di ghiaccio, a forma di zanna [...] e, dietro la grande corda di ghiaccio, lei vide [...] la grotta che penetrava in una cavità, in un orifizio, a metà della rupe. [...] La misero in piedi di fronte alla colonna di ghiaccio iridescente [...] i raggi gialli riempivano metà della grotta [...] Man mano che si arrossavano, penetravano più a fondo. Quando il sole rosso fosse giunto al momento del tramonto, avrebbe brillato appieno attraverso l'asta di ghiaccio fino in fondo alla cavità della grotta, nel punto più segreto.]

17. [In assoluta immobilità egli attendeva con lo sguardo fisso che il sole rosso arrivasse con il suo raggio ad attraversare la colonna di ghiaccio. Poi il vecchio avrebbe colpito, e colpito a fondo, avrebbe compiuto il sacrificio e ottenuto il potere.]

18. D. H. Lawrence, *The Virgin and the Gipsy*, in Id., *The Short Novels*, vol. II, Heinemann, London 1968, p. 3 [Perché se ne era andata? Perché era scappata via, con un mutamento improvviso, come un tocco di pazzia?]. La definizione delle figlie come “terribilmente inglesi” accennata più giù è a p. 8. Tutte le citazioni successive saranno date nel testo e il numero della pagina sarà preceduto da VG.

19. [Occhi scuri e attenti indugiarono sul volto giovane e tenero di Yvette. Lei incrociò quegli occhi scuri per un attimo [...] Pensò: “È più forte di me!”.]

20. [Lo zingaro rimase imperturbabile in cima alle scale, privo di una qualunque espressione. Ma quei suoi occhi impudenti continuavano a fissare Yvette, li sentiva sulla guancia, sul collo, e non osava sollevare lo sguardo.]

21. [Passando guardò Yvette fissandola profondamente negli occhi [...] Lei sostenne quello sguardo irrigidendosi dentro. Ma in superficie il suo corpo sembrò liquefarsi. Fra tutti gli uomini conosciuti fino ad allora, era l'unico che fosse più forte di lei.]

22. [Le restituì lo sguardo per un secondo, con quell'evidente cenno di desiderio che agiva su di lei come un incantesimo, e la privava della propria volontà.] Poco più giù, a p. 40, si parla del “segreto io femminile”.

23. [Finalmente appoggiò la tazza del caffè accanto al fuoco, poi si voltò a guardarla. I capelli le cadevano sul viso mentre cercava di bere un sorso dalla tazza bollente. Il suo viso aveva quel tenero aspetto del sonno, come un fiore che si piega quando è in pieno sboccio. Come un misterioso fiore precoce, lei era in pieno sboccio, come un bucanee che allarga le sue tre ali bianche in un volo che lo trasporta nella veglia della sua breve fioritura. Il sonno a occhi aperti della sua verginità oramai completamente aperta, incantata come un bucanee al sole, la colmava.] Più sopra il sentire dello zingaro viene mostrato proteso verso il “fiore misterioso della sua verginità, della tenerezza perfetta del suo corpo” (VG, p. 48).

24. «He rose silently [...] She followed simply, followed the silent, secret, overpowering motion of his body in front of her. It cost her nothing. She was gone in his will» (VG, p. 48 [Si alzò in silenzio [...] Lei lo seguì semplicemente, seguì il movimento silenzioso, segreto, irresistibile del corpo dinanzi a lei. Non le costava nulla. Oramai era in suo potere]).

25. [Si rese conto di un rumore importuno [...] Stava arrivando un'automobile.]

26. [“Riscaldami!” gemette lei, battendo i denti. “Riscaldami! Morirò di freddo”. [...] Lo zingaro annuì, la prese fra le braccia e la tenne stretta come in una morsa, per arrestare il proprio tremito. [...] La forza dell'abbraccio come una morsa era l'unico punto fermo nella coscienza di lei. Era un tremendo sollievo per il suo cuore che sembrava scoppiare per la tensione. E sebbene il corpo di lui, strano, agile, potente, avvinghiato a lei come quello di una piovra, fosse scosso da un tremito simile a una corrente elettrica, tuttavia la rigida tensione dei muscoli che la tenevano saldamente placò entrambi, e gradualmente la violenza nauseante del tremito causato dallo shock diminuì, prima nel corpo di lui, poi in quello di lei, e il calore rinacque fra loro, e mentre aumentava, la loro mente tormentata e semiconscia perse ogni conoscenza, si smarrirono nel sonno.]

27. [“Cara Signorina, [...] Spero di rivederla un giorno [...] Quel giorno ero venuto per dirle addio! Ma non l'ho mai detto, beh, l'acqua non mi ha dato il tempo, ma spero in futuro. Il vostro obbediente servitore, Joe Boswell”. E soltanto allora lei realizzò che aveva un nome.]

28. [A volte mi sento sciogliere dentro... ed eccoti lì, che stai per avere un figlio mio. [...] E anche se ho paura, credo che tu sia con me. L'uomo deve cavarsela e fare del suo meglio, e poi credere in qualcosa oltre sé stesso. Non ci si può assicurare contro il futuro se non credendo fermamente nella parte migliore di sé, e nel potere al di sopra di noi. È per questo che io credo nella fiamma fra di noi. [...] Scopando abbiamo fatto nascere una fiamma. Persino i fiori nascono così, da una scopata fra il sole e la terra. Ma è una cosa delicata, e ci vuole pazienza e una lunga pausa. [...] Io amo la mia castità, che è la pausa e la quiete dopo aver scopato [...] Avremo fiducia nella piccola fiamma e nel dio senza nome che la protegge impedendole di spegnersi. [...] John Thomas dà la buona notte a Lady Jane, un po' ammosciato, ma con il cuore pieno di speranza...]

29. D. H. Lawrence, *Study of Thomas Hardy*, in Id., *Study of Thomas Hardy and Other Essays*, cit., p. 128 [ma quando i due si afferrano per le mani per un momento, il maschio e la femmina, si afferrano per le mani e divengono una cosa sola, il papavero, il gaio papavero fiorisce di nuovo; e quando i due si gettano l'uno nelle braccia dell'altro, il chiarore della luna va a scontrarsi con l'ombra; e quando i due gettano indietro i capelli, le allodole tutte iniziano a cantare; e quando si baciano sulla bocca, si sente di nuovo un'espressione di umana bellezza... e così è].

30. D. H. Lawrence, *A Propos of Lady Chatterley's Lover*, in LCL, p. 328 [Se l'Inghilterra sarà rigenerata [...] Io sarà attraverso una nuova vicinanza di sangue, un nuovo contatto, un nuovo senso del matrimonio].

31. F. Ferrara, *Romanzo e profezia. L'amante di Lady Chatterley di D. H. Lawrence come mito e come predicazione*, Officina Edizioni, Roma 1982, p. 29.

La retorica del desiderio in un racconto di Edward Morgan Forster

di *Annamaria Lamarra*

I only wish poets would say this, too: that love is of the body; not the body, but of the body. Ah! the misery that would be saved if we confessed that! Ah! For a little directness to liberate the soul! Your soul, dear Lucy! I hate the word now because of all the cant with which superstition has wrapped it round¹.

Le parole dell'anziano Mr Emerson in *A Room with a View* (1908) riassumono una problematica che condiziona i destini dei personaggi di Edward Morgan Forster, per i quali la verità del corpo, con rivelatrice frequenza, rimane una questione aperta, dall'esito incerto; l'arguto genitore, *deus ex machina* di un romanzo che in molte pagine ha il tono lieve di una commedia, esprime una filosofia dell'esistenza che lo scrittore ben comprendeva, giacché, anche per lui, era difficile viverla nell'Inghilterra conservatrice della sua epoca. La capacità di «stringere in un nodo il sì della vita»², come accadeva all'autore, si rivela tutt'altro che semplice per i suoi protagonisti; la verità del corpo, che è parte inscindibile di quel nodo, per molti di loro rimane un'esperienza mancata e può significare per Lucy Honeychurch e per i suoi omologhi entrare a far parte della schiera folta e inconsapevole di molti

[...] who follow neither the heart nor the brain, and march to their destiny by catchwords. The armies are full of pleasant and pious folk. But they have yielded to the only enemy that matters – the enemy within. They have sinned against passion and truth, and vain will be their strife after virtue. [...] they feel and produce discomfort wherever they go. They have sinned against Eros and against Pallas Athene, and not by any heavenly intervention, but by the ordinary course of nature, those allied deities will be avenged³.

La voce narrante pronuncia una condanna senza appello per quanti vivono peccando contro la passione e così contro la verità; con una perentorietà di solito assente in Forster, nel messaggio rivolto al lettore, eros come saggezza e saggezza come eros vengono coniugati insieme perché solo così è possibile raggiungere il centro del proprio sé, realizzando la propria unicità nel mondo. Il binomio che viene indicato come il filo conduttore dell'esistenza, e che per l'autore riassume il senso della vita, per i suoi giovani protagonisti si presenta come un progetto intravisto, ma poi perso nelle nebbie del reale che può confondere una coscienza.

«Si può benissimo pensare» scrive Kafka in una pagina del suo diario «che la magnificenza della vita sia pronta intorno a ognuno e in tutta la sua pienezza, ma velata, nel profondo, indivisibile, lontanissima. È però non ostile, non riluttante, non sorda. Se la si chiama con la parola giusta, col nome giusto, viene»⁴.

Proprio la parola e il nome giusti risultano spesso difficili da pronunciare e da vivere per le *dramatis personae* di racconti e romanzi, impediti nel loro percorso verso sé stesse da forze che condannano alla sterilità emotiva e al silenzio del corpo. Le «notte monotone della borghesia vittoriana»⁵ minacciano il giorno luminoso dei giovani che si affacciano all'esistenza; intorno alla sessualità e all'eros le pratiche del potere sociale stendono una rete che giovanotti e signorine dell'universo dello scrittore troveranno difficile strappare. Sono i rappresentanti di un'«ipocrita borghesia indaffarata e contabile» a contrastare il desiderio da cui muove la vita. Nelle vicende dei protagonisti l'eros si scontra con le pratiche di un potere nascosto che governa la vita di relazione, «forze operanti, la cui azione è malamente visibile nella penombra della vita di tutti i giorni»⁶, ma che sono nondimeno capaci di minare la percezione che ciascuno può avere della propria individualità.

Per i personaggi di Forster, che esibiscono tutti un deficit di comunicazione con sé stessi prima che con gli altri, sono queste forze a rendere problematica la scoperta della «cosa più grande del mondo», come ebbe a definirla l'autore. Non a caso i suoi personaggi ignorano la procreazione e la discendenza, la successione e la ripetizione nei figli; persino la gravidanza di Helen in *Howards End* (1910) – che è determinante ai fini dello scioglimento del romanzo nell'imma-

gine della continuità di una famiglia come di un paese – rimane nel non detto del testo, tanto che, come osservò ironicamente Katherine Mansfield, più che il giovine povero entrato per caso nella vita delle due sorelle Schlegel, il vero responsabile dell'evento sembra essere il suo ombrello.

Con l'eccezione di Maurice nell'omonimo romanzo (1914), per i protagonisti il piacere e il godimento si confermano un'aspirazione e un desiderio confusi, che spesso trovano dimora negli spazi ingovernabili del sogno, dell'attimo allucinatorio o del momento epifanico, capaci di allargare le maglie strette della loro realtà, come accade a Maurice quando è un adolescente ancora inconsapevole di sé⁷.

E tuttavia le tematiche del corpo e dell'eros sono determinanti anche nella topica di Forster, che sull'indicibilità del corpo costruisce una sua retorica in cui è implicito il riconoscimento della fragilità del *cogito ergo sum*. La scoperta, comune a tanti protagonisti del modernismo letterario, dell'inaffidabilità dell'io cosciente scioglie l'interdizione antica del corpo, platonicamente inteso come poco significativo nello sviluppo di una personalità; nella prima metà del Novecento, questa consapevolezza pone nuove domande a quanti sono alla ricerca di un sistema linguistico che comprenda «l'oggetto psichico per eccellenza, il solo oggetto psichico»⁸, secondo la nota definizione di Jean-Paul Sartre, capace di narrarne il percorso di accettazione e riconoscimento all'interno della coscienza.

Le ragioni del corpo che «non dice io, ma fa io»⁹ sono, come è noto, il problema dell'autore che lo trasferisce sui personaggi. Sin dal suo esordio sulla scena letteraria, il giovane Forster per parlare dell'amore per il corpo, in cui è incluso il desiderio omosessuale, sceglierà nuove modalità narrative che contrastino con le forme della rappresentazione realistica, peraltro denunciate come desuete già dalle avanguardie di fine Ottocento.

Una sintesi matura della sua strategia di scrittura rispetto a una tematica che lo coinvolgeva sul piano personale – e che proprio per l'impossibilità a farne oggetto esplicito della narrazione metterà fine alla sua parabola di autore – è il racconto *Dr Woolacott*. Scritta nel 1927, e pubblicata solo dopo la sua morte, la *short story* narra di una malattia esistenziale non capita, addirittura indotta dagli adulti che circondano Clesant, il giovane protagonista.

Come il titolo vuole indicare, la figura del medico riassume quell'insieme di regole che segnano la vita di relazione, il potere sociale che stabilisce e impone leggi e forme di comportamento, decidendo l'ammissibilità o meno del desiderio d'amore¹⁰.

Il *topos* della malattia si afferma come nucleo tematico con un chiaro significato metaforico: il male di cui è affetto il protagonista è la conseguenza dell'assenza di amore nella vita che conduce. In una forma che ricorda l'apologo, Clesant vince sulla sua invalidità nel corso di un breve frammento di tempo in cui riconosce la verità di sé stesso nell'incontro inatteso con un giovane che interrompe la sua solitudine e gli insegna a esprimere il desiderio. La vittoria sul dottore, tuttavia, che «non guarisce mai nessuno» (*DW*, p. 293), appare a una prima lettura solo momentanea: la sua comparsa metterà fine al sogno e alla breve illusione di una possibile sconfitta delle «forze operanti», pronte a intervenire nella vita di tutti.

Il significato metaforico del testo è suggerito al lettore sin dall'*incipit*, in cui ritorna il motivo di *A Room with a View*, dove la "vista" su Firenze assurge a trasparente metafora della differenza tra chi "vede" e chi non vede. Clesant, a cui è stato insegnato a non guardare dentro di sé, dalla sua sedia di malato vede soltanto frammenti di reale, in una dimensione che ingloba la sua stessa identità:

From where he lay, he could see a little of the garden and a little of the park, a little of the fields and the river [...] a little of everything was what was good for him, and what doctor Woolacott had prescribed¹¹.

Il punto di osservazione di Clesant appare determinato dall'immobilità del corpo, che ha una ricaduta sulla visione interiore del personaggio, come lascia intendere la ripetizione dell'aggettivo *little*. Al giovane è precluso l'accesso al mondo che il corpo consente, permettendo il movimento verso ogni possibile direzione, e così il confronto con i punti di vista che la realtà offre¹². Come espropriati delle potenzialità del corpo si presentano, ripetiamo, i protagonisti della prosa forsteriana; nel testo in questione, il rimpicciolimento della vita che determinano scuola, famiglia e società, la triade che tanto spesso tenta di imporsi sui giovani protagonisti, è rappresentato dalla figura del medico. Il dottor Woolacott è un *family doctor* – così come lo era il

dottor Barry, a cui si rivolge uno spaventato Maurice nel romanzo che l'autore non volle vedere pubblicato mentre era in vita – e riassume nella sua persona l'Occhio dell'Autorità e della Legge, pronti a punire l'infrazione alle loro regole.

