

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

**Lo spettacolo delle apparenze: "A Portrait of a Lady" di Jane Campion**

**This is the author's manuscript**

*Original Citation:*

*Availability:*

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/129153> since

*Publisher:*

Trauben

*Terms of use:*

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

*Saggi letterari*



Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere  
e Culture Moderne

Retoriche  
del discorso amoroso  
nella letteratura in inglese

*a cura di Lucia Folena*

Trauben

*Volume pubblicato con il contributo del  
Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne  
dell'Università degli Studi di Torino*

In copertina: William Blake, *Whirlwind of Lovers*, 1826.

© 2012 Trauben editrice  
via Plana 1 – 10123 Torino  
[www.trauben.it](http://www.trauben.it)

ISBN 978 88 87013177

*Indice*

|   |     |
|---|-----|
| LUCIA FOLENA<br>La seduzione del linguaggio   | 7   |
| ROBERTO ALONGE<br><i>The Country Wife</i> : il piacere libertino del ‘contemplativo’                              | 37  |
| PAOLO BERTINETTI<br>Chi seduce chi nella commedia della Restaurazione   | 47  |
| PAOLA CARMAGNANI<br><i>Wuthering Heights</i> : la legge del desiderio e il linguaggio della passione              | 55  |
| CARMEN CONCILIO<br><i>Jacob’s Room</i> : il ritratto cubista di Virginia Woolf                                    | 65  |
| PIETRO DEANDREA<br>Pampering Divorce: Seduction in Caroline Bird’s poetry   | 89  |
| IRENE DE ANGELIS<br>Variations on the Theme of Seduction in <i>Jane Eyre</i>                                      | 97  |
| SONIA DI LORETO<br>Double Seduction: Linda Brent, Harriet Jacobs, and <i>White Women Readers</i>                  | 109 |
| LUCIA FOLENA<br>Dove fioriva l’eloquenza: Satana seduttore nel <i>Paradise Lost</i>                               | 119 |
| PIER PAOLO PICIUCCO<br>Maurice Bendrix’s Double Seduction: a Note to Graham Greene’s <i>The End of the Affair</i> | 149 |
| PAOLA QUAZZO<br>The Seduction of the Empire: Young South African Novelists and the Fascination for Riches         | 159 |
| DANIELA SALUSSO<br>Attempts on the Other’s life: dysfunctional forms of seduction in Martin Crimp’s plays         | 175 |
| CHIARA SIMONIGH<br>Lo spettacolo delle apparenze. <i>A Portrait of a Lady</i> di Jane Campion                     | 189 |
| ROBERTO TESSARI<br><i>Hamlet</i> : il teatro nel teatro come antidoto alla seduzione diabolica delle immagini     | 205 |



# LA SEDUZIONE DEL LINGUAGGIO

*Lucia Folena*

La parola è un potente signore, che, con corpo piccolissimo e del tutto invisibile, compie opere assolutamente divine.

GORGIA DI LEONTINI<sup>1</sup>

## 1. *La parola del diavolo*

Questa storia ha due punti di inizio. Il primo si colloca nella Magna Grecia del V secolo a.C., ed è l'invenzione della retorica come arte del discorso. L'altro arriva molto più tardi, intorno al II secolo d.C., quando la patristica si appropria del termine *seducere* e dei suoi derivati, come il sostantivo *seductio*, investendoli di nuovi significati connessi alla vicenda universale dell'umanità narrata nel Vecchio Testamento e alla dimensione morale dell'esistenza. A partire da qui, *seducere*, che nel latino classico vale semplicemente "condurre in disparte, allontanare, separare", e persino "mettere in salvo", si carica di pesanti connotazioni negative, segnalando un fatale discostarsi dal luogo provvidenzialmente assegnato o dall'itinerario divinamente prefissato a causa dell'astuto e pernicioso intervento diabolico. Così il sedurre si assimila al "fuorviare", al "distogliere dalla retta via o dal cammino verso la salvezza eterna"<sup>2</sup>. Non esiste

<sup>1</sup> *Encomio di Elena* (Diels 82 B 11.8), in *I Presocratici*, a c. di G. Reale, Milano, Bompiani, 2006, p. 1633.

<sup>2</sup> Cfr. A. ERNOUT et A. MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine* [1932], Paris, Klincksieck, 2001, s.v. *duco*; G. B. CONTE, E. PIANEZZOLA e G. RANUCCI, *Dizionario di latino-italiano*, Firenze, Le Monnier, 2004, s.v. *seduco*; L. CASTIGLIONI e S. MARIOTTI, *Vocabolario della lingua latina*, Torino, Loescher, 2007, s.v. *seduco*. Le attestazioni per il nuovo significato di *seducere* sono da Tertulliano, Cipriano, Agostino e altri padri della chiesa. Ciò non significa ovviamente che la latinità classica non prevedesse il ricorso, specie in campo amoroso, a complesse e raffinate strategie di conquista che viste da una prospettiva meno distante dalla nostra rientrerebbero perfettamente nel territorio della seduzione; a mancare da quel contesto era invece proprio l'idea dello "sviamento", con il presupposto di un itinerario originale da cui l'oggetto dell'adescamento fosse stato allontanato. Il latino classico usa di preferenza *allicere*, "allettare" o *capere*, "prendere, affascinare" (oltre a *corrumpere* e *illicere*, che rappresentano l'aspetto deterioro della seduzione attraverso l'adulazione e l'inganno); e la seduzione si esercita soprattutto mediante *blanditiae*, "lusinghe, allettamenti". E sono proprio "blandi detti e molli preghiere" i discorsi di seduzione che l'Eco di Ovidio, se avesse il potere della paro-



insomma, in origine, seduzione che non si possa o debba in ultima analisi far risalire al Male assoluto o a una sua luciferina personificazione. E se nell'ottica cristiana ogni peccato commesso da un mortale va ricondotto a questa stessa radice, la caduta di Adamo ed Eva, causata direttamente dal raggio di Satana, diventa la scena primaria del "dirottamento" seduttivo inteso a scatenare la trans-gressione: inaugura la filogenesi della storia universale dell'umanità e l'ontogenesi della vicenda personale di ciascuno dei suoi appartenenti in quanto percorsi destinati a uscire continuamente dai confini del previsto e del lecito per inoltrarsi in territori pericolosi e proibiti.

Nelle spoglie del Serpente, l'Antagonista e Padre della Menzogna, come parodiando il Creatore che genera l'universo attraverso la parola (ed è Verbo egli stesso), perverte quel medesimo universo grazie al potere persuasivo del suo discorso: "Non morirete affatto! Anzi Dio sa che, quando voi ne mangiaste, si aprirebbero i vostri occhi e diventereste come Dio, conoscendo il bene e il male"<sup>3</sup>. Egli è dunque un retore nel senso più antico del termine; è l'archetipo dell'oratore la cui aringa si propone di manipolare, fino talora a ribaltarle, le opinioni del proprio uditorio, in modo da spingerlo a un determinato comportamento: ad assolvere, ad esempio, o condannare un imputato, oppure a legiferare o deliberare in un data direzione<sup>4</sup>. Vale la pena di ricordare che l'etimologia di uno dei suoi nomi più ricorrenti, quello di Diavolo – δὶὰ-βολος: il Calunniatore, il Falso Accusatore – ne mette appunto in rilievo l'incomparabile abilità nel distorcere i fatti attraverso l'eloquio insidiosamente suggestivo. E non è un caso che il primo grande Don Giovanni letterario, quello di Tirso de Molina, sia non tanto un donnaio, quanto

la, vorrebbe indirizzare a Narciso: "O quotiens voluit blandis accedere dictis / et molles adhibere preces", "Oh quante volte avrebbe voluto abbordarlo con dolci parole e rivolgergli tenere preghiere!" (*Metamorfosi* III. 375-376; tr. di P. Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 1979, pp. 110-111).

<sup>3</sup> Genesi 3.4-5, in *La Bibbia*, a c. della CEI [1974], Casale Monferrato, Piemme, 1988, p. 27.

<sup>4</sup> Non è propriamente il giudiziale allo stato "puro" ma una forma intermedia tra questo e il deliberativo il genere inaugurale della retorica, della quale Roland BARTHES sintetizza l'origine così: "Verso il 485 a.C. due tiranni siciliani, Gelone e Gerone, operarono delle deportazioni, dei trasferimenti di popolazione e delle espropriazioni per popolare Siracusa ed assegnare lotti ai mercenari; quando furono rovesciati da una sollevazione democratica e si volle tornare all'*ante quo*, si ebbero innumerevoli processi, dato che i diritti di proprietà erano offuscati. Questi processi erano di nuovo tipo: mobilitavano grandi giurie popolari davanti alle quali, per convincere, bisognava essere 'eloquente'. Questa eloquenza, partecipe della democrazia e della demagogia, del giudiziario e del politico (quel che venne chiamato poi il *deliberativo*), si costituì rapidamente in oggetto di insegnamento". *La retorica antica* [*L'ancienنة rhétorique*, 1970], tr. it. di P. Fabbri, Milano, Bompiani, 1980, p. 13.

un *burlador*, uno che utilizza la menzogna, l'inganno della parola, per sbeffeggiare il prossimo. Certo è un libertino, ma, come i suoi epigoni in Molière e Mozart, più che nel senso comune del termine lo è in quello sei- settecentesco: nemico dell'ortodossia cristiana e del moralismo conformista da essa promosso, riproduce, miniaturizzata, la ribellione originaria di Lucifero contro il potere divino, dal quale viene infine sopraffatto e precipitato nell'eterna dannazione<sup>5</sup>.

Se Satana è l'archetipo dell'oratore, esiste però tra i due una differenza non trascurabile. È infatti implicita nella tentazione demoniaca, come in quella del seduttore-modello della tradizione occidentale, una forma di circolarità che è invece perlopiù estranea alle motivazioni prevalentemente professionali di chi interferisce in veste di mediatore/intercessore/interprete nel rapporto tra due parti implicate in un processo decisionale, o in quello tra l'accusato e l'istituzione davanti a cui egli è chiamato a discolarsi. Tranne che per il caso del discorso pronunciato per proprio conto da un uomo politico – che è certamente meno distante dalla sfera della seduzione vera e propria – in ambito giudiziale/deliberativo lo “sviamento” messo in atto dal retore lascia inalterata la “terzietà” di quest'ultimo, il quale non è (personalmente) coinvolto e rimane dunque al di fuori del terreno dove si muove e muta il proprio itinerario il destinatario della persuasione. D'altra parte, al pari del Maligno, il Seduttore “entra in campo”, occupando la posizione terminale del percorso: egli si prospetta la *riduzione dell'Altro* – della “vittima” – a sé, nel senso della conquista di, o del potere su, chi prima sfuggiva al suo controllo<sup>6</sup>. In altre parole, indipendentemente dalla sua portata e dal suo effetto gratificante su chi lo ottiene, l'assoggettamento a sé dell'uditorio da parte del retore rimane di solito un mezzo attraverso cui raggiungere un fine ulteriore, mentre l'asservimento seduttivo è sostanzialmente fine a sé stesso. Tautologica e autoreferenziale, la seduzione “vera” non mira ad altro che a sedurre, operando su una pressoché completa coincidenza di fini e mezzi; se si postula ad esempio che il suo territorio privilegiato sia quello della sessualità – in qualunque senso si voglia intendere tale vocabolo – questa non costituisce infatti solo il *terminus ad quem* dell'intero processo, ma in larga misura fornisce anche gli strumen-

<sup>5</sup> TIRSO DE MOLINA, *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra* (1630); MOLIERE, *Don Juan ou le festin de pierre* (1665); W. A. MOZART e L. DA PONTE, *Il dissoluto punito, ovvero il Don Giovanni* (1787).

<sup>6</sup> Una tale “riduzione a sé” si carica occasionalmente di un senso aggiuntivo, implicando la metamorfosi dell'alterità in identità, la trasformazione del sedotto in seduttore; l'argomento è approfondito più avanti, al paragrafo 4.

ti attraverso i quali il processo stesso ha inizio e si dipana poi verso la propria conclusione. Il seduttore si propone da subito alla propria vittima, in maniera più o meno esplicita, come virtuale oggetto di interesse erotico, e le strategie e tattiche verbali e gestuali che dispiega in seguito per attualizzare questa potenzialità devono necessariamente essere abbastanza lineari – pur nella loro sottigliezza e complessità – perché la loro finalità ultima possa essere decodificata correttamente: il sedotto sarà veramente tale solo se e quando avrà capito il gioco della seduzione, e accettato di parteciparvi. Si tratta appunto di un gioco, una partita a scacchi<sup>7</sup>: un “onesto inganno” che lascia scoperto, almeno in parte, il proprio intento mentre nasconde le mosse da compiere per arrivarci<sup>8</sup>.

Una più precisa, benché non completa, corrispondenza con la figura dell’oratore classico si trova, invece che nel seduttore in prima persona, nel “mediatore di seduzione” alla Cyrano<sup>9</sup>, il quale è padrone dell’*ars bene dicendi*, ma non volendo, o non potendo, esercitarla in proprio la mette al servizio di un altro soggetto. E tuttavia, mentre l’efficacia del discorso del retore-avvocato dipende in buona misura dal di lui rendersi e rimanere visibile al proprio pubblico in quanto intermediario e non parte in causa, il successo di questo tipo di “mediatore di seduzione” è strettamente legato al suo autoannullamento, alla sua abilità nell’illudere il destinatario di trovarsi dentro un dialogo a due con il potenziale seduttore anziché in un’interlocuzione a tre.

## 2. Retorica e menzogna

Pochi anni dopo l’“invenzione” della retorica nella pratica dibatti-

<sup>7</sup> L’associazione fra il gioco degli scacchi e la seduzione è probabilmente tanto antica quanto l’inizio della fortuna di questo stesso gioco in occidente. Basti citare due casi emblematici nel teatro giacomiano: la partita tra Miranda e Ferdinand nella *Tempest* di Shakespeare (V.1. 172-175) e quella fra la mezzana Livia e la suocera di Bianca in *Women Beware Women* di Thomas Middleton (II.2), dove a ogni spostamento dei pezzi sul tavoliere corrisponde una mossa nella seduzione di Bianca da parte del duca. Altrettanto diffuse sono per rappresentare le strategie della seduzione le metafore della caccia e della guerra; la seconda sembra particolarmente popolare nel Settecento, ed è ricorrente nelle *Liaisons dangereuses* di Laclos.

<sup>8</sup> Illustra bene questo tipo di “onesto inganno” la strategia del corteggiamento di Valmont nei confronti di Madame de Tourvel nelle *Liaisons dangereuses*; cfr. A. ROGER, *Séduire, dit-elle*, in M. Olender e J. Sojcher (a c. di), *La séduction*, Paris, Aubier Montaigne, 1980, pp.149-163; M. MIZZAU, *L’arte del sedurre*, in V. Chioetto (a c. di), *Manipolazione*, Milano, Anabasi, 1993, pp. 157-173.

<sup>9</sup> Il riferimento non è, ovviamente, alla figura storica dello spadaccino e scrittore libertino del Seicento, ma al protagonista del *Cyrano de Bergerac* di Edmond Rostand.

mentale – siamo ancora nel V sec. a.C., e ancora in Sicilia – il sofista Gorgia di Leontini inizia a riflettere sulle implicazioni teoretiche di questa “nuova” arte della parola, a cui affida un ruolo centrale in un quadro filosofico in cui la Verità (ἀλήθεια) è assolutamente irraggiungibile e l’opinione (δόξα) del tutto inaffidabile. Il discorso, sganciato da ogni asservimento alla realtà fattuale e soprattutto da ogni obbligo di ossequenza al Vero ontologico, assume una indipendenza e un potere quasi illimitati in quanto generatore di idee, credenze e suggestioni, e nulla gli impedisce di spingersi fino all’illusione e al raggiri. La fascinazione che esso esercita è una forma di magia (γοητεία, μαγεία)<sup>10</sup>. Tali caratteri appartengono in particolare alla retorica, “l’arte che sfrutta a fondo questo aspetto della parola e può essere definita come *l’arte del persuadere*”<sup>11</sup>. Gorgia assimila l’effetto del discorso di persuasione (πειθῶ) sull’anima a quello del farmaco sul corpo<sup>12</sup>, e sottolinea come la forza principale della retorica, fondato in primo luogo sul fascino dell’*elocutio* (λέξις, φράσις) e della *figurae elocutionis* accortamente dispiegate dall’oratore, consista nella sua capacità di produrre una “metastasi”, cioè uno “spostamento” (una seduzione), nel giudizio dell’uditorio intorno a una determinata questione, così da indurlo anche, se necessario, a una condotta diversa da quella che avrebbe tenuto senza quell’ingerenza<sup>13</sup>. Ma uno degli aspetti più interessanti dell’elaborazione di Gorgia sta nel suo allargare i confini della retorica da arte del discorso di persuasione in senso stretto ad arte del discorso *tout court*, teorizzando e praticando, accanto al giudiziale e al deliberativo, un terzo genere molto meno legato, almeno in apparenza, a esigenze pragmatiche dirette, e cioè l’epidittico o dimostrativo. Egli presiede così all’“avvento di una prosa decorativa, d’una prosa-spettacolo”<sup>14</sup>

<sup>10</sup> GORGIA, *Encomio di Elena* (Diels 82 B 11.10), in *I Presocratici*, cit., pp. 1634-1635.

<sup>11</sup> G. REALE e D. ANTISERI, *Il pensiero occidentale dalle origini ad oggi*, 3 voll., Brescia, La Scuola, 1983, Vol. I, p. 56.

<sup>12</sup> *Encomio di Elena* (Diels 82 B 11.14), in *I Presocratici*, cit., p. 1637.

<sup>13</sup> Ivi, pp. 1634-1635. Cfr. J.-F. LYOTARD, *Deux métamorphoses du séduisant au cinéma*, in M. Olender e J. Sojcher (a c. di), *La séduction*, Paris, Aubier Montaigne, 1980, pp. 93-95. I due generi originari della retorica, il giudiziale e il deliberativo, sono entrambi legati alla persuasione in senso stretto, dal momento che “tendono a un mutamento della situazione da realizzarsi pragmaticamente (cioè nel corso di avvenimenti esterni, socialmente importanti), in quanto è data la possibilità di un mutamento della situazione secondo la possibilità del dibattito (da compiersi, quindi, da parte dell’arbitro della situazione: dal giudice, cioè, o dall’assemblea popolare)” (H. LAUSBERG, *Elementi di retorica* [1949], tr. di L. Ritter Santini, Bologna, Il Mulino, 1969, p. 20). Del resto, “la retorica [...] viene definita come *ars bene dicendi* [...] e il *bene* intende la virtù propria del successo di persuasione [...] del discorso di parte” (LAUSBERG, p. 23).

<sup>14</sup> BARTHES, *Retorica*, p. 15.

costruita per confermare le pretese alla fama di un grande personaggio scomparso o ancora in vita, o per delinearne i meriti e gli eventuali demeriti. Un tale tipo di prosa celebrativa, elaborata e studiata ma almeno in parte “gratuita” e priva di effetti immediati sulla realtà, ha più di un tratto in comune con la poesia<sup>15</sup>, e non è un caso che Gorgia abbia molto da dire anche su quest’ultima e sulla maniera in cui essa inganna il proprio fruitore, ma in termini tali che “chi inganna è più giusto di chi non inganna, e chi si lascia ingannare è più sapiente di chi non è ingannato”<sup>16</sup>.

Dunque in Gorgia c’è già nei suoi dati essenziali tutto l’intreccio della retorica con ciò che noi chiameremmo seduzione: il potere della parola – così forte da travalicare a tratti nel magico e nel sovrannaturale – si articola da un lato nell’impatto sull’atteggiamento e le decisioni dell’ascoltatore, quando si tratti del discorso di persuasione vero e proprio, dall’altro nella capacità di produrre o alterare sentimenti ed emozioni e di agire sull’interiorità del fruitore<sup>17</sup>, al livello del discorso letterario. È curioso che in gran parte le osservazioni più interessanti, fra quelle a noi pervenute, fatte da Gorgia riguardo al potere della parola provengano da un’orazione, scritta un po’ anche per gioco<sup>18</sup>, dove si rievoca una grande storia di seduzione (almeno in senso lato) come quella di Elena da parte di Paride. La donna era del tutto incolpevole e non meritava la nomea che le è stata associata, argomenta il filosofo, perché è stata in ogni caso sopraffatta da una forza che non era in grado di contrastare, fosse essa da ascrivere a un dio, alla Necessità, alla violenza di un mortale, all’incontinenza di Eros, o proprio alla fascinazione di quella stessa retorica che ha ora permesso a lui di indurre il proprio uditorio ad assolverla.

Il fatto di assegnare un ruolo così fondamentale e un’autonomia così ampia alla parola, svincolandola da ogni subalternità precostituita a un sistema di valori etici, non può ovviamente non suscitare dissensi e sospetti, ed è già Platone a contrapporre a questa “cattiva” retorica sofista quella “buona” che ha per oggetto la verità ed è sostanzialmente tut-

<sup>15</sup> LAUSBERG, pp. 21-22.

<sup>16</sup> GORGIA (frammento Diels 82 B 23), in *I Presocratici*, cit., p. 1661; cfr. LYOTARD, p. 93. L’affermazione si riferisce in particolare alla tragedia.

<sup>17</sup> In chi ascolti la poesia, sostiene Gorgia, “si infonde un brivido di paura, una compassione che fa versare lacrime, una forte tendenza alla commozione, e l’anima subisce, a causa delle parole, una propria passione per fatti altrui e per i casi buoni o cattivi di estranei” (*Encomio di Elena*, Diels 82 B 11.9, ivi, p. 1635). È evidente l’influenza di queste osservazioni sul pensiero di Aristotele.

<sup>18</sup> *Encomio di Elena* (Diels 82 B 11.21), in *I Presocratici*, cit., p. 1639: “Ho eliminato, grazie alla parola, la cattiva nomea di una donna; [. . .] ho voluto scrivere questo discorso, da un lato come encomio di Elena, dall’altro come un mio gioco”.

t'uno con la dialettica: “Se io ho capito bene”, dichiara Socrate a Gorgia, “tu dici che la retorica è un’arte produttrice di persuasione, e che tutta quanta la sua attività e il suo scopo essenziale consistono in questo. La retorica [come erroneamente la vedi tu], dunque, a quanto sembra, è produttrice di quel tipo di persuasione che fa credere, e non [come dovrebbe essere] quel tipo di persuasione atta a insegnare intorno al giusto e all’ingiusto”<sup>19</sup>. “Moralizzare” la retorica in questa maniera significa tuttavia limitare drasticamente la potenzialità che la parola ha di modificare il reale, riducendone la portata al convincimento e negandole l’accesso alla persuasione in senso stretto, la quale rappresenta invece la sua dimensione più straordinaria, per quanto largamente discutibile dal punto di vista etico e morale<sup>20</sup>. Nella prospettiva gorgiana, – vale la pena di ribadirlo ancora – essa ha la capacità di scavalcare il suo limite naturale, l’intrinseca separatezza del linguaggio dall’universo dei propri referenti, per incidere sul mondo umano e trasformarlo seducendone gli appartenenti a decisioni e azioni diverse da quelle originariamente attese.

Un dato essenziale caratterizza in ogni caso la retorica: sotto qualunque luce la si voglia vedere, essa, in quanto forma di sapere (o, all’antica, arte) si occupa di rendere potente la parola. C’è ovviamente un senso lato, amplissimo, del termine “retorica” in base al quale ciò che esso designa è tutt’uno col prodotto verbale o testuale che ne costituisce il supporto materiale; non esiste atto locutorio o testo che non possieda la propria retorica, e non ne sia posseduto. Ma a un livello più astratto, senza operare particolari distinzioni tra generi né tra finalità, si ha complessivamente a che fare con una “scienza” del discorso (*ῥητορικὴ τέχνη*, *ars bene dicendi*): un insieme di conoscenze e strategie da applicare per produrre enunciati o componimenti efficaci a raggiungere gli scopi (comunicativi, espressivi, estetici o altri) per cui sono costruiti.

<sup>19</sup> PLATONE, *Gorgia*, 453-455 (Diels 82 A 28), ivi, p. 1611; cfr. BARTHES, p. 16.

<sup>20</sup> Sarebbe talora opportuno recuperare la distinzione latina classica tra “convincimento” e “persuasione”. Il convincere (*aliquem alicuius rei*, o *de aliqua re*) è un’operazione eminentemente intellettuale, volta a modificare, o anche a consolidare, le idee del destinatario su un determinato argomento, “dimostrando” che le cose stanno in un certo modo; il persuadere (che non di rado utilizza il convincimento come mezzo per raggiungere le sue finalità) mira a intervenire sul *comportamento* di chi ne sia oggetto, agendo in primo luogo sulla sfera emotiva e morale. In ultima analisi, la coppia *convincere*–*persuadere* si riproduce all’interno della teoria retorica classica nell’indicazione del *docere*, da una parte, e del *movere*, dall’altra, come le due finalità essenziali di questa “scienza” del discorso. Nonostante la decisa rinuncia alla persuasione nel senso di cui si è appena detto, la dialettica platonica mette comunque in campo una forma di seduzione, configurandosi come una “retorica erotizzata” dove quello fra maestro e allievo rimane sempre “un dialogo d’amore” (BARTHES, p. 17).