Al riparo dalla vita, Clesant conduce una vita da invalido, in una *alarming house*, dove suo padre era morto; la voce narrante non dice che vi aveva vissuto, ma solo che vi era morto, come è emotivamente morto suo figlio. È l'assenza a dominare l'inizio del racconto che presenta il protagonista in un giardino vuoto di presenze, dove solo un campanello lo collega alla casa e ai suoi abitanti di cui egli nulla sa (*DW*, p. 115):

He knew nothing about them, although they were his guardians and familiars; even their sex left no impression on his mind. Throned on the pedestal of a sofa, he heard them speak of their wishes and plans, and give one another to understand that they had passionate impulses, while he barricaded himself in the circle of his thoughts¹³.

Clesant è un esempio della nuova accezione attribuita alla figura dell'orfano: individualità separate non solo dal contesto sociale ed epistemologico rappresentato dalla famiglia. La solitudine del giovane è analoga a quella di altri suoi omologhi della letteratura del Novecento, tutti in qualche misura orfani di un'idea di sé stessi e del mondo. Dalla prosa del Novecento è scomparso lo spazio emozionale della famiglia, che a lungo ha rappresentato il tema favorito del *novel*; la sua dissoluzione come unità narrativa ha contribuito alla nascita di un diverso tipo di romanzo in cui la condizione esistenziale dei protagonisti è evidenziata da una forma frammentata, dove non trova posto la funzione dell'esperienza che il microcosmo familiare riusciva a trasmettere¹⁴. Clesant appartiene alla nuova narrativa che si sottrae alla legge di causa ed effetto, scegliendo, al contrario, momenti epifanici e improvvisi mutamenti nel *plot*: un evento segna una svolta per il personaggio e per il racconto, interrompendo la solitudine emotiva del ragazzo, “barricato nei suoi pensieri”. Mentre sta per chiedere di essere riportato nella casa in cui vive, accade l'imprevedibile che muta il suo destino e insieme il registro narrativo. Un istante prima c'erano solo il silenzio e i suoi pensieri rivolti alla malattia, che spezza il dialo-

go tra il corpo e il mondo come accade nella vita, un istante dopo, con la velocità del sogno, qualcuno è accanto a lui (*DW*, p. 113):

[...] he frowned, for Dr Woolacott was bound to be dead by 2000 and the treatment might not be continued intelligently. The anxiety made his head ache, the trees and grass turned black or crimson, and he nearly rang his bell. Soothed by the advancing figures, he desisted. Looking for mushrooms apparently, they soothed him because of their inadequacy. No mushrooms grew in the park. He felt friendly and called out in his gentle voice, "Come here"¹⁵.

Il tempo del moderno è il tempo che impedisce la costruzione e la sedimentazione dell'esperienza; in sintonia con la visione epistemologica del Novecento che privilegia il frammento a una totalità non più rintracciabile nella vita e nelle persone, la pagina si limita a registrare le sensazioni del protagonista rispetto all'improvvisa presenza che si connoterà come salvifica per Clesant. Nel macrotesto forsteriano il tema della salvezza è un elemento ricorrente nel viaggio esistenziale dei suoi giovani in formazione, a cui capita di imbattersi in eventi dalla forte valenza simbolica che li costringeranno a una scelta decisiva per loro. Lo riconosce, indicandolo al lettore, Richie in *The Longest Journey* (1907):

It seems to me that here and there in life we meet with a person or incident that is symbolical. It is nothing in itself, yet for the moment it stands for some eternal principle. We accept it, at whatever cost, and we have accepted life. But if we are frightened and reject it, the moment, so to speak, passes; the symbol is never offered again¹⁶.

Accettare il momento che può dare senso alla vita oppure rifiutarlo è la scelta che si porrà anche per Clesant, come il seguito del racconto si impegna a dimostrare. A Forster tuttavia, più che esibire un messaggio, o evidenziare una teoria della narrazione, interessa piuttosto suggerire uno stato d'animo e le tante percezioni che un'individualità può avere di sé. In questa direzione si muove nel testo, scegliendo come strategia di scrittura l'alternanza di registri narrativi; nello scambio di battute tra Clesant e il giovane, le modalità del realismo, che annullano l'indeterminatezza del precedente momento epifanico, sostituiscono il linguaggio onirico che sembrava destinato a connotare il rapporto tra i due ragazzi (*DW*, p. 114):

Sick of what illness? [...] He replied: "Of being myself perhaps! Well, what they call functional. Nothing organic. I can't possibly die, but my heart makes my nerves go wrong, my nerves my digestion, then my head aches, so I can't sleep, which affects my heart, and round we go again. However, I'm better this morning"¹⁷.

La malattia come elemento che coinvolge l'intimo di una soggettività, l'anima più che il corpo, è un *topos* ricorrente nella prosa del Novecento, dove il male di vivere fa ammalare non pochi omologhi del giovane Clesant; come osservava Thomas Mann, «certe conquiste dell'anima e della conoscenza non sono possibili senza malattia»¹⁸.

Nel secolo della crisi lo statuto epistemologico della malattia si arricchisce di nuovi significati, rivelandosi ciò che è in grado di allontanare l'individuo dai contesti abituali in cui organizza la sua esistenza, la sua visione del mondo e di sé stesso; questo "cuore di tenebre", e a cui volge lo sguardo la grande letteratura di un'epoca poi traslocata nella nostra, sembra aprire nuove vie al pensiero, la strada di un sapere che si snoda attraverso territori fin qui inesplorati¹⁹. Forster in questo racconto non fa eccezione. Nel brano citato, la domanda sulla sua invalidità produce una prima forma di consapevolezza nel giovane, che pronuncia un'inaspettata valutazione di sé, prima che il pensiero del dottor Woolacott lo riconduca sui sentieri consueti della sua esistenza (*DW*, p. 114).

I must avoid all excitement, I must never get tired, I mustn't be – He was going to say "mustn't be intimate with people," but it was no use employing expressions which would be meaningless to a farm-worker, and such the man appeared to be, so he changed it to "I must do as Dr Woolacott tells me"²⁰.

Come accade già nei primi racconti, pubblicati tra il 1911 e il 1928, la parola referenziale si sostituisce al linguaggio onirico iniziale senza stabilire nessi di causalità nella grammatica del testo; il visitatore resta sullo sfondo, funzionale solo al contrasto tra il prima del suo arrivo, tra la declinazione dei no di cui era composta la vita di Clesant, e il dopo, con lo squarcio di possibilità fino ad allora inimmaginabili, che segue l'incontro dal quale ogni cosa sembra trasfigurata (*DW*, p. 115):

The park, the garden, the sound from the tennis, all reassumed their due proportions, but it seemed to Clesant that they were pleasanter and more significant than they had been, that the colours of the grass and the shapes of the trees had beauty, that the sun wandered with a purpose through the sky, that the little clouds, wafted by westerly airs, were moving against the course of doom and fate, and were inviting him to follow them²¹.

In maniera analoga al giovane Törless, incapace di trovare le parole per raccontarsi le sensazioni nuove che un compagno di scuola suscita in lui, anche Clesant, di fronte al mistero del corpo che si sveglia a sé stesso, non sa dare nome alle emozioni che prova, né sa dirsi che cosa celano, ma proprio in ciò, come per Törless, risiede la loro seduzione²².

Nella parte centrale del racconto si compie quanto l'inizio aveva lasciato presagire: l'incontro, che per un breve istante ha cancellato l'indigenza emotiva in cui viveva il protagonista, si tramuta in esperienza d'amore. Riprendendo il registro onirico dell'*incipit*, il giovane riappare nella stanza da malato di Clesant; a lui la voce narrante riserva pochi elementi descrittivi che non ne mettono a fuoco l'immagine: «He was attractive, fresh as a daisy, strong as a horse»²³ (*DW*, p. 117).

Con l'immediatezza tipica del sogno, la visita si trasforma in intimo contatto che vede trionfare il desiderio e il suo appagamento. Il divieto viene infranto per lasciare emergere la verità del corpo; la voce narrante lo indica al lettore, scegliendo la circonlocuzione per suggerire il desiderio finalmente riconosciuto (*DW*, p. 119):

He came over and sat on the sofa; his weight sent a tremor, the warmth and sweatness of his body began casting nets. [...] His hand came nearer, his eyes danced round the room, which began to fill with a golden haze. He beckoned, and Clesant moved into his arms. Clesant had often been proud of his disease but never, never of his body; it had never occurred to him that he could provoke desire. The sudden revelation shattered him, he fell from his pedestal, but not alone, there was someone to cling to, broad shoulders, a sunburnt throat, lips that parted as they touched him to murmur—“And to hell with Woolcott”²⁴.

L'emozione che, come ha osservato Sartre, significa l'alterazione improvvisa del nostro modo di abitare il mondo²⁵, scompagina la relazione di Clesant con il contesto nel quale era scivolata la sua esistenza, diretta e gestita da Woolcott.

Ma che cosa ha permesso l'affermazione del corpo che tanto voleva l'anziano Mr Emerson? Come nelle *short stories* pubblicate nella raccolta *The Celestial Omnibus* (1911), anche in questo caso il registro narrativo evoca figure che riassumono le costanti dell'immaginario umano, secondo una strategia privilegiata da tanti scrittori del Novecento per la possibilità che offre di aggirare i limiti del linguaggio, la perentorietà di parole divenute inadeguate a comunicare un mondo che nell'era del relativismo ciascuno vede e interpreta a suo modo.

Nel racconto è già l'epigrafe a suggerire come sulla pagina si inserisca qualcosa che non appartiene alla "realtà" del dottor Woolacott. Insieme al titolo, questa "soglia" del testo, come viene interpretata²⁶, può essere letta anch'essa come una spia delle intenzioni dell'autore. I versi scelti, «For this, from stiller seats we came»²⁷ (*DW*, p. 113), sono tratti dal quinto atto del *Cymbeline* di Shakespeare, quando sulla scena si materializzano gli spiriti dei fratelli e dei genitori del giovane Posthumus, che un inganno ha separato da Imogen sua sposa; la loro apparizione anticipa il finale del dramma, preannunciando il lieto fine con il definitivo ricongiungimento della coppia.

A qualcosa che non è reale si rifà così l'epigrafe, e come un'apparizione da un altrove che la scrittura non racconta si presenta l'ospite inatteso. Il giovane che seduce Clesant ha le sembianze di Eros; come già in *The Story of a Panic, The Curate's Friend or The Other Kingdom*²⁸, nel tessuto della pagina entra il mito con la sua ricchezza fabulatoria capace di rimandare agli archetipi dell'esperienza immaginativa dell'umanità. Nell'età del mito, secondo la definizione che lo scrittore Hermann Broch dà del Novecento²⁹, questa forma antica crea una rete di riferimenti e allusioni capaci di restituire al lettore una pagina della biografia segreta del personaggio.

A partire dagli inizi del secolo scorso la messa in parole dei tanti io di cui può essere composta l'individualità ha significato nuove strategie narrative; nella prosa modernista in particolare, le figure del mito hanno rappresentato la risposta alla difficoltà di evocare i silenzi della coscienza, i brevi squarci di verità che possono all'improvviso manifestarsi, rivelando segreti di cui si è ancora all'oscuro; il mito si accompagna a un'idea di Logos ritenuto insufficiente a contenere e interpretare l'essenza dell'uomo e della sua storia. In *Dr Woolacott* supplisce ai silenzi della parola e all'andamento ellittico del *plot*.

Come per Eustace in *The Story of a Panic*, o per Harry in *The Curate's Friend*, il materializzarsi del mito, questa volta nelle sembianze di un giovane che incarna le caratteristiche di Eros, permette l'esperienza proibita e interrompe la cospirazione del silenzio intorno all'omosessualità, «una realtà tra le molte altre della vita»³⁰, che a uno scrittore non era consentito affrontare. In maniera analoga a quanto accade nei racconti citati, il lettore è lasciato a sbrigarcela da solo per decidere se sia o meno frutto d'immaginazione ciò che la voce narrante lascia intuire. E tuttavia una parziale biografia del personaggio è emersa, anche se molte parole restano nel doppio fondo del testo, che ha bisogno di un supplemento d'indagine da parte di chi legge, come non di rado accade con i personaggi di Forster.

Clesant per un breve istante di tempo ha scoperto il piacere del corpo nell'incontro con l'altro: «L'esperienza più importante nella vita di una persona», scrisse l'autore dopo il suo primo incontro d'amore con un autista d'autobus ad Alessandria d'Egitto, quando anche lui come Clesant si sentiva condannato alla morte spirituale per l'assenza di quel legame che il giovane Maurice già invocava nella sua premonitrice adolescenza.

L'amico inatteso, che ha liberato l'eros del protagonista, mette in guardia il giovane dal medico che sovrintende alla sua vita; ma nel farlo pronuncia il suo nome; la semplice evocazione di Woolacott è sufficiente a rimettere indietro l'orologio della vita emotiva dell'adolescente, che si riconosce impotente di fronte al potere che questi rappresenta, tanto da rinnegare l'esperienza appena vissuta. In maniera più evidente che in altri racconti, dove pure si ritrova questa *liason*, il nesso che, come Foucault ha indicato, la parola istituisce tra il potere, il desiderio e la sua repressione³¹ è evidenziato dalla sintassi narrativa (*DW*, p. 119-20):

Woolacott! He had completely forgotten the doctor's existence. Woolacott! The word crashed between them and exploded with a sober light [...] But the radiance had passed and no effort of theirs could recall it³².

Woolacott, pur nell'assenza, riesce a scacciare via il sogno e a ristabilire l'ordine violato, mentre la scrittura abbandona il linguaggio della visione e del momento epifanico che la rappresenta, per tornare alle

evidenze del discorso referenziale. Il giovane che ha fatto conoscere a Clesant la verità del corpo perde i suoi connotati simbolici per diventare un semplice aspirante agricoltore venuto da Londra per imparare a conoscere la terra e sentire le persone: «to feel people instead of thinking about them» (*DW*, p. 118). Il suo racconto accenna a qualcosa di misterioso accaduto durante la guerra in Francia, qualcosa che ha fatto, e che non può raccontare al suo nuovo amico, qualcosa che il dottor Woolcott censurerebbe e con lui tutti quelli che gli assomigliano. Nei testi di Forster il nucleo tematico del segreto compare spesso come costante narrativa con la funzione di indicare la separazione tra io privato e io sociale che è all'origine del segreto stesso.

Alla menzione di qualcosa che non può essere svelato, il registro realistico sembra prendere quota e riaffermare i suoi diritti sulla pagina. Gli altri, la società di cui Woolcott è simbolo, si avvicinano alla stanza dove Eros ha avuto la meglio anche se solo, forse, nell'immaginazione di un ragazzo malato. Il timore che suscitano in lui fa riemergere in Clesant il vecchio io spaventato, la sua soggettività colonizzata³³ dai tanti Woolcott di questa terra. Messo di fronte alla possibilità di confrontarsi con la censura del mondo, il giovane ricade nella malattia in cui è abituato a celare la sua intima verità. L'amico viene così nascosto in un armadio, che all'arrivo dei suoi custodi, richiamati dall'inconsueto movimento, verrà aperto. Nulla però verrà trovato. Con un colpo di scena che stupisce il lettore, il racconto scivola ancora in un altro registro narrativo. Nell'armadio non c'è nulla; nessuno è dunque entrato nella stanza, nessuno è uscito. La vittoria di Eros è stata la forza dell'immaginazione sulla realtà, la vittoria dell'irreale sul reale, di un frammento di un possibile testo su un frammento di vita "reale".

L'occhio interiore ha però introiettato la forza accusatrice del mondo che lo costringe a guardarsi dal punto di vista della società. Clesant inizia così un dialogo con sé stesso che assume la forma di una *morality* moderna, dove l'io si confronta con *Disease*, Malattia; la forma antica della personificazione viene adattata alla sensibilità di un personaggio a cui la comprensione diretta del proprio sé è divenuta impraticabile, in maniera non diversa da quanto capita a tanti non eroi della stagione modernista (*DW*, pp. 124-5):

“I did something wrong, tell me, what was it?” It made him happy to abase himself before his disease, nor was this colloquy their first.

“Intimacy,” the disease replied.

“I remember... Do not punish me this once, let me live and I will be careful. Oh, save me from him.”

“No—from yourself. Not from him. He does not exist. He is an illusion, whom you created in the garden because you wanted to feel you were attractive.”

“I know I am not attractive, I will never excite myself again, but he does exist, I think.”

“No.”

“He may be dead, but he does exist.”

“No, he never came into the gun-room. You only wished that he would. He never sat down on the sofa by your side and made love. You handed a pencil, but he never took it, you fell into his arms, but they were not there, it has all been a daydream of the kind forbidden. And when the other came in and opened the cupboard: your muscular and intelligent farm-hand, your saviour from Wolverhampton in his Sunday suit – was he there?”

“No, he was not,” the boy sobbed³⁴.

Il dialogo di Clesant con il suo io e insieme la chiave di lettura del testo giungono così al lettore in una forma deputata nel teatro medioevale a raccontare la lotta della coscienza con sé stessa: il duello tra bene e male, tra il peccato e la virtù. *Malattia/Disease* tenta di convincere il giovane dell'illusorietà dei momenti che pensa di aver vissuto. E come nell'antico teatro una lotta si svolge nella solitudine dell'io; *Disease* trova un antagonista, nella forma di un'eco che indica un Eros ben deciso a non farsi mettere da parte e che così ribatte a *Malattia* quando insiste sull'inesistenza del giovane visitatore: «“No, he was not”, came an echo, “but perhaps I am here”»³⁵ (*DW*, p. 125).

L'eco segnala la presenza di Eros e la lotta ricomincia nell'intimo del protagonista tra bene e male, tra ciò che gli è stato insegnato come giusto per lui e ciò che invece sente e vuole il suo io profondo che riesce, tuttavia, a emergere, pronunciando la parola proibita, l'amore che la società condanna (*DW*, p. 125).

The disease began to crouch and gurgle. There was the sound of a struggle, a spewing sound, a fall. Clesant, not greatly frightened, sat up and peered into the chaos. The nightmare passed, he felt better. Something survived

from it, and echo that said “Here, here”. And, he, not dissenting, bare feet seemed to walk to the little table by his side, and hollow, filled with the dark, a shell of nakedness bent towards him and sighed “Here”.

Clesant declined to reply.

“Here is the end, unless you...” Then silence. Then, as if emitted by a machine, the syllables “Oh, aye.”

Clesant, after thought, put out his hand and touched the bell.

“I put her to sleep as I passed her, this is my hour, I can do that much...” He seemed to gather strength from any recognition of his presence, and to say, “Tell my story for me, explain how I got here, pour life into me and I shall live as before when our bodies touched.” He sighed. “Come home with me now, perhaps it is a farm. I have just enough power. Come away with me for an evening to my earthly lodging, easily managed by a... the... such a visit would be love. Ah!, that was the word—love—why they pursued me and still know I am in the house; love was the word they cannot endure, I have remembered it at last”³⁶.

La parola interdetta è stata «at last» pronunciata in un passaggio impercettibile sulla pagina, accentuata dalla figura retorica dell’aposiopesi, che impone al lettore di continuare la frase interrotta, decidendone lui stesso il senso; la reticenza accompagna il personaggio che pure nel dare voce all’interloquire dell’io profondo con la coscienza si sdoppia: l’eco che l’invita ad abbandonare la casa in cui trascina l’esistenza, per andarsene in una «dimora terrena» dove vivere il desiderio a cui non ha mai risposto, è la storia che Clesant è ora in grado di riconoscere come sua e che narra a sé stesso.

Ma come in una *morality*, *Disease* non si lascia sconfiggere con facilità e la lotta riprende con l’io razionale pronto a contrastare l’io profondo (*DW*, p. 125):

Then Clesant spoke, sighing in his turn: “I don’t even know what is real, so how can I know what is love? Unless it is excitement, and of that I am afraid. Do not love me, whatever you are; at all events this is my life and no one shall disturb it; a little sleep followed by a little pain”³⁷.

Il conflitto tra *Disease* ed Eros sembra dunque concludersi con la sconfitta del secondo; Clesant sceglie «a little sleep», e così una vita non vissuta; sceglie il ritorno allo *status* rassicurante di persona ammalata, agli altri che di quella malattia sono la causa e l’effetto. Ma nel

momento in cui sta per cedere definitivamente al dottor Woolacott, Eros riprende potere dentro di lui, riuscendo ad avere la meglio sui fantasmi che la ragione chiama a raccolta in un ultimo tentativo di sopraffazione. L'io razionale fa infatti intervenire i suoi sostenitori, ma essi vengono sconfitti ad uno ad uno in una lotta che è la forza evocativa della metafora a suggerire (*DW*, p. 126):

He began calling for people to come, and the adversary, waxing lovely and powerful, struck them dead before they could waken and help. His household perished, the whole earth was thinning, one instant more and he would be alone with his ghost – and then through the walls of the house he saw the lights of a car rushing across the park.
It was Dr Woolacott at last³⁸.

Il ritmo del racconto muta nuovamente; il «ghost», come Clesant chiama lo spettro del suo io profondo, è messo in fuga dall'arrivo del dottore e dell'armata che da lui è guidata: «Voices approached, a great company, Dottor Woolacott leading his army»³⁹ (*DW*, p. 126).

La loro venuta interrompe l'incantesimo, il potere dell'irreale che per alcuni e in alcuni momenti della vita può essere più forte della realtà nella quale si è immersi. Clesant, che ha provato la libertà e la fuga da una vita che non gli apparteneva, decide questa volta di non tornarvi più, abbandonandosi all'abbraccio di Eros. La pagina inverte il percorso del protagonista, che torna indietro, alla verità del breve momento in cui una diversa ragione è emersa, lasciandolo libero di vivere la verità del corpo, l'amore che aveva paura di accettare, prima ancora di riconoscerlo come parte di sé. Eros ritorna, e con lui parole mai prima pronunciate (*DW*, pp. 126-7):

They touched, their limbs intertwined, they gripped and grew mad with delight, yet through it all sounded the tramp of that army.

“They are coming.”

“They will part us.”

“Clesant, shall I take you away from all this?”

“Have you still the power?”

“Yes, until Woolacott sees me.”

“Oh!, what is your name?”

“I have none.”

“Where is your home?”

“Woolacott calls it the grave.”

“Shall I be with you in it?”

“I can promise you that. We shall be together for ever and ever, we shall never be ill, and never grow old.”

“Take me.”

They entwined more closely, their lips touched never to part, and then something gashed him where life had concentrated, and Dr Woolacott, arriving too late, found him dead on the floor⁴⁰.

Quando infine Woolacott arriva, trova solo un corpo. Termina così, come in un apologo, questo breve racconto in cui sembra prevalere l'esercito di quelli che hanno peccato contro Eros e Pallade, e che con la forza del potere sociale costringono alla malattia, alla solitudine interiore e fisica coloro che a loro non somigliano. Ma, la conclusione suggerisce anche un'altra lettura. Clesant, come Maurice, ha trovato in una dimensione che forse non è quella della realtà l'amico con il quale avrebbe voluto dividere la vita, e proprio sul sogno dell'adolescente Maurice sembra concludersi il racconto, lasciando prevalere l'amore a cui Maurice aspirava, e che Clesant può solo realizzare nella morte: «He could die for such a friend, he would allow such a friend to die for him; they would make any sacrifice for each other, and count the world nothing, neither death nor distance nor crossness could part them, because “this is my friend”»⁴¹ (*Maurice*, p. 26).

Note

1. E. M. Forster, *A Room with a View*, Penguin, Harmondsworth 1978, p. 223 [Vorrei solo che i poeti dicessero anche un'altra cosa: che l'amore è una cosa del corpo. Non il corpo, ma del corpo. Ah! Quanta infelicità si eviterebbe, se si ammettesse questo! Che liberazione, per l'anima, la verità, la franchezza! Per la tua anima, cara Lucy! La odio ormai, questa parola, per tutta l'ipocrisia di cui l'ha circondata la superstizione; *Camera con vista*, trad. it. di M. Caramella, in E. M. Forster, *Romanzi*, a cura di M. d'Amico, Mondadori, Milano 1986, p. 732].

2. È la felice espressione di Nadia Fusini riferita a Franz Kafka, con il quale Forster, pur con le dovute differenze, da questa angolazione ha non pochi punti in comune (N. Fusini, *Due. La passione del legame in Kafka*, Feltrinelli, Milano 1988, p. 34).

3. Forster, *A Room with a View*, cit., p. 194 [che non seguono né il cuore né il cervello, e marciano verso il loro destino sotto le insegne del luogo comune. Quell'e-

sercito pullula di anime buone e pie. Ma si sono arrese all'unico nemico che conti, il nemico interiore. Hanno peccato contro la passione e la verità, e si affanneranno vanamente dietro la virtù. [...] Dovunque vadano, provano e producono malessere. Hanno peccato contro Eros e contro Pallade, e non sarà per intervento divino, ma per semplice corso naturale, che quelle divinità alleate verranno vendicate; *Camera con vista*, cit., pp. 697-8].

4. Citato da Nadia Fusini in *Due*, cit., p. 17.

5. M. Foucault, *La volontà di sapere* (1976), Feltrinelli, Milano 1978, p. 9.

6. G. Lukács, *Il marxismo e la critica letteraria* (1953), Einaudi, Torino 1977, p. 335.

7. Le teorie freudiane erano note a Forster ed entrano non di rado nel processo narrativo per suggerire una verità su sé stesso di cui il personaggio è ancora all'oscuro, come indica, ad esempio, la stessa voce narrante in *Maurice*: «Where all is obscure and unrealized the best similitude is a dream. Maurice had two dreams at school; they will interpret him. In the first dream he felt very cross. He was playing football against a nondescript whose existence he resented. He made an effort and the nondescript turned into George, that garden boy. [...] George headed down the field towards him, naked and jumping over the woodstacks. "I shall go mad if he turns wrong now," said Maurice, and just as they collared this happened, and a brutal disappointment woke him up. [...] The second dream is more difficult to convey. Nothing happened. He scarcely saw a face, scarcely heard a voice say "That is your friend," and then it was over, having filled him with beauty and taught him tenderness. He could die for such a friend, he would allow such a friend to die for him; they would make any sacrifice for each other, and count the world nothing, neither death nor distance nor crossness could part them, because "this is my friend"» (E. M. Forster, *Maurice*, Penguin, Harmondsworth 2000, pp. 25-6 [Quando tutto è oscuro e ignorato, la migliore similitudine è un sogno. In collegio Maurice fece due sogni: potranno servire a interpretarlo. Nel primo sogno Maurice si sentì offesissimo. Stava giocando a pallone con un essere qualunque, la cui esistenza lo irritava. Fece uno sforzo, e l'essere qualunque si trasformò in George, l'aiuto giardiniera. [...] George si buttò giù per il campo incontro a lui, nudo, scavalcando via via le cataste di legna. "Se adesso mi combina daccapo quel brutto scherzo mi arrabbio sul serio", disse Maurice, e la metamorfosi avvenne nel momento preciso in cui si bloccavano scambievolmente, e lo svegliò una delusione brutale. [...] Più difficile è dare un'idea del secondo sogno. Qui non accadde nulla. Maurice intravide a malapena un volto, udì a malapena una voce che diceva: "Questo è il tuo amico" e poi il sogno finì, ma lo aveva empito di bellezza e gli aveva rivelato la tenerezza. Avrebbe potuto morire per un amico come quello, avrebbe permesso ad un amico come quello di morire per lui, avrebbero compiuto qualsiasi sacrificio l'uno per l'altro, il mondo non avrebbe contato niente per loro, né la morte né la lontananza né la collera avrebbero potuto dividerli, perché "questo è il mio amico"; *Maurice*, in E. M. Forster, *Romanzi*, cit., pp. 1482-3]).