Ora, l'efficacia, o forza, o potenza, della parola non può consistere in altro che nel suo produrre rappresentazioni abbastanza suggestive da sovrapporsi non solo e non tanto al mondo reale, ma anche e soprattutto a tutte le analoghe rappresentazioni verbali o mentali disponibili in precedenza, così da cancellarle imponendo le proprie come migliori, perché ad esempio più veritiere o esteticamente più soddisfacenti: in una parola, più "convincenti" (abbiano o no la persuasione come fine ultimo). La retorica insegna a produrre queste rappresentazioni e ne descrive il funzionamento. Dunque la "distorsione" in essa c'è, e non solo è ineliminabile, in quanto legata alla sua stessa natura, ma agisce a due livelli, sul polo del destinatario così come all'interno del messaggio. Se convincimento e persuasione "sviano" l'uditorio, nella cultura occidentale tra il Medioevo e la prima fase della modernità ricorre insistentemente la nozione che sia il discorso stesso attraverso cui ciò è possibile a presentarsi come già "sviato" rispetto alla mitica purezza e semplicità di un'impossibile enunciazione pre-retorica, ignara degli artifici dell'*inventio* e della *dispositio* ma soprattutto spoglia degli orpelli dell'*elocutio*, figure e tropi che anziché costituirla, come in realtà è, le si stratificano sopra alterandola e rendendola pericolosamente seduttiva.

È appunto l'*elocutio* il bersaglio privilegiato di chi vede la retorica come l'arte della menzogna. Avviene talora, seppure assai più raramente, che la critica investa, insieme con questa, anche l'*inventio* e la *dispositio*, i due momenti che la precedono idealmente e che uniti a essa rappresentano il corpo principale e la struttura portante di ogni discorso. Così, scusandosi con l'amico umanista Peter Giles per il ritardo nella composizione della sua *Utopia*, Thomas More proclama la propria totale estraneità alle strategie e agli artifici di una espressione calcolata, frutto di premeditazione e di accurata pianificazione,

cum scires mihi demptum in hoc opere *inueniendi* laborem, neque de *dispositione* quicquam fuisse cogitandum, cui tantum erant ea recitanda, quae tecum una pariter audiui narrantem Raphaelem. quare nec erat quod in *eloquendo* laboraretur, quando nec illius sermo potuit exquisitus esse, cum esset primum subitarius atque extemporalis, deinde hominis, ut scis, non perinde Latine docti quam Graece, et mea oratio quanto accederet propius ad illius neglectam simplicitatem, tanto futura sit propior *ueritati*, cui hac in re soli curam et debeo et habeo<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Thomas MORE, *Utopia*, ed. by J. H. L., London-New York, Macmillan, 1895, pp. 1-2: "poiché tu sai che mi è stata risparmiata la fatica di trovare i materiali [*inventio*] per questo scritto, e che non ho dovuto nemmeno pensare in alcun modo alla loro organizzazione

Siamo, è vero, in un contesto giocoso e dichiaratamente “menzognero” esso stesso, dove tanto il destinatario dell’epistola quanto il pubblico umanista a cui il libro è rivolto sanno già benissimo che si accingono a leggere di una società immaginaria descritta da un personaggio altrettanto immaginario; e a leggerne in un testo che risulta non solo da una elaborata *inventio* e da un’accorta *dispositio*, ma da un’utilizzo raffinato delle strategie dell’*elocutio*. Questo orizzonte non modifica però la portata dell’associazione stabilita tra retorica e distorsione della verità, associazione evidentemente abbastanza condivisa tra i lettori dell’epoca da poter essere data per scontata.

Ma la figura del narratore “onesto” perché lontano dalle sottigliezze della retorica ha una lunga storia. Basti pensare all’Allodiere di Chaucer, che dichiarando con falsa modestia la sua estraneità all’arte di “colorare” i discorsi si costruisce implicitamente come un dicitore di verità, incapace di travestire e mistificare i fatti al pari dei retori raffinati:

But, sires, by cause I am a burel man,  
 At my bigynnyng first I yow biseche,  
 Have me excused of my rude speche.  
 I lerned nevere rethorik, certeyn;  
 Thyng, that I speke, it moot be bare and pleyn.  
 I sleep nevere on the Mount of Pernaso,  
 Ne lerned Marcus Tullius Scithero.  
 Colours ne knowe I none, withouten drede,  
 But swiche colours as growen in the mede,  
 Or elles swiche as men dye or peynte.  
 Colours of rethoryk been to me queynte;  
 My spirit feeleth noght of swich mateere<sup>22</sup>.

[*dispositio*]: mi bastava ripetere ciò che insieme con te avevo udito narrare da Raffaele. E perciò non avevo neanche bisogno di sforzarmi a curare lo stile [*elocutio*], dal momento che il suo modo di esprimersi non poteva essere elaborato, essendo anzitutto improvviso ed estemporaneo, e poi proveniente da un uomo che, come sai, non è altrettanto competente in latino quanto lo è in greco. Quanto più la mia scrittura si fosse avvicinata alla sua noncurante semplicità, tanto più prossima sarebbe stata alla verità, l’unica preoccupazione che devo avere ed effettivamente ho a questo riguardo” (corsivi aggiunti). L’opportunità di tradurre le citazioni presenti in questo saggio è dettata dal fatto che tale operazione (sia essa inter- o anche intralinguistica) costituisce parte integrante e ineliminabile del lavoro interpretativo sui testi.

<sup>22</sup> Geoffrey Chaucer, *The Franklin’s Prologue*, V, 716-727, in *The Canterbury Tales*, ed. by F. N. Robinson, Boston, Houghton Mifflin – Cambridge (Mass.), The Riverside Press, 1957, p. 135: “Ma, signori miei, poiché sono un sempliciotto, / nell’iniziare prima di tutto vi prego / di perdonare il mio rozzo eloquio. / Non ho mai appreso la retorica, di sicuro: / ciò che dico deve essere nudo e piano; / non ho mai dormito sul monte del Parnaso, / né studiato Marco Tullio Cicerone. / Colori non ne conosco, senza dubbio, / tranne quelli che crescono



Qui, come in molti degli attacchi successivi, l'oggetto primo della critica è chiaramente l'*elocutio*, quella parte della retorica che si occupa dell'"espressione linguistica [...] delle idee [...] trovate nella *inventio*"<sup>23</sup> e organizzate dalla *dispositio* e definisce le figure, e in particolare i tropi, descrivendone e prescrivendone utilizzo e funzionamento. Le "coloriture" evocate dal Franklin proiettano l'immagine ideale di un'originaria, veridica espressione "in bianco e nero" poi sottoposta a un intervento esornativo che, migliorandone l'apparenza, ne attenua però, fino a dissolverlo, il legame con la verità. Già l'etimologia di "tropo"<sup>24</sup> del resto presuppone un mitico antecedente discorsivo "puro", non assoggettato ad alcun "mutamento": postula un grado zero dell'enunciazione rispetto all'assoluta linearità del cui fantasma ogni figurazione, ogni deviazione espressiva rappresenta necessariamente una deformazione, sia pure per finalità di arricchimento e abbellimento, e dunque rasenta pericolosamente il territorio della falsità e dell'impostura.

Anche guardando semplicemente al livello dell'*elocutio*, la retorica diventa insomma seduzione: implica l'allontanamento – di tutte le componenti dell'atto locutorio: oratore, orazione e pubblico – dalla "verità" di cui sarebbe veicolo un discorso a- o pre-tropico come quello richiesto al Chierico dall'Oste, o come quello che sarà poi vagheggiato da un Francis Bacon alla ricerca di una miticamente perfetta corrispondenza tra le parole e le "cose", e tra i segni e i significati<sup>25</sup>. L'intera cultura

nei prati, / oppure quelli dei tintori e dei pittori; / i colori della retorica mi sono troppo estranei, / e non ho propensione per questa materia". Un'analoghe dichiarazione era già stata messa in bocca al personaggio-Chaucer nel Prologo Generale (*The General Prologue*, I, 725-746); e l'oste Harry Bailey prega il Chierico di tenere in serbo "termini, colori e figure" per quando dovrà comporre in "Heigh style", in "stile elevato", come si fa scrivendo per un sovrano, e di voler ora invece parlare "so pleyn [. . .] / That we may understonde what ye seye", "così pienamente [. . .] / che possiamo capire ciò che dite" (*The Clerk's Prologue*, IV, 16-20).

<sup>23</sup> LAUSBERG, p. 65.

<sup>24</sup> Cfr. LAUSBERG, p. 102: "Il *tropus* (τρόπος) è la "svolta" (τρέπεσθαι) della freccia semantica indicativa di un corpo di parola che, da un originario contenuto, passa a un altro. La funzione principale dei tropi è lo straniamento". Nella forma greca come in quella naturalizzata *tropus*, e insieme con gli altri derivati *tropice*, *tropicus*, *tropologia*, *tropologie* e *tropologicus*, il termine assume anche in latino, fin dal I sec. d.C. con Quintiliano, e successivamente negli scritti dei padri della Chiesa, il senso retorico di "tropo, traslato, uso figurato, allegorico o simbolico". Cfr. ERNOUT-MEILLET s.v. *tropus*; G. B. CONTE, E. PIANEZZOLA e G. RANUCCI, *Dizionario di latino-italiano*, Firenze, Le Monnier, 2004, s.vv. *tropus* e derivati. Un'analogia dislocazione del proprio nel figurato è implicata da molti dei nomi greci dei singoli tropi, a partire da "metafora" (μεταφορά), che significa appunto "trasferimento".

<sup>25</sup> Cfr. U. ECO, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Roma-Bari, Laterza, 1993, pp. 227-230.

dell'età tardo-elisabettiana e giacomiana, da Sidney, Spenser e Shakespeare a Donne e Herbert, sembra pervasa dall'esigenza di riflettere sulla questione e di costruirsi inoppugnabili legittimazioni teoriche, dichiarate o implicite, all'uso della retorica nella composizione testuale. Ma è soprattutto sull'opposto versante ideologico, nei *pamphlets* di puritani come Stephen Gosson, che nella stessa epoca l'assimilazione di retorica e menzogna si consolida fino ad assumere potenzialmente valenze destabilizzanti nei confronti dell'intero assetto sociale e politico della nazione<sup>26</sup>. E un secolo dopo due grandi scrittori puritani, sia pure diversissimi tra loro, come Milton e Bunyan, si sentiranno ancora costretti, ciascuno a modo suo, a giustificarsi con i propri lettori per aver trasgredito all'imperativo etico di rifuggire le *figurae elocutionis*<sup>27</sup>.

Sembrirebbe insomma che, vista nel suo complesso, la storia della retorica, o meglio la storia degli atteggiamenti verso la retorica, abbia una forte somiglianza con la storia dell'ideologia, nel senso in cui Louis Althusser definiva quest'ultima<sup>28</sup>. Dall'ideologia in quanto tale non si può uscire – mentre si può ovviamente uscire da *una certa* ideologia -- ed è quindi mistificatorio ogni enunciato che proclami l'ideologicità di un altro enunciato presupponendo l'assoluta non-ideologicità del proprio; allo stesso modo, non è possibile, per un discorso qualunque, fare a meno della retorica né uscirne, perché essa è la condizione stessa della sua esistenza, e ogni denuncia nei suoi confronti segnala semplicemente,

<sup>26</sup> La *School of Abuse* (1579) di Gosson – a cui controbatté quasi immediatamente Sidney con la *Defence of Poesy* – attaccava la *poesy*, cioè la letteratura nel suo insieme, in versi così come in prosa, proclamandone l'intrinseca falsità e dunque immoralità, tanto perché rappresentava cose non letteralmente "vere", quanto perché "abusava" della nativa semplicità del linguaggio costruendo tali rappresentazioni in base a ogni possibile artificio stilistico e retorico. Le motivazioni teologiche e morali da cui muoveva questa critica erano in effetti tutt'uno con quelle politiche e sociali – antiaristocratiche e tendenzialmente antimonarchiche – che avrebbero poi condotto alla rivoluzione puritana.

<sup>27</sup> Su questo Bunyan è più esplicito, e l'*Apology* in versi che funge da introduzione al *Pilgrim's Progress* vi insiste ripetutamente, mettendo in campo un'intera serie di argomentazioni per dimostrare che le "metafore" non solo si trovano anche nelle Sacre Scritture ma hanno una loro funzione didattica ed edificante, purché vengano prese per quello che sono – usi figurati del linguaggio, appunto – e non interpretate letteralmente: purché non venga scambiato per oro ciò che in realtà è solo un contenitore di oro (vv. 99-138). Milton incorpora implicitamente una analoga autodifesa nel *Paradise Lost*, dove costruisce la voce narrante come Mediatore o Interprete costretto, nella sua opera di traduzione in termini umani dell'altrimenti indecifrabile linguaggio divino, a stravolgerne l'originaria limpidezza sottoponendolo a "tropismi" e figurazioni.

<sup>28</sup> Per ALTHUSSER "l'ideologia è una 'rappresentazione' immaginaria del rapporto immaginario degli individui con le loro reali condizioni di esistenza" (*Lo Stato e i suoi apparati* [*Sur la reproduction des appareils de production*, 1970], a c. di R. Finelli, Roma, Editori Riuniti, 1997, p. 183).

non una condizione a- o pre-retorica, ma la presenza nella denuncia stessa di *un'altra* retorica. Sarebbe proponibile, del resto, una associazione ancora più stretta tra ideologia nel senso althusseriano e retorica, in cui la seconda fosse rappresentabile come la *forma* della prima. Ma inoltrarsi in questo territorio significherebbe qui lasciarsi andare a un'altra se-duzione.

### 3. Retorica, seduzione e magia

È proprio in virtù delle sue qualità mistificatorie e fuorvianti, con un paradosso solo apparente, che sarebbe possibile attribuire alla retorica la qualifica di arte del “vero”. La dialettica platonica e la logica in generale, che sembrerebbero avere una relazione molto più immediata con la verità, restano necessariamente confinate dentro la sfera semiotico/discorsiva, incapaci di uscire dalla rappresentazione della realtà per “toccare” in qualche modo la realtà stessa, per trasformarsi da segni in referenti. La retorica persuasiva, al pari della magia cui già la assimilava Gorgia, supera questa barriera nel suo interferire con le esistenze degli individui, i loro comportamenti e il loro rapporto con il mondo. Talora le due arti, retorica e magia, si uniscono inestricabilmente per generare la parola più potente di tutte, quella che può uccidere, come il canto dei bardi celtici evocati da Sidney nella *Defence of Poesy*, o creare non mere illusioni ma cose tangibili, meravigliose e sconvolgenti, come i versi del poeta/dio nell'ultima stanza del *Kubla Khan* di Coleridge<sup>29</sup>.

C'è dunque tra magia e se-duzione un nesso evidente<sup>30</sup>, che va al di là della preparazione di filtri d'amore e della recita di frasi incantatorie indirizzate alla conquista di un oggetto di desiderio. Ovviamente la magia non si fonda sempre, diversamente dalla retorica, sulla parola; ma anche quando è non-formulaica, non-verbale, i suoi tentativi di raggiungere la realtà extradiscorsiva si avvalgono di un sistema semiotico fondato sui due assi, il sintagmatico e il paradigmatico, che sono quelli portanti del

<sup>29</sup> Sir Philip SIDNEY, *The Defence of Poesy*, in ID., *Miscellaneous Prose*, ed. by K. Duncan-Jones & J. Van Dorsten, Oxford, Clarendon Press, 1973, p. 121: “rhymed to death, as is said to be done in Ireland”; S. T. COLERIDGE, *Kubla Khan*, 42-54.

<sup>30</sup> Parlando di seduzione, Florence DELAY cita un rito sciamanico dei Navajos nel quale si offre allo spirito della pioggia “un canto dove lo spirito desiderato contempla la propria bellezza”, canto nel quale la “ripetizione misura in qualche modo l'accrescersi del desiderio suscitato dallo spirito della pioggia affinché, godendo della sua stessa bellezza, esso venga, e piova” (*La séduction brève*, in *La séduction*, a c. di Olender e Sojcher, cit., pp. 122-123).

linguaggio<sup>31</sup>: quelli che nella prospettiva di più d'uno studioso moderno di retorica sono precisamente alla base dei tropi – metonimia e metafora – intorno ai quali si costruiscono rispettivamente la prosa e la poesia. E quelli che organizzano la materia stessa del sapere retorico<sup>32</sup>. E allora la magia è anch'essa una “scienza” linguistica, incentrata sul tentativo di rendere potente un sistema di segni e simboli così da metterli in grado di modificare il corso naturale o prevedibile delle cose, se-ducendole dal loro normale andamento; e il mago impegnato nel condurre tramite i suoi sortilegi l'amato all'amante è anch'egli, come lo scrittore di lettere d'amore “per conto terzi”, un mediatore di seduzione.

#### 4. *Del sedurre*

Il termine “seduzione” ha una storia tanto poco lineare quanto lo implica la sua etimologia, come se fosse questa ad averlo ripetutamente indotto a deviare da un significato per prenderne un altro; e al pari di “retorica” si presta a più d'una interpretazione. La “distorsione” del senso originario latino, compiuta, come si è detto, dalla patristica e ripresa all'infinito nel corso dei secoli dal linguaggio delle chiese cristiane e della teologia, ha a sua volta creato il presupposto, attraverso l'assunzione entro la sfera delle relazioni umane del prototipo demoniaco dello Sviatore, per una ri-secolarizzazione della parola in cui si è gradualmente evaporato fino spesso a dissolversi il sentore di zolfo che la impregnava; ciò ha poi legittimato ulteriori allargamenti del suo campo semantico, ad esempio alla propaganda politica o alla pubblicità commerciale. Nella fase più recente l'ambito dell'applicabilità della nozione di seduzione si è ampliato a dismisura, così che il termine si presta ormai a rappresentare qualunque forma di attrazione esercitata su esseri umani da altri esseri umani, da oggetti tangibili o da astrazioni. Il processo di “bonifica” etica

<sup>31</sup> Questa equiparazione della magia a un sistema semiotico è suggerita da Roman JAKOBSON, *Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia*, in ID., *Saggi di linguistica generale* [1963], a c. di L. Heilmann, tr. it. di L. Heilmann e L. Grassi, Milano, Feltrinelli, 2008, pp. 44-45. Alla base dei due tipi di magia distinti da James Frazer nel *Golden Bough* – l'“omeopatico” o “imitativo” da un lato, e quello “per contagio” dall'altro — così come dei meccanismi di identificazione-simbolismo e spostamento-condensazione che regolano i sogni secondo Freud, ci sono per Jakobson gli stessi procedimenti rispettivamente metaforici e metonimici la cui “concorrenza è [...] evidente in ogni processo simbolico, sia intrasubiettivo, sia sociale”.

<sup>32</sup> “Nell'arte retorica completa (quella di Quintiliano ad esempio) vi sono grosso modo due poli: un polo sintagmatico: è l'ordine delle parti del discorso, la *τάξις* o *dispositio*; ed un polo paradigmatico: sono le ‘figure’ di retorica, la *λέξις* o *elocutio*” (BARTHES, *Retorica*, pp. 15-16).

è stato radicale: dire, a questo punto, che una persona o una cosa “seduce” significa il più delle volte darle una valutazione decisamente positiva, se non al livello morale, quantomeno a quello estetico o sociale. Per giunta, l’essere sedotti è divenuto tanto desiderabile quanto l’essere in grado di sedurre, senza dubbio perché la “sorpresa” della seduzione permette di sfuggire per un tratto alla rettilinea prevedibilità, e al tedio, di un itinerario esistenziale già ampiamente tracciato<sup>33</sup>.

La categoria della seduzione si è dunque inflazionata in modo tale da rischiare di perdere qualunque utilità euristica, ed è necessario riportarla entro confini più ristretti. Sono facilmente individuabili almeno due criteri empirici di distinzione tra ciò che è “propriamente” seduzione e ciò che non lo è. Il primo riguarda l’*intenzionalità*: il processo seduttivo deve essere avviato deliberatamente, e il suo punto d’origine non può perciò risiedere altro che in un essere senziente e consapevole, in tutto o in parte, di ciò che sta facendo<sup>34</sup>. Il secondo attiene alle *implicazioni erotiche* – amoroze o sessuali – le quali, più o meno manifeste, non possono però mai essere del tutto assenti anche quando non abbiano a che fare con la finalità diretta dell’atto di seduzione (come è il caso, ad esempio, della manipolazione politica o pubblicitaria). Poste queste premesse, è possibile delineare alcuni dei tratti più salienti del rapporto di seduzione in generale.

Prima e più che desiderare la persona che si propone di sedurre, il seduttore ne desidera, e si sforza quindi di suscitargli, il desiderio (nei propri confronti). Il successo della sua impresa può già dirsi largamente raggiunto, e la conquista compiuta, quando si è operata la trasformazione inaugurale da lui perseguita, e cioè la propria metamorfosi, agli occhi del sedotto, da un “in sé” – oggetto “opaco”, impenetrabile, totalmente chiuso nella sua alterità – in un “per sé”: un’entità significante, un essere dotato di un “senso” relazionato all’universo semiotico del proprio interlocutore, che da questa apertura è messo in condizione di intrecciare con lui una dialettica amorosa. Ogni investimento emozionale o pulsionale comporta infatti un investimento di senso; ciò che un soggetto prende ad amare, odiare, volere o temere diventa per lui da quel mo-

<sup>33</sup> Su tutti questi argomenti cfr. l’articolata discussione di J. BAUDRILLARD, *Della seduzione* [*De la séduction*, 1979], tr. it. di P. Lalli, Milano, ES, 1995.

<sup>34</sup> Ciò permette di distinguere la seduzione messa in atto dal Seduttore da quella esercitata dal Seducente, sia come categoria estetica, sia come attributo di persone o cose: carattere “naturale”, del tutto indipendente da qualunque scelta volontaria. Alain ROGER, (*Séduire, dit-elle*, in *La séduction*, a c. di Olender e Sojcher, cit., pp. 149-150) contesta la tradizionale associazione, al livello umano, della prima col maschile e della seconda col femminile.

mento qualcosa di diverso da ciò che era prima, caricandosi di significati (positivi o negativi) all'interno del rapporto di cui costituisce l'altro polo rispetto al soggetto stesso.

Desiderare il desiderio: un rapporto costruito su una simile *mise en abyme* non può non strutturarsi come un gioco di potere; ma questa componente, che si manifesta sotto forma di ascendente, influenza, suggestione, appare così intrinsecamente legata a quella erotica da rendere spesso impossibile determinare quale dei due fattori in realtà rappresenti il movente primario della seduzione: se il potere serva a pervenire all'eros, o l'eros a raggiungere il potere sull'individuo scelto come oggetto. Certo è invece che un potere del genere è tutt'altra cosa dalla forza, o, peggio, dalla violenza: lo stupro non solo non ha perlopiù nulla a che vedere con la seduzione, ma ne è spesso, a un certo livello, l'esatta antitesi. In genere, infatti, lo stupratore non cerca la "complicità" della sua vittima, ma anzi, al limite, la rifugge, in quanto dato impreveduto il quale snaturerebbe il suo atto rimettendo in campo il desiderio come movente primario, transcodificandolo da mezzo (per l'esercizio dell'aggressione) in "orizzonte" motivazionale ed esplicativo dell'atto stesso<sup>35</sup>. Il seduttore, invece, anzitutto desidera, e per giunta non desidera tanto l'Altro quanto, lo si è detto, il desiderio dell'Altro, largamente incompatibile con la sopraffazione e la coercizione.