8. J. P. Sartre, *L'essere e il nulla* (1943), trad. it. di G. del Bo, EST, Milano 1997, p. 398.

9. F. Rella, *Ai confini del corpo*, Feltrinelli, Milano 2000, p. 78.
10. Vanno ricordate a questo proposito le pagine di *Maurice* in cui il dottor Barry, l'amico di famiglia a cui il giovane si è rivolto, definisce l'omosessualità un'alucinazione maligna, una tentazione del diavolo.
11. E. M. Forster, *Dr Woolacott*, in Id., *The Life to Come and Other Stories* (1972), Penguin, Harmondsworth 1987, p. 113 [Dal punto in cui stava, poteva vedere un po' di giardino e un po' di parco, un po' dei campi e del fiume [...] un po' di tutto era quello che ci voleva per lui, e quello che aveva prescritto il dottor Woolacott; *Il dottor Woolacott*, in E. M. Forster, *I racconti*, trad. it. di M. Bonsanti, Milano, Garzanti 1988, p. 286]. Tutte le citazioni successive saranno date nel testo e il numero della pagina sarà preceduto da DW; le traduzioni, in nota, saranno tratte dalla medesima edizione.
12. Sulla funzione del corpo inteso come «originaria apertura al mondo», cfr. U. Galimberti, *Il corpo*, Feltrinelli, Milano 1983, p. 47.
13. [Lui non sapeva nulla di ciò che li riguardava, malgrado fossero i suoi familiari e custodi; perfino il loro sesso non gli lasciava alcuna impressione nella mente. Troneggiava dall'alto del suo piedistallo – un divano massiccio – li udiva parlare dei loro desideri e progetti, facendo capire che provavano impulsi appassionati, mentre lui si barricava nei suoi pensieri; p. 288.]
14. Cfr. A. Lamarra, *Family and the Novel in European Modernism: Thomas Mann's Buddenbrook and Ford Madox Ford's The Good Soldier*, in V. Fortunati, E. Lamberti (eds.), *Ford Madox Ford and "The Republic of Letters"*, Bononia University Press, Bologna 2002, pp. 149-57.
15. [...] Si rabbuiò in volto, poiché nel 2000 il dottor Woolacott sarebbe inevitabilmente già morto e la cura non avrebbe potuto procedere con la competenza richiesta. L'ansietà gli fece venire il mal di capo, gli alberi e l'erba diventarono neri o scarlatti, e mancò poco non suonasse il campanello. Placato dalle figure che avanzavano, se ne astenne. Occupate a cercar funghi, a quanto pareva, lo placarono grazie alla loro inadeguatezza. Nel parco non crescevano funghi. Clesant si sentì ben disposto e con la sua voce sottile chiamò "Vieni qui"; p. 286.]
16. E. M. Forster, *The Longest Journey*, Penguin, Harmondsworth 1988, p. 136 [Mi sembra che di quando in quando nella vita ci troviamo di fronte a una persona o a un avvenimento che sono simbolici. Non è niente in sé stesso, eppure sul momento rappresenta qualche principio eterno. L'accettiamo, a qualunque costo, e abbiamo accettato così la vita. Ma se abbiamo paura e lo respingiamo, il momento, per così dire, passa; il simbolo non sarà più offerto; *Il cammino più lungo*, trad. it. di L. Chiarelli, in Forster, *Romanzi*, cit., p. 328].
17. ["Di che male è ammalato?" [...] "D'essere me stesso, forse" rispose. "Insomma, si tratta d'una malattia cosiddetta funzionale; niente di organico. È assolutamente escluso che io muoia, ma il mio cuore agisce negativamente sui nervi, i nervi sulla digestione, e allora mi duole la testa, perciò non riesco a dormire, e il cuore ne risente, e si ricomincia daccapo. Comunque, stamattina sto meglio"; p. 287.]
18. Citato in F. Rella, *Miti e figure del moderno* (1981), Feltrinelli, Milano 1993, p. 43.
19. Ivi, p. 45.

20. [“Debbo evitare anche la minima eccitazione, non debbo stancarmi, non debbo essere...”. Stava per dire “non debbo essere in intimità con nessuno”, ma non era il caso di usare certe espressioni che non avrebbero avuto senso per un bracciante agricolo, poiché tale, a quanto sembrava, era quell’uomo, e quindi cambiò le parole: “Debbo fare come mi dice il dottor Woolacott”; p. 287.]

21. [Il parco, il giardino, i rumori provenienti dal tennis riassunsero tutti le debite proporzioni, ma sembrò a Clesant che fossero più gradevoli e significativi di quanto eran stati, che i colori dell’erba e le sagome degli alberi possedessero una bellezza, che il sole solcasse il cielo con un fine preciso, che le nuvolette soffiate da brezze di ponente si spostassero in senso inverso alla rotta della condanna e del fato, e lo stessero invitando a seguirle; p. 288.]

22. Cfr. R. Musil, *I turbamenti del giovane Törless* (1906), Einaudi, Torino 1980, p. 164.

23. [Era attraente... fresco come una margherita, forte come un cavallo; p. 290.]

24. [Il giovane attraversò la stanza e venne a sedersi sul divano; il suo peso impartì un fremito, il tepore e la dolcezza del suo corpo cominciarono a gettare delle reti. [...] La sua mano si avvicinò, gli occhi saettarono intorno alla stanza che prese a empirsi d’una nebbia d’oro. Fece un cenno e Clesant gli s’infilò tra le braccia. Clesant era stato spesso orgoglioso della sua malattia, mai però, mai, del suo corpo; non gli era mai passato per la testa di poter suscitare il desiderio. La rivelazione subitanea lo annientò, cadde dal piedistallo, ma non solo: c’era qualcuno cui aggrapparsi, c’erano spalle possenti, un petto abbronzato, labbra che si dischiusero mentre lo toccavano per mormorare: “Woolacott vada in malora”; pp. 291-2.]

25. Cfr. J. P. Sartre, *L’immaginazione. Idee per una teoria delle emozioni* (1938), Bompiani, Milano 1962.

26. G. Genette, *Soglie: i dintorni del testo* (1987), a cura di C. M. Cederna, Einaudi, Torino 1989.

27. [Per questo, da più silenziose dimore noi venimmo; p. 286.] Le parole citate sono di uno dei fratelli, una delle apparizioni sul campo di battaglia dove Britannia e Roma si fronteggiano.

28. Cfr. A. Lamarra, *Invito alla lettura di Forster*, Mursia, Milano 2003, pp. 61-86.

29. Cfr. J. White, *Mythology in the Modern Novel*, Princeton University Press, Princeton 1971, p. 3.

30. La definizione è di Forster in *The Censorship of Books*, in “The Nineteenth Century and After”, vol. CV, 1929, p. 445.

31. Cfr. M. Foucault, *L’ordine del discorso* (1970), Einaudi, Torino 1972.

32. [Woolacott! Clesant aveva completamente dimenticato l’esistenza del medico. Woolacott! La parola si schiantò in mezzo a loro e esplose con una luce fredda [...] Ma la radiosità era sparita, e nessuno sforzo da parte loro avrebbe potuto richiamarla indietro; p. 292.]

33. La “colonizzazione” dell’inconscio individuale da parte dell’ordine sociale è il tema centrale in F. Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell University Press, Ithaca 1981.

34. [“Ho commesso un errore, dimmi, cos’è stato?”. Lo rendeva felice umiliarsi davanti alla sua malattia, e non era il primo dei loro colloqui. “L’intimità”, rispose la malattia. “Ricordo... Non punirmi per quest’unica volta, lasciami vivere e sarò prudente. Oh, liberami da lui”. “No, da te stesso. Non da lui. Lui non esiste. Lui è un’illusione che tu avevi creato in giardino perché volevi sentirti attraente”. “So di non essere attraente, non mi ecciterò più, ma lui esiste davvero, io credo”. “No”. “Può essere la morte, ma esiste”. “No, non è mai entrato nella sala d’armi. Tu avresti voluto che ci venisse, ecco tutto. Non si è mai seduto sul divano al tuo fianco, né ha fatto l’amore. Gli hai porto un lapis, ma lui non l’ha mai preso, gli sei caduto fra le braccia, ma le braccia non c’erano, è stato tutto un sogno a occhi aperti, della specie proibita. E quando sono arrivati gli altri e hanno spalancato l’armadio, il tuo nerboruto e intelligente lavoratore dei campi, il tuo salvatore di Wolverhampton col vestito della domenica... c’era lì dentro?”. “No, non c’era”, singhiozzò il ragazzo; p. 297.]

35. [“No, non c’era”, giunse un’eco, “ma forse ci sono io”; p. 297.]

36. [La malattia cominciò a ripiegarsi e a gorgogliare. Un rumore di lotta, un rumore di vomito, una caduta. Clesant, non eccessivamente spaventato, si tirò a sedere e appuntò gli occhi nel caos. L’incubo passò e stette meglio: ma ne era sopravvissuto qualcosa, un’eco che diceva: “Ci sono, ci sono”. E senza che lui dissentisse, parve che due piedi nudi camminassero fino al tavolino al suo fianco, e un concauo colmato dal buio, un guscio di nudità si chinò verso di lui e sospirò: “Ci sono”. Clesant si rifiutò di rispondere. “Questa è la fine, a meno che tu...” E poi silenzio. Poi ancora, come se le emettesse una macchina, le sillabe: “Ehilà”. Clesant, dopo un attimo di riflessione, sporse la mano e sfiorò il campanello. “L’ho immersa nel sonno mentre la oltrepassavo, questa è la mia ora, io sono capace di tanto...” Sembrò che egli acquistasse forza da qualunque riconoscimento della propria presenza, e che dicesse: “Racconta la mia storia in vece mia, spiega come sono arrivato fin qui, span-di la vita in me e vivrò come poco fa, quando si sono toccati i nostri corpi”. Sospirò. “Su, vieni con me dove sto io, forse è una fattoria. Ho appena il potere sufficiente. Accompagnami per una sera alla mia dimora terrena, non ci vuol niente a un... a chi... una simile visita sarebbe l’amore, pensa, mi han dato la caccia e sanno che sono sempre nella casa. Amore è la parola che quelli non sopportano, me la sono ricordata alla fine”; pp. 297-8.]

37. [Allora Clesant parlò, sospirando a sua volta. “Non so neppure che cosa è reale, e dunque come posso sapere che cosa è l’amore? A meno che sia eccitamento, e di quello ho paura. Non amarmi, chiunque tu sia. In ogni modo, questa è la mia vita e nessuno deve disturbarla: un po’ di sonno seguito da un po’ di dolore”; p. 298.]

38. [Cominciò a chiamar gente, e l’avversario, divenuto più gagliardo e incantevole, colpiva a morte ciascuno via via che arrivava, prima che potesse accorrere e aiutare. Quelli di casa perirono, la terra intera si andava rarefacendo, ancora un istante e lui sarebbe rimasto solo col suo fantasma... ma ecco che attraverso i muri dell’edificio vide i fari di un’automobile in corsa precipitosa nel parco. Era il dottor Woolacott, finalmente; p. 298.]

39. [Le voci si avvicinavano, una gran comitiva, il dottor Woolacott capeggiava il suo esercito; p. 298.]

40. [I due si toccarono, intrecciarono le membra, si avvinsero e impazzirono dal piacere, e tuttavia, nel frattempo, echeggiava ininterrotto lo scalpiccio dell'esercito. "Stanno arrivando". "Ci separeranno". "Clesant, debbo portarti via da tutto questo?". "Hai ancora il potere di farlo?". "Sì, fin quando Woolacott non mi vedrà". "Oh!, dimmi il tuo nome". "Non l'ho". "Dov'è la tua dimora?". "Woolacott la chiama tomba". "Ci starò dentro con te?". "Questo te lo posso promettere. Staremo insieme in eterno, senza ammalarci mai, senza invecchiare mai". "Prendimi". Si avvinghiarono più stretti e le loro labbra si unirono per non più staccarsi, e allora qualcosa lo squarciò dove si era concentrata la vita, e il dottor Woolacott, giunto troppo tardi, lo trovò morto sul pavimento; pp. 298-9.]

41. [Avrebbe potuto morire per un amico come quello, avrebbe permesso ad un amico come quello di morire per lui, avrebbero compiuto qualsiasi sacrificio l'uno per l'altro, il mondo non avrebbe contato niente per loro, né la morte né la lontananza né la collera avrebbero potuto dividerli, perché "questo è il mio amico"; p. 1483.]

Mangled love.

Note sul teatro di Sarah Kane

di *Stefano Manferlotti*

Noi abbiamo bisogno di libri che agiscano su di noi come una disgrazia che ci fa molto male, come la morte di uno che ci era più caro di noi stessi, come se fossimo respinti nei boschi, via da tutti gli uomini, come un suicidio. Un libro dev'essere la scure per il mare gelato dentro di noi.

Franz Kafka, lettera a Oskar Pollak

La breve prosa di Kafka qui posta a epigrafe di una riflessione sulle valenze che assume l'eros nel teatro di Sarah Kane poggia su una duplice giustificazione: una, tributaria dell'emozione, dipende dai lemmi e sintagmi "male", "morte", "suicidio", "scure", "mare gelato" e da un'insistenza sulla solitudine che parlano tutti all'artista di Brentwood come a una sodale, a una persona che abbia esperito uguali inferni; l'altra, più fertile di potenzialità critiche, addita quella vasta area che mette insieme, almeno da questo punto di vista e senza apparenti sforzi, modernismo e postmodernismo letterario e che coincide con il dovere, anch'esso sanzionato da Kafka con stoica esattezza¹, di dare voce al negativo del proprio tempo.

A ben vedere, quando Edward Bond, nel difendere Kane e *Blasted* da chi aveva definito l'opera «this disgusting feast of filth», ne sottolineava la sotterranea ma non per questo impercettibile tensione etica, non diceva nulla di diverso². Kane, e con lei tutti i giovani drammaturghi del cosiddetto In-Yer-Face Theatre (ma in effetti il cerchio tracciato da quanti assecondano in parte o *in toto* analoghi assunti ha un diametro ben più ampio), respingono senza esitazione l'idea di un teatro che confermi lo spettatore nella propria inerzia interiore, preferendo dare forma a un *corpus* di opere che agiscano invece su di lui – per riprendere la frase kafkiana – come una scure che squarci l'anima. Se integriamo il giudizio di Bond con una dichiarazione della stessa autrice, le premesse da cui muove la sua ricerca risulteranno palmari:

«I don't find my plays depressive or lacking in hope. To create something beautiful about despair, or out of a feeling of despair, is for me the most hopeful, life-affirming thing a person can do»³. Da questa petizione di principio emerge una poetica che non potrebbe essere espressa con più chiara coscienza, la stessa che fa di lei, prima ancora che di Beckett e, in misura meno marcata, di Pinter, un'erede naturale di Jarry, Büchner e Artaud e, al tempo stesso, una commilitone dello stesso Bond e di drammaturghi più vicini a lei anche dal punto di vista anagrafico: fra gli altri, Martin Crimp, Howard Barker, Jez Butterworth, Anthony Neilson, Phylip Ridley, Mark Ravenhill⁴.

Si tratta, al di là delle differenze spesso notevolissime che intercorrono fra loro, di autori che alla diagnosi impietosa del presente non fanno seguire il silenzio (letterale o metaforico: entrambe le scelte sarebbero state praticabili), ma il grido⁵ di un mondo che tracima sofferenza e orrore. Se l'artista non ha il potere di cauterizzare le ferite degli uomini⁶ né di guarirne le malattie né di opporsi con qualche prospettiva a chi di siffatte colpe è responsabile, può almeno *mostrarle* e cercare di trasfigurarle in oggetti dotati di dignità estetica, quindi a loro modo *belli* e a loro modo catartici. Si può infatti sostenere che il teatro di Sarah Kane si inserisce, per ciò che vi si attiva sia sul piano dell'espressione sia su quello del contenuto, nel dibattito più che secolare sull'estetica del brutto (più specificamente, sull'ossimorica bellezza del brutto: la medesima, per fare esempi a tutti noti, già sancita da Shakespeare nel «fair is foul, and foul is fair» della scena con cui si apre il *Macbeth* e da lui esplorata con più fermo volere, oltre che in diversi drammi, nei sonetti), che principia – se la si intende come premessa a una prassi estesa, capace di marcare punti di non ritorno – con Hugo e Baudelaire. È bene essere più precisi. Un filo rosso che raccolga tutte le istanze in cui il brutto si fa bello, o almeno si colloca accanto al bello rivendicando il suo diritto a essere, è ben tracciabile dal mondo antico all'Ottocento: lo disegnano, volendoci fermare al mondo greco-latino, le mostruosità accolte dai mitografi, i poemi omerici (Polifemo ne è il vessillifero), la commedia, la letteratura comica (poesia compresa: valga per tutti un Ipponatte), la scultura che guarda all'orrore (il gruppo plastico del Laocoonte, le meduse, le gorgoni, i minotauri ecc.) e alla deformità per così dire domestica (che chiameremo silenica, spingendoci almeno fino alle statuine fittili di

Tanagra); ma è con Hugo, Baudelaire, e in Germania con Hölderlin⁷, che l'artista si interroga pubblicamente sulla questione, riversando poi nella materialità dell'opera creativa gli esiti della sua speculazione.

Si tratta di un mutamento prospettico di rilevanza assoluta: semplificando al massimo, quel brutto che poeti, drammaturghi e filosofi antichi avevano mal sopportato (ma è ben noto che fino alla robusta curvatura a cui la piegheranno i classicisti la *quaestio* non conosce soluzioni di continuità), considerandolo un enigma o l'esempio percepibile dai sensi di quell'*assenza* primigenia cui avevano dato il nome di "caos" e al quale il divino aveva posto rimedio con il suo "pieno" (Dio e ordine possono così diventare sinonimi), non si accontenta più di essere il semplice rovescio del bello (non altrettanto destabilizzante era stato, forse, l'attrito fra riso e pianto), quindi identificabile *naturaliter* con il male e con il falso, né di collocarsi sotto o di lato al bello, ma osa rivendicare un suo primato o, quanto meno, una parità di diritti entro la sconfinata enclave circoscritta dalle forme di effabile dipendenti dai vari codici artistici. Già Friedrich Schlegel era stato costretto a prendere atto dell'impossibilità, nell'evo in cui viveva, di sperimentare un piacere estetico privo di inquietudine, diciamo così atarassico, e aveva alluso a opere che «conciliano l'animo solo per poi lacerarlo ancora più dolorosamente»⁸. Altri, come Christian Hermann Weisse e il più noto Karl Rosenkranz, andranno oltre, insistendo sul carattere dinamico del brutto, certamente più proteiforme del bene, quindi intrinsecamente pericoloso, sfuggente, aggressivo, espressione di forze più occulte che palesi, che l'artista deve saper domare: «Che nel suo fondamento più profondo il bello sia uno con il bene non è solo un'idiosincrasia del Platone retore, è proprio la verità. Dunque, altrettanto vero è che il brutto in sé e per sé è identico al male: il male è il brutto radicale, assoluto, etico, religioso»⁹.

Una petizione di principio, come si vede, ancora vistosamente debitrice del pensiero classico, con cui spartisce premesse avvitate su assiomi, visto che chiama la speranza verità. I creativi non ci tengono a salvarsi l'anima: chi, come l'Hugo della *Préface de Cromwell* o il Baudelaire poeta e prosatore (ma l'elenco potrebbe essere, e di fatto è, lunghissimo: limitandoci alla letteratura inglese, come escludere, dopo Shakespeare e i più sanguigni drammaturghi elisabettiani, uno Swift, un Rochester, il Dickens meno omiletico, i cultori del grottesco

o l'intero manipolo dei padri fondatori del romanzo gotico?)¹⁰, vede bruttezza e crudeltà¹¹ epifanizzarsi di continuo davanti a chiunque abbia occhi per vedere ritiene pressoché oziosa la questione. La letteratura si nutre di tutto. Baudelaire non vede, quindi, perché non debba cibarsi di cadaveri¹², accostare la mano a quanto di purulento vanno secernendo le piaghe del mondo, calarsi in quel caos che gli antichi tanto paventavano. Se ben ci si riflette, l'Aristotele della *Poetica* non aveva opinioni molto dissimili: «Poi c'è il piacere che tutti sentono delle cose imitate. Ed è prova di ciò quanto succede davanti alle opere: quelle che ci fanno soffrire quando le vediamo nella realtà, ci recano piacere se le osserviamo in immagini che siano il più possibile fedeli, come i disegni delle bestie più sordide o dei cadaveri». E ne deduceva che il piacere sorge dalla forma e dal potenziale cognitivo-didascalico insito nell'oggetto rappresentato: «Dunque si prova piacere nel vedere le immagini, perché succede che osservando si impara, e si discute che cosa rappresenta ciascuna, e si conclude che per esempio questa figura è il tale. E poi, quando una cosa non si è già vista prima, non produrrà un tale piacere in quanto imitazione di un oggetto, tuttavia lo produrrà per la lavorazione o per il colore o per un altro motivo del genere»¹³.

Per Baudelaire e per quanti ne seguono l'esempio, il brutto e il male diventano oggetti sostanzialmente neutri: sono delle potenzialità. Per dir meglio, l'artista accompagna al momento diagnostico (se non interviene a far velo la falsa coscienza, il mondo è davvero l'«unweeded garden» che sgomentava Amleto, e il paradigma dell'umano agire resta Caino) il gesto con cui impone anche alla materia più vile la felicità della forma. Nelle sue pur dense riflessioni sulla morfologia del bello e del brutto, Remo Bodei cita, a sostegno di un'argomentazione di cui sono peraltro debitore, alcuni versi dell'*Hymne à la Beauté* di Baudelaire¹⁴, che attestano l'intento del poeta francese di concedere spazio a un brutto che non sia chiamato a giustificarsi ma, prudentemente, lascia fuori la questione – però rilevantissima – del giudizio di valore e dei condizionamenti esercitati, al momento della fruizione, dal gusto, tanto individuale che collettivo. Bodei preferisce, per definire il predominio del brutto nell'arte del Novecento (che anche per lui reca in primo piano «quanto vi è di mutilato e offeso nella vita di tutti»¹⁵), lasciare la parola all'Adorno della *Teoria estetica*,

secondo cui «dire oggi arte radicale è lo stesso che dire arte cupa, col nero come colore di fondo»¹⁶. È probabile, aggiunge il filosofo di Francoforte, che un mondo che ha consentito al male assoluto di estrinsecarsi nella Shoah abbia reso impossibile il godimento estetico, ma rimane la «speranza che la morte stessa sia speranza»¹⁷.

Ne possiamo ricavare riflessioni che consentono al teatro di Sarah Kane di entrare finalmente nel nostro cerchio argomentativo. Se il nero è l'odierno colore dell'arte e però perdura la speranza, allora non è possibile condividere l'opinione di Karl Kraus, secondo cui «i registi moderni non sanno che sulla scena bisogna *vedere* il buio»¹⁸. Questo buio, infatti, Kane lo fa vedere con lucidità concettuale assoluta, collocando lo spettatore di fronte a uno specchio che rimanda, in virtù di anamorfoosi spesso ardite, le fattezze contorte della realtà in cui sia lui che l'autrice sono costretti a vivere: si tratta di un mondo che ha assecondato con tanta determinazione il male che l'antico motto latino *homo homini lupus* appare intinto nell'ottimismo¹⁹.

Come si può trovare consolazione²⁰ in un universo in cui, per dirla con il García Lorca di *Canción otoñal*, «el Amor no tiene flechas?»²¹. È questa, per Kane, l'assenza più dolorosa²², il brutto per antonomasia. Tutto il suo teatro si diparte da questo amore disarmato, da un eros costretto a estrinsecarsi unicamente come nevrosi²³, sadismo, lesioni inferte al corpo proprio e altrui, come cultura della sopraffazione, della superficie e del non-essere. Chi conosca le sue opere sa che nella sezione iniziale di *Crave* il personaggio designato con la sola iniziale A (con il suo Joseph K, Kafka ha aperto una scuola che dai tempi del *Processo* non cessa di avere alunni) si lancia in un vero e proprio *hymne à l'amour* travestito da monologo interiore (*Crave*, pp. 168-70):

A I want to sleep next to you and do your shopping and carry your bags and tell you how much I love being with you but they keep making me do stupid things.

M It's not me, it's you.

B Pointless fucking.

M Time sheet.

C Six month plan.

A And I want to play hide-and-seek and give you my clothes and tell you I like your shoes and sit on the steps while you take a bath and massage your neck and kiss your feet and hold your hand and go for a meal and not mind

when you eat my food and meet you at Rudy's and talk about the day [...] and want you in the morning but let you sleep for a while and kiss your back and stroke your skin and tell you how much I love your hair your eyes your lips your neck your breasts your arse your... [...] and melt when you smile and dissolve when you laugh and not understand why you think I'm rejecting you when I'm not rejecting you and wonder how you could think I'd ever reject you and wonder who you are but accept you anyway [...] and try to get closer to you because it's beautiful learning to know you and well worth the effort and speak German to you badly and Hebrew to you worse and make love with you at three in the morning and somehow somehow somehow communicate some of the overwhelming undying overpowering unconditional all-encompassing heart-enriching mind-expanding on-going never-ending love for you.

C (*Under her breath until A stops speaking*) This has to stop this has to stop this has to stop this has to stop this has to stop this has to stop this has to stop (*Then at normal volume*) this has to stop this has to stop this has to stop²⁴.

La definizione di monologo interiore mi sembra quella che meglio individua questa sezione del dramma. I quattro personaggi (l'autrice si è limitata a precisare che A e B sono due uomini e C e M due donne; ulteriori tratti caratterizzanti sono deducibili – talvolta a fatica – dalle rispettive battute) non stabiliscono alcuna vera comunicazione fra loro. Sono piuttosto delle *voci* (le potremmo definire beckettiane)²⁵, appartenenti a esseri unicamente intenti a *dire* le proprie angosce, che parlano a sé stessi, chiusi in un isolamento che è di per sé un sintomo di disagio esistenziale, se non espressione di uno stato patologico. In ogni caso, più che a un'elegia, il monologo di A dà forma a una sorta di utopia amorosa, a ciò che l'eros dovrebbe elargire e invece non concede. La sua confessione, infatti, riguarda un amore perduto (ed è soprattutto agli sconfitti in amore che il passato parla con il linguaggio del non-essere). Come tale, questa effusione utopica può solo avvatarsi su sé stessa. Lo dimostra anche il passaggio da un periodare ricercato e ricco di suggestioni, anche ritmiche, a un eloquio domestico, fatto di frasi scarse – una per ogni battuta – e lessicalmente povere (allo svuotamento del senso, cioè, corrisponde uno svuotamento del linguaggio) che per gradi implodono nella più secca forma di assenza, la morte (*Crave*, pp. 171-3):

- A I am lost, so fucking lost in this mess of a woman.
 A I am so lonely, so fucking lonely.
 A I keep trying to understand but I don't.
 A Pain by association.
 A Insanity.
 A Death is an option²⁶.

Non a caso *Crave* si chiude con la scomparsa dei quattro personaggi²⁷. Prima, a effondersi era stato, a dispetto del titolo o in ossequio a esso²⁸, un eros minore e guasto in un mondo divenuto anch'esso minore e guasto: al turpiloquio di A («fucking lost in this mess of a woman», «fucking lonely»), lo abbiamo appena letto: di esempi il testo ne fornisce numerosi altri; né può essere casuale che le due parole che ricorrono con maggiore frequenza siano *fucking* e *nothing* fa corona un sesso ridotto a consumo, il più delle volte fonte di nausea e comunque vissuto (ma il termine più corretto sarebbe “preso”) fenomenologicamente²⁹, circoscritto alla fisiologia ed estrinsecato in una realtà alienata, da cui l'umano sembra scomparso. Elenco, nell'ordine, le battute che sorreggono questa interpretazione (*Crave*, pp. 168, 179, 181, 187, 187, 187, 187, 175):

- B Pointless fucking.
 A We made love, then she threw up.
 M A cold fuck and a goldfish memory.
 B This place.
 C ES3.
 A I am the beast at the end of the rope.
 M Impaired judgement, sexual dysfunction, anxiety, headaches, nervousness, sleeplessness, restlessness, nausea, diarrhoea, itching, shaking, sweating, twitching.
 C That's what I'm suffering *now*.
 C Maggots everywhere³⁰.

Dopo quanto si è detto finora, possiamo ripercorrere il macrotesto di Sarah Kane e verificare come, rispetto al tema trattato, già nell'opera prima che tanto scandalizzò i benpensanti (i malpensanti) e poi in quelle che seguirono a ruota³¹, si attivasse, sovrapposto ai tratti speri-

mentali dipendenti dai modelli fissati dai già ricordati Jarry, Büchner, Artaud, Bond, Beckett, Pinter, un moralismo sofferto fino allo strazio ma pertinace: un messaggio che, pur non negandolo, andava ben oltre il mero intento – divenuto progetto politico in pressoché tutti i rappresentanti del In-Yer-Face Theatre – di attaccare il thatcherismo ancora imperante o di indugiare in un *épater les bourgeois* ormai vetusto³². Colpita dalla scena di *Saved* in cui Edward Bond, per sintetizzare in un gesto esemplare la corrispondenza fra povertà concettuale e miseria morale del sottoproletariato urbano (a sua volta vittima della politica governativa che ne aveva imposto la ghettizzazione), aveva consentito a un gruppetto di giovani di lapidare un neonato³³, Kane aveva intuito che un simile atto – che, per quanto efferato, nel dramma bondiano rimaneva in sostanza isolato – si prestava a essere moltiplicato in maniera esponenziale, con l'effetto di sanzionare in maniera ancora più impietosa la generale degradazione della realtà extratestuale.

Il resto glielo suggeriva, sul piano drammaturgico, l'esempio di maestri come Artaud e Beckett: dal primo ricavava la concezione del tragico come «crudeltà delle cose» (come cifra del reale, cioè, e dato intrinseco alla condizione umana), del teatro come conflitto e spasimo, dell'inseparabilità fra corpo e spirito e della consequenziale capacità, da parte del pubblico, di pensare con i sensi³⁴; dal secondo, notazioni tecnico-concettuali accorpate attorno alla scarnificazione della trama, del personaggio³⁵ e del linguaggio (tutti impoveriti, all'occorrenza, fino alla dissoluzione). A entrambi vanno aggiunti Büchner, che con il *Woyzeck* aveva offerto, nel mentre scompaginava ogni forma consolidata, un mirabile esempio di umanità mutilata e franta, e Jarry, che in *Ubu Roi* aveva dimostrato quante potenzialità drammatiche si celassero nella categoria dell'eccesso e nel "basso materiale" rappresentato dallo scurrile e da una corporalità nauseante³⁶.