Il potere della seduzione appartiene alla sfera dell'immateriale, non essendo sanzionato da investimenti ufficiali e agendo al di fuori delle forme predefinite – istituzionali, statuali, economiche, ecclesiastiche, accademiche, e così via – di controllo, autorità, o influenza su persone singole o comunità. Questo tipo intangibile di potere, analogo a quello che

<sup>35</sup> Esistono alcune eccezioni degne di nota nella narrativa del Settecento: casi in cui il seduttore esercita violenza nei confronti di una donna che si era proposto di irretire. Così fa Lovelace con la protagonista di *Clarissa*, e non altrimenti si comporta Valmont verso l'adolescente Cécile nelle *Liaisons dangereuses* di Laclos. In entrambi i romanzi, tuttavia, lo stupro si colloca al di fuori del terreno della seduzione erotica in senso "proprio", che è tipicamente "gratuita" in quanto fine a sé stessa (pur nei limiti di cui si è detto sopra). Richardson riduce notevolmente l'autonomia di questo gioco imponendogli, tra le altre, la finalità della vendetta, e sottolineando la disparità sociale tra il *rake* aristocratico e la sua vittima borghese. Per Valmont, d'altro canto, Cécile, al contrario di Madame de Tourvel, non rappresenta un obiettivo primario, ma piuttosto un gradevole diversivo, perché con la sua fanciullesca ingenuità e scarsa esperienza degli intrighi mondani non lancia una sfida sufficientemente stimolante alle sue capacità di conquista. Inoltre, la "religione" del libertino a cui egli è devoto gli impone il proselitismo: la vittoria sull'altra persona non consiste qui semplicemente nella sua resa, ma nel suo assoggettarsi a sua volta in virtù di questa alle ragioni del libertinaggio. In altre parole, è anche attraverso lo stupro che egli "seduce alla seduzione" la propria vittima invece di "sedurla a sé".

in altri campi (propaganda politica, religione, pubblicità) si esercita su un oggetto – un Sedotto – collettivo piuttosto che individuale e si fonda frequentemente sul carisma (cioè sul potenziale seduttivo *a priori*, sull'essere Seducente) di un determinato soggetto, è esattamente della stessa natura di quello fornito al grande retore, fin dai tempi di Gorgia, dalla sua eloquenza. La maestria nel maneggiare quest'ultima con l'ausilio di rilevanti doti intellettuali può così compensare la carenza di fascino innato e creare la premessa per racconti ben più interessanti di quelli i cui protagonisti possiedono il dono congenito di attirare le attenzioni altrui. Non è un caso che, al pari dello Johannes di Kierkegaard<sup>36</sup>, i seduttori letterari moderni si trovino talora nella condizione di ovviare alla relativa mancanza di *appeal* naturale mettendo in campo una suprema padronanza dell'*ars bene dicendi*.

L'implicazione erotica che costituisce una delle due condizioni necessarie della "vera" seduzione non comporta però automaticamente una centralità del dato amoroso all'interno di questa. È in effetti possibile individuare due tipologie diverse di seduzione, a seconda che, come nella grande tradizione occidentale tra Medioevo e prima età moderna, vi sia presente come movente primario l'amore in senso stretto, sia platonico che fisico, oppure questo ne sia escluso, cosa che avviene nella fase più "cinica" del Settecento, specie francese<sup>37</sup>. Nel primo caso il movente-potere (che si può supporre comunque presente) è subordinato al desiderio d'amore, che è a sua volta parte di una prospettata istanza di felicità personale; nel secondo diventa veramente primario. Posta questa differenza basilare, il resto – i meccanismi, le strategie, i percorsi, gli "ambagi" – non cambia significativamente dall'una forma all'altra. Il Medioevo e il Rinascimento conoscono insomma la seduzione, ma hanno una domestichezza assai più scarsa con il Seduttore. Come si dirà meglio in seguito, questa figura, nel senso "proprio" di cui è stata investita in seguito alle grandi invenzioni drammaturgiche e narrative del Sei-Settecento, si connota infatti per la serialità almeno potenziale del proprio

<sup>36</sup> S. KIERKEGAARD, *Diario del seduttore* [*Forførerens Dagbog*, 1843].

<sup>37</sup> Il processo di "epurazione" del sentimento va di pari passo con la nascita e la crescita della figura del Seduttore, a partire dai Don Giovanni del Sei-Settecento e dai libertini e *rakes* del teatro francese e inglese coevo; nella narrativa ha momenti rilevanti nella prima metà del XVIII secolo, segnatamente con *La vie de Marianne* di Marivaux (1728-1742) e, in Inghilterra, con la *Clarissa* di Richardson (1747-1749), toccando poi il suo apice nelle *Liaisons dangereuses* di Laclos (1782), dove "seduzione e amore sono in rapporto quasi di antitesi, l'una escludendo l'altro" (MIZZAU in *Manipolazione*, a c. di V. Chioetto, cit., p. 166).

gioco, per la volontà o disponibilità alla conquista in sequenza di più di un oggetto di desiderio. Il termine “seduttore” appare perciò difficilmente applicabile ai protagonisti della maggioranza delle vicende di *fin’ amor* o amor cortese, vicende che sono tipicamente uniche e totalizzanti nell’esistenza del soggetto: nella rappresentazione letteraria l’amante medievale o rinascimentale si “fissa” a tal punto su un singolo destinatario da trovarsi poi nell’impossibilità di distaccarsene a dispetto di qualunque impedimento, morte inclusa, come insegna la Laura petrarchesca<sup>38</sup>.

C’è dunque una sostanziale incompatibilità tra l’amore “romantico” idealizzante (anche quando non prescinda dalla fisicità) e la persona del Seduttore: l’avvento di quest’ultimo nell’immaginario collettivo dell’Occidente segna anzi in larga misura il tramonto del primo, almeno in quanto sentimento raffigurato al lettore come effettivamente provato dal soggetto della seduzione<sup>39</sup>. È possibile addirittura ipotizzare nel passaggio dall’una all’altra delle due fasi l’intervento di un dato di classe, nel senso che la graduale conquista dell’egemonia culturale e ideologica da parte della borghesia nel Sei- Settecento si manifesta *anche* nella scoperta da parte sua dell’amore romantico, dell’amore-sentimento, una volta terreno privilegiato dell’autorappresentazione aristocratica, nella letteratura e nell’arte così come nelle comuni pratiche discorsive. Ora, privata di questa “esclusiva”, l’aristocrazia rinuncia alla “volgarità” di un, appunto, ormai “plebeo” sentimento amoroso (e talora, come in Laclos, perfino alla centralizzazione del piacere fisico, il quale viene anch’esso relativamente marginalizzato), riempiendo il vuoto così creato con un’ ipertrofia della seduzione, che diventa “arbitraria” al pari di un segno linguistico: non più subalterna a considerazioni superiori di tipo affettivo o pulsionale, si fa puro gioco intellettuale<sup>40</sup>.

Si è già detto che la seduzione consiste in una “riduzione dell’Altro à

<sup>38</sup> Ci sono eccezioni: veri e propri seduttori compaiono talora nei racconti cavallereschi composti tra il XII e il XVI secolo. Si tratta ad esempio di maghi modellati sulla Circe omerica come l’Acrasia di Spenser (*The Faerie Queene*, Book II, Canto 12), ma anche del Galvano dei romanzi arturiani francesi, “padre delle avventure”, “specchio di cortesia” e maestro dell’“arte della parola”, nel quale si ritrovano tutte le “componenti della seduzione” (DELAY, in *La séduction*, a c. di Olender e Sojcher, cit., pp. 123-127).

<sup>39</sup> Altra cosa è la raffigurazione fornita dal soggetto stesso alla potenziale vittima della strategia seduttiva; a questo livello idealizzazione, amore “romantico” e retorica cortese continuano a essere strumenti privilegiati di conquista anche nelle fasi più “ciniche” della storia della seduzione.

<sup>40</sup> Non è un caso, ad esempio, che la commedia più famosa di Marivaux si intitolò *Le jeu de l’amour et du hasard* (1730).



sé”, che non vi si riscontrano differenze sostanziali tra fini e mezzi, e che il suo gioco deve rimanere abbastanza scoperto da poter essere intuito dalla vittima potenziale. È un gioco eminentemente semiotico, o persino retorico, al di là del suo effettivo ricorrere all'eloquenza, all'*ars bene dicendi*, come strumento privilegiato di conquista: tutto costruito su segni, anche gestuali, e simboli, anche rappresentati da oggetti caricati di significati secondi e segreti, esso interpella l'Altro chiedendone il contributo interpretativo come manifestazione della volontà di proseguire in qualche modo la partita. A meno che non scelga di ignorare del tutto la sfida lanciata opponendovi un tetragono silenzio, a questo punto la preda è già come intrappolata, dal momento che qualunque risposta da parte sua, incluso il diniego più reciso, non fa altro che confermare il suo ingresso in campo, la sua accettazione del proprio ruolo di giocatore-oggetto, segnalando che ha effettivamente letto, e letto correttamente, la “domanda” del seduttore. Non le rimane che disputare la partita fino in fondo, magari con la speranza di ribaltarne l'esito, come avviene a Pamela o a Ehrengard<sup>41</sup>, e di “sedurre” il seduttore, così da convertirlo al proprio modo di stare nel mondo, alla propria etica, anziché farsene convertire.

Farsene convertire: in effetti la riduzione dell'Altro a sé non si esaurisce nella conquista ma comporta anche talvolta la trasformazione della persona sedotta in un doppione o un “clone” di sé, pronto a sua volta a dare l'avvio a una nuova partita di seduzione. Come un virus, e come il male che alberga in Satana, non di rado la “fame” del libertino chiede di espandersi e di moltiplicarsi impadronendosi di altri esseri, di altri corpi, i quali a loro volta la trasmetteranno, fino a saturarne il mondo o la società<sup>42</sup>. Persino l'Arcinemico a cui si deve l'ingresso del peccato e della morte nell'universo – e tanto più i seduttori suoi emuli umani – potrebbe in seguito dirsi “agito” piuttosto che “agente”, vittima prima che colpevole, rinchiuso com'è in una ferrea coazione a ripetere all'infinito il suo primo atto di pervertimento, se non vuole abdicare completamente alla sua identità.

<sup>41</sup> Come è noto, nella *Pamela* di Richardson la lunga e tortuosa strategia seduttiva attuata da Mr B. nei confronti della protagonista si conclude con la di lui metamorfosi da *rake* a marito devoto; la novella *Ehrengard* di Karen Blixen (1962) narra di un altro libertino, Herr Cazotte, intento vanamente a cercare di far arrossire una “vergine guerriera” di fronte alla quale, in conclusione, sentirà incorporarsi il proprio viso.

<sup>42</sup> Il prototipo satanico del “contagio” non è ovviamente applicabile ai seduttori umani di tutte le epoche, ma sembra particolarmente appropriato in riferimento al Settecento (basti pensare a Valmont e Merteuil nelle *Liaisons dangereuses* di Laclos, ma anche ai protagonisti della *Philosophie dans le boudoir* di Sade), e ai seduttori-vampiri dell'Ottocento, da Christabel a Carmilla a Dracula.

Il “vero” seduttore, quantomeno nell’orizzonte culturale dell’età moderna, a partire dal Seicento, è insomma “abitato” dalla seduzione: o è seriale, al pari di Don Giovanni o del Casanova trasfigurato in personaggio letterario nei *Mémoires*, o non è<sup>43</sup>. Il seduttore occasionale, che mira al raggiungimento di un singolo oggetto di desiderio, è potenzialmente non tale, perché non si vuole tale: si propone di morire in quanto seduttore per rinascere in forma diversa nella pienezza (di qualunque natura essa sia) prospettata come conseguenza della capitolazione dell’Altro. La seduzione gli serve a conseguire un fine che consiste appunto nel superamento della necessità, e della stessa esistenza, della seduzione; la quale diviene allora auto-negante, autodistruttiva, ridotta alla semplice funzione di marcare una tappa in un itinerario esistenziale che per il resto sfugge al suo controllo.

L’intero percorso del seduttore seriale, al contrario, riceve struttura e senso dalla seduzione che lo governa. Esso si pone come tendenzialmente lineare e potenzialmente infinito; non può concludersi se non con la distruzione del seduttore, in termini fisici o morali (come avviene nel caso già citato della sua conversione). Ma soprattutto si configura come una interminabile catena di ripetizioni, con variazioni più o meno percettibili, al pari di quanto avviene nelle arti visive, nella danza, nella musica e anche nella poesia, in quei casi dove le reiterazioni e le riduplicazioni di temi e motivi scandiscono l’opera impartendole una sua riconoscibile forma individuale e contribuendo ad arricchirne il significato<sup>44</sup>. Il ritmo è evidente. Ogni nuova conquista ricapitola le precedenti nelle linee strategiche adottate e nelle mosse compiute, modificandone in minima parte i dati essenziali, ed è seguita da un tempo di pausa che a sua volta prelude alla ripresa del gioco con un’altra preda.

##### 5. *La seduzione del testo*

Forse spesso con un grado minore di autoconsapevolezza, ma non troppo diversamente dal *dandy*, di cui è comunque parente almeno alla lontana, il seduttore seriale dunque fa della propria esistenza – governata

<sup>43</sup> Anche Johannes, il protagonista del *Diario del seduttore* di Kierkegaard, benché concentri la sua attenzione esclusivamente sulla giovane Cordelia, ha tutte le caratteristiche del seduttore seriale il cui interesse primario risiede non nella capitolazione della vittima ma nel dare a sé stesso la misura della propria somma capacità di piegare un’altra persona alla propria volontà.

<sup>44</sup> Forse non è del tutto fuori luogo ricordare l’importanza delle figure di ripetizione all’interno dell’*elocutio*: cfr. LAUSBERG, pp. 132-158.

da una sequenzialità che la fornisce di una forma riconoscibile e di un senso, cioè al tempo stesso di una direzione e di un significato – qualcosa che è già un manufatto artistico, un costrutto esteticamente rilevante, permeato dal fascino e dalla vertigine dell'infinito e dell'eternamente uguale a sé. La vita di Giacomo Casanova è testo e letteratura ancor prima di generare i *Mémoires*, poiché l'abate veneziano si prende cura di comporre gli spezzoni, nel momento in cui li sta attraversando fisicamente, in modo tale che possiedano la logica interna e la compiutezza degli episodi di un romanzo.

Da qui al testo vero e proprio il passo è breve. La vicenda della seduzione si può esporre diegeticamente o mimeticamente, narrare o rappresentare, senza che le due modalità siano sempre nettamente distinte; ci sono anzi generi e tipologie di scrittura dove esse si intrecciano e si integrano a vicenda. È normale, ovviamente, imbattersi in dialoghi all'interno di un racconto, così come in resoconti di eventi passati messi in bocca a personaggi di un dramma. Almeno per quanto riguarda la narrativa e la poesia lirica, tuttavia, quando entrano in gioco il sentimento e la passione – siano essi raffigurati come slanci sinceri o simulazioni funzionali a una strategia di adescamento – la compenetrazione tra l'elemento diegetico e quello mimetico va talora assai al di là dell'usuale, rendendo particolarmente avvertibile il peso del secondo.

Una storia di amore e/o seduzione presuppone una relazione dialogica tra due soggetti: un'interlocuzione tra amante e amato o seduttore e potenziale sedotto. Questa relazione entra, per il fatto di essere tematizzata in un testo, all'interno di un'altra interlocuzione, quella fra il testo stesso e il suo lettore. Si ha così un "discorso" (o una catena di frammenti di "discorso"), inserito, almeno idealmente o implicitamente, in un "racconto"<sup>45</sup>. Il *discours* è una forma tipicamente mimetica, retto com'è dai pronomi di prima e seconda persona singolare e svolto in larga misura al tempo presente. Il *récit* è invece eminentemente diegetico, condotto in terza, o anche in prima, persona ma del tutto privo della seconda e in genere fortemente legato al tempo perfetto. Benveniste sottolinea anche che "*discours* va inteso nella sua accezione più ampia: ogni enunciazione che presupponga un parlante e un ascoltatore, e nel primo l'intenzione di influenzare l'altro in qualche maniera"<sup>46</sup>. Si torna qui, non

<sup>45</sup> La distinzione tra *discours* e *récit* risale a É. BENVENISTE, *Les relations de temps dans le verbe français*, in ID., *Problèmes de linguistique générale*, 2 voll., Paris, Gallimard, 1975, Vol. I, pp. 237-250.

<sup>46</sup> Ivi, pp. 241-242: "Il faut entendre discours dans sa plus large extension: toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière".

casualmente, alla retorica come arte della persuasione.

Fino a tempi non ancora remotissimi, il dialogo a distanza, dovendo necessariamente accontentarsi di una scrittura che risultava palliativa rispetto all'intensità emotiva dell'oralità, si realizzava soltanto attraverso la lettera familiare. La forma epistolare, utilizzata "come tale" nella narrativa e più metaforicamente nella poesia lirica, ha un'affinità particolare con il discorso amoroso e la retorica della seduzione, anche perché una lettera è, oltre che un messaggio, un oggetto tangibile, segno e pegno, al di là delle parole che porta, dell'esistenza di un qualche vincolo tra gli individui che se la scambiano.

Nel romanzo epistolare (*Pamela*, *Clarissa*, *Les liaisons dangereuses*) il *récit* è implicito: tranne che per i lacerti di diegesi incorporati nella corrispondenza, la narrazione è in realtà fondata esclusivamente sul *discours* da essa veicolato, *discours* in base al quale viene richiesto al lettore esterno al testo di "ri"costruirsi un "romanzo", un racconto mentale in terza persona, narrativizzando ciò che è in origine dialogo e mimesi. È esattamente lo stesso processo implicito nel teatro, con la differenza che la situazione di oralità li presupposta, oltre che rappresentata, è qui largamente rimpiazzata dalla comunicazione tramite la scrittura. E che i personaggi teatrali sono "in scena", cioè costituiscono parte integrante dell'azione drammatica, mentre quelli del romanzo epistolare rimangono, come il lettore esterno, proiezioni del testo, in questo caso "luoghi" da cui si suppone provengano le voci che danno origine all'interlocuzione.

Il romanzo epistolare è sostanzialmente un'invenzione risalente alla fase inaugurale del *novel*, tra il tardo XVII e il XVIII secolo, e quindi coeva alla grande età della seduzione; è ipotizzabile che insieme con la postulazione dialogica di cui si è detto, sia la sua frammentarietà strutturale, il suo fabbricarsi come una successione di componenti distinte ma tra loro collegate, a offrire un corrispettivo ideale alla rapsodicità dell'avventura del seduttore. Già il tardo Medioevo e il Rinascimento avevano però elaborato una modalità di scrittura seduttiva imperniata sul *discours*, e cioè la lirica d'amore.

Una poesia scritta a, o per, un oggetto di desiderio (non importa quanto immaginario), è infatti per definizione "discorso", nel senso specificato da Benveniste, in tanto in quanto si pone l'obiettivo almeno finzionale "di influenzare l'altro in qualche maniera", cosa di cui mostra piena consapevolezza Philip Sidney nella *gradatio* che apre il primo sonetto del suo *Astrophil and Stella*.

Louing in trueth, and fayne in verse my loue to show,  
 That she, deare Shee, might take som pleasure of my paine,  
 Pleasure might cause her reade, reading might make her know,  
 Knowledge might pittie winne, and pity grace obtaine,  
 I sought fit wordes to paint the blackest face of woe<sup>47</sup>.

Il ciclo di sonetti è essenzialmente un epistolario d'amore in versi. La differenza maggiore tra questo sottogenere lirico composito e il romanzo risultante dal montaggio di una serie di lettere sta nella forma della dialogicità implicata. Anzitutto, l'interlocuzione è in larghissima misura unidirezionale, nel senso che vi sono coinvolti solo due personaggi, un "io" che parla e il "tu/voi" (o "ella") a cui è rivolto (o su cui verte) il discorso d'amore, e per giunta le eventuali risposte provenienti da questa seconda voce si pongono come mere potenziali proiezioni di una relazione comunicativa rispetto alla quale è attualizzata solo la voce dell'"io" soggetto dell'appello. Invece nel romanzo epistolare, come nel teatro, anche quando l'intreccio si concentri sull'interazione di due individui coinvolti in un'avventura di passione o di seduzione, la relazione comunicativa è perlomeno bidirezionale, e anzi il più delle volte comporta l'intervento di una molteplicità di personaggi; e allora il *discours* dell'amante si articola e si problematizza intessendosi a una serie di altre istanze. Ciò che invece appare analogo a quanto si riscontra poi nel romanzo epistolare, in *Astrophil and Stella* così come nelle sequenze successive e nei loro antecedenti italiani – la *Vita nova* di Dante e soprattutto i *Rerum vulgarium fragmenta* di Petrarca – è il fatto che l'architettura dell'insieme risulta dalla giustapposizione di unità discrete, fruibili separatamente e al tempo stesso impossibili da contestualizzare pienamente al di fuori della loro collocazione in un punto preciso della costruzione. È vero che, mentre fin dai modelli italiani la prima persona è costantemente presente nel discorso amoroso, il "tu" o "voi" della seconda spesso si alterna, come avviene nei versi citati, con la terza; ma se questo può essere interpretato come un segnale di transizione al *récit*, si tratta ancora e sempre di una forma "narrativa" idealmente subalterna e funzionale all'interlocuzione tra l'io lirico e la destinataria "prima" del testo, la quale, leggendo di sé, sarà costretta a mettersi nella prospettiva del suo cor-

<sup>47</sup> Sir Philip SIDNEY, *Astrophil and Stella*, Sonnet 1, 1-5, in ID., *Poems*, ed. W. A. Ringler, Jr., Oxford, Clarendon Press, 1965: "Amando per davvero, e desiderando manifestare il mio amore in versi, / affinché lei, la mia amata, potesse derivare del piacere dalla mia pena, / il piacere la inducesse a continuare la lettura, il leggere la portasse a conoscere, / la conoscenza la muovesse a compassione, e la compassione conquistasse la grazia". Per la *gradatio*, cfr. LAUSBERG, pp. 138-140.

teggiatore: prenderà allora parte alla di lui sofferenza e perciò, auspicabilmente, si persuaderà ad alleviarla concedendosi<sup>48</sup>. C'è ovviamente anche qui – benché testi come questi non fossero originariamente destinati alla pubblicazione – la presupposizione di un destinatario ulteriore, un lettore estraneo alla vicenda che viene, come di fronte al dramma e al romanzo epistolare, indotto a “riscrivere” la vicenda stessa trasformando il discorso in racconto.



Questo lettore “secondo” assiste alla messa in scena del tentativo di seduzione attraverso la parola che l’io lirico attua nei confronti della lettrice “prima”. Con la sola rilevante eccezione degli *Amoretti* di Spenser<sup>49</sup>, tale tentativo si rivela fallimentare o inconcludente, e le sequenze di sonetti, a differenza dei romanzi epistolari, sono potenzialmente infinite, prive come sono di una vera e propria risoluzione che concluda la storia in modo positivo o negativo. Già in Petrarca la fine può arrivare solo con il termine dell’esistenza terrena del soggetto desiderante, quasi a riflettere l’inarrestabilità, una volta messa in moto, della macchina del desiderio, il “web of will, whose end is never wrought” di Sidney<sup>50</sup>. Il desi-

<sup>48</sup> In realtà quello di Dante è un caso a parte: anche in virtù del suo essere in larga parte costituita da brani di prosa autobiografica, la *Vita nova* tende a dare al *récit* un ruolo più rilevante di quello assegnatogli nelle sequenze successive.

<sup>49</sup> *Amoretti and Epithalamion* (1595, dove un *happy ending* matrimoniale interviene, attraverso l’aggiunta dell’epitalamio segnalato nel titolo, a chiudere un’altra virtualmente interminabile successione di sonetti.

<sup>50</sup> Sir Philip SIDNEY, *Thou Blind Man’s Mark*, v. 4, in ID., *Poems*, ed. W. A. Ringler, cit.: “trama di volontà di cui non si tesse mai la fine”. Nel *Cortegiano* di Baldassar CASTIGLIONE (IV.51) “volontà” è il nome della “virtù appetitiva” legata alla più alta delle tre facoltà conoscitive

derio, anche nel senso fisico, “abita” il soggetto come avverrà nell’età successiva per la coazione a sedurre, e non può essere tacitato:

So while thy beautie drawes the heart to loue,  
As fast thy vertue bends that loue to good:  
But, ah, Desire still cries, Giue me some food<sup>51</sup>.

L’amore platonico spiritualizzante, qui evocato nella versione castiglionesca tanto popolare alla corte di Elisabetta, è un costrutto affascinante ma del tutto impraticabile da parte di un essere umano reale, fatto, oltre che di anima, di un corpo le cui domande non possono essere del tutto ignorate o trascese. L’io lirico scopre le carte, anche se è ben consapevole di non essere solo il punto di origine di un *récit* indirizzato al lettore “secondo”, con il quale può semmai permettersi di essere franco, ma di stare indirizzando alla sua Stella un *discours* la cui finalità seduttiva, per essere ammissibile, in teoria dovrebbe costantemente velarsi del linguaggio fiorito e idealizzante della convenzione amorosa cortese. Forse questo sonetto composto intorno al 1580 segna già una svolta – benché faccia parte della prima sequenza inglese, e in larghissima maggioranza le successive, risalenti per lo più ai due decenni finali del secolo, attingano ancora ampiamente alla stessa convenzione ed espungano perciò quasi del tutto dalla scrittura il richiamo della fisicità – denunciando i limiti di quella retorica tradizionale, non più sempre proponibile al lettore come una modalità di interlocuzione cui la destinataria del discorso possa veramente prestare fede. A partire da questa frattura tra la “maschera” dello spirito e il “volto” della materia è possibile, con un passo ulteriore, la scissione dell’unico oggetto in due – l’Amato e la Desiderata – che caratterizza i sonetti di Shakespeare, con la giustapposizione e il contrasto tra il *Fair Youth* e la *Dark Lady*, ai quali sono rivolte due tipologie opposte di sentimento, l’ideale e il carnale.

Le ragioni del corpo rientrano così, dopo una lunga fase di relativa obliterazione, a far parte della retorica della lirica amorosa “alta”, dove però occupano tuttora lo spazio di un “essere”, imprescindibile ma fortemente riprovevole per la sua natura terrena e sensuale, di contro alla incomparabile superiorità morale di un “dover essere” fatto di sublima-

proprie degli esseri umani, e cioè l’“intelletto” (*Il libro del Cortegiano*, a c. di G. Carnazzi, Milano, Rizzoli, 1994, p. 315).

<sup>51</sup> Sir Philip SIDNEY, *Astrophil and Stella*, Sonnet 71, 12-14, in *Poems*, cit.: “Così, mentre la tua bellezza induce il cuore all’amore, / subito la tua virtù inclina quell’amore al bene; / ma ‘ah’, continua a gridare il Desiderio, ‘dammi da mangiare!’”.

zione e trascendimento<sup>52</sup>. Nell'età giacomiana che segue, mentre il testo poetico di argomento amoroso torna per lo più a svincolarsi dalla costruzione sequenziale, offrendosi come "frammento" *self-standing* di un'esperienza emozionale ed esistenziale non leggibile nella sua interezza, gli scrittori tendono a ridurre l'intervallo fra le due polarità fino talora ad annullarlo, trasfigurando l'amore fisico stesso in esperienza mistica e spiritualmente appagante come fanno i metafisici e in particolare John Donne in alcuni dei suoi *Songs and Sonets*,<sup>53</sup> o restituendo assoluta legittimità all'espressione del desiderio e all'esercizio della sessualità al pari dei *Cavaliers*, i quali in particolare recuperano e popolarizzano l'*invitation to love* basata sul *carpe diem* classico, breve testo lirico di seduzione che costituisce uno degli esempi più immediati dell'applicazione alla poesia della retorica persuasiva in senso stretto<sup>54</sup>. La storia di questa forma nella prima metà del Seicento ha alcune tappe particolarmente interessanti. Si parte dall'adattamento del *vivamus atque amemus* catulliano nel *Volpone* di Ben Jonson, "Come my Celia, let us prove, / While we may, the sports of love"<sup>55</sup>, e passando per *To the Virgins to Make Much of Time* di Robert Herrick si arriva al caso più significativo prima della Restaurazione, *To His Coy Mistress* di Marvell (il quale è sì riconoscibile come un metafisico, ma mostra grandi affinità con la poetica e la scrittura dei Cavalieri). Qui il *carpe diem* si inserisce in un vero e proprio discorso di persuasione costruito in base ai precetti della retorica classica, a cominciare dalla tripartizione della struttura in *caput*, *medium* e *finis*<sup>56</sup>, nella forma spe-

<sup>52</sup> Così ad esempio Shakespeare rappresenta la passione fisica: "A bliss in proof and proved, a very woe, / Before a joy proposed, behind a dream. / All this the world well knows, yet none knows well / To shun the heaven that leads men to this hell", "Felicità nel provarla, e una volta provata dolore; / prima, gioia pregustata, e dopo, un sogno. / Tutto ciò il mondo lo sa, eppure nessuno sa bene / evitare il paradiso che porta gli uomini a questo inferno" (W. SHAKESPEARE, Sonnet 129, 11-14, in *The Sonnets*, ed. by J. D. Wilson, Cambridge, Cambridge UP, 1969, p. 67).

<sup>53</sup> Basti pensare a componimenti come *The Good-Morrow*, *The Sun Rising*, *The Canonization* o *The Relic*.

<sup>54</sup> In effetti l'*invitation to love* è già presente nell'epoca elisabettiana con alcuni componimenti degni di nota come *The Passionate Shepherd to His Love* di Marlowe (completato dal "dissacrante" diniego della ninfa immaginato da Raleigh in *The Nymph's Reply to the Shepherd*). La differenza più importante rispetto alle *imitations* dell'età successiva, a parte la relativa rarità di questo tipo di liriche, sta nel fatto che in esse l'io è in genere un personaggio immaginario situato in un mondo altro e ideale come quello pastorale. Nella poesia giacomiana e carolina l'appello alla fruizione carnale proviene spesso da un io lirico "autobiografico" posto in un contesto assai vicino a quello dell'autore.

<sup>55</sup> Ben JONSON, *Song to Celia*, in ID., *Volpone*, III.7.166-183.

<sup>56</sup> Cfr. LAUSBERG, pp. 31-32, 42-43.



cifica di una triade di tesi, antitesi e sintesi, o, in termini tecnici, *propositio*, *refutatio* e *peroratio*. La forma della *dispositio* ricorda anche il procedimento matematico della dimostrazione “per assurdo”. Rispetto a una tipica orazione giudiziale, deliberativa o politica, la differenza più visibile sta nel fatto che il contatto col pubblico e la *captatio benevolentiae*, i quali normalmente occupano per intero l'*exordium*, sono invece sintetizzati rispettivamente in pochi elementi deittici (“This coyness, Lady” al v. 2 e il ricorrere dei pronomi *thou*, *you*, *I* e dei possessivi correlati) e nell’iperbolico complimento dei vv. 19-20), mentre la quasi totalità di questa parte iniziale (vv. 1-20) è già occupata dall’argomentazione. Essa si sviluppa a partire da un’ipotetica dell’irrealità:

Had we but world enough, and time  
This coyness, Lady, were no crime<sup>57</sup>.

Si tratta di un entimema, cioè di un sillogismo incompleto fondato idealmente su una versione amplificata del famoso “tutti gli uomini sono mortali”, dove la finitudine non solo temporale ma anche spaziale dell’esistenza impone l’istantaneo abbandono del falso pudore e della convenzionale *bienséance*: “se avessimo abbastanza mondo e tempo, / questa ritrosia, signora, non sarebbe un delitto [ma siamo tragicamente limitati, e dunque lo è]”. I versi successivi edificano su questo presupposto l’immagine ironicamente assurda di due amanti padroni della terra ed esentati dalla universale transitorietà:

We would sit down and think which way  
To walk and pass our long love's day  
Thou by the Indian Ganges' side  
Shouldst rubies find: I by the tide  
Of Humber would complain. I would  
Love you ten years before the Flood,  
And you should, if you please, refuse  
Till the conversion of the Jews.  
My vegetable love should grow  
Vaster than empires, and more slow;  
An hundred years should go to praise  
Thine eyes and on thy forehead gaze;  
Two hundred to adore each breast,  
But thirty thousand to the rest;

<sup>57</sup> Andrew MARVELL, *To His Coy Mistress*, 1-2, in ID., *The Complete Poems*, ed. E. S. Donno, Harmondsworth, Penguin, 1976.

An age at least to every part,  
And the last age should show your heart.  
For, Lady, you deserve this state,  
Nor would I love at lower rate.<sup>58</sup>

Tutto ciò sarebbe forse possibile in uno splendido Altrove, ma certo non in questo desolato mondo terreno dove vivono l'io lirico e la donna che occupa i suoi pensieri. Dalla sfera dell'irrealizzabile ideale a quella della dura realtà il salto è brusco, marcato dal *but* che ricusa nella sua globalità la visione precedente per iniziare a comporne un'altra (vv. 21-32):

But at my back I always hear  
Time's wingèd chariot hurrying near;  
And yonder all before us lie  
Deserts of vast eternity.  
Thy beauty shall no more be found,  
Nor, in thy marble vault, shall sound  
My echoing song: then worms shall try  
That long preserved virginity,  
And your quaint honour turn to dust,  
And into ashes all my lust:  
The grave's a fine and private place,  
But none, I think, do there embrace.<sup>59</sup>

Della tradizione latina da cui nasce, l'invito all'amore incentrato sul *carpe diem* tende a conservare la focalizzazione quasi esclusiva sulla fisicità e la carnalità, e l'appello che lancia è ovviamente alla fruizione assai più che alla condivisione di un sentimento<sup>60</sup>. Tuttavia, lo sguardo dell'io

<sup>58</sup> Vv. 3-20: "Ci siedemmo a pensare da che parte / andare a zonzo per passare il lungo giorno d'amore. / Tu in India in riva al Gange / cercheresti rubini; io sul fiume / Humber effonderei lamenti. Ti amerei / da dieci anni prima del diluvio universale, / e se ti aggrada tu rifiuteresti / fino alla conversione degli ebrei. / Come un albero il mio amore crescerebbe / più vasto di ogni impero, e anche più lento. / Impiegherei cent'anni per lodare / i tuoi occhi e contemplare la tua fronte, / duecento ad adorare ciascun seno, / ma trentamila per ciò che rimane; / almeno un'era per singola parte, / e l'ultima era mostrerebbe il cuore. / Giacché, o signora, voi meritate questa somma dignità, / né io vorrei amarvi a un prezzo inferiore".

<sup>59</sup> "Ma alle spalle io sento sempre / incombere l'alato carro del Tempo, / e laggiù davanti a noi si stendono / deserti di immensa eternità. / La tua bellezza non ci sarà più, / né nella tua cripta di marmo risuonerà / l'eco del mio canto. Allora i vermi assalteranno / la tua lungamente preservata verginità / e si farà polvere il tuo esagerato senso dell'onore, / e cenere tutta la mia bramosia. / La tomba è un bel posticino privato, / ma credo che nessuno vi si abbracci".

<sup>60</sup> Una parziale eccezione è rappresentata dal menzionato *To the Virgins* di Herrick, dove l'io lirico, anziché parte in causa, è maestro di vita – curato di villaggio come lo era effettiva-

lirico raramente oltrepassa i confini dell'esistenza umana per indagare, come fa qui, le terrificanti trasformazioni che il corpo subisce una volta abbandonato dallo spirito vitale, quando anche valori e costrutti culturali ritenuti imprescindibili, quali l'onore e la verginità, perdono ogni significato. L'orrore è però temperato dalla caratteristica ironia marvelliana, che contrassegna l'intero componimento. Viste in giustapposizione, *propositio* e *refutatio* creano un forte effetto di straniamento<sup>61</sup> che ha molto in comune con l'impatto psicologico ricercato da quel tipo di monumento funebre barocco dove la figura umana, mostrata nella sua ideale perfezione sulla faccia anteriore della scultura, dischiude invece, se vista da dietro, la tragedia della corruzione della carne e del progressivo erodersi della materia. A questo punto la lettrice privilegiata, blandita prima dalle iperboliche lodi dell'io solo per essere poi decisamente spiazzata dal suo macabro umorismo, è pronta per l'esortazione conclusiva, che il *therefore* del v. 33 presenta come una logica conseguenza di quanto è stato esposto antecedentemente:

Now therefore, while the youthful hue  
Sits on thy skin like morning dew,  
And while thy willing soul transpires  
At every pore with instant fires,  
Now let us sport us while we may,  
And now, like amorous birds of prey,  
Rather at once our time devour  
Than languish in his slow-chapt power  
Let us roll all our strength and all  
Our sweetness up into one ball,  
And tear our pleasures with rough strife  
Thorough the iron gates of life:  
Thus, though we cannot make our sun  
Stand still, yet we will make him run.<sup>62</sup>

mente l'autore – e la sua esortazione coinvolge tutte le fanciulle locali in età da marito, incoraggiandole non al godimento ma al matrimonio.

<sup>61</sup> Per lo straniamento, cfr. LAUSBERG, pp. 59-62.

<sup>62</sup> Vv. 33-46: “Ora dunque, mentre ancora i colori della giovinezza / ti aleggiano sulla pelle come rugiada mattutina, / e l'anima ardente traspira / da ogni poro in fuochi improvvisi, / ora divertiamoci finché possiamo, / e come rapaci uccelli amorosi / divoriamo d'un tratto tutto il nostro tempo / invece di languire in balia delle sue fauci che masticano piano. / Compattiamo tutta la nostra forza e tutta / la nostra dolcezza in una sola sfera / e strappiamo i nostri piaceri con dura lotta / attraverso i ferrei cancelli della vita. / Così, anche se non possiamo far sì che il nostro sole / si arresti, riusciremo a farlo correre”.

È solo al v. 37 che viene fuori la tradizionale sollecitazione alla fruizione immediata, “let us sport us while we may”, dando luogo a un’altra immagine complessa e non del tutto perspicua, dove si combinano rapacità e sentimento (38), la sfera platonica che fonde il maschile e il femminile in un’unità androgina (41-42), il divieto e il limite connaturati all’esistenza (44) da combattere con violenza e risolutezza (43). Risalta comunque l’aspirazione a dominare l’inarrestabile progressione del tempo anziché tollerare di rimanerne vittime: meglio è infatti ridurlo ai minimi termini con un gesto di sfida che continuare a sottometterglisi sperando nel suo imprevedibile prolungarsi (39-40). Il distico finale riprende questa idea, trasformandola, grazie al *thus* iniziale, in una *conclusio* paragonabile ancora una volta a quella di un sillogismo.

Attraverso le elaborazioni dei poeti cavalieri dell’ultima generazione, Suckling, Lovelace, Carew, e poi dei loro eredi durante la Restaurazione, l’io lirico collettivo compie un ulteriore passo avanti nella metamorfosi da amante preso nel meccanismo inarrestabile di un desiderio insoddisfatto – di ascendenza petrarchesca e dunque eternamente frustrato, o di derivazione platonica, e allora incessantemente negato e oltrepassato – in *rake*. Si entra nell’età della seduzione moderna, dominata dalla figura del libertino alla Rochester, vittima forse di un altro tipo di insoddisfazione ma in ogni caso intento a moltiplicare le conquiste e a sfruttare tutte le possibili occasioni di mostrare a sé e ai lettori la propria abilità nel manipolare le persone attraverso la parola, nella vita reale così come nella poesia. Costruita anche attraverso la lirica, questa tipologia di personaggio riscuote un successo particolare nel teatro, diventando emblematica della commedia della Restaurazione, e conosce poi una notevole fortuna nella narrativa lungo l’arco del secolo successivo.



*THE COUNTRY WIFE:*  
IL PIACERE LIBERTINO DEL ‘CONTEMPLATIVO’

Roberto Alonge

*Alla memoria di  
Stefano Bajma y Griga  
(come amavo chiamarlo)*

Che *The Country Wife* sia un testo *libertino* non ci sono dubbi. *The lewd libertines* (II, 1, 134) li apostrofa Pinchwife<sup>1</sup>, “dissoluti libertini”, sebbene proprio Pinchwife sia definito *whoremaster* (I, 1, 377), un “puttaniere”. Il termine più utilizzato è propriamente *lewd* (II, 1, 113; II, 1, 453; III, 2, 392; V, 4, 125; V, 4, 372), ma il senso è lo stesso. Resta centrale il concetto di *pleasure*, un sostantivo che ricorre una trentina di volte<sup>2</sup>. Il *piacere* è la stella polare di tutti i personaggi, ma il meglio è espresso dal magnifico chiasmo di Sir Jaspar Fidget, quando parla alla moglie: “*go, go, to your business, I say, pleasure, whilst I go to my pleasure, business*” (II, 1, 602-603). Masolino D’Amico traduce “andate alle vostre faccende, dico, al piacere, mentre io vado al mio piacere, gli affari”<sup>3</sup>, e, così facendo, tradisce la sottile ambiguità del chiasmo, per illuminare di luce tagliente il centro tematico – *doppio* – del capolavoro di Wycherley: *pleasure* coincide con *business*, ma *business* significa due cose diverse, affari e sesso. Il dittico che sigilla il secondo atto insiste sulla stessa ambiguità: “*Who for his business, from his wife will run, / takes the best care, to have her business done*” (II, 1, 608-609). In questo caso Masolino D’Amico decide di conservare lo stesso termine (“Chi per gli affari suoi lascia la moglie, / gli affari anche di lei spesso risolve”), e il risultato è buono, perché “affari” può anche alludere alla dimensione sessuale.

S’intende che Sir Jaspar Fidget è un gentiluomo con incarichi presso la corte, e nel suo caso, dunque, *business* si riferisce non tanto al de-

<sup>1</sup> Cito da William Wycherley, *The Country Wife*, edited by James Ogden, London, New Mermaids, 2003. La terza cifra indica il verso, ovviamente.

<sup>2</sup> Esattamente 29 occorrenze, se il nostro artigianale calcolo manuale è esatto: Homer 9 concordanze; Sparkish 4; Sir Jaspar Fidget, Pinchwife 3; Harcourt, Dorilant, Lucy 2; Mrs Pinchwife, Lady Fidget, Alithea, Dainty 1.

<sup>3</sup> William Wycherley, *La sposa di campagna*, introduzione, traduzione e note di Masolino D’Amico, Milano, BUR, 1993.

naro ma ai rapporti di potere, alle relazioni dirette con il sovrano<sup>4</sup>. Si scusa infatti di non poter accompagnare la moglie a teatro, dicendo “*I have business at Whitehall, and cannot go to the play with you*” (II, 1, 421-422), e il commentatore annota che *Whitehall* significa “*at court*”<sup>5</sup>. Preferisce intrattenersi con il re, piuttosto che con la moglie<sup>6</sup>, che è comunque sempre sul punto di piantare in asso, per correre a qualche riunione importantissima. Non nasconde la sua scala di valori:

Nor can I stay longer. ‘Tis – let me see – a quarter and a half quarter of a minute past eleven. The Council will be sat, I must away. Business must be preferred always before love and ceremony with the wise, Master Horner. (I, 1, 114-117)

Ma se il sesso è assai meno quotato degli affari, nel quadro degli interessi del personaggio, non sarei portato a negare del tutto un profilo erotico a Sir Jaspas Fidget. Se infatti è sempre in procinto di abbandonare la moglie al presunto impotente Horner, è anche sempre in procinto di sorprenderla nelle situazioni più imbarazzanti, per trarne una qualche forma segreta di piacere personale. Certo, c’è una *complicità sessuale* fra moglie e marito, ben rivelata da una battuta audace di Horner, indirizzata sfacciatamente proprio alla donna, ma non già in un *a parte*, e dunque con piena consapevolezza del coniuge: “*I have nothing that you came for. I have brought over not so much as a bawdy picture, new postures, nor the second part of the École des Filles, nor –*” (I, 1, 93-96). Horner si rammarica di non aver portato – di ritorno dal suo viaggio in Francia, notoriamente patria della lussuria – né immagini licenziose, né incisioni di nuove posizioni erotiche, né la continuazione di un libriccino molto *osé*. Se si rivolge propriamente a Lady Fidget, e non già ai coniugi Fidget, nel loro insieme, siamo autorizzati a immaginare il peggio, e la conferma viene puntualmente dalla clamorosa sequenza di IV, 3, quando – appunto – Sir Jaspas coglie la consorte in casa di Horner:

SIR JASPAR *Nay, prithee, what has he done?*  
LADY FIDGET *Nay, he has done nothing.*  
SIR JASPAR *But what d’ye take ill, if he has done nothing?*  
(IV, 3, 103-105)

<sup>4</sup> Cfr. James Ogden, *Introduction* a William Wycherley, *The Country Wife*, edited by James Ogden, cit., p. XIV.

<sup>5</sup> E già prima, annotando I, 1, 116, Ogden precisa: “*Business at court, not in the City*”.

<sup>6</sup> “*I was advancing a certain project to his majesty about – I’ll tell you*” (III, 2, 570-571).

C'è un preciso riferimento sessuale (annota James Ogden *ad locum*, rinviando a un passo di *Hamlet*), ma preme osservare che Sir Jaspar ripete le parole della moglie, se ne *impossessa*. Lo stesso meccanismo poco avanti, nel punto più scandalosamente fragoroso di tutta la scena. La Lady racconta che è venuta a cercare delle porcellane in casa di Horner, e s'infilava sfrontatamente in una camera a rovistare. Marito e padrone di casa stanno davanti alla porta, chiusa a chiave, ma Horner protesta: "Now is she throwing my things about, and rifling all I have, but I'll get into her the back way, and so rifle her for it" (IV, 3, 126-128)<sup>7</sup>. Ed ecco ancora Sir Jaspar in azione, che si appropria questa volta della lingua di Horner, così come prima si era impadronito della lingua della moglie: "Wife! My Lady Fidget! Wife! He is coming into you the back way!" (IV, 3, 132-133). Poiché la porta è chiusa a chiave, Horner intende girare intorno alla stanza e penetrare da un'altra porta, collocata posteriormente. L'allusione sessuale è evidente, colta da Ogden, sia pure con un filo di esitazione pudibonda: "*perhaps already a double entendre referring to anal intercourse*". È doveroso insistere su questa tecnica della ripetizione messa in opera dal *cuckold* che *ri-prende* qualcosa che *sgorga* – per così dire – dal gioco verbale (per il momento solo mentalmente erotico) degli altri due. C'è una sorta di *rimbalzo*, di ricaduta su quello spettatore – *passivo*, ma egualmente *eccitato* – della scena tabù che è indubbiamente Sir Jaspar Fidget, il cui nome vale, non per nulla, "persona nervosa, eccitabile", come ricorda Masolino D'Amico<sup>8</sup>. Senza stare a scomodare Freud (un cui saggio pur si presta bene a inquadrare le ossessioni del *desiderio triangolare*)<sup>9</sup>, diciamo che il suo ruolo erotico assomiglia a ciò che gli *scambisti* chiamano *il contemplativo*, cioè il marito che nel gioco triangolare gode della visione della moglie posseduta dal *bull* (Wycherley, ovviamente, non conosce questo termine, ma utilizza un

<sup>7</sup> A proposito di questa corrispondenza *rifling... rifle* Masolino D'Amico perde l'occasione di una opportuna ed efficace ripetizione. Rende infatti con "Mi sta buttando all'aria tutta la mia roba, fruga fra le mie cose! Io però adesso la acchiappo da dietro, la sprimaccio come si deve". E dire che "frugare" ha anche una connotazione sessuale precisa: dalla lingua del Cinquecento sino al pirandelliano *Il giuoco delle parti*, dove la signora Gala, vittima di tocamenti da parte di quattro giovinastri, si lamenta: "oltraggiata... con le mani addosso, qua... a frugarmi... qua, in petto...". Vede bene Bajma Griga, che però rende malamente *rifling* con "rovista": cfr. la sua traduzione del testo nell'antologia *La commedia inglese della Restaurazione e del Settecento*, a cura di Paolo Bertinetti, Napoli, Liguori, 2005.

<sup>8</sup> William Wycherley, *La sposa di campagna*, introduzione, traduzione e note di Masolino D'Amico, cit., p. 37.

<sup>9</sup> Cfr. Sigmund Freud, *Su un tipo particolare di scelta oggettuale nell'uomo* (1910), in *Opere*, 6, Torino, Boringhieri, 1990, pp. 411-420.



vocabolo analogo, *stallion*: cfr. I, 1, 204). Il piacere della moglie accende (e rilancia) il piacere del marito, in base al principio secondo cui *il tuo piacere aumenta il mio piacere*. In una fase preliminare il piacere può anche essere solo linguistico, cioè mentale. In questo ambito Il *doppio senso* è il motore dell'eccitamento. Horner è naturalmente un professionista della trasgressione, e sa bene come scatenare l'immaginario del *cuckold*, facendo ricorso alle suggestioni più opportune: prima il dittico *rifling... rifle* e poi la prospettiva di *the back way*. Ma la Lady è all'altezza della situazione, provocando prima il marito con l'allusione al *bull* che stranamente *non le ha fatto nulla* (*he has done nothing*), e infine con una sfolgorante dichiarazione di disponibilità ad accettare ogni oltranza sessuale, allorché, alla minaccia di *the back way*, risponde gioiosamente "*Let him come, and welcome, which way he will*" (IV, 3, 134), che è un vero inno alla libidine, del *contemplativo* e del *bull* al tempo stesso.

Tutto questo mio discorso va ovviamente calibrato, letto *cum grano salis*. Possiamo dire che Sir Jaspar Fidget *allude* alla figura del *contemplativo*, non certo che lo sia esplicitamente. La spregiudicatezza libertina del Seicento inglese non è quella delle pratiche trasgressive nostre contemporanee. Sir Jaspar ha bisogno di credere (o di far finta di credere) che Horner (il cui nome vale *cornificatore*) sia diventato impotente. Wycherley è però autore coraggioso, che sembra disegnare nella sua commedia una sorta di scala di varianti. Rispetto a Sir Jaspar, il personaggio di Pinchwife esprime un livello più alto. Non c'è per lui la rete di salvataggio della presunta impotenza di Horner. Il *plot* prevede che il *gossip* non sia giunto alle sue orecchie. Dinanzi agli occhi di Pinchwife c'è dunque un Horner che è "*the lewdest fellow*" (V, 4, 372), il maggior libertino di Londra, dotato di un suo *charme* indubbio, che gli riconosce lo stesso rivale, dicendogli "*A man so well made as you are*" (IV, 3, 283-284). Nel confronto personale Pinchwife si sente chiaramente perdente, e non per nulla prova a diminuirsi gli anni, impedito però proprio da Horner, che chiarisce come ne abbia quarantanove e non già quaranta (cfr. I, 1, 422-423). E tuttavia, pur sapendo di avere in Horner un temibilissimo insidiatore della propria sposina, Pinchwife infila una serie infinita di errori tattici: francamente troppi, perché non emerga il sospetto di una inconscia *strategia*, cioè la vocazione per i piaceri perversi della *sottomissione*, la pulsione segreta a godere del ruolo del *cuckold* (che è poi il termine tecnico del marito passivo dei *partouzes* triangolari di oggi). Ha sposato una brava fanciulla di campagna, ma la trascina nella città peccaminosa. Ripete continuamente che lui conosce i pericoli della città, *the town tricks* (cfr. I, 1, 458; III, 1, 87-88; III, 1, 107-

108), ma poi la conduce a teatro, dove è puntualmente adocchiata da Horner. Ed è così autolesionista da dirle che il tipaccio si è innamorato di lei, usando peraltro un'espressione nobile, non corrispondente agli intendimenti di Horner, interessato al sesso, non certo all'amore ("I tell you then, that one of the lewdest fellows in town, who saw you there, told me he was in love with you", II, 1, 113-114). La sorella Alithea ha dunque buon gioco a rinfacciargli che è lui il responsabile di tutto, ma è lui stesso peraltro a riconoscerlo in un *a parte*: "Well, if thou cuckold me, 'twill be my own fault" (III, 1, 57).