Tutte queste premesse danno vita, intrecciandosi fra loro, a un teatro in cui l'eccesso si fa addirittura programma: il proibito – che si tratti di parole o di azioni o di entrambe – viene offerto al pubblico con l'artificio dell'accumulo, dell'inventario; l'interdetto viene urlato³⁷; il non visibile, il censurabile, viene squadernato davanti agli occhi. L'eros, per parte sua, accumula tutte le deviazioni ed eversioni che lo riguardano: in *Blasted* rapporti orali e anali, masturbazione, voyeurismo, esibizionismo, genitali maschili e femminili presi a

morsi³⁸, stupri individuali e di gruppo; lo stesso avviene in *Cleansed* (qui un personaggio, Grace, viene addirittura «raped by one of the Voices», p. 132) e *Phoedra's Love*³⁹. L'elenco sarebbe lunghissimo e coinciderebbe con intere sezioni dei drammi citati. Preme sottolineare, qui, che è proprio l'elemento quantitativo, la compressione di tante devianze in un *catalogo* a turbare, sconcertandolo, lo spettatore e a distrarre il critico meno attento dal messaggio quasi edificante, catartico nel senso aristotelico del termine, che corre sotto traccia e che trova in *4:48 Psychosis* la sua estrema e struggente sanzione. In quest'opera, che nel titolo sposta l'ora fatidica dalla mezzanotte, da sempre gravida di fantasmi indesiderati, a un momento interamente soggettivo, nel quale insonnia e male di vivere coincidono, quell'amore a cui prima era concesso di affermarsi almeno come tensione all'essere, come *crave*, si dichiara sconfitto e, letteralmente, muore. L'io che lo ospitava dentro di sé è impleso, prima fendendosi in due (la donna che parla in una sorta di buio sospeso si rivolge a sé stessa non usando nemmeno un "tu", ma un "lei"), quindi frammentandosi in schegge⁴⁰, in voci già quasi postume che prendono atto di una frattura fra desiderio e realtà divenuta insanabile e di un'assenza che non è più possibile colmare (*4:48 Psychosis*, pp. 218-9):

I dread the loss of her I've never touched
 love keeps me a slave in a cage of tears
 I gnaw my tongue with which to her I can never speak
 I miss a woman who was never born
 I kiss a woman across the years that they say we shall never meet.
 [...]
 No hope No hope No hope No hope No hope No hope No hope No hope
 [...]
 My love, my love, why have you forsaken me?⁴¹

Le grida che nelle opere precedenti si erano qua e là levate a sottolineare il dolore connesso alla sconfitta e alla perdita, in *4:48 Psychosis* sono confluite – prima che il corpo balzi incontro, giocando d'anticipo sulla natura, alla morte – in una effusione di cordoglio (nell'intera opera lo stile si fa spesso elevato, come ben si addice al secondo momento liminale dell'esistere) che sembra accogliere l'eco di quell'«Eli, Eli, lemà sabactàni?» con cui il Cristo crocifisso aveva rimpro-

verato Dio di averlo lasciato solo. Innalzato sulla croce, il *mangled eros* dei drammi precedenti, costretto a fare da specchio a una realtà avvilita, a un mondo più marcio della Danimarca su cui Amleto aveva riversato il suo disprezzo, si è purificato. Eros e Thanatos hanno di nuovo indossato abiti antichi. E forse l'imperativo goethiano che chiude il testo, «please open the curtains», è un vero invito a che la luce entri.

Note

1. «Di tutto ciò che occorre per vivere non ho, a quel che mi risulta, portato con me quasi nulla, ma soltanto l'umana debolezza comune a tutti. Con questa – che, sotto tale aspetto, è una forza poderosa – ho affrontato gagliardamente quanto c'era di negativo nel mio tempo, cui mi sento molto vicino, e che non ho il diritto di combattere ma, in un certo senso, di rappresentare» (F. Kafka, *Quarto quaderno in ottavo*, in Id., *Confessioni e diari*, a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano 1972, p. 750). Vi collocheremo accanto, a sostegno dell'ipotesi che in tutti questi autori prendono corpo altrettanti moralisti – nel senso più alto del termine –, ciò che il grande praghe se annota nella prosa *Di notte* (1920), in *Racconti*, a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano 1970: «Perché vegli? Uno deve vegliare, dicono. Uno deve essere presente» (ivi, p. 436).

2. Bond intervenne più volte in difesa di Kane: cfr., in particolare, i contributi *A Blast about Our Smug Theatre*, in “The Guardian”, 28 January 1995, e quanto sostiene a proposito di *4:48 Psychosis*, in “The Guardian”, 16 December 2000. Nel primo, Bond fa giustizia della sommaria sentenza, che ho ripreso nel testo, emanata sul “Daily Mail”, 19 January 1995, dal critico Jack Tinker (nel frattempo Kane aveva dantescaamente dato il suo nome all'aguzzino di *Cleansed*). Ma dalla parte della giovanissima autrice si schierarono subito, fra gli altri, anche David Greig (“The Guardian”, 24 January 1995), Martin Crimp (“The Guardian”, 23 January 1995), Caryl Churchill (“The Guardian”, 25 January 1995), l'autorevolissimo Harold Pinter (“Daily Telegraph”, 16 March 1995): un autentico coro, che comprendeva i maestri vecchi e nuovi del teatro britannico del Novecento.

3. S. Kane, intervista concessa ad Aleks Sierz, ora in “What's On”, 28 March 2001. Ricordiamo che Sierz è anche autore dell'importante volume *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*, Faber and Faber, London 2000.

4. Sull'intero gruppo e sui loro rapporti con Kane, cfr., in aggiunta al saggio di Sierz, lo studio di Graham Saunders, *Love Me or Kill Me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes*, Manchester University Press, Manchester 2002.

5. «Ed ecco urlare la disperazione: l'uomo chiede urlando la sua anima, un solo grido d'angoscia sale dal nostro tempo. Anche l'arte urla nelle tenebre, chiama al soccorso, invoca lo spirito: è l'espressionismo». Questa frase di Hermann Bahr (*Espressionismo*, Bompiani, Milano 1945; ma il saggio dello scrittore austriaco risale

al 1916) è riportata da Giacomo Debenedetti nel volume *Il romanzo del Novecento*, che raccoglie i testi delle sue lezioni accademiche (Garzanti, Milano 1987², p. 457), ma la sua immissione nel mio discorso è agevole, anche in considerazione dei tanti echi espressionistici rinvenibili nel teatro di Kane (la sola parola *cry* ricorre con rimarchevole frequenza nelle sue opere, soprattutto in *Crave*). Certamente nel XX secolo non pochi pittori e scrittori sottraggono il dolore al chiuso del cuore per gridarlo sulla pubblica via: alle grida di un Munch e di un Siqueiros, tanto per fare esempi noti, farà eco lo *Howl* di Allen Ginsberg. Annoto, infine, che Debenedetti cita e discute Bahr in due sezioni esplicitamente dedicate al brutto (Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., pp. 440-62; la curatrice Renata Debenedetti ha voluto intitolarle *L'invasione dei brutti* e *Il brutto come Altro*).

6. Si pensi all'ardimento mostrato dal Kafka del racconto *Ein Landarzt* (sul fianco del giovane morente si apre una ferita «aperta come la bocca di una miniera»; *Un medico di campagna* [1916-17], trad. it. di E. Pocar, in F. Kafka, *Racconti*, Mondadori, Milano 1970, p. 229) e, in misura forse maggiore, dal Gottfried Benn della raccolta *Morgue* (1912), che sceglie l'iperrealismo per evidenziare le valenze metaforiche intrinseche nei corpi disfatti dalla morte. Che nel racconto kafkiano il medico di campagna sia infine costretto a stendersi accanto al paziente «dalla parte della ferita» (*Un medico di campagna*, cit., p. 230) è conseguenza logica, perché allude a una condizione di disfacimento assurda a marca distintiva dell'uomo contemporaneo. Nell'uno e nell'altro caso, però, la forza del testo dipende da un rapporto fra strutture di superficie e strutture profonde articolato in modo che se ne distacchi un potenziale emotivo e concettuale assai cospicuo. La precisazione può apparire superflua, ma i detrattori di Sarah Kane e delle avanguardie di ogni tipo se ne dimenticano puntualmente.

7. Che però fa discendere la sua riflessione dal concetto di “caos rigeneratore”, affiancato a – e dipendente da – una visione della Grecia antica come luogo della bellezza ideale, scomparsa e non più recuperabile. Da questo punto di vista la sua poesia *Griechenland* (1794) porta a compimento quanto già aveva affermato Schiller in *Die Götter Griechenlands* (1788) a proposito di una civiltà in cui «die Götter menschlicher noch waren, / waren Menschen göttlicher» (vv. 191-2 [gli dei erano ancora umani / e divini erano gli uomini; traduzione mia]).

8. K. W. F. Schlegel, *Sullo studio della poesia greca* (1795), trad. it. di A. Lavagetto e con un saggio di G. Baioni, Guida, Napoli 1988, p. 65.

9. J. K. F. Rosenkranz, *L'estetica del brutto* (1853), trad. it. di S. Barbera e con una presentazione di R. Bodei, Aesthetica, Palermo 1994, p. 245. Per quanto vi si ritrova nell'apparato critico, è preziosa anche l'edizione curata nel medesimo anno da Omar Calabrese per la casa editrice milanese Olivares.

10. Si potrebbe a buon diritto asserire che, in conseguenza del loro stesso statuto ontologico, bello e brutto si intreccino in natura e in arte a prescindere o a dispetto delle argomentazioni di quanti – in sede creativa o di speculazione teorica – discettano sull'uno e sull'altro. La tragedia greca e latina secerne sangue e brutture, come fa la *domestic tragedy* elisabettiana (il rapporto può non essere esplicito ma è perce-

più: la forma che prende infine il destino dell'ucciso in *Arden of Feversham*, ad es., fa di lui una sorta di Agamennone piccolo-borghese). È però altrettanto vero che, dato e non concesso che una simile opzione sia possibile, ne risulterebbe avvilta la ricchezza davvero inesauribile del dialogo fra (presunto) bello e (presunto) brutto, che vive proprio della varietà e molteplicità delle tesi. Chi legge questo saggio ne deve anche dedurre che l'elenco qui proposto in parentesi va inteso, nella sua evidente parzialità e tendenziosità, come un mero esempio.

11. Nel ricordo che scrisse di Sarah Kane in occasione della sua scomparsa, Mark Ravenhill metteva invece insieme bellezza e crudeltà: «Sarah Kane was a contemporary writer with a classical sensibility who created a theatre of great moments of beauty and cruelty» (“The Independent”, 23 February 1999). La sua valutazione, semplice e chiara, è ben condivisibile. L'autrice stimava molto Ravenhill, che nel 1996 era assunto a una notorietà anche nel suo caso controversa con *Shopping and Fucking*. Volle dedicargli il suo *Crave*.

12. Si pensi all'*incipit* del componimento 32 di *Les fleurs du mal*: «Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive, / Comme au long d'un cadavre un cadavre étendu». Il poeta era stato ancora più crudo nel componimento 24: «Je m'avance à l'attaque, et je grimpe aux assauts, / Comme après un cadavre un cœur de vermisses» (vv. 7-8). Una teoria di vermi apparirà, come vedremo più avanti, in *Blasted* di Kane. Tutte le citazioni dai *Fleurs du mal* d'ora in avanti saranno indicate con *FM*.

13. Aristotele, *Dell'arte poetica*, a cura di C. Gallavotti, Mondadori-Fondazione Lorenzo Valla, Milano 1997⁸, p. 11. Parole densissime, che preludono al fondamentale concetto di catarsi e toccano principi essenziali di qualsiasi teorizzazione sull'arte. Certo è curioso e significativo che una delle liriche più dirompenti di Baudelaire abbia per titolo e per nucleo concettuale *Une Charogne*: quegli stessi corpi morti, che per un Eraclito sarebbero «da buttar via più dello sterco» (14 – A 121), si mutano, sotto il tocco di Mida dell'artista, in bellezza. È lo stesso “orrore simpatico” (*Horreur sympathique*) che dà il titolo al componimento 82.

14. R. Bodei, *Le forme del bello*, il Mulino, Bologna 1995, p. 104. I versi di Baudelaire sono dati da Bodei nella sola traduzione italiana. Meglio leggerli in originale: «Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques; / De tes bijoux l'Horreur n'est pas le moins charmant, / Et le Meurtre, parmi tes plus chères breloques, / Sur ton ventre orgueilleux danse amoureusement» (*FM, Hymne à la Beauté*, vv. 13-6). Per la verità, a me sembrano più pregnanti, proprio in rapporto al tema della bellezza del brutto, i versi successivi: «Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe, / O Beauté! monstre énorme, effrayant, ingénu! / [...] / De Satan ou de Dieu, qu'importe?» (vv. 21-2, 25). Amico e ammiratore di Delacroix (rimando, di passaggio, a una *Medusa* del pittore di Saint-Maurice, inquietante ma perfettamente in linea con il nostro discorso sulla bellezza del brutto), Baudelaire non ha difficoltà, nella poesia *Les Phares*, ad attirare nella sua poetica una piccola ma significativa coorte di pittori. Le sue definizioni di Leonardo («miroir profond et sombre», *FM, Les Phares*, v. 5), di Goya («cauchemar plein de choses inconnues, / Des fœtus qu'on fait cuire au milieu des sabbats», vv. 25-6), dello stesso Delacroix («lac de sang hanté des mauvais

anges», v. 29) sono esattissime. Singolare è, se mai, che nei suoi versi non trovi posto, accanto al Goya de *Los Desastres de la Guerra*, Géricault con le sue teste mozze e i suoi arti recisi. Resta comunque chiaro (dove il mio ricorso a *Les Phares*) che nelle arti figurative la dialettica bello/brutto si articola in maniera altrettanto copiosa che in letteratura ma con esiti forse ancora più esemplari: il mondo uscito di sesto trova il suo correlativo figurativo in una generale scompaginazione delle forme (la prima vittima è, naturalmente, la simmetria; e non è certo un caso che Umberto Boccioni intitolasse *Antigrazioso* il doppio ritratto della madre), che consente, a livello di fruizione demotica, di identificare il brutto con l'informale. Una discreta campionatura di opere che sorreggono il mio discorso è presente nei capitoli XIII-XV del volume di Umberto Eco *Storia della Bruttezza*, Bompiani, Milano 2007; interessanti sono anche le riflessioni di Elisabetta Barisoni (*La deformazione, il mostro, la mutazione*) ed Edoardo Sanguineti (*Il collage e lo straniamento*) nel collettaneo e copiosamente illustrato *Il Bello e le bestie. Metamorfofi, artifici e ibridi dal mito all'immaginario scientifico*, a cura di L. Vergine, G. Verzotti, Skira, Ginevra-Milano 2004. Quanto al citato *Antigrazioso* di Boccioni, vale la pena ricordare che nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1921) Marinetti era stato esplicito: «La nostra letteratura non sarà bella! [...] Noi utilizziamo tutti i suoni brutali, tutti i gridi espressivi della vita violenta che ci circonda. Facciamo coraggiosamente il "brutto" in letteratura, e uccidiamo dovunque la solennità» (il passo si può leggere in F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1996³, pp. 53-4; il corsivo è mio).

15. Bodei, *Le forme del bello*, cit., p. 115.

16. T. W. Adorno, *Teoria estetica* (1970), a cura di E. De Angelis, Einaudi, Torino 1975, p. 58. Ma cfr. le intere sezioni *Sulle categorie del brutto, del bello e della tecnica*, e i relativi *Paralipomeni*. Notevoli anche le pagine dedicate alla dissonanza (ivi, pp. 154-9), un fenomeno che può essere agevolmente esteso dal campo musicale al discorso che qui si va conducendo, già in parte discusso da Adorno nel breve saggio *È serena l'arte?*, in Id., *Note per la letteratura 1961-1968*, Einaudi, Torino 1979, pp. 273-80.

17. Ivi, p. 355.

18. K. Kraus, *Detti e contraddetti*, a cura di R. Calasso, Adelphi, Milano 1972, p. 125 (il corsivo è mio).

19. È ancora Baudelaire a dirlo in maniera esemplare, definendo "cialtrone" l'evò moderno e "avariato" ciò che ne proviene: «Ce ne seront jamais ces beautés de vignettes, / Produits avariés, nés d'un siècle vaurien» (*FM, L'idéal*, vv. 1-2).