Che anche Pinchwife – non meno di Sir Jaspar – si esalti dinanzi alla scena tabù della propria moglie manomessa dal *bull* risulta perfettamente dalla sequenza III, 2, che si svolge nel New Exchange, galleria coperta, con negozi e interni appartati. Pinchwife ci porta la moglie travestita da uomo (anche i travestimenti sono di moda fra gli scambisti odierni, che li chiamano "giochi di ruolo"), come fosse suo cognato, e si assenta anche per un attimo: quanto basta a Horner per trascinarcela a fare una passeggiatina ("Come away into the next walk", III, 2, 505). Quando ritorna e scopre che la moglie è scomparsa, Pinchwife è frenetico, e le battute della serva lo stimolano ancor più nella sua sensibilità malata, lo feriscono ma lo infoiano al tempo stesso:

LUCY *He's only gone with the gentleman, who will give him something, an't please your worship.*

PINCHWIFE *Something! Give him something, with a pox! – Where are they?*

ALITHEA *In the next walk only, brother.*

[...]

LUCY *Their business will be done presently sure, an't please your worship; it can't be long in doing, I'm sure on't.*

(III, 2, 515-545)

Da osservare che anche Pinchwife – esattamente come Sir Jaspar – si infiamma mentalmente a partire dalla ripetizione di segmenti equivoci di battute dell'altro: *give him something* ha detto Lucy, e il marito puntualmente ripete, come assaporando masochisticamente tutta l'allusività densa di quel *something*, che, anzi, non per nulla ribadisce ben due volte.

Questa atmosfera morbosa appare pienamente confermata al momento del ritorno della mogliettina, con in mano arance e frutta secca (regalate da Horner), tutta rossa e con il fiatone, come osserva il *cuckold* ("Out of breath and coloured! I must hold yet", III, 2, 557-558). Come sempre Horner sa trovare le metafore giuste che incendiano l'immaginario

del *sottomesso*: “*I have only given your little brother an orange, sir*” dice Horner, e Pinchwife ribatte fra di sé: “*You have only squeezed my orange, I suppose, and given it me again*” (III, 2, 559-561). James Ogden, nella sua nota a margine, rende *squeezed my orange* con *debauched my wife*, ma è una spiegazione generica, che non coglie il succo (è proprio il caso di dire...) della metafora. La moglie-arancia è stata spremuta, strizzata, bevuta, e quindi restituita al legittimo consorte. Il piacere del *sottomesso* è di assistere alla manipolazione della propria consorte ad opera del *bull*, salvo tornarsene a casa con la mogliettina, alla fine dell’incontro triangolare. La *restituzione* della moglie è un elemento fondamentale del godimento masochista del *cuckold*. C’è naturalmente un fantasma di *omosessualità passiva* che sottostà al sogno del *contemplativo*. Marito e *bull*, condividendo la stessa donna, in qualche modo *si condividono* fra loro due. Il marito si proietta nella moglie: se la moglie è posseduta dal *bull*, anche il marito è posseduto dall’altro uomo. Il movimento circolare – ancora e sempre – è ben tradotto dalle ripetizioni, dal gioco dei rimbalzi e delle ricadute: Horner *given an orange* alla moglie, che *incorpora* il regalo dell’amante, diventando dunque – per così dire – il regalo stesso, ma poi lo stesso Horner riconsegna la moglie-arancia al legittimo consorte, *given it me again*.

Pinchwife è un instancabile *voyeur*. Il suo desiderio non si esaurisce in questa sequenza di III, 2 ma si prolunga anche in IV, 2, ambientata – vale la pena cogliere l’intenzionalità densa della didascalia – in una *bedchamber*, dove compaiono i coniugi Pinchwife. L’attacco è *in medias res*, e rende bene il senso della frenesia erotica delirante del *cuckold*:

PINCHWIFE *Come, tell me, I say.*  
MRS PINCHWIFE *Lord! ha’n’t I told it an hundred times over?*  
PINCHWIFE [...] *Come, how was’t, baggage?*  
MRS PINCHWIFE *Lord, what pleasure you take to bear, sure!*  
PINCHWIFE *No, you take more in telling it, I find. But speak - how was’t?*  
MRS PINCHWIFE *He carried me up into the house next to the Exchange.*  
PINCHWIFE *So, and you two were only in the room.*  
MRS PINCHWIFE *Yes, for he sent away a youth, that was there, for some dried fruit and China oranges.*  
[...]  
PINCHWIFE *But you told me he did some beastliness to you, as you called it. What was’t?*  
MRS PINCHWIFE *Why, he put –*  
PINCHWIFE *What?*

MRS PINCHWIFE *Why, he put the tip of his tongue between my lips, and so muzzled me –*  
(IV, 2, 1-38)

Rimane il sospetto che quella *punta di lingua* che si infila fra le labbra della signora Pinchwife non vada interpretata nella maniera più innocente, e che dunque di *altre labbra* si tratti, anche perché un bacio sulla bocca non sembra poter essere definito *beastliness*. È chiaro comunque che la narrazione di Margery Pinchwife non si riferisce sicuramente a un vero amplesso (che si svolgerà solo alla fine di V, 2), nonostante le insinuazioni di Lucy in III,2, che erano pure provocazioni nei confronti di Pinchwife.

Rispetto a Sir Jaspar e a Pinchwife il personaggio di Sparkish esprime il livello più alto del complesso ventaglio disegnato da Wycherley. Nel gioco delle variazioni sul tema Sparkish, per un verso, a differenza di Sir Jaspar, non ha bisogno di credere (o di fingere di credere) che il suo rivale sia impotente; e per l'altro verso, a differenza di Pinchwife, non ha bisogno di camuffare il suo piacere di *sottomissione* al secondo uomo, di farlo emergere dal sottotesto. Lo vediamo propriamente *gettare fra le braccia* di Harcourt la sua donna, in termini di scandalosa chiarezza. Così parla al rivale: “*Go, go with her into a corner, and try if she has wit; talk to her anything*” (II, 1, 207-208).

Peraltro va detto che Sparkish rappresenta una variazione notevole del prototipo costituito da Sir Jaspar e da Pinchwife. Non è tanto operante in lui la fantasia perversa del *contemplativo* ma piuttosto l'accettazione – razionale, serena – di quella che è chiamata impropriamente *la civiltà dei cicisbei*, e che non concerne solo l'Italia, come erroneamente si è portati a credere, ma il quadro delle nazioni europee più avanzate, dalla Francia dei Lumi all'Inghilterra dell'*uomo di mondo*, del *wit* (nel nostro testo oltre una ventina di ricorrenze del termine). Come ha lucidamente spiegato lo storico Roberto Bizzocchi, c'è un contesto complessivo di civiltà, quella illuministica, che promuove la *sociabilità* e la *conversazione*, che dilata – anche a vantaggio delle donne – l'aspirazione alla *libertà*<sup>10</sup>. Accanto a una trentina di concordanze di *pleasure*, il capolavoro di Wycherley presenta quasi altrettante occorrenze di *gallant*, che è l'uomo di mondo, il galante, in italiano diremmo il cicisbeo<sup>11</sup>. Sir

<sup>10</sup> Cfr. Roberto Bizzocchi, *Cicisbei. Morale privata e identità nazionale in Italia*, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 17.

<sup>11</sup> Sempre con beneficio d'inventario, le corrispondenze di *gallant* risultano così distribuite: ; Mrs Pinchwife, Horner 5; Lady Fidget 4; Pinchwife 3; Sir Jaspar Fidget, Dainty, Alithea 2;

Jaspar è lieto di nominare Horner *gallant* della moglie, la quale – come Sir Jaspar assicura a Horner – “*she shall call you gallant, according to the custom*” (II, 1, 522-523), ma perché crede (o finge di credere) che l'uomo sia impotente. Per l'inverso Sparkish è tranquillamente pronto ad individuare il *gallant* della sua futura sposa nella persona di Harcourt, del quale tesse uno splendido elogio parlando con Pinchwife:

He is an humble, menial friend, such as reconciles the differences of the marriage bed. You know man and wife do not always agree; I design him for that use, therefore would have him well whit my wife. [...] What then? It may be I have a pleasure in't, as I have to show fine clothes at a playhouse the first day, [...] I love to be envied, and would not marry a wife that I alone could love. Loving alone is as dull as eating alone. Is not a frank age? And I am a frank person. (III, 2, 361-374)

È una esternazione lucidamente fredda, che chiarisce una volta per sempre che il matrimonio – nella sua dimensione quotidiana – è una realtà noiosa, tanto più a livello sociale elevato, dove opera la regola dei matrimoni quali sistemazioni economiche, contratti finanziari, come ha ribadito Paolo Bertinetti<sup>12</sup>

In effetti le dichiarazioni sulla ragione puramente *pratica* del matrimonio sono numerose nel corso della commedia, e valgono anche per Harcourt, che pure, a prima vista, sembra l'unico maschio coinvolto in una vicenda *sentimentale* – di amore e di passione – e non solo *sessuale*. È lui a sentenziare che “*Marriage is rather a sign of interest than love*” (II, 1, 237-238). E non possiamo nemmeno dimenticare un suo commento brutale a proposito di Alithea: “*Damned, senseless, impudent, virtuous jade!*” (II, 1, 281). Poi, certo, dichiara di essere innamorato, ma l'espressione utilizzata (“*I am in love with Sparkish's mistress*”, III, 2, 54) è perfettamente uguale a quelle usate da Horner (cfr. I, 1, 485), che se ne porta a letto quattro, senza ovviamente amarne nessuna.

Ciò che viene fuori – per concludere – è un materialistico e disincantato universo umano e sociale, dove la ricerca del piacere è prevalente, quasi ossessiva, e coinvolge anche le donne, le quali, semmai,

Squeamish, Quack 1; altre due concordanze rispettivamente nell'*Epilogo* e in un dittico che chiude il terzo atto.

<sup>12</sup> “Wycherley lascia qui intravedere una delle fondamentali caratteristiche della *comedy of manners*: scopertamente il contratto matrimoniale è innanzitutto un contratto, in cui l'aspetto economico è decisivo” (Paolo Bertinetti, *Il teatro e la corte nell'età della Restaurazione*, in AA.VV., *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 2000-2003, vol. I, p. 490).

hanno solo la preoccupazione di evitare lo scandalo (con l'eccezione della ingenua e deliziosa signora Pichwife). Il diritto alla soddisfazione del desiderio è esplicito nelle tre dame che assediano Horner, accompagnato dalle gustose lagnanze per il loro essere trascurate dai gentiluomini, i quali preferiscono correre dietro a sartine, attrici e donne di vario malaffare. Con una duplice conclusione divergente. Quella di Squeamish, pronta ad accontentarsi anche di un maggiordomo ("*And for want of a gallant, the butler lovely in our eyes*", V, 4, 49); e quella di Dainty, che per fare sesso preferisce comunque persone di basso rango (a suo parere, con i gentiluomini "*the pleasure should be the less*", II, 1, 398). Persino Alithea – sicuramente la più spirituale di tutte le figure femminili che affollano il testo – svela una attenzione al dato fisico, alla dimensione corporale, come ci mostra un suo *a parte*, quando vede Sparkish minacciare Harcourt con la spada: "*I am so fare from hating him [Harcourt] that I wish my gallant [Sparkish] had his person and understanding*" (II, 1, 297-298). D'altra parte Bizzocchi ha spiegato bene che è la stessa politica nobiliare dei *matrimoni combinati* a determinare la licenza delle relazioni extraconiugali, come soddisfazione parziale e ben controllata alle pulsioni istintuali, non facilmente reprimibili<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Cfr. Roberto Bizzocchi, *Cicisbei*, cit., p. 218.



## CHI SEDUCE CHI NELLA COMMEDIA DELLA RESTAURAZIONE

*Paolo Bertinetti*

I Puritani di Cromwell, dopo avere sconfitto il Re e preso il potere, nel 1642 chiusero i teatri. Perché il teatro era peccaminoso. Per i Puritani il teatro era la forma più diabolica di imitazione della realtà e pertanto doveva essere bandito. Ma nel 1660, appena il Re ritornò, anzi, appena sbarcò a Dover per marciare su Londra, nella capitale l'attività teatrale riprese immediatamente. Per il re e i cortigiani rientrati in Inghilterra dall'esilio sul continente il teatro era la forma di intrattenimento mondano e culturale *par excellence*. E per intrattenerli prima furono ripescati alcuni dei più "eleganti" testi elisabettiani e poi si provvide a crearne di nuovi.

Il genere che trionfò (a parte le esotiche tragedie in versi che cantavano "le donne, i cavalier, l'arme e gli amori") fu quello delle commedie di ambientazione londinese, alcune delle quali erano commedie "di costume": la cosiddetta *comedy of manners*, quella che soprattutto è rimasta con dignità di classico nel repertorio inglese contemporaneo, sottoponeva infatti a una satira brillante, briosa, tagliente, i comportamenti e le ipocrisie che caratterizzavano l'alta società (aristocrazia esclusa).

L'eroina della *comedy of manners* è una giovane ereditiera, cioè una fanciulla innanzitutto ricca; e poi bella, intelligente e spiritosa. L'aggettivo che descrive quest'ultima sua virtù è *witty*, dotata di *wit*, padrona cioè di un linguaggio pirotecnico, pieno di aforismi, di giochi di parole, di similitudini, con cui, deliziando il pubblico, definisce criticamente i personaggi e la realtà che la circonda.

Anche l'eroe è altrettanto *witty* e la schermaglia amorosa tra i due è al tempo stesso una schermaglia linguistica. In cui vince lei: se vincessero lui, la casta fanciulla, dalle parole ai fatti, rischierebbe di finire sedotta e abbandonata – o comunque almeno abbandonata. Lui infatti è un libertino, un giovane di raffinata mondanità, implacabile seduttore ma al tempo stesso in cerca di una sistemazione che ponga definitivo rimedio alla sua incerta situazione economica. La mondanità ha un prezzo;



e il giovane in questione lo ha pagato consumando buona parte dei suoi beni. Il matrimonio con un'ereditiera è la soluzione; ma, si badi, il giovane scialacquatore sposerà la donna che ama. Sacha Guitry diceva che le donne bellissime sono anche così intelligenti da innamorarsi davvero del miliardario che le sposerà. Allo stesso modo potremmo dire che gli affascinanti libertini della Restaurazione si innamoravano davvero della miliardaria che avrebbero sposato.

Nella prima grande *comedy of manners*, *L'uomo alla moda* di Etherege, il libertino Dorimant nel primo atto liquida l'amante, trama con successo per procurarsene un'altra e, vista la bella e ricca Harriet, decide di mettersi all'opera per conquistarla. Nel quinto atto corona con successo la sua corte alla fanciulla e la madre di lei volentieri approva le future nozze: Dorimant, infatti, si è ravveduto. Per amore.

Nelle commedie che seguiranno, il ravvedimento del libertino avviene ben prima, già alla fine del primo atto. E nelle ultime commedie addirittura è già avvenuto all'alzarsi del sipario. La *comedy of manners* premiava i suoi giovani eroi; ma la componente borghese del pubblico, diventata decisamente più ampia con il passare del tempo, chiedeva che la concessione del premio fosse mitigata da un atteggiamento moralmente rassicurante: il ravvedimento, soprattutto se molto anticipato, poteva bastare.

Ma quando, nel 1688, il re Giacomo II fu cacciato e il Parlamento "chiamò" a salire sul trono il protestante Guglielmo d'Orange, questo compromesso non bastò più. All'indignazione di quei borghesi (la maggior parte) che a teatro non andavano affatto, ma che costituivano ormai un settore di decisiva importanza politica e sociale, diede voce il pamphlet del reverendo Jeremy Collier contro "l'immoralità del teatro" intitolato *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage*. Il saggio di Collier, pubblicato nel 1698, inanella una serie di accuse moralistiche, spesso basate su un'interpretazione errata (in buona o mala fede) delle frasi presenti nelle commedie, che il reverendo, ribollendo di indignazione, cita a sostegno della sua tesi sulla natura immorale e blasfema del teatro inglese contemporaneo.

Il reverendo Jeremy Collier, oltre a indignarsi per il poco rispetto per la religione e il clero che secondo lui manifestavano i blasfemi commediografi, non poteva sopportare l'idea che dei libertini (non importa se libertini ravveduti) potessero sedurre delle caste fanciulle piene di soldi ed essere premiati conquistandone la mano (e la dote). Se i libertini avessero sedotto delle servette, o delle fanciulle senza un soldo, forse la loro colpa gli sarebbe sembrata meno grave – perché il

premio economico non c'era. In ogni caso non poteva sopportare che dei baldi (ribaldi) giovanotti impegnati a sedurre delle belle fanciulle (o delle belle signore malmaritate) fossero di fatto portati ad esempio ad un pubblico troppo facilmente disposto ad applaudirli.

La seduzione stava nelle parole galanti, ma soprattutto, come si diceva, nel pirotecnico linguaggio del corteggiatore, campione di *wit*, maestro di immagini, di metafore ardite, di similitudini inattese. Quando la donna corteggiata era però una “signora dabbene” le esibizioni linguistiche erano ovviamente più contenute – perché lo sforzo necessario era assai minore. Anzi, a volte la seduzione da parte del libertino quasi non c'era, perché si riduceva a una serie di frasi di circostanza che servivano soltanto a mascherare il fatto che la signora in questione aveva bisogno di un minimo di formalità per poter fingere di “cedere”.

In qualche caso non c'era neppure la formalità. Gli autori della *comedy of manners*, maestri di retorica e di invenzione linguistica, talvolta rinunciavano al loro talento in omaggio alle loro convinzioni (maschiliste, naturalmente) sulla fragilità femminile, cioè in omaggio all'idea che spesso fossero le donne a “pretendere” che gli uomini soddisfacessero le loro voglie al di fuori del sacro talamo. Se a “pretendere” era una moglie che era stata costretta al matrimonio (magari con un vecchio semi-impotente), nel modo in cui nella commedia veniva rappresentato il suo comportamento non v'era traccia di condanna; ma per la verità neppure in altri casi. Al massimo poteva esserci un qualche stupore per come l'infedeltà (che sempre doveva non scalfire minimamente l'onorabilità della signora infedele) talvolta si accompagnasse all'esibizione di una esemplare rettitudine, alla spudoratezza con cui veniva condannato ogni comportamento (altrui) minimamente immorale.

Uno degli esempi più clamorosi di questo tipo di atteggiamento e di assenza di seduzione è offerto dall'episodio che nel *subplot* di *Love for Love* di Congreve vede coinvolti Scandal e Mrs Foresight. Costei è la moglie infedele e “onorata” per eccellenza. Non sappiamo quante volte già abbia tradito il marito; ma sappiamo subito con quanta determinazione sia intenzionata a continuare a tradirlo. Nel terzo atto Scandal fa il suo dovere di seduttore, proponendosi a Mrs Foresight come uomo travolto dalla passione. La giovane donna esplicitamente gli dice che non le dispiace essere corteggiata da lui, dato che è “intelligente e di aspetto gradevole”; ma gli lascia capire di non potersi fidare di lui, o meglio, del suo silenzio, indispensabile a preservare la sua onorabilità. A quel punto entrano in scena la sorella di Mrs Foresight e il suo corteggiatore Ben, che interrompono la loro conversazione. Non solo, ma

Ben, uomo di mare, canta una canzone e invita poi i suoi amici marinai ad entrare nella sala e ad esibirsi in un'allegria danza, che sembrerebbe destinata ancora a prolungarsi.

Mrs Foresight si rivolge allora a Ben, invitandolo garbatamente a congedarsi perché si è fatto tardi. E poi si rivolge a Scandal, dicendogli che anche lui, come Ben, farebbe bene ad "andare a letto". L'iniziativa è tutta sua: l'arrivo imprevisto della sorella e di Ben, la danza dei marinai, l'eliminazione totale dell'atmosfera seduttiva della scena precedente, avevano tolto a Scandal ogni possibilità di proseguire nella sua opera di seduzione. In tutta la lunga scena successiva all'ingresso di Ben egli non pronuncia infatti una sola battuta: lo spettatore può quindi logicamente immaginare che nulla succederà. E invece Mrs Foresight libera la casa dagli intrusi e pronuncia quell'ambiguo e pur chiarissimo invito. Decide lei che cosa Scandal deve fare: "andare a letto".

La seduzione e il seduttore non sono gli agenti che determinano il comportamento di lei, non sono gli strumenti attraverso i quali Mrs Foresight è indotta a cedere e a "concedere i suoi favori": sono la scusa che le consente di fare ciò che lei aveva comunque intenzione di fare. Nel quarto atto, il giorno successivo, Scandal incontra Mrs Foresight e accenna ai piaceri della notte appena trascorsa. "Quali piaceri?", s'indigna lei. La risposta della donna lo spiazzava completamente. Al suo amante di una notte, che lo è stato quella notte solo perché lei ha voluto così, quella impareggiabile donna onorata dichiara che nulla è accaduto. Nega i favori che ha concesso, commenta Scandal, "con più sfrontatezza di quella con cui li concede". Per due volte, prima e dopo, il brillante libertino si trova di fronte a una situazione nella quale il suo esercizio seduttivo si rivela insignificante. Ma non se ne addolora: anche lui, come Mrs Foresight, ha avuto ciò che desiderava. Per Scandal l'essere seduttore non sta ovviamente nell'esercizio dell'arte del sedurre, bensì nell'ottenere il risultato a cui la seduzione è indirizzata. Non conta il mezzo: conta il fine.

Non è così per il damerino Tattle, anch'egli personaggio della trama secondaria di *Love for Love*. Tattle corteggia la giovanissima Prue, ragazza da marito, o meglio, alla spasmodica ricerca di un marito, del tutto ignara dell'ipocrisia mondana e del linguaggio con cui essa trionfa. Alle domande del damerino, che presupporrebbero una manifestazione di indifferenza, oppure di scherzoso disprezzo, oppure ancora di stentorea proclamazione della propria onorabilità, Prue risponde dicendo ciò che davvero pensa: il che è una cosa del tutto inaccettabile nella logica del corteggiamento. Al vanitoso Tattle tocca quindi instruir-

la al tempo stesso in cui la corteggia, affinché le sue parole producano quella seduzione di cui le risposte di Prue negano la necessità. “Siete una donna”, le spiega Tattle. “Non dovete mai dire ciò che pensate; le vostre parole devono contraddire i vostri pensieri; ma le vostre azioni devono contraddire le vostre parole”. Dopo di che Prue lo asseconda negando di avere intenzione di fare ciò che vuole fare e dichiarando infine di scappare nella sua camera da letto, affinché Tattle possa inseguirla e colà raggiungerla. Il damerino, a differenza del libertino Scandal, sente il bisogno di una parvenza di seduzione perché ha bisogno di sentirsi seduttore. Nel suo caso (anche se non possiamo avvicinarlo al seduttore di Kirkegaard) il mezzo è altrettanto importante del fine.

Se per Tattle la possibilità di esercitare l'arte retorica della seduzione era ridotta al minimo, per Modish, il damerino di *The Greenwich Heiress* di Thomas D'Urfey, tale possibilità è del tutto negata. Modish, che come tutti i damerini della “commedia londinese” ritiene di avere pregi e virtù di cui è privo (si crede un irresistibile seduttore), ha messo gli occhi sulla giovane Mrs Cockwood, moglie di un vecchio riccone del tutto inconsapevole delle infedeltà della consorte. Ha quindi comprato la complicità della cameriera per fare in modo di essere lui solo a presentarsi a Mrs Cockwood nel giorno dedicato al ricevimento. La cameriera, incassata la mancia, subito riferisce la cosa alla sua padrona, la quale decide che, tutto sommato, in assenza di corteggiatori più degni, anche il supponente Modish può essere preso in considerazione. Con fare birichino il damerino entra nel salotto e rivolge alla donna un rispettoso saluto a cui dovrebbe seguire un pirotecnico e lungo esercizio seduttivo. Non ha fatto tempo a pronunciare quattro parole che Mrs Cockwood, con un garbato risolino, gli dice di spostarsi con lei nella stanza accanto, “dove nessuno potrà entrare e disturbare”.

Non è forse un caso che il più delle volte siano i damerini (oggetto sistematico della satira dei commediografi della Restaurazione) a non avere modo di esercitare la retorica della seduzione. Questa era infatti riservata agli eroi della commedia; e ad essa corrispondeva la retorica del rifiuto da parte delle eroine, affinché lo scontro linguistico conducesse al matrimonio. L'esempio più clamorosamente corrispondente a questa impostazione (e allo svelamento della miseria della retorica della seduzione se al di fuori del caso canonico: libertino ravveduto e giovane ereditiera) è offerto dalla scenetta che si svolge nel quinto atto di *Sir Courtly Nice* di John Crowne. Il bellimbusto Sir Courtly viene di proposito lasciato solo con Leonora, la ricca fanciulla che vorrebbe sposare. Le frasi da lui usate, di per sé non particolarmente inappropriate, nel

contesto risultano del tutto grottesche. Vuoi perché Leonora non ha nessuna intenzione di lasciarsi sedurre da lui (è innamorata di un altro), vuoi perché Sir Courtly non è animato né dall'amore, né dalla passione per la fanciulla. È innamorato di sé. E infatti si fa sedurre dalla sua immagine riflessa nello specchio. Ha appena finito di dire "dolce creatura", che si interrompe per esclamare "ma che bello specchio". Si mira e si rimira, Leonora esce dalla stanza senza che lui neppure se ne accorga, e lui continua a sciorinare le solite scontate parole della seduzione, quando la vera seduzione, come aveva fatto notare Leonora uscendo di scena, ha luogo invece senza parola alcuna: la seduzione da parte della propria immagine, che Sir Courtly contempla nello specchio.

I moralisti (di fine Seicento, del Settecento, dell'Ottocento) facevano a gara nell'indignarsi per l'immorale morale della commedia della Restaurazione, che con il suo lieto fine premiava il peccatore. Il fatto è che non vedevano, o non volevano vedere, che i commediografi, in particolare gli autori della *comedy of manners*, semplicemente ritraevano la società del loro tempo, o comunque quel settore a cui essi stessi e il loro pubblico appartenevano.

La *comedy of manners* pone al proprio centro il rapporto tra i sessi, sia i rapporti amorosi, sia i rapporti istituzionali. I primi li tratta alla luce della gioiosità e vitalità che informano le imprese galanti dei suoi eroi. Per quanto riguarda invece l'istituto matrimoniale, da un lato svergogna il matrimonio di interesse, dall'altro sottolinea la spinta che incomincia ad apparire nella società del tempo affinché la scelta sia dei figli e dei genitori insieme. Ma spesso quei commediografi forzano la realtà, inventando un pezzo di mondo in cui l'amore trionfa abbattendo ogni ostacolo: senza nulla concedere al sentimentalismo, ma sottolineando invece sia l'importanza oggettiva dell'aspetto economico, sia la necessità di accompagnare lo slancio amoroso alla consapevolezza delle difficoltà della vita coniugale. È come se i commediografi della Restaurazione, così spregiudicati e così attenti a cogliere e stigmatizzare le miserie della società cui appartenevano, si fossero riservati uno spazio in cui dar voce alla speranza di un mondo migliore, in cui contrastare la realtà del presente con il sogno di un universo in cui le convenzioni, l'ipocrisia e la potenza del denaro venivano utopisticamente vinte e annientate.

Valutazioni di quest'ordine, che hanno ampio credito tra gli studiosi, sono probabilmente condivise anche da molti degli spettatori. Ciò non toglie, tuttavia, che sia opportuno riconoscere che una delle ragioni principali del successo delle *comedy of manners*, del piacere con cui il

pubblico le applaude, nasce anche dal fatto che esse offrono agli spettatori il sogno di come loro stessi vorrebbero essere. Sia agli uomini, che vorrebbero essere come quegli spregiudicati eroi. Sia alle donne, che vorrebbero essere come quelle spiritose e affascinanti eroine; e che, soprattutto, vorrebbero essere corteggiate da giovanotti così belli, eleganti, intelligenti e seducenti.



*WUTHERING HEIGHTS* :  
LA LEGGE DEL DESIDERIO  
E IL LINGUAGGIO DELLA PASSIONE

*Paola Carmagnani*

A partire dalla sua pubblicazione sotto lo pseudonimo di Ellis Bell, *Wuthering Heights* è stato percepito come un romanzo del tutto anomalo: “a disagreeable story”, “a strange book (...) not without evidences of considerable power”, ma “wild, confused, disjointed, and improbable”, “baffling all regular criticism”, “in which there is so much rude ability displayed, yet in which there is so much matter for blame”<sup>1</sup>. Anomalo esso é, in effetti, innanzi tutto all’interno della tradizione narrativa ottocentesca inglese, dominata dal “romanzo del matrimonio” e profondamente disturbata dallo spettro dell’adulterio mai consumato evocato dal romanzo<sup>2</sup>. Anomala appare inoltre la presenza di una serie di discorsi, immagini e situazioni che appartengono alla tradizione del romanzo gotico e delle sue filiazioni romantiche – il sovrannaturale, la necrofilia, la versione byroniana dell’eroe diabolico “Linked to one virtue and thousand crimes”<sup>3</sup> – e che vengono però svuotati della loro convenzionale funzione narrativa e riutilizzati in maniera profondamente diversa. Anomala è infine la sua complessa struttura narrativa, che rielabora alcune fondamentali componenti mutate dalla forma tragica, strappando i personaggi alle contingenze dell’intreccio romanzesco e restituendoli al movimento conflittuale di necessità superiori<sup>4</sup>. Tenterò qui di riportare le numerose “anomalie” di *Wuthering Heights* a quello che è a mio avviso il nucleo fondamentale del romanzo: la *sexlesness* di una passione che non può e non vuole

<sup>1</sup> M. ALCOTT, *The Brontës: the critical heritage*, London, Routledge & Kegan Paul, 1974, pp. 218, 220, 225, 228.

<sup>2</sup> Sul confronto fra il “romanzo dell’adulterio” continentale e la tradizione romanzesca inglese vedi B. OVERTON, *Fictions of Female Adultery 1684-1890: Theories and Circumtexts*, Houndsmills, Basingstoke, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2002.

<sup>3</sup> G. G. BYRON, *The Corsair*, 1814, canto III, stanza 24.

<sup>4</sup> Sul confronto fra *Wuthering Heights* e la tragedia greca, vedi G. BATAILLE, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957 [*La letteratura e il male*, Milano, Mondadori, 1991].



sfociare nell'adulterio della tradizione romanzesca continentale, ma che non rinuncia ad affermare la propria assoluta ed irriducibile necessità, trasformando il vecchio *topos* amoroso delle anime gemelle nella traiettoria tragica di un desiderio eternamente nutrito dalla propria mancanza. Il linguaggio della passione, infarcito di *clichés* romantici, diventa allora un linguaggio "fatidico" emanato da una forza superiore di cui i due amanti sono gli oggetti: "Words and images are commonplace", notava David Cecil, ma Emily Brönte "writes an old language so that it seems like a new one" e "the most faded clichés of letters gleam and shimmer with all the palpitating life that animated them on the day of their creation"<sup>5</sup>.

Come avviene nella struttura tragica, l'intreccio è messo in moto da un'originaria violazione della legge: Mr. Earnshaw, ricco proprietario terriero, adotta imprudentemente un trovatello di origini oscure, Heathcliff, "a dark-skinned gypsy"<sup>6</sup> a cui si affeziona al punto da preferirlo ai suoi stessi figli; fra Heathcliff e Catherine, la figlia minore, nasce un legame amoroso particolarmente forte su cui pesa evidentemente un divieto di ordine socio-economico e, in maniera più subliminale, anche l'ombra dell'incesto. Dopo la morte del capofamiglia l'erede legittimo, fratello maggiore di Catherine, tenta di restaurare l'ordine violato, strappando a Heathcliff i privilegi accordatigli dal padre, privandolo dell'educazione più elementare e tenendolo per quanto possibile separato da Catherine. Interviene a questo punto un nodo strutturale determinante, costituito dal matrimonio di Catherine con il giovane aristocratico Linton, che esplicita il conflitto fra due diversi ordini di necessità. Catherine sceglie infatti liberamente di sposare Linton, rispondendo a un imperativo socio-economico profondamente interiorizzato. Il matrimonio è però allo stesso tempo sentito come assolutamente sbagliato rispetto all'imperativo opposto del suo amore per Heathcliff:

In my soul and in my heart, I'm convinced I'm wrong! (...) I love him (...) because 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. If all else perished, and *he* remained, I should still continue to be; and if all else remained, and he were annihilated, the universe would turn a mighty stranger: I should not seem a part of it. — My love for Linton is like the foliage in the

<sup>5</sup> D. CECIL, *Early Victorian Novelists*, London, Constable & Co. Ltd., 1934, p. 191.

<sup>6</sup> E. BRÖNTE, *Wuthering Heights*, edizione a cura di W. M. Sale, New York, W. W. Norton & Company, Inc., 1972, p. 15.

woods: time will change it, I'm well aware, as winter changes the trees. My love for Heathcliff is like the eternal rocks beneath: a source of little visible delight, but necessary. (...) I *am* Heathcliff! He's always, always in my mind: not as a pleasure, any more than I am always a pleasure to myself, but as my own being.<sup>7</sup>

Diversamente dal modello continentale, il matrimonio sbagliato non porta tuttavia verso la trasgressione adulterina del divieto che farebbe prevalere le ragioni del cuore e dei sensi, con tutte le conseguenze del tragico romanzesco che abbandona le sue eroine nella terra desolata dell'amore disilluso e dell'esclusione sociale. Questa strada viene qui immediatamente sbarrata da un inedito diniego dell'efficacia del divieto imposto dal matrimonio. Alla voce del buon senso incarnata dalla narratrice<sup>8</sup>, che sottolinea l'inconciliabilità di quella scelta con il ribadito amore per Heathcliff, Catherine risponde infatti negando risolutamente la realtà della separazione che li attende: "Who is to separate us, pray? They'll meet the fate of Milo! Not as long as I live, Ellen, for no mortal creature. Every Linton in the world could melt into nothing before I could consent to foresake Heathcliff."<sup>9</sup> Questa operazione passa evidentemente attraverso l'implicita rimozione del desiderio carnale: il matrimonio con Linton non potrà separare Catherine da Heathcliff perchè l'unione spirituale delle loro anime gemelle, "like the eternal rocks beneath"<sup>10</sup>, non è soggetta alle leggi degli uomini. Entrambi sentiti come legittimi e irrinunciabili, l'imperativo sociale e quello amoroso coesistono dunque entro il diniego di Catherine, che impedendo il prevalere dell'uno sull'altro mantiene la narrazione entro uno spazio propriamente tragico.

La struttura rielabora qui la funzione del personaggio tragico che "agisce senza sapere che (...) sta compiendo un'azione terribile" nella più complessa figura dell'eroina che, ingannando la propria coscienza, agisce  *fingendo di non sapere* e provoca così una serie di eventi "che destano terrore e pietà"<sup>11</sup>: la follia e la morte della stessa Catherine e la vendetta di Heathcliff, che riconosce ed agisce il conflitto rimosso distruggendo sistematicamente tutti i membri e i discendenti delle due

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 71, 72, 74.

<sup>8</sup> Sul ruolo fondamentale della narratrice all'interno del romanzo vedi J. K. MATHISON, *Nelly Dean and the Power of Wuthering Heights*, in «Nineteenth-Century Fiction», vol. XI, XX (September, 1956), pp. 106-29.

<sup>9</sup> E. BRÖNTE, cit., p. 73.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>11</sup> ARISTOTELE, *Poetica*, 13, 14.

famiglie responsabili della loro separazione. A questo intreccio mutuo dalla forma tragica il romanzo offre tuttavia una dimensione ulteriore, proiettando il conflitto fuori dalla realtà materiale della vendetta. Nodo strutturale determinante è in questo senso la morte di Catherine, situata a metà della narrazione e provocata proprio dal forzato riconoscimento del conflitto che il suo diniego tentava di evitare, a cui la costringono Linton e Heathcliff. Anziché abbandonare il racconto alla definitiva assenza fisica dell'eroina, la morte permette infatti di riaffermarne la presenza in una inaccessibile dimensione ultraterrena: "May she wake in torment !", esclama Heathcliff,

(...) Where is she ? Not *there* – not in heaven – not perished – where ?  
 (...) Catherine Earnshaw, may you not rest as long as I am living ; you said I killed you – haunt me, then ! The murdered *do* haunt their murderers, I believe. I know that ghosts *have* wandered on earth. Be with me always – take any form – drive me mad ! only *do* not leave me in this abyss, where I cannot find you ! Oh, God ! it is unutterable ! I *cannot* live without my life ! I *cannot* live without my soul !<sup>12</sup>

Evocata dalla maledizione di Heathcliff, la figura del fantasma riporta nel testo i contenuti rimossi dal discorso di Catherine, metaforizzando nella sua incorporea ma indubitabile presenza il desiderio di un'unione carnale irrealizzabile. "I'll not lie there by myself, they may bury me twelve feet deep, and throw the church down over me, but I won't rest till you are with me. I never will !"<sup>13</sup>, prometteva Catherine, e dopo la sua morte il testo mantiene quella promessa, sostituendo all'eroina il suo fantasma e trasformando l'amore nella traiettoria di un desiderio nutrito da un'ineluttabile mancanza e proiettato al di là della morte<sup>14</sup>. Fin dall'inizio della narrazione, situato *in medias res* vent'anni dopo la morte dell'eroina, appare dunque il fantasma di Catherine, che nell'ambivalenza dei segni che lo costituiscono riporta alla luce il conflitto rimosso fra l'imperativo sociale e quello amoroso: Catherine è di nuovo bambina, ma si identifica con il nome che segnava il divieto del-

<sup>12</sup> E. BRÖNTE, cit., p. 139.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>14</sup> Nel XX seminario Lacan pone un'originaria, strutturale discordanza fra desiderio e amore. Nel rapporto sessuale l'amante non incontra mai l'amato, non ritrova in lui l'oggetto che muove il suo desiderio: il desiderio è altrove, nella ricerca di un oggetto insistentemente spostato in un al di là che, per quanto vicino, non cessa di essere al di là. Vedi J. LACAN, *Le Séminaire. Livre XX, Encore (1972-1973)*, Paris, Seuil, 1975 [*Il seminario. Libro XX, Ancora (1972-73)*, Torino, Einaudi, 1983].

la legge terrena – “Catherine Linton” – ed è stata espulsa dall’universo felice della sua infanzia a cui tenta ora disperatamente di tornare – “Let me in ! – let me in ! (...) I’m come home, I’d lost my way on the moor ! (...) It’s twenty years, (...) twenty years, I’ve been a waif for twenty years !”<sup>15</sup>. Come già nel delirio che precede la morte di Catherine, l’infanzia è qui il significante essenziale dell’amore vietato, da cui esso – sottolinea Bataille – “prende inizio nella sua interezza”: “È la vita, passata in corse selvagge nella landa, dei due ragazzi abbandonati a se stessi, liberi da ogni costrizione e da ogni convenzione.”<sup>16</sup>. Il fantasma appare al lettore attraverso la visione di Lockwood, il narratore di primo grado, e rimane invece invisibile a Heathcliff: “Come in ! come in ! Cathy, do come. Oh, do – *once* more ! Oh ! my heart’s darling ! hear me *this* time, Catherine, at last !”<sup>17</sup>, supplica l’eroe di fronte alla traccia che la presenza di Catherine ha lasciato nelle urla terrorizzate di Lockwood, reiterando ancora la domanda già formulata nella maledizione e ponendo immediatamente il racconto entro la traiettoria del desiderio.

Il discorso del desiderio nasce dunque qui dalla rimozione dell’unione carnale. David Cecil notava infatti giustamente che, “For all its intensity, Catherine’s love is sexless ; as devoid of sensuality as the attraction that draws the tide to the moon, the steel to the magnet”<sup>18</sup>. È però proprio in quel vuoto della sensualità rimossa che l’amore si trasforma nella traiettoria del desiderio, necessaria come la forza “che trascina la marea verso la luna, l’acciaio verso la calamita”: è la rimozione intorno a cui è organizzato il discorso di Catherine che proietta l’unione vietata in “a glorious world (...) incomparably beyond and above you all”<sup>19</sup>, dove le anime gemelle separate potranno infine ritrovare la pienezza libera e felice della loro infanzia. Al discorso di Catherine risponde tuttavia quello di Heathcliff, dove la *sexlessness* del desiderio viene invece costantemente riportata a una dolorosa mancanza fisica: “*Why* did you despise me ? *Why* did you betray your own heart, Cathy ? (...) You loved me. Then what *right* had you to leave me ?”, chiede Heathcliff riportando Catherine alla responsabilità della sua scelta,

Because misery and degradation, and death, and nothing that God or Satan could inflict would have parted us, *you*, of your own will, did

<sup>15</sup> E. BRÖNTE, cit., p. 30.

<sup>16</sup> G. BATAILLE, cit., p. 17.

<sup>17</sup> E. BRÖNTE, p. 33.

<sup>18</sup> D. CECIL, op.cit., p. 157.

<sup>19</sup> E. BRÖNTE, cit., p. 134

it. (...) I have not broken your heart – *you* have broken it ; and in breaking it, you have broken mine. (...) It is hard to forgive, and to look at those eyes, and feel those wasted hands (...). Kiss me again ; and don't let me see your eyes !<sup>20</sup>

In questi due discorsi diversi e complementari ritroviamo la doppia natura del desiderio: la ricerca di qualcosa che sta in un perenne al di là, “beyond, and far beyond – you would have said out of this world”<sup>21</sup>, in quelle irraggiungibili stelle verso cui si rivolge lo sguardo di Catherine, e la dolorosa mancanza del proprio oggetto che mantiene invece lo sguardo di Heathcliff inchiodato alla realtà terrena della separazione fisica<sup>22</sup>. “She lies with a sweet smile on her face and her latest ideas wandered back to pleasant early days. Her life closed in a gentle dream”<sup>23</sup>, racconta la narratrice descrivendo il dolce abbandono di Catherine a una morte che sembra indicare il cammino ritrovato dell’infanzia felice. “May she wake in torment !”<sup>24</sup>, risponde Heathcliff, che di fronte all’insopportabile vuoto lasciato dall’assenza del corpo amato – “Oh, Cathy ! Oh, my life ! how can I bear it ?”<sup>25</sup> – comincia a rivolgersi ad un al di là a cui chiede la promessa di una presenza terrena. La risposta a questa domanda è però differita fino agli ultimi giorni della vita di Heathcliff e la sua maledizione si rivolge allora contro sé stesso, costringendolo alla tortura di una presenza inafferrabile, alla mancanza perennemente rinnovata che gli impedisce di stringerla:

I cannot look down to this floor, but her features are shaped in the flags ! In every cloud, in every tree – filling the air at night, and caught by glimpses in every object by day – I am surrounded with her image ! The most ordinary faces of men and women – my own features – mock me with a resemblance. The entire world is a dreadful collection of memoranda that she did exist, and that I have lost her !<sup>26</sup>

<sup>20</sup> E. BRÖNTE, cit., pp. 134-135.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>22</sup> O. PINGIANI, *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana*, Genova, Dioscuri, 1988: “*desiderare* (...) : dal lat. DESIDERARE comp. dalla partic. intens. DE e SIDERARE che ha il senso di  *fissare attentamente le stelle [lat. sidera] (...)*. Altri dando al prefisso il significato di allontanamento spiega DE-SIDERARE  *togliere lo sguardo dalle stelle per difetto di auguri, quindi mancare di cosa o persona bramata*”.

<sup>23</sup> E. BRÖNTE, cit., p. 139.

<sup>24</sup> *Ivi*

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 255. Bataille assimila il tormento di Heathcliff all’espiazione dell’eroe della tragedia greca: “C’è in *Wuthering Heights* un’andatura paragonabile a quella della tragedia greca, nel

Ultimo nodo strutturale determinante, la morte di Heathcliff viene ancora una volta a rielaborare la struttura tragica del romanzo. Morendo, Heathcliff accede infine a quella dimensione ultraterrena dove potrà realizzarsi l'unione vietata, ed è proprio questa certezza che viene a strapparla alla realtà materiale della vendetta:

My old enemies have not beaten me ; now would be the precise time to revenge myself on their representatives: I could do it ; and none could hinder me. But where is the use ? (...) I have lost the faculty of enjoying their destruction, and I am too idle to destroy for nothing. (...) I have a single wish, and my whole being and faculties are yearning to attain it. They have yearned towards it so long, and so unwaveringly, that I'm convinced it will be reached – and soon – because it has devoured my existence: I am swallowed up in the anticipation of its fulfillment.<sup>27</sup>

Nella morte, il suo sguardo trova finalmente una risposta alla domanda formulata fin dall'inizio del racconto: questa volta invisibile a tutti e materialmente assente dal testo, il fantasma di Catherine ritorna ora a lasciare la sua traccia nell'espressione esultante del viso del cadavere di Heathcliff. Anche in questo caso però, l'accesso alla dimensione ultraterrena trova nel personaggio di Heathcliff un'elaborazione diversa da quella offerta dal testo al dolce abbandono della morte di Catherine, situando l'unione infine raggiunta in uno spazio ambivalente dove il corpo morto rimane inquietantemente legato alla vita: "I tried to close his eyes, –" racconta la narratrice ricordando la paurosa visione del cadavere di Heathcliff, "to extinguish, if possible, that frightful, life-like gaze of exultation before any one else beheld it. They would not shut: they seemed to sneer at my attempts ; and his parted lips and sharp white teeth sneered too !"<sup>28</sup>.

Il problematico finale offre una stratificazione di significati contraddittori, a partire dal più rassicurante *happy ending* dell'ordine reinstaurato: la vendetta di Heathcliff ha ucciso anche il suo unico discendente, ogni elemento esterno portatore di squilibrio sociale è stato eliminato

senso che il tema del romanzo è la trasgressione della legge. L'autore della tragedia era d'accordo con la legge di cui descrive la trasgressione, ma dava vita all'emozione con la simpatia che provava, e comunicava, per i trasgressori della legge. In ambedue i casi l'espiazione è preventivata nella trasgressione. (...) la morte di Catherine è il 'tormento perpetuo' che Heathcliff sopporta a causa della sua violenza.", G. BATAILLE, cit., p. 21.

<sup>27</sup> E. BRÖNTE, cit., pp. 255-256.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 264.

e l'unione felice a cui sono promessi Hareton e l'omonima Catherine, i due legittimi discendenti dell'alleanza fra la grande borghesia agricola degli Earnshaw e l'aristocrazia dei Linton, sembra infine poter annullare lo spettro di quell'altra unione, tragicamente necessaria e vietata. "I believe the dead are at peace"<sup>29</sup>, afferma la narratrice, e nelle righe che concludono il romanzo Lockwood, l'altro narratore, osserva le tombe di Catherine e Heathcliff nella brughiera e ribadisce ancora una volta la definitiva scomparsa di ogni trasgressione possibile: "I lingered round them, under that benign sky: watched the moths fluttering among the heath and harebells, listened to the soft wind breathing through the grass, and wondered how any one could ever imagine unquiet slumbers for the sleepers in that quiet earth."<sup>30</sup> I discorsi dei contadini raccontati dalla narratrice riportano però in queste ultime pagine la figura del fantasma, questa volta raddoppiata nelle ombre riunite di Heathcliff e Catherine che tornano a vagare intorno alla dimora della loro infanzia. Nel discorso di Lockwood inoltre, l'immagine che chiude il racconto è significativamente quella di un'"inquieta erranza", che la sua negazione non fa che riaffermare. Se il rassicurante *happy ending* fornito dalle due voci narranti è dunque senza dubbio invalidato, la natura di questa inquieta ed inquietante erranza rimane però profondamente ambivalente. In essa possiamo vedere un'ultima figura del rimosso, che torna a restituire Catherine e Heathcliff all'infanzia perduta, all'amore libero e selvaggio nella landa dove si nascondevano da bambini, sfidando con la loro inquietante presenza la pace terrena dell'ordine reinstaurato. "Forse questo amore non è altro che la decisione di non rinunciare alla libertà dell'infanzia selvaggia, non corretta dalle norme della socievolezza e dell'educazione convenzionale"<sup>31</sup>, scriveva Bataille, applicando alla scrittura di Emily Brönte una lettura di matrice surrealista che sottolinea la funzione trasgressiva dell'immaginario rispetto alle convenzioni sociali. Questo tipo di lettura riesce senz'altro a rendere conto del rapporto binario fra rimozione e ritorno del rimosso costruito dal testo intorno alla figura e al discorso di Catherine, ma non tiene conto di quell'altra dimensione fondamentale costruita invece intorno al personaggio di Heathcliff, che trova nel finale una sua ultima elaborazione. Nella loro erranza irriducibilmente inquieta, i fantasmi che chiudono il romanzo sembrano infatti offrirgli un movimento più radicalmente tragico, segnato dalla doppia maledizione pronunciata

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 265.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 266.