20. Susan Sontag addita nella consolazione uno dei fini ultimi della letteratura: cfr. S. Sontag, *Ipotesi sulla bellezza*, in Id., *Nello stesso tempo. Saggi di letteratura e politica*, trad. it. di P. Dilonardo, A. Jump, Mondadori, Milano 2008, p. 10.

21. «¿Y si el amor nos engaña? / [...] / ¿Si la esperanza se apaga / y la Babele se comienza, / qué antorcha iluminará / los caminos en la Tierra? / ¿Si el azul es un ensueño, / qué será de la inocencia? / ¿Qué será del corazón / si el Amor no tiene flechas?» (vv. 31, 37-44). Sono versi che Kane avrebbe sottoscritto in pieno. Vi è anche presente, come si vede, l'opposizione luce-tenebra, antica quanto il tempo («E

gli uomini vollero piuttosto le tenebre che la luce», si legge nel Vangelo di Giovanni, 3, 19; non a caso Leopardi pose questa frase a epigrafe della *Ginestra*; ma, se vogliamo parafrasare William Golding (che a sua volta riprendeva Milton), sono autori come Kane a inoltrarsi nella *darkness* e poi a renderla *visible* (in *Crave*, ad es., la lotta fra il buio e la luce viene evocata più volte).

22. Sul piano concettuale se ne impregna l'intero suo *corpus*. In *Crave* l'implicito diventa esplicito: «Absence sleeps between the buildings at night» (S. Kane, *Crave*, in *Complete Plays*, edited by D. Greig, Methuen, London 2001, p. 165 [Di notte l'assenza si addormenta fra le case; *Febbre*, in S. Kane, *Tutto il teatro*, trad. it. di B. Nativi, Einaudi, Torino 2000+, p. 152]). Tutte le citazioni successive dalle opere di Kane faranno riferimento all'edizione completa appena citata, saranno date nel testo e il numero della pagina sarà preceduto dal titolo relativo. Per le traduzioni in italiano mi riferirò all'edizione indicata, che è anche la sola a tutt'oggi esistente. Il volume reca una meditata introduzione di Luca Scarlini, ma il merito di aver fatto conoscere l'autrice inglese in Italia va ascritto in massima parte a Barbara Nativi. Prima della sua prematura scomparsa, la regista toscana ebbe il tempo di mettere in scena sia *Blasted* (*Dannati*, 16 settembre 1997; nella circostanza Kane fu a Sesto Fiorentino e discusse con lei e con l'aiuto-regista Michele Panella alcuni aspetti della messa in scena) sia *Crave* (*Febbre*, 29 luglio 2000).

23. Com'era prevedibile, si è parlato molto del rapporto, in Kane, fra la depressione che la tormentava e che infine la uccise e i contenuti delle sue opere. E, come sempre accade in questi casi, ne sono sorte le più bieche banalità, ma la questione non è oziosa, perché un rapporto fra vissuto e creato si instaura sempre. Non si vede come potrebbe essere altrimenti. Diremo allora, per tagliar corto, che l'opera di Kane si iscrive in una nevrosi ma non si identifica con essa: così è per lei e per un considerevole numero di scrittori (si parlava prima di Kafka), non ultima quella Sylvia Plath alla quale è stata più volte accostata e le cui opere con ogni probabilità aveva letto. Non si può nemmeno dimenticare che Sarah Kane era molto giovane e aveva passioni tipiche di una ragazza della sua età (era addirittura tifosa del Manchester), fra cui la musica pop. Era qui, anzi, che trovava più agevolmente "compagni al duol". Dichiarò più volte, ad esempio, che amava i Joy Division, autori e interpreti di canzoni (*Love Will Tear Us Apart; Disorder; Something Must Break*) che non invitavano certo alla gioia di vivere. Il loro cantante, Ian Curtis, si uccise il 18 maggio del 1980, a ventitré anni. Nei drammi di Kane si odono qua e là echi non solo dei Joy Division ma di altri gruppi musicali, a dare conferma di quella «verità delle canzonette» di cui una volta scrisse Giaime Pintor.

24. **A:** Voglio dormire accanto a te e farti la spesa e portarti le borse e dirti quanto mi piace stare con te ma quelli continuano a farmi fare stupidaggini. **M:** Non sono io, sei tu. **B:** Scopate inutili. **M:** Foglio presenze. **C:** Piano semestrale. **A:** E voglio giocare a nascondino e darti i miei vestiti e dirti che mi piacciono le tue scarpe e sedermi sugli scalini mentre fai il bagno e massaggiarti il collo e baciarti i piedi e tenerti la mano e andare a cena fuori e non farci caso se mangi dal mio piatto e incontrati da Rudy e parlare della giornata [...] e desiderarti di mattina ma lasciarti dormi-

re ancora un po' e baciarti la schiena e carezzarti la pelle e dirti quanto amo i tuoi capelli i tuoi occhi le tue labbra il tuo collo i tuoi seni il tuo culo il tuo... [...] e sciogliermi quando sorridi e dissolvermi quando ridi e non capire perché credi che ti rifiuti visto che non ti rifiuti e domandarmi come hai fatto a pensare che ti avessi rifiutato e chiedermi chi sei ma accettarti chiunque tu sia [...] e cercare di esserti vicino perché è bello imparare a conoscerti e ne vale di sicuro la pena e parlarti in un pessimo tedesco e in un ebraico ancora peggiore e far l'amore con te alle tre di mattina e non so come non so come non so come comunicarti qualcosa dell'assoluto eterno indomabile incondizionato inarrestabile irrazionale razionalissimo costante infinito amore. **C** (*a bassa voce fintanto che A non finisce di parlare*): Ora basta ora basta ora basta ora basta ora basta ora basta ora basta ora basta (*poi a volume normale*) ora basta ora, ora basta, ora basta; pp. 155-7.]

25. In *Crave* il richiamo a Beckett è palese in tutte le sezioni (in quella finale, dalla prima all'ultima battuta) in cui i personaggi danno corpo a una sorta di canto antifonario fatto di frasi più o meno brevi (a volte le forma un solo vocabolo) che si susseguono ma non necessariamente si intrecciano (se pensiamo alla tragedia come genere, possiamo azzardare l'idea che in questo stilema si attesti la degradazione delle sticomitie del dramma greco). In altri momenti l'intertestualità è dichiarata. Così avviene, ad esempio, per T. S. Eliot: le battute che si scambiano A e B in apertura («What do you want?» «To die», *Crave*, p. 155) rimandano all'epigrafe della *Waste Land*, mentre l'esortazione formulata da M: «HURRY UP PLEASE IT'S TIME» (*Crave*, p. 162) è una vera e propria citazione dal celebre poema. Facilmente rintracciabili sono anche riferimenti a *Hamlet*, ad *Antony and Cleopatra* e al *Merchant of Venice*, ai Vangeli, a *Ulysses* di Joyce (in *Blasted* viene citata più di una volta e quasi *verbatim* la visione, formulata nel romanzo da Stephen Dedalus, della storia come incubo); *Cleansed*, a sua volta, addirittura pullula di citazioni da 1984 di Orwell.

26. [**A**: Sono perso, cazzo sono completamente perso per questo cesso di donna. **A**: Sono solo, cazzo, sono così solo. **A**: Continuo a cercare di capire ma non ci riesco. **A**: Dolore per associazione di idee. **A**: Pazzia. **A**: Una possibilità è morire; pp. 157-9]. Già in precedenza A, in un apparente dialogo con M, aveva sanzionato il primato del morire: «**A**: There're worse things than being fat and fifty. **M**: What for? **A**: Being dead and thirty» (*Crave*, p. 164 [**A**: C'è di peggio che essere grassi ed avere cinquant'anni. **M**: Perché no? **A**: Essere morti ed averne trenta; p. 152]).

27. Qualcuno (Sierz, fra gli altri) ha definito il finale ambiguo perché non si comprende bene se l'autrice intendesse alludere alla morte (in questo caso, preceduta da un lampo di luce, come attesta la battuta di C: «Bright, white light», *Crave*, p. 200) o ad un metaforico precipitare nell'inconscio. È vero però che *4:48 Psychosis* (che è, lo ricordiamo, la cronaca di un suicidio) si chiude con la frase «please open the curtains» (*4:48 Psychosis*, p. 245), che allude al *topos* della luce e, a livello intertestuale, alla celeberrima richiesta formulata da Goethe in punto di morte: «Mehr Licht!». Il finale di *Crave* mi sembra, quindi, chiarissimo: che si tratti di morte fisica o di sprofondamento nelle sabbie mobili dell'inconscio non fa molta differenza ai fini del messaggio.

28. L'area semantica del sostantivo *crave* accoglie i concetti di bisogno assoluto, desiderio, fame o sete di qualcosa, voglia, ansia, frenesia, bramosia, smania. Scegliendo di tradurlo con "febbre", Nativi (che nelle sue Note ricorda come Vicky Featherstone, la prima a mettere in scena quest'opera, non esitasse a definirla un dramma «sull'amore e sul desiderio») mostra di considerare malati i sentimenti espressi dalle quattro figure.

29. Lo afferma A con lo sconforto del vinto: «I am not what I am, I am what I do» (*Crave*, p. 180 [Non sono ciò che sono, sono ciò che faccio; p. 164]).

30. [B: Scopate inutili. A: Abbiamo fatto l'amore, poi lei ha vomitato. M: Scopate veloci e una memoria da pesce rosso. B: Questo posto. C: ES3. A: Sono la bestia all'estremità del guinzaglio. M: Confusione mentale, disfunzioni sessuali, ansia, cefalee, nervosismo, insonnia, agitazione, nausea, diarrea, prurito, tremori, sudorazione, convulsioni. C: Ecco di cosa soffro *per ora*. C: Vermi dappertutto; pp. 155, 163, 165, 169, 169, 169, 169, 160.] La sigla ES3 indica il reparto della clinica psichiatrica in cui Sarah Kane trascorse periodi di degenza. Il precedente dramma, *Cleansed*, reca una dedica ai «patients and staff of ES3». La battuta pronunciata da M è una vera e propria cartella clinica e fa da prolessi a quelle che dilagheranno in *4:48 Psychosis*. È chiaro che la successiva battuta di C serve a rendere comune, universale, la condizione di follia o, almeno, di estremo malessere esistenziale. Ai vermi di *Crave*, infine, si aggiungono, con più disperata forza, gli scarafaggi di *4:48 Psychosis*: «A consolidated consciousness resides in a darkened banqueting hall near the ceiling of a mind whose floor shifts as ten thousand cockroaches [...] a blanket of roaches [...] a blanket of roaches on which we dance» (*4:48 Psychosis*, pp. 205, 227, 228 [Una coscienza antica abita dentro una buia sala da banchetto accanto al soffitto di una mente il cui pavimento si muove come diecimila scarafaggi [...] una coperta di scarafaggi [...] la coperta di scarafaggi su cui danziamo; pp. 183, 204, 205; per la verità, nel secondo e terzo caso Nativi traduce *roaches* con "piattole", ma non si comprende il motivo di una simile scelta]).

31. È bene ricordare che Kane mise a punto il suo *corpus* di opere in una manciata d'anni: *Blasted* (1995); *Phoedra's Love* (1996), *Cleansed* (1998), *Crave* (1998). *4:48 Psychosis* fu scritto nel 1999 e rappresentato nel 2000, dopo la morte dell'autrice, al Royal Court Theatre, regista James Macdonald.

32. Tutto il cosiddetto In-Yer-Face Theatre si connota per un impegno politico dichiaratamente *leftist*. Lo stesso dicasi per un Pinter o un Bond. Kane, per parte sua, preferisce concentrarsi sull'io come collettore di tensioni che infine lo fanno esplodere, ma è consapevole – e lo mostra sulla scena – che non poche di queste tensioni nascono da mali collettivi. In *Blasted*, ad esempio, la guerra combattuta nella ex Jugoslavia rompe letteralmente la parete teatrale, consentendo alla stanza-tana in cui sono rifugiati Ian e Cate di espandersi fino a coincidere con un mondo che ha voluto «piuttosto le tenebre che la luce», degradando con le sue male azioni tutto il possibile, non ultimo l'eros: lo stupro, ad esempio (la seconda parte del dramma ne è colma), si configura come atto politico-militare per eccellenza. Non solo: la parete dell'albergo in cui Ian ha vessato Cate, e che d'un tratto si squarcia per lasciare

irrompere il Soldato in armi e il campionario di orrori che egli porta con sé, tende a sottolineare la contiguità fra le forme di sopraffazione privata perpetrate nel cosiddetto Occidente civile e la violenza esplosa (nel caso in questione) nelle sue periferie. Su questo Kane è stata esplicita (cfr. ciò che dichiara alle curatrici Heidi Stephenson e Natasha Langridge nel volume *Rage and Reason. Women Playwrights on Playwriting*, Methuen, London 1997, pp. 130-1). Fin troppo, forse: in *Blasted* i tratti razzisti e ultraconservatori di Ian sono esasperati fino alla caricatura.

33. Nella circostanza (e nell'intero dramma), Bond aveva colto e sottolineato con abilità il rapporto che si instaura fra violenza fisica e insufficienza linguistico-concettuale. Trent'anni dopo, Kane e i suoi coetanei (ai quali possiamo aggiungere non pochi registi cinematografici) potranno darlo per scontato. Il tema, meno agevole di quanto sembri (solo due anni prima di *Saved*, Burgess aveva dimostrato, con *A Clockwork Orange*, che non sempre è così, individuando nei comportamenti giovanili pulsioni che possono tranquillamente prescindere da siffatte connotazioni), è discusso con interessanti esiti da Jeanette R. Malkin nel saggio *Verbal Violence in Contemporary Drama*, Cambridge University Press, Cambridge 1992.

34. La prima definizione è di Giacomo Debenedetti, che la usa a proposito di Tozzi nel *Romanzo del Novecento*, cit., p. 70. Alle altre danno corpo, nell'ordine, le parole dello stesso Artaud: «Se il teatro come i sogni è sanguinario e inumano, lo è, di gran lunga di più, per manifestare e imprimere indelebilmente in noi l'idea di un perpetuo conflitto e di uno spasimo in cui la vita viene troncata ad ogni minuto, in cui ogni elemento della creazione si erge e si contrappone alla nostra condizione di esseri definiti [...] La separazione fra teatro d'analisi e mondo plastico ci sembra stupida. Non è possibile separare il corpo dallo spirito, o i sensi dall'intelligenza, soprattutto in un campo dove la stanchezza continuamente rinnovata dei sensi esige scosse per ravvivare il nostro interesse [...] Profondamente convinto che il pubblico pensa anzitutto coi sensi [...] il teatro della Crudeltà vuol ricorrere allo spettacolo di massa [...] Se vuol ritrovare la sua necessità, bisogna che il teatro ci restituisca tutto ciò che è nell'amore, nel delitto, nella guerra o nella pazzia» (A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, a cura di G. R. Morteo, G. Neri, Einaudi, Torino 1968, pp. 207, 202, 201). Nel Secondo manifesto le premesse etiche su cui poggia il teatro della crudeltà sono dichiarate da Artaud in apertura: «Questa crudeltà, sanguinosa se necessario, ma non di proposito, si identifica dunque con una sorta di severa purezza morale che non teme di pagare la vita al prezzo cui deve essere pagata» (ivi, p. 236).