<sup>31</sup> G. BATAILLE, cit., p. 18.

da Heathcliff e privato di ogni dimensione catartica. Prigionieri di una passione mai consumata, i corpi di Catherine e Heathcliff vagano sulla “terra quieta” per sempre trascinati da una mancanza infinita, nell’eterna ripetizione di una domanda d’amore dettata dall’ineluttabile legge del desiderio e destinata a rimanere senza risposta<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> Vedi J. LACAN, *Ancora*, cit., p. 6: “Il godimento – godimento del corpo dell’Altro – resta, quanto a lui, una questione, dato che la risposta che esso può costituire non è necessaria. Anzi: non è nemmeno una risposta sufficiente, perché l’amore domanda l’amore. Non cessa di domandarlo. La domanda... *ancora*. *Ancora* è il nome proprio della faglia da cui nell’Altro parte la domanda d’amore.” L’assenza di catarsi rinvia qui a una sfaldatura assoluta fra la legge terrena – e il principio di realtà che essa incarna – e l’“Ancora” del desiderio, formulato nel diniego stesso di quella legge e proiettato nel sovrannaturale.





*JACOB'S ROOM:*  
IL RITRATTO CUBISTA DI VIRGINIA WOOLF

*Carmen Concilio*

La seduzione che l'arte pittorica ha esercitato su Virginia Woolf è stata esaustivamente documentata nel recente saggio di Livio Piantelli: *Mele e arance. Da Paul Cézanne a Virginia Woolf estetica e romanzo modernista* (2011), quale punto fermo e summa di una vivace tradizione esegetica del rapporto fra scrittura e pittura nell'opera woolfiana, ben consolidata in Italia e all'estero. Il saggio prende in esame l'apice estetico di tale fascinazione nella produzione di Virginia Woolf: particolarmente evidente nei racconti *Kew Gardens* (1917), *The Mark on the Wall* (1919), *Solid Objects* (1921) e nei romanzi *To the Lighthouse* (1927) e *The Waves* (1931). In sintonia con questa indagine su estetica e romanzo, intendo qui riprendere alcune suggestioni dell'applicazione del metodo che vorrei definire di scrittura-pittura nel romanzo *Jacob's Room* (1922) perseguendo una *close reading* del testo, alla luce anche dell'illuminante volume *The Art of Bloomsbury* (2000), curato da Richard Shone.

*Jacob's Room* è uno dei capolavori del Modernismo,<sup>1</sup> prima vera opera matura dopo i promettenti esordi di *The Voyage Out* (1915) e *Night and Day* (1919) e pubblicato nello stesso anno di *Ulysses* di James Joyce e *Waste Land* di T.S. Eliot. Inoltre, la pubblicazione di *Jacob's Room* segue da vicino i lavori di Roger Fry, *Vision and Design* (1899), di Clive Bell, *Art* (1914), di Lytton Strachey, *Eminent Victorians* (1918) e di John Maynard Keynes, *The Economic Consequences of the Peace* (1920), tutte opere frutto del genio individuale di intellettuali originali e anticonformisti, ma anche frutto dell'atmosfera di scambio e discussione che nutriva costantemente il cosiddetto gruppo di intellettuali e amici di Blo-

<sup>1</sup> Cfr. N. Fusini, *possiedo la mia anima: il segreto di Virginia Woolf*, Milano, Mondadori, 2006, pp. 120-134; M. Billi, *Jacob's Room: Elegia e riscatto di una terra desolata*, in *La tipografia nel salotto: saggi su Virginia Woolf*, a cura di O. Palusci, Torino, Tirrenia, 1999, pp. 138-148, e F. Orestano, *Jacob's Room: Crisi della prospettiva e "Trionfo della Morte"*, *ivi*, pp. 149-166. Cfr. R. Shone, *The Artists of Bloomsbury: Roger Fry, Vanessa Bell and Duncan Grant* in ID., *The Art of Bloomsbury*, London, Tate Gallery Publishing, 1999, p. 12.

omsbury sin dal 1904. Proprio a partire da questo continuo dibattito, *Jacob's Room* deve la linfa vitale della sua ispirazione alle tecniche proprie della pittura cubista: in particolare, la scomposizione e la frammentazione della figura.

*Jacob's Room* solo in apparenza pertiene al genere del *Bildungsroman*, nel seguire lo sviluppo del protagonista dall'infanzia alla maturità. Il suo presentarsi anche come biografia, sebbene non di un personaggio storico illustre, lo avvicina a *Portrait of the Artist as a Young Man*, il manifesto letterario, artistico ed estetico di James Joyce. Jacob, quindi, è l'emblema di quei "new heroes for our admiration" che il biografo modernista "crea".<sup>2</sup> Poiché della vita di questo nuovo eroe sono pregnanti "the failures as well as the successes",<sup>3</sup> la *Bildung* non coincide con il progresso lineare verso il successo individuale o il lieto fine, bensì procede in senso contrario, dal paradiso perduto dell'infanzia alla dannazione del possibile fallimento, al pericolo dell'alienazione del sé e alla morte precoce. Per le stesse ragioni la biografia non può seguire le regole dettate dal Vittoranesimo:

'Begin by saying that her father kept a shop in Harrogate. Ascertain the rent. Ascertain the wages of shop assistants in the year 1878. Discover what her mother died of. Describe cancer. Describe calico. Describe –' But I cried 'Stop! Stop!' And I regret to say that I threw that ugly, that clumsy, that incongruous tool out of the window, for I knew that if I began describing the cancer and the calico, my Mrs. Brown, that vision to which I cling though I know no way of imparting it to you, would have been dulled and tarnished and vanished for ever.<sup>4</sup>

Con la svolta modernista, i personaggi divengono interessanti di per sé, e non per l'ascendenza familiare o le gerarchie nobiliari. Per *Jacob's Room* Virginia Woolf attinge a piene mani alle teorie pittoriche di cui ha sentito discutere durante le riunioni dei suoi amici, Vanessa Bell e Duncan Grant; di cui ha letto nei saggi teorici di Clive Bell e Roger Fry; che ha visto manifestarsi nelle tele di Paul Cézanne e di Walter Sickert; e, infine, su cui ha riflettuto dinnanzi ai dipinti del Perugino durante un loro collettivo viaggio in Italia. Il risultato lo si nota nei "pro-

<sup>2</sup> V. Woolf, *The Art of Biography* (1939), in ID., *The Crowded Dance of Modern Life*, a cura di R. Bowlby, Harmondsworth, Penguin, 1993, p. 150.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> V. Woolf, *Mr Bennett and Mrs Brown* (1923-1924), in *A Woman's Essays*, a cura di R. Bowlby, Harmondsworth, Penguin, 1992, p. 82.

cedimenti nella scrittura di Virginia, alterando la logica interna nella trama di sviluppo o frammentando le molteplici vocalità soggettive.”<sup>5</sup>

Il potere seduttivo della pittura su Virginia Woolf coincide con una continua e consapevole rivalità con la sorella Vanessa Bell,<sup>6</sup> al punto che Virginia scrive stando in piedi davanti ad uno scrittoio piuttosto alto per emulare la sorella pittrice che lavorava in piedi al cavalletto.<sup>7</sup> Allo stesso modo, a proposito di Vanessa Bell, Leonard Woolf scrive (*Beginning Again*, 1964): “behind a seemingly composed and tranquil exterior there was ‘an extreme sensitivity, a nervous tension, which had some resemblance to the mental instability of Virginia’”.<sup>8</sup> Le due sorelle dovevano essere e apparire più simili che diverse. Virginia Woolf, tuttavia, si nutre della convinzione della superiorità della scrittura sulla pittura. Questo rapporto di amore-odio induce Virginia Woolf da un lato ad utilizzare tecniche di scrittura-pittura, dall’altro a liquidare la pittura con sufficienza ed ironia, come avviene proprio in *Jacob’s Room*:

For the moderns were futile; painting the least respectable of the arts; and why read anything but Marlowe and Shakespeare, Jacob said, and Fielding if you must read novels? (p. 122).

L’esperienza parallela porta inevitabilmente le due sorelle verso soluzioni affini:

È interessante notare i modi in cui in effetti ritrattistica, natura morta e paesaggio si sovrappongono nell’opera di entrambe le sorelle. Le persone compaiono in interni tra oggetti solidi che incarnano i loro interessi e le loro condizioni, oppure in esterni in paesaggi che suggeriscono stati mentali o che trascendono i vari io individuali. Nelle opere d’arte di entrambe le sorelle, per di più, il mondo interiore e quello esteriore si compenetrano. Le nature morte o le persone appaiono di fronte a oppure attraverso finestre. I personaggi nella fiction di Virginia Woolf guardano fuori da una finestra per sfuggire alle difficoltà delle relazioni umane, per placare la curiosità o lenire la noia, o per evadere dal regno di tutto quanto è ‘personale’.<sup>9</sup>

<sup>5</sup> L. Piantelli, *Mele e arance. Da Paul Cézanne a Virginia Woolf estetica e romanzo modernista*, Roma, Aracne, 2011, p. 55.

<sup>6</sup> V. Fortunati, *Uno sguardo incrociato: scrittura e pittura in Virginia e Vanessa*, in O. Palusci, *ivi*, pp. 54-63.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>8</sup> Shone, *ivi*, p. 18.

<sup>9</sup> Piantelli, *ivi*, p. 73.

*Jacob's Room* si apre con un paesaggio di mare e l'esplicito riferimento ad un pittore:

He struck the canvas a hasty violet-black dab. For the landscape needed it. It was too pale – greys flowing into lavenders, and one star or a white gull suspended just so – too pale as usual. The critics would say it was too pale, for he was an unknown man exhibiting obscurely ... with his brush between his teeth, squeezing out raw sienna, and keeping his eyes fixed on Betty Flanders's back. ... Steele frowned; but was pleased by the effect of the black – it was just that note which brought the rest together. 'Ah, one may learn to paint at fifty! There's Titian...' And so, having found the right tint, up he looked and saw to his horror a cloud over the bay (p. 6).<sup>10</sup>

Quel tocco definitivo del pittore, quell'ultima pennellata di viola sulla tela, così conclusiva e insolitamente scura è sincrona rispetto alla riga di inchiostro azzurro che Mrs Flanders traccia sotto l'indirizzo del destinatario della lettera appena redatta: "Scarborough Mrs Flanders wrote on the envelope, and dashed a bold line beneath" (*ibid*). Entrambi i gesti sono come firme e punti fermi alla fine di una frase. Così, concludono la prima scena in sincronia. Nel romanzo, i colori pallidi, quasi d'acquerello ("The critics would say it was too pale"), vengono disarmonizzati da una linea di colore scuro. Il pittore anticipa il repentino gesto di Lili Briscoe nel romanzo *To the Lighthouse*, in cui la pittrice cerca la bellezza e l'equilibrio, non l'armonia, in termini di connessione tra masse o macchie ("green and blues") e linee di colore ("lines running up and across"):

Quickly, as if she were recalled by something over there, she turned to her canvas. There it was – her picture. Yes, with all its green and blues, its lines running up and across, its attempt at something. ... With a sudden intensity, as if she saw it clear for a second, she drew a line there, in the centre. It was done; it was finished. Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision.<sup>11</sup>

La repentina intensità di tali gesti conclusivi – l'ultima pennellata nervosa – sembra la prova di improvvise epifanie, di quella comprensione fugace delle cose che le parole non sono in grado di esprimere e

<sup>10</sup> V. Woolf, *Jacob's Room* (1922), London, The Hogarth Press, 1971. Subsequently, page numbers will be put in brackets in the text.

<sup>11</sup> V. Woolf, *To the Lighthouse* (2927), Genoa, Cideb, 1991, p. 269.

che può meglio essere resa attraverso l'ecfrasi, vale a dire la descrizione retorica di un'opera d'arte figurativa.

L'osservazione fugace e istantanea, l'impressione del momento o un'epifanica illuminazione contribuiscono anche alla caratterizzazione dei personaggi, nel totale rifiuto del narratore onnisciente più tradizionale. Quale conseguenza della lezione di Henry James il narratore esterno e onnisciente lascia il posto alle supposizioni e impressioni che si frantumano in vari punti di vista espressi dai personaggi stessi intorno all'eroe-protagonista. Tali osservazioni risultano intrinsecamente parziali e talvolta contraddittorie, non sempre credibili e non confermabili. Questa, tuttavia, è la tecnica moderna che Vanessa Bell riconosce nella scrittura della sorella:

In a letter to her sister, Virginia Woolf, she gives her reactions to reading *The Waves* and how the emotions she felt about the death of their brother Thoby (Percival in the novel), strong though they be, are accidental and only move her because of the art of the writing: she commends the depersonalisation of human feelings and recognises that a language must be found that is suggestive rather than illustrational, containing rather than overflowing.<sup>12</sup>

Il primo, seppur marginale, episodio in *Jacob's Room* indica quanto importante sia la pittura per Virginia Woolf e per questa narrazione in particolare. La caratterizzazione di Jacob, inoltre, non procede in modo lineare, e non mira alla completezza e all'esaustività; si sviluppa piuttosto come un ritratto cubista. Qui, il modello, l'eroe, il soggetto protagonista viene rivelato per pezzi, per frammenti, sempre e solo parzialmente. Il naso, le mani, il sorriso, gli abiti, gli atteggiamenti e le movenze, l'umore e il temperamento non vengono descritti secondo una logica sequenziale e ordinata. Tutti questi frammenti e lineamenti compaiono a caso, in ordine sparso, come per una improvvisa esposizione alla luce, attraverso le voci e i commenti dei vari personaggi – principali e non – con cui Jacob viene in contatto e, poi, attraverso le descrizioni indirette della voce narrante.

Questa tecnica narrativa che dà corpo ai differenti punti di vista sembra proprio tradurre in parole la tecnica di scomposizione pittorica adottata dal cubismo. Se in narrativa l'eroe non viene mai descritto direttamente e totalmente, bensì solo attraverso brevi osservazioni di vari personaggi, nei quadri cubisti l'oggetto o il soggetto non viene mai

<sup>12</sup> Shone, *ivi*, p. 14.

ritratto nella sua interezza ma come se fosse visto simultaneamente da ogni lato, pezzo per pezzo.

Così la prima immagine che ci viene presentata di Jacob è quella di un bambino che si allontana da sua madre su una spiaggia<sup>13</sup> per giocare con i molluschi e con i resti del cranio di una pecora. Sua madre, Betty Flanders, lo definisce così:

“tiresome little boy”, “naughty little boy”, “Jacob is such a handful; so obstinate already” (p. 5).

È interessante notare che Jacob sin dall’inizio del romanzo è già assente, fuori-scena. Fuori dalla portata dello sguardo nostro – di lettori – e di sua madre. Infatti, suo fratello Archer lo chiama gridando disperatamente. Poiché assente, non viene descritto fisicamente ma attraverso i suoi stravaganti gusti: “he likes playing with something horrid” (*ibid*).

Tutti e tre i figli di Mrs Flanders uccidono e collezionano animali per hobby. John raccoglie insetti, mentre in un episodio del romanzo è intento a inseguire le oche; Jacob colleziona farfalle e falene. Spesso nei romanzi di Virginia Woolf, come accade anche in *To the Lighthouse*, i bambini maschi sono dediti a torturare animali, come se la scrittrice volesse attribuire una natura sadica al genere maschile. Al contrario le donne, le madri come Mrs Flanders e Mrs Ramsay sono inorridite dai giochi dei loro figli.

La successiva istantanea che abbiamo su Jacob, lo ritrae ormai giovane:

Meeting Jacob in Piccadilly lately, he recognized him after three seconds. But Jacob had grown such a fine young man that Mr Floyd did not like to stop him in the street (p. 20).

Mr Floyd, attualmente un Ministro del culto a Sheffield, era stato respinto dalla madre di Jacob e aveva sposato un’altra donna. Ma prima di lasciare la sua dimora aveva chiesto ai tre figli di Betty Flanders di scegliere qualcosa con cui l’avrebbero in futuro ricordato:

Archer chose a paper-knife... Jacob chose the works of Byron... John who was still too young to make a proper choice, chose Mr Floyd’s kitten (p. 19).

<sup>13</sup> Probabilmente si tratta della spiaggia di Studland Bay, Dorset, dipinta da Roger Fry secondo un canone coloristico del tutto personale nel 1911. Tutti gli amici del circolo di Bloomsbury vi si erano radunati nell’estate del 1910 e del 1911.

Questi due estratti mostrano come l'idea della *Bildung* sia disattesa, nel romanzo, grazie ad un originale uso della categoria temporale. La crescita del protagonista non segue un andamento lineare e cronologico. Al contrario la vita di Jacob viene descritta attraverso frammenti temporali disomogenei. In particolare, grazie all'uso della prosa incontriamo Jacob adulto e poi nuovamente bambino: tutto nella medesima pagina e grazie alla prospettiva del medesimo personaggio minore, Mr Floyd. Ancora una volta siamo privati delle descrizioni fisiche. Jacob è un giovanotto di bell'aspetto. Ma ciò che conta sono i suoi gusti letterari, che denotano una precoce maturità e raffinatezza intellettuale.

In un episodio successivo Jacob è intento a mangiare marmellata a colazione, a nettarsi distrattamente le labbra con un fazzoletto sporco per poi scomparire nella propria stanza. Sino a questo momento Jacob non ha proferito parola, e non lo farà, se non raramente, per il resto del romanzo. Si tratta di un personaggio silenzioso, colui di cui si parla, o di cui parlano gli altri. Non parla, ma è oggetto del discorso altrui.

Sua madre gli attribuisce una natura ribelle:

The only one of her sons who never obeyed her, she said. ...There he stood pale, come out of the depths of darkness, in the hot room, blinking at the light (p. 22).

Qui Jacob appare come un fantasma, quasi una creatura notturna, un vampiro o uno zombi, che non sopporta la luce del giorno. Questa descrizione potrebbe valere come premonizione di morte.

Più avanti incontriamo Jacob a Cambridge, nel 1906, attraverso la voce narrante che, grazie all'uso del discorso indiretto libero, si stempera e rimodula nelle voci e opinioni degli altri personaggi, elude la punteggiatura e i segni diacritici. Uno degli esempi più interessanti dell'uso del punto di vista è l'episodio in cui Jacob viene osservato in treno da un'anziana donna che si trova già nello scompartimento dove lui sale e si siede:

'This is not a smoking carriage,' Mrs Norman protested, nervously but very feebly, as the door swung open and a powerfully built young man jumped in. ... here she was shut up alone, in a railway carriage, with a young man...

(the young man was standing up with his back to her; putting his bag in the rack). She would throw the scent bottle with her right hand, she decided, and tug the communication cord with her left. ... It is a fact that men are dangerous. ... She looked to see what he was reading – the



*Daily Telegraph*. Taking note of socks (loose), of tie (shabby), she once more reached his face. She dwelt upon his mouth. The lips were shut. The eyes bent down, since he was reading. All was firm, yet youthful, indifferent, unconscious – as for knocking one down! No, no, no! ... Grave, unconscious ... he seemed so out of place, somehow alone, with an elderly lady...

Nobody sees anyone as he is... They see a whole, they see all sorts of things- they see themselves... He seemed absolutely indifferent to her presence. She noted his indifference.... He was nice, handsome, interesting, distinguished, well built, like her own boy?... This was Jacob Flanders, aged nineteen. It is no use to sum up people. One must follow hints, not exactly what is said, not entirely what is done... (p. 28-29).

Questo passo è uno tra i più interessanti del romanzo poiché l'autrice esplicita la propria teoria sulla caratterizzazione del personaggio con la voce dell'anziana passeggera sul treno. Mrs Norton, per di più, "judges people under her infallible test of appearance" (*ibid*). Commette errori: dapprima teme Jacob, poi ci ripensa, quando lo scruta mentre lui legge il giornale; infine, lo inquadra quando egli con galanteria l'aiuta con il bagaglio. Ancora una volta le distinzioni di genere portano l'autrice a sottolineare che le donne leggono il *Morning Post*, mentre gli uomini leggono il *Daily Telegraph*, e poi, "men are dangerous".

Anche in quest'occasione Jacob è silenzioso, è oggetto dello sguardo di una sconosciuta. La sua trasandatezza o ordinarietà ci istruisce sul suo anticonformismo, come già il riferimento precedente al suo fazzoletto sporco. Nuovamente non ci viene presentata la sua completa figura e persona(lità). Significativamente, aggiunge Mrs Norton in una nota metanarrativa: "It is no use to sum up people" (*ibid*).

Questo elemento metanarrativo richiama alla mente il saggio "Mr Bennett and Mrs Brown" (1924), in cui l'autrice proclama l'impossibilità di una rappresentazione oggettiva di un personaggio, e il fallimento della biografia tradizionale. Il viaggio in metrò da Richmond a Waterloo della narratrice sembra interrompere la conversazione tra un'anziana signora e un distinto signore, proprio come avviene per Jacob, la voce narrante comincia a fantasticare sul conto di Mrs Brown, senza offrire un ritratto a tutto tondo della signora, ma solo frammentarie ipotesi:

It would be easy enough to write three different versions of that incident in the train... Mrs Brown can be treated in a variety of ways, according to the age, country and temperament of the writer (p. 75).

Il relativismo dello sguardo dell'osservatore caratterizza anche la prosa *An Unwritten Novel* (1920), in cui la voce narrante, nuovamente, azzarda congetture circa una viaggiatrice vista in treno. Eppure quella donna è volatile, come farfalla sfuggente, e chi narra non può fissarne il senso. L'aspirazione alla totalità e alla completezza, così come il desiderio per una rappresentazione organica del mondo, della realtà, della vita, dei personaggi, si scontra inevitabilmente nelle opere di Virginia Woolf con il suo opposto: la frammentazione, la visione parziale o parcellizzata, l'impressione istantanea, il lampo di un ricordo. Il compito dello scrittore è quello di restituire la prismatica e molteplice natura dei personaggi, piuttosto che quello di imporre un proprio punto di vista oggettivo:

On the one hand there is truth; on the other there is personality. And if we think of truth as something of granite-like solidity and of personality as something of rainbow-like intangibility and reflect that the aim of biography is to weld these two into one seamless whole, we shall admit that the problem is a stiff one and that we need not wonder if biographers have for the most part failed to solve it.<sup>14</sup>

Tornando all'episodio di Jacob sul treno, ciò che colpisce di quel ritratto è la scomposizione della figura e delle fattezze del giovane in pezzi, in particolari, in dettagli seriali che rimangono evanescenti: "his face. She dwelt upon his mouth. The lips were shut. The eyes bent down" (p. 28). Ed è proprio qui che la lezione cubista sembra manifestarsi con maggior coerenza, è qui che la pittura si traduce in letteratura o in scrittura-pittura.

"Face-mouth-lips-eyes" sono gli elementi di un ritratto pittorico che dal generale muove verso il particolare, dal contorno del volto ai suoi singoli elementi compositivi. Il punto di vista, lo sguardo è ancora frontale e formale: la forma non viene del tutto abbandonata, eppure si tratta di una forma che non parla, che è chiusa, vale a dire sfuggente, misteriosa, elusiva. Non si tratta di quelle forme vuote e prive di dettagli, come il famoso volto privo di tratti di Virginia Woolf nel dipinto di Vanessa Bell *Virginia Woolf in a Deckchair del 1912*, e in un secondo dipinto che la ritrae mentre lavora a maglia, *Virginia Woolf (née Stephen)* sempre del 1912.

<sup>14</sup> V. Woolf, *The New Biography* (1927), in ID., *Granite and Rainbow: Essays*, London, The Hogarth Press, 1958, p. 149.