35. Kane fa suo, ad esempio, il tratto tipicamente beckettiano del personaggio strutturato su due livelli, reale e simbolico: si pensi a *Blasted*, in cui Ian, Kate e il Soldato coprono questo ruolo in maniera addirittura didascalica. Da Beckett Kane riprende anche la concezione della scena come luogo chiuso (può trattarsi o meno di una stanza), come trappola (e qui può inserirsi Pinter, che vi porta il corollario della "minaccia", del mondo esterno percepito come ostile e potenzialmente omicida: un'estrema propaggine della *Tana* di Kafka?), in cui a imprigionare i personaggi non sono solo le vicende che li riguardano ma lo stesso meccanismo teatrale.

36. Ricordiamo che nel 1997 Kane mise in scena, in qualità di regista, *Woyzeck* e,

a illuminare certe consonanze fra le due donne, che nel 1987 Barbara Nativi aveva esordito come regista con la medesima opera. Un ulteriore contatto fra Büchner e Jarry (e si ricorderà che la compagnia fondata da Artaud nel 1926 si chiamava Théâtre Alfred Jarry) può essere visto nel rapporto – che Kane fissa con intelligenza nel suo teatro – fra l'esibizione di un corpo martoriato (Büchner) e quello di un corpo ripreso nelle sue più umili funzioni fisiologiche (Jarry; accanto a lui, Laforgue, ma non si può dire con certezza se Kane ne conoscesse i versi o le *Moralités légendaires*). In fin dei conti, la linea scatologica che attraversa il teatro di Sarah Kane (principia con la battuta di Ian «I've shat in better places than this», *Blasted*, p. 3 [Ho cacato in posti meglio di questo; p. 7]) può aver avuto un nobile ascendente nelle privatissime deiezioni di Celia nello swiftiano *The Lady's Dressing Room* (nel poemetto, più tributario del demoniaco che del satirico, si attestava fra l'altro uno smembramento del corpo femminile che in letteratura resterà ineguagliato), ma si è infine assestato sul *Merdre!* di Jarry e sui suoi sottoprodotti; se vi sovrapponiamo i temi della tortura e del dominio esercitato sul corpo altrui, allora la linea più netta è quella che porta Kane (di *Blasted* e *Cleansed*, soprattutto) a Sade e al Pasolini di *Salò o le 120 giornate di Sodoma*.

37. Il linguaggio di Kane si distacca nettamente dalla parola sterilizzata di Beckett per accostarsi a quella, attinta a un parlato ben più quotidiano, dello stesso Bond o di Ravenhill. Non si contano, infatti, lemmi ed espressioni colloquiali (e dialettali: qua e là echeggia la parlata di Manchester, ad es.), spesso legati alla corporeità: accanto a *cunt*, *arse*, *cock*, *testicles* gergalismi come *cocksucker*, *coon*, *conker*, *gash*, *lesbos*, *pakis*, *sarnies* ecc.

38. Così in *Blasted*. Al momento in cui Kate morde il pene di Ian corrisponde quello in cui Ian morde la vagina della ragazza: «As soon as Cate hears the words she bites his penis as hard as she can [...] You bit me. It's still bleeding» (*Blasted*, pp. 31-2 [Cate quando sente la parola gli morde il pene più forte che può [...] me l'hai morsa. Sanguina ancora; pp. 30-1]). Questa forma di cannibalismo, trasparente nei suoi significati simbolici, può essere intesa anche come prolettica della scena finale, in cui Ian divora la bambina morta.

39. Intervistata, l'autrice lo definì «my comedy» (“Daily Mail”, 18 January 1995), ed effettivamente in *Phoedra's Love* gli spunti umoristici sono, a saperli cogliere, numerosi. Lo dimostra anche la caratterizzazione di Ippolito (e ciò consente di inserirlo nel nostro discorso) come uomo fin troppo esperto da un punto di vista sessuale, anche se dall'erotismo non ricava che uno *spleen* d'ordinanza. Quanto all'opera in sé, si sono sempre evocati Seneca e Racine. Se dipendenze vi sono, non vi è nulla nel testo che possa dimostrarle, a meno che non ci si accontenti dell'argomento in sé e di vaghe assonanze. Rimandano invece più chiaramente al Seneca filtrato dagli elisabettiani le mutilazioni subite dai personaggi di *Cleansed* (cfr., sull'argomento, l'articolo di D. Susanetti, *La purezza dell'impuro. In margine a Sarah Kane, L'amore di Fedra*, in “Dioniso”, 5, 2006, pp. 140-53). L'accecamento di Ian in *Blasted* assomma invece in sé tratti dell'*Edipo re* di Sofocle e del *King Lear* di Shakespeare, secondo moduli anch'essi governati dall'ironia: Ian, cinico giornalista di *pulp magazine*, inca-

pace di vedere l'orrore del mondo, subisce con l'ablazione degli occhi il giusto contrappasso.

40. Il testo è, a livello strutturale, un monologo condotto, per così dire, a scatola cranica aperta. Sezioni in cui l'io narrante si rivolge a sé stesso con il pronome di prima, seconda o terza persona singolare si alternano a colloqui con uno psichiatra, a esercizi di psicoterapia, all'immissione di stralci dalla cartella clinica della protagonista. Anche il sociale vi irrompe nella forma psicotica dell'autolesionismo: «I gassed the Jews, I killed the Kurds, I bombed the Arabs, I fucked small children while they begged for mercy, the killing fields are mine» (4:48 *Psychosis*, p. 227 [Ho gassato gli Ebrei, ho ucciso i Curdi, ho bombardato gli Arabi, mi sono scopata dei bambini piccoli mentre imploravano pietà, i campi minati sono miei; p. 204]).

41. [Mi spaventa la mancanza di quella lei che non ho mai sfiorato / l'amore mi tiene schiava in una gabbia di lacrime / Mi mastico questa lingua con cui non posso mai parlarle / Sento la mancanza di una donna che non è mai nata / Sono anni che bacio una donna che dice che non ci incontreremo mai / [...] / Nessuna speranza Nessuna speranza Nessuna speranza Nessuna speranza Nessuna speranza / [...] / Amore mio, amore mio, perché mi hai abbandonata?; pp. 195-6.] Nel testo i lemmi negativi *no*, *not*, *never*, *nothing* ricorrono con una frequenza impressionante, e così molti altri di analogo segno. Vi ha ampio spazio anche la parola *fault*, che a sua volta rimanda all'antichissimo e mai estinto tema della vita come colpa. Resta infine, come si è detto, il fatto che in 4:48 *Psychosis* il linguaggio si faccia elevato, lontano dal *demotic speech* degli altri drammi: per portarsi all'altezza della morte, forse, alla quale la protagonista va incontro come una delle tante vittime sacrificali della tragedia antica.

Gli autori

Silvia Bigliuzzi Professore ordinario di Letteratura inglese presso l'Università di Verona. Si è occupata di R. Brooke (*Il giullare e l'enigma: la poesia metafisica di Rupert Brooke*, ETS, Pisa 1994), di confronto tra le arti, pubblicando un volume sul modernismo (*Il colore del silenzio. Il Novecento tra parola e immagine*, Marsilio, Venezia 1998) e, con Sharon Wood, una miscelanea di studi sullo stesso tema (*Collaboration in the Arts from the Middle Ages to the Present*, Ashgate, Aldershot 2006). Si è inoltre occupata di performance del testo (*Sull'esecuzione testuale. Dal testo letterario alla performance*, ETS, Pisa 2002), di Shakespeare (*Oltre il genere. Amleto tra scena e racconto*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2001; *Nel prisma del nulla. L'esperienza del non-essere nella drammaturgia shakespeariana*, Liguori, Napoli 2005). Ha curato, con Alessandro Serpieri, l'edizione italiana delle poesie di J. Donne, *Poesie*, seconda edizione rivista e ampliata, Rizzoli, Milano 2009.

Maria Teresa Chialant Professore ordinario di Letteratura inglese presso l'Università di Salerno. Ha pubblicato saggi su Dickens, Gissing e H. G. Wells, e la traduzione e cura di: M. Oliphant, *La finestra della biblioteca*, Marsilio, Venezia 1996; G. Gissing, *Il riscatto di Eva*, Liguori, Napoli 2005 e J. Conrad, *Domani*, Palomar, Bari 2008. Ha curato diversi volumi collettanei, tra cui: *Letteratura e femminismi*, con E. Rao, Liguori, Napoli 2000; *Il personaggio in letteratura*, ESI, Napoli 2004; *L'impulso autobiografico*, con M. Bottalico, Liguori, Napoli 2005; *Viaggio e letteratura*, Marsilio, Venezia 2006 e *Literary Landscapes, Landscape in Literature*, con M. Bottalico, E. Rao, Carocci, Roma 2007. Dirige la collana "Sui confini delle differenze" per la Palomar di Bari.

Francesco de Cristofaro Ricercatore di Letterature comparate presso l'Università di Napoli Federico II. Ha pubblicato saggi diversi di critica e teoria letteraria, in volumi collettanei o in riviste come "Modern Language Notes", "Inchiesta", "Lettere italiane", "Intersezioni", "Rivista di Letteratura

Teatrale”; ha inoltre contribuito al *Dizionario dei temi letterari*, UTET, Torino 2007, e alla *Letteratura europea* (in corso di pubblicazione presso lo stesso editore). È autore dei volumi *Zoo di romanzi. Balzac, Manzoni, Dickens e altri bestiari*, Liguori, Napoli 2002, e *Manzoni*, il Mulino, Bologna 2009.

Simonetta de Filippis Professore ordinario di Letteratura inglese presso l'Università di Napoli L'Orientale. I suoi interessi di ricerca si legano soprattutto alla drammaturgia inglese e alla narrativa primo-novecentesca. Si è occupata in particolare del teatro di Shakespeare, su cui ha pubblicato diversi saggi e il volume *Teatro come sperimentazione. Shakespeare e la scrittura romanzesca*, Roma, Bulzoni 2003. Nell'ambito degli studi lawrenciani, ha curato l'edizione critica di *Sketches of Etruscan Places and Other Italian Essays* per l'edizione delle opere complete di D. H. Lawrence, Cambridge University Press, Cambridge 1992; Penguin, London 1999, e gli atti del convegno internazionale *D. H. Lawrence and Literary Genres*, Loffredo, Napoli 2004. Ha inoltre pubblicato numerosi saggi su diversi aspetti della produzione lawrenciana (drammi, narrativa breve, libri di viaggio) in volumi e riviste nazionali e internazionali.

Annamaria Lamarra Professore associato di Letteratura inglese presso l'Università di Napoli Federico II. Tra le sue pubblicazioni: *Generi al femminile*, in F. Marengo (a cura di), *Storia della civiltà letteraria inglese*, UTET, Torino 1996; *Invito alla lettura di Forster*, Mursia, Milano 2003; *Aphra Behn*, in *The Oxford Encyclopedia of Women in World History*, Oxford University Press, Oxford 2007. È curatrice, con B. Dhuicq, del volume *Aphra Behn In/And Our Time*, Les éditions d'en Face, Paris 2008.

Angela Leonardi Dottore di ricerca e cultrice della materia in Letteratura inglese presso l'Università di Napoli Federico II. Oltre al volume *Tempeste. Eduardo incontra Shakespeare*, Colonnese, Napoli 2007, ha pubblicato gli articoli *Shakespeare a Napoli. Eduardo riscrive La tempesta*, in G. Scognamiglio (a cura di), *La scrittura che accende la scena. Studi e testi teatrali da Bracco a Troisi*, ESI, Napoli 2007, pp. 185-205, e «My humanity is my right»: *lo Shylock di Arnold Wesker*, in S. Manferlotti, M. Squillante (a cura di), *Ebraismo e letteratura*, Liguori, Napoli 2008, pp. 121-51.

Stefano Manferlotti Professore ordinario di Letteratura inglese presso l'Università di Napoli Federico II. Ha pubblicato i volumi: *George Orwell*, La Nuova Italia, Firenze 1979; *Antiutopia. Huxley, Orwell, Burgess*, Sellerio, Palermo 1984; *Introduzione alla lettura di Aldous Huxley*, Mursia, Milano 1987;

Dopo l'Impero. Romanzo ed etnia in Gran Bretagna, Liguori, Napoli 1995; *James Joyce*, Rubbettino, Catanzaro 1997; *Amleto in parodia*, Bulzoni, Roma 2005. Ha tradotto opere di Dickens, Chesterton, Huxley, Orwell, Melville, London. Ha curato i volumi collettanei *La scrittura e il volto. Figurazioni fisiognomiche in letteratura*, Liguori, Napoli 2006, e, con M. Squillante, *Ebraismo e letteratura*, Liguori, Napoli 2008. Dirige la collana di studi inglesi "Il Leone e l'Unicorno" e la collana di letteratura comparata "L'armonia del mondo", entrambe edita da Liguori. È critico letterario per "Il Mattino" e "Il Venerdì di Repubblica".

Francesco Marroni Professore ordinario di Letteratura inglese presso l'Università di Pescara. È direttore delle riviste "Merope", "Rivista di Studi Vittoriani" e "Traduttologia". Ha scritto studi monografici e articoli soprattutto sulla letteratura vittoriana. È direttore del CUSVE (Centro universitario di studi vittoriani ed edoardiani, Pescara).

Angelo Righetti Professore ordinario di Letteratura inglese presso l'Università di Verona. Tra le sue pubblicazioni, studi sulla poesia di Browning e di T. S. Eliot, edizioni tradotte e commentate di Wordsworth e Browning (Mursia, Milano 1998 e 1999), e saggi su Wordsworth, Byron, Ruskin, Browning e Joyce. Ha inoltre curato l'edizione di *The Brand of the Wild and Early Sketches*, Valdona, Verona 2002, che comprende un romanzo a puntate e i primi racconti, mai pubblicati in volume, dello scrittore australiano Vance Palmer, e di tre sillogi di saggi: *Theory and Practice of the Short Story. Australia, New Zealand, the South Pacific*, Verona 2006; *The Protean Forms of Life Writing. Auto/Biography in English, 1680-2000*, Napoli 2008, e *Byron e l'Europa, l'Europa di Byron*, numero monografico dei "Nuovi Quaderni del CRIER", 2008.

Michele Stanco Professore associato di Letteratura inglese all'Università di Napoli Federico II. Studioso di letteratura inglese del Rinascimento, ha focalizzato la sua attività di ricerca sulla drammaturgia elisabettiana e sull'estetica filosofica. Tra le sue pubblicazioni più recenti: l'edizione, con John Roe, del volume miscelaneo *Inspiration and Technique. Ancient to Modern Views on Beauty and Art*, Peter Lang, Berna 2007. Di prossima uscita il volume *Il caos ordinato. Tensioni etiche e giustizia poetica in Shakespeare*, Carocci, Roma.