Enigmatici risultano i ritratti di Virginia Woolf [...] che sulla scorta di richiami alla lezione cézanniana, fruita però attraverso le soluzioni del connazionale post-impressionista Walter Sickert – restituiscono un’iconografia delle fattezze della sorella significativamente prive dei tratti conclusivi del volto, quasi evocando una volontà di rimozione simbolica per quella relazione così necessaria, ma altresì contrastata e talora dolorosamente sfuggente; quasi un disagio provato nel rispecchiarsi in un’altra da sé troppo vicina per riuscire ad avvalorarne la sintesi complessiva.<sup>15</sup>

L’obliterazione dei particolari viene letta a riprova della rivalità tra le due sorelle, così suggestivamente adombrata, eppure se si considera il dipinto ben più tardo di Duncan Grant – *Reclining Nude (Vanessa Bell)* del 1919 – che ritrae Vanessa Bell secondo gli stessi canoni, si desume che il volto privo di tratti era ormai un manierismo ben consolidato nel gruppo di pittori di Bloomsbury. Anzi, di questa tecnica specifica i pittori Duncan Grant e Vanessa Bell facevano un uso altalenante: nelle sue opere ispirate al mito classico Duncan Grant dava prominenza agli occhi, simili a quelli delle maschere africane, o dei pittori rinascimentali prima, e naïf, molto più tardi. Al contrario, Vanessa Bell, ben consapevole delle fobie di Virginia Woolf verso gli specchi o gli sguardi altrui, eliminava gli occhi dai volti:

Important among the means by which Bloomsbury art gives access to a world not quite of the here and now are the use of gestures and of the figures’ glances or gaze. Gestures ‘speak’ to the viewer, as if to impart an enigmatic meaning. Paintings focus with unusual insistence on eyes and their arresting expressions. This, too, is a feature of the work of Piero della Francesca, though in Bloomsbury art eyes hint, sometimes disconcertingly, at more secular mysteries and relationships. [...] In other works, not least in Bell’s portraits of Virginia Woolf, who disliked being looked at, eyes are significant by their absence.<sup>16</sup>

Al contrario, il ritratto di Jacob è un volto con alcuni dettagli: la scomposizione dell’oggetto come fosse visto da ogni lato è almeno abbozzata secondo le tecniche del cubismo. E in questo caso un ruolo fondamentale potrebbe averlo giocato Picasso, che tanta influenza ha

<sup>15</sup> Piantelli, *ivi*, p. 55.

<sup>16</sup> R. Morphet, *Image and Theme in Bloomsbury Art*, in *The Art of Bloomsbury*, a cura di R. Shone, *ivi*, p. 29.

avuto sui pittori e critici d'arte del gruppo di Bloomsbury, dopo una loro prima e collettiva fase di totale fascinazione per Matisse.

L'adesione di Picasso al cubismo viene fatta risalire all'anno 1910, proprio l'anno che Virginia Woolf vede come il principio di una nuova era:

In or about December 1910 human character changed. The change was not sudden and definite... All human relations have shifted – those between masters and servants, husbands and wives, parents and children. And when human relations change there is at the same time a change in religion, conduct, politics, and literature. Let us agree to place one of these changes about the year 1910 (*Mr Bennett and Mrs Brown*, p. 71).<sup>17</sup>

È oltremodo noto che quel mutamento epocale del gusto estetico era dovuto alla prima mostra su *Manet and the Post-Impressionists* organizzata da Roger Fry alle Grafton Galleries di Londra. In proposito Vanessa Bell scrive (*Sketches in Pen and Ink*, 1997): “Here was a possible path, a sudden liberation and encouragement to feel for oneself, which were absolutely overwhelming”.<sup>18</sup>

A quella prima mostra non erano esposti quadri cubisti, bensì principalmente opere di Cézanne, Van Gogh e Gauguin. Seguì poi, una seconda mostra nel 1912 che invece includeva quadri cubisti di Picasso, Matisse e Derain, di cui Cézanne veniva considerato l'antesignano.<sup>19</sup> Se il famoso dipinto di Picasso *The Young Ladies of Avignon* (1907) è considerato il suo primo quadro cubista, tra il 1906 e il 1916 la sua pittura attraversa poi la cosiddetta fase del “cubismo analitico” e quella del “cubismo sintetico”.

In origine, Roger Fry e di conseguenza i componenti del Bloomsbury Group non nutrivano gran simpatia per Picasso e per i cubisti. In seguito, però, Fry accompagnò Vanessa e il marito Clive Bell in visita allo studio di Matisse e di Picasso a Parigi. Da parte sua Duncan Grant acquistò un quadro proto-cubista di Picasso per la sua collezione privata, *Pots and Citron* (1907) e altri due quadri, uno di Derain e uno sempre di Picasso; lo stesso fece Fry, la cui collezione privata era ricca

<sup>17</sup> V. Bell, *Sketches in Pen and Ink*, a cura di L. Giachero, Londra, Hogarth Press, 1997, p. 130, citato in *The Art of Bloomsbury*, *ivi*, p. 12.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> “The metamorphosis of Cézanne from peripheral Impressionist to seminal Post-Impressionist had been effected in four short years by Fry – the unlikeliest of revolutionaries – with the support of one or two allies, the most vocal of whom was Clive Bell”. J. Beechey, *Defining Modernism: Roger Fry and Clive Bell in the 1920s*, in *The Art of Bloomsbury*, *ivi*, p. 40.

e varia. Grant aveva persino scoperto con sorpresa che con Picasso condivideva un'eguale ammirazione giovanile per i quadri del pittore inglese Burne-Jones: segno, questo, di un comune sentire, di una convergenza di gusti.<sup>20</sup> Entrambi i pittori, Fry e Grant, assimilarono le tecniche cubiste ma non le portarono mai all'estremo. Negli anni successivi alla guerra, precisamente tra il 1916 e il 1919, Roger Fry e Clive Bell tornarono a Parigi. Contemporaneamente, nel 1917, Picasso arrivò a Londra a seguito del corpo di ballo russo di Diaghilev, per quei ballerini realizzò costumi e coreografie. Lo spettacolo accese gli entusiasmi dell'entourage del gruppo di Bloomsbury. Una traccia di tale conclamato successo la si trova proprio in *Jacob's Room*, dove la voce narrante esulta: "life in the capital is gay; the Russian dancers..." (p. 224). Anche Vanessa Bell nelle lettere scritte a Duncan Grant ammira il grande Picasso. Quella stessa "Miss Stephen who poured tea for George Meredith, James Russell Lowell and Henry James and a decade or so later was proclaiming Picasso as 'one of the greatest geniuses that has ever lived'".<sup>21</sup>

Il gruppo di Bloomsbury si rese responsabile della fama che Picasso conquistò in Inghilterra. Negli anni '20 Clive Bell prese a visitare Picasso regolarmente e la loro amicizia fu durevole. Il suo saggio del 1920 su Picasso e Matisse fu ripubblicato quale introduzione al catalogo della prima mostra post-bellica del pittore a Londra alla Leicester Gallery. Bell aveva scritto che Picasso più che Matisse spiccava quale maestro della forma moderna, si trattava di un "liberatore", una delle menti più inventive che l'Europa potesse avere.

Virginia Woolf aveva sicuramente letto quelle pagine e partecipava dell'entusiasmo del gruppo di amici per il pittore. E, per questo, non sorprende che Jacob incarnò un nuovo modello di rappresentazione. Bennett accusava Woolf di creare personaggi per nulla memorabili, proprio come Jacob, e non realistici. Picasso, a sua volta, definiva i propri ritratti cubisti "surrealisti", pur consapevole che il termine veniva usato con altri significati.

<sup>20</sup> Shone, *ivi*, p. 19.

<sup>21</sup> Shone, *ivi*, p. 22.



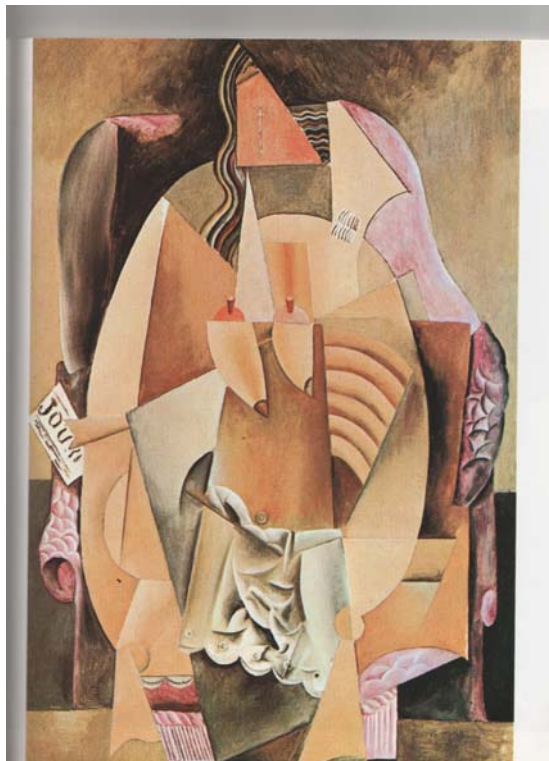
Picasso, *Portrait of D.H. Kahnweiler* (Paris 1910), Oil on Canvas, Chicago, The Art Institute

Se guardiamo i suoi primi quadri cubisti, rintracciamo qualcosa della descrizione di Jacob fatta dall'anziana signora sul treno e composta di "face-mouth-lips-eyes". Il *Portrait of Daniel Henry Kahnweiler* (1910) di Picasso, per esempio, fa parte di una serie di ritratti cubisti in cui il soggetto ritratto, così come i colori usati, sembrano svaporare. Nonostante la sperimentazione cubista richieda che l'oggetto venga demolito al punto di essere a malapena riconoscibile, e che i colori brillanti vengano evitati in favore di una soluzione quasi monocromatica e livida, Picasso chiedeva regolarmente ai suoi modelli di posare per i ritratti. Così il modello posava per ore estenuanti, ma sulla tela ogni somiglianza svaniva. Nel caso specifico del ritratto in questione, la superficie della tela risulta divisa in minuti frammenti, e lo sguardo dello spettatore può carpire qua e là un naso, un paio di occhi, capelli ben ravviati, la catena di un orologio, le mani incrociate. La facoltà di ricombinare quegli elementi è lasciata all'immaginazione dello spettato-

re. Ciò che conta nel dipinto è un certo ritmo. Per esempio Grant aveva dichiarato di inseguire “a rhythm which *came out of the subject*”.<sup>22</sup>

Quando Virginia Woolf dichiara che il lettore deve diventare tollerante verso “the spasmodic, the obscure, the fragmentary, the failure” (*Mr Bennett and Mrs Brown*, p. 87) sembra proprio fare appello alle doti richieste all’osservatore di un ritratto cubista di Picasso. Il ritmo attraverso il quale le varie parti del corpo vengono percepite dall’osservatore in un quadro di Picasso è simile a quello creato da Virginia Woolf grazie alle ripetizioni e all’uso di un linguaggio altamente allusivo nel suo romanzo.

La tela di Picasso *Woman wearing a shirt in an armchair* (1913) è un’altro esempio emblematico di ritratto cubista.



Picasso, *Woman wearing a shirt* (Paris 1913), Oil on Canvas, New York, Ganz Collection

Qui, ciò che colpisce sono i colori brillanti. La donna è presentata come una imponente massa, seduta su una poltrona. A pezzi e in frammenti osserviamo un minuto volto triangolare, capelli ondulati, i

<sup>22</sup> Shone, *ivi*, p. 13.

seni visti simultaneamente di fronte e di profilo, le ascelle, le costole, un dettaglio della camicia, la poltrona, il giornale. Come di norma, la composizione ruota attorno al perno centrale costituito dal busto, grazie ad un movimento circolare che rende il corpo quasi ovoidale o sferico. La plasticità e la monumentalità della figura sono esagerate dalla visione ad un tempo frontale e laterale.

Sebbene Mrs Norton sieda di fronte a Jacob nello scompartimento del treno, l'effetto che abbiamo di lui è altrettanto composito. Parti del suo corpo e brandelli del suo abbigliamento appaiono come sparpagliati su una tela cubista. I suoi "socks(loose)-tie(shabby)-journal" aggiungono ancora qualcosa alla sua personalità, proprio come la camicetta e il giornale aggiungono dettagli al dipinto di Picasso. Era considerata una peculiarità del periodo "sintetico" del cubismo introdurre lettere e parole sulla tela per mettere a confronto il verbale e il visuale. Verso la fine della carriera, Picasso e Braque iniziano ad usare oggetti concreti da aggiungere sulla tela: una cartina di sigaretta, un brandello di stoffa, frammenti di carta da parati, articoli di giornale. Questa nuova tecnica del collage era intesa a rompere la barriera tra arte e vita. A partire dal 1914 circa Vanessa Bell e Duncan Grant iniziano ad introdurre la tecnica del collage nei loro dipinti ("Grant is more idiosyncratic, with a nervous, wayward use of contour, underlined by his use of collage.")<sup>23</sup>, e forse grazie a loro Virginia Woolf comincia ad apprezzare questa tecnica.

Anche nei capitoli centrali del romanzo, Jacob viene descritto con pochi dettagli. La pipa, la sua scatola nera, lo smoking, il successo con le donne, i gusti letterari. Invariabilmente gli altri personaggi lo trovano "distinguished-looking though extremely awkward" (p. 69), come commenta Mrs Durrant. E quando la voce narrante immagina una collettività che giudichi Jacob dalle apparenze – depersonalizzando il ruolo del narratore, stemperandolo nel punto di vista di una moltitudine, la descrizione o caratterizzazione fallisce l'obiettivo:

A writer? He lacked self-consciousness. A painter? There was something in the shape of his hands which indicated taste. Then – his mouth – but surely, of all futile occupations this of cataloguing features is the worst. One word is sufficient. But if one cannot find it? (p. 69).

Ancora una volta l'espedito metanarrativo serve a dimostrare come persino l'esteriorità di un individuo sia difficile da fissare una volta per

<sup>23</sup> Shone, *ivi*, p. 14.



tutte. Una sequenza di supposizioni e giudizi vengono snocciolati quando ognuno dice la sua su Jacob, direttamente o indirettamente:

Julia Eliot said “the silent young man”. Timothy Durrant never made a comment at all. The housemaid found herself very liberally rewarded. ... Betty Flanders was unreasonably irritated by Jacob’s clumsiness in the house. Mr Barfoot liked him best of the boys....

It seems then that men and women are equally at fault. It seems that a profound, impartial, and absolutely just opinion of our fellow-creatures is utterly unknown... Why are we yet surprised in the window corner by a sudden vision that the young man in the chair is of all things in the world the most real, the most solid, the best known to us – why indeed? For the moment after we know nothing about him. ...

But though all this may very well be true – so Jacob thought and spoke – so he crossed his legs – filled his pipe – sipped his whisky, and once looked at his pocket book, rumpling his hair as he did so, *there remains over something which can never be conveyed to a second person save by Jacob himself.* ...

But something is always impelling one to hum vibrating, like the hawk moth, at the mouth of the cavern of mystery, endowing Jacob Flanders with all sorts of qualities he had not at all – for though, certainly, he sat talking to Bonamy, half of what he said was too dull to repeat; much unintelligible (about unknown people and Parliament); what remains is mostly a *matter of guess work*. Yet over him we hang vibrating. (p. 70-71, *enfasi mia*)

Questo passo è particolarmente interessante poiché dopo la sequenza di opinioni di uomini e donne a proposito di Jacob, la voce narrante, spersonalizzata come di consueto, ancora una volta ribadisce il fallimento di ogni tentativo di decifrare il mistero della personalità di un individuo. Così facendo Virginia Woolf mina la categoria di “romanzo biografico” come esempio di scrittura oggettiva, trasformandolo in una sequenza di congetture e ipotesi, azzardi che impediscono al lettore un giudizio univoco e certo.

Il fallimento dello scrittore nel descrivere e del lettore nel comprendere sembrano determinare la morte del romanzo. Eppure c’è ancora del senso nella scrittura e nella lettura e questo risiede precisamente in quell’aura che emana dall’opera d’arte, come sostiene Walter Benjamin, e che manca invece alle opere meccanicamente riproducibili: perciò “we hang vibrating”, pieni di aspettative.

Un altro passo in cui la voce narrante s’intromette per descrivere Jacob all’interno della sua stanza sembra rafforzare l’ipotesi del ritratto cubista:

The light from the arc lamp drenched him from head to toe. ... The light drenched Jacob from head to toe. You could see the pattern on his trousers; the old thorns on his stick; his shoe laces; bare hands; and face. It was as if a stone were ground to dust; as if white sparks flew from a livid whetstone, which was his spine; as if the switchback railway, having swooped to the depths, fell, fell, fell. This was in his face (p. 95).

Questa immagine di Jacob, molto simile ai ritratti di Keynes e di Lytton Strachey dipinti da Duncan Grant con la sua caratteristica “integration of a full-length figure in an interior”,<sup>24</sup> è stata invece interpretata dai critici letterari come un segno della personalità frammentata dell’eroe, così simile ai personaggi poetici di T.S. Eliot, di un mondo destinato alla dissoluzione. Tuttavia, i dettagli “trousers-stick-shoe[s]-hands-face” sembrano illustrare perfettamente la poetica e il canone cubista. I dettagli sono più importanti dell’oggetto in sé: dei calzoni cogliamo la trama, del bastone da passeggio i nodi, delle calzature i lacci, mente mani e viso sembrano denotare vulnerabilità e trasparenza. In modo simile, nei ritratti di Picasso, tra i dettagli di pareti decorate e abiti colorati le parti nude del corpo dei personaggi ritratti si staccano come dissezioni anatomiche. Nel ritratto di Lytton Strachey dipinto dal cugino Duncan Grant nel 1909, il critico Richard Shone nota proprio tra gli altri dettagli le ben delineate e “notoriously thin, long-fingered hands” dello studioso, mentre nel ritratto di Keynes di un anno precedente l’amica Lady Ottoline Morrell sottolinea quei suoi “very charming eyes wandering, searching and speculating”.<sup>25</sup>

Per gli artisti modernisti la ragione nel perseguire l’ideale estetico in ogni nuova opera consisteva nel tentativo, ancora tutto romantico, di dare unità a tutti i frammenti che compongono la realtà; di trovare la forma organica capace di raccogliere e racchiudere, di dare unità e completezza “a sense of unity and wholeness” per dirlo con le parole di Duncan Grant. Questa ricerca della forma perfetta si traduce, molto probabilmente, nelle frequenti interrogazioni sul senso e sullo scopo dell’arte:

It is the same with books. What do we seek through millions of pages? Still hopefully turning the pages – oh, here is Jacob’s room. He sat at the table reading the *Globe* (p. 96).

<sup>24</sup> Shone, *ivi*, p. 62.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

Il globo,<sup>26</sup> la sfera divengono così le forme geometriche atte a contenere il mondo e i suoi frammenti: letteralmente, il Quotidiano offre sprazzi di notizie da tutto il mondo. E la stanza di Jacob finisce per trovarsi al centro del mondo – la Londra metropolitana e capitale imperiale – che è anche il mondo testuale. Sin dal principio è la stanza e non Jacob il fulcro o vettore della narrazione, Jacob, al contrario è il soggetto assente, sempre dislocato altrove. Ancora una volta la fascinazione per la pittura ci viene qui in soccorso, poiché proverbiale l'interesse che lo studio e certi interni, si potrebbe dire secondo la nota formula rooms “of one's own” fossero il soggetto privilegiato dei pittori del circolo di Bloomsbury: Vanessa Bell era dedita a riprodurre interni e nature morte:

È interessante notare i modi in cui in effetti ritrattistica, natura morta e paesaggio si sovrappongono nell'opera di entrambe le sorelle. Le persone compaiono in interni tra oggetti solidi che incarnano i loro interessi e le loro condizioni, oppure in esterni in paesaggi che suggeriscono stati mentali o che trascendono i vari io individuali. [...] Le nature morte o le persone appaiono di fronte a oppure attraverso finestre.<sup>27</sup>

Ma, allo stesso modo, i critici leggono *The Kitchen* di Duncan Grant come natura morta che anticipa “the theme of a view from one room through to another (here from the kitchen to the scullery), the patterned floor and wallpaper and the domestic objects grouped on the table”.<sup>28</sup> La stanza di Jacob, il suo studio, questo titolo, conferma come il romanzo sembri realizzarsi più dalla prospettiva di un pittore che di un biografo.

Nel romanzo, Jacob posa come modello per un pittore a Parigi, durante il suo viaggio verso la Grecia. Questo itinerario è molto simile a quello seguito dagli amici di Bloomsbury per poter ammirare i mosaici bizantini in Turchia e poi i capolavori rinascimentali in Italia, ma è anche una messa in scena delle ripetute visite agli studi di Picasso e Matisse. Clive Bell è ritratto in un disegno di Picasso del 1919 nel suo soggiorno in Rue La Boétie, insieme ad altri ospiti, mentre alcune fo-

<sup>26</sup> “Ritorna più volte nel romanzo l'immagine del globo, simbolo di circolarità, di continuità, di perfezione. È significativa la sua frantumazione da parte di Florinda, che infliggerà a Jacob una cocente delusione (cfr. cap. VIII). M. Billi, *Virginia Woolf. La stanza di Jacob*, Venezia, Marsilio, 1994, n. 40, p. 423; *Introduzione*, pp. 25-26.

<sup>27</sup> Piantelli, *ivi*, p. 73.

<sup>28</sup> Shone, *ivi*, p. 61.

tografie testimoniano la loro duratura amicizia in anni più tardi. Ancora, lo studio è l'essenza dell'arte di Bloomsbury:

It is perhaps in still life, above all, that the work of Bell and Grant shows the closest affinity. [...] a feeling for the context in which the painter apprehended each depicted object [...] The sense increased of each picture as a contained world [...] simultaneously exposing the painter's means of brushstroke. [...] In many of the still lifes of Bell and Grant the familiar firm vertical in the design represents the edge of a frame or canvas, often seen from the back. Their motifs, especially Grant's, had long referred to the studio and its apparatus, but as their preoccupation with still life deepened a significant part of a painting's subject, with or without depicted brushes or stretchers, seems to become the painter's metier itself, its processes and the sense of well-being that it brought.<sup>29</sup>

Come si può notare, anche Virginia Woolf subisce il fascino di quelle stanze dei pittori, dei loro strumenti da lavoro, fino al punto da rappresentarli nelle sue narrazioni, come loro li rappresentavano nei propri dipinti. Questa *myse en abym* del pittore, del suo studio, dei suoi pennelli e del suo modello che rimbalza tra dipinti e romanzi delle sorelle Stephen sembra corrispondere a quel che Dominique Rolin intravede in Vermeer: “un modèle exemplaire: il a su remplir son contrat de création sans jamais sortir de son infini personnel”.<sup>30</sup> In un certo senso questo *Infini chez soi* finisce per mescolare biografia e autobiografia.<sup>31</sup>

Jacob, qui, è un pessimo modello, poiché si muove per la stanza irrequieto e al pittore, Cruttendon, riesce impossibile fissarne il ritratto sulla tela: “Now my good sir, are you going to settle down? Said Cruttendon. Now if you'd like to see what I'm after at the present moment... he squirmed his thumb in a circle round a lamp globe painted white” (p. 126). Jacob sembra rifiutare la fissità dell'immagine sulla tela e si muove, cosa che la scrittura narrativa gli permette di fare: muoversi, agire nel mondo, viaggiare, mutare identità, carattere, umore è ciò che il romanzo consente di fare. La luce è un fattore importante in pittura e Jacob è spesso descritto quando illuminato da una fonte di luce. Infine, il gesto circolare del pittore sembra alludere alla tecnica di

<sup>29</sup> Morphet, *ivi*, p. 35.

<sup>30</sup> D. Rolin, *Le désir de Vermeer*, in *La séduction*, a cura di M. Olender e J. Soscher, Paris, Aubier Montaigne, 1980, p. 106.

<sup>31</sup> Cfr. G. Livi, *Da una stanza all'altra*, Milano, Garzanti, 1984; O. Palusci, *Le dimore del tempo*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1996.

Van Gogh e di altri impressionisti che rappresentano le lampade e le stelle come globi incandescenti.

Un altro esempio di tecnica cubista, invece, lo si ritrova in un brano in cui Virginia Woolf parla della moda femminile:

In Evelina's shop off Shaftesbury Avenue the parts of a woman were shown separate. In the left hand was her skirt. Twining round a pole in the middle was a feather boa. Ranged like the heads of malefactors on Temple Bar were hats – emerald and white, lightly wreathed or drooping beneath deep-dyed feathers. And on the carpet were her feet – pointed gold, or patent leather slashed with scarlet (p. 120).

“Skirt-scarf-hats-feet” sono le parti (seriali) che dovrebbero definire l'essenza femminile, oppure sono le parti desiderabili per completare l'immagine della donna ideale quale s/oggetto nella società dei consumi.

Jacob continua poi il suo viaggio verso l'Italia e la Grecia e la sua assenza è percepita con dolore dagli amici. Dalla Grecia, Jacob invia lettere alla madre e ai conoscenti, ma è reticente: non racconta molto, in sintonia con il suo essere generalmente silenzioso. S'innamora di Sandra Williams, una signora inglese con cui condivide i medesimi interessi letterari. Sandra, come Mrs Norton prima di lei, esprime una vasta gamma di sentimenti diversi verso Jacob. Dapprima lo considera “distinguished”, poi, improvvisamente, egli diventa “a mere bumpkin”. Ed è a questo punto che la voce narrante s'intromette per interrogare le modalità della costruzione di un personaggio:

But how far was he a mere bumpkin? How far was Jacob Flanders at the age of twenty-six a stupid fellow? It is no use trying to sum people up. One must follow hints, not exactly what is said, nor yet entirely what is done. Some, it is true, take ineffaceable impressions of character at once. Others dally, loiter, and get blown this way and that. ...

There is also the highly respectable opinion that character-mongering is much overdone nowadays. ...

So we are driven back to see what the other side means – the men in clubs and Cabinets – when they say that character-drawing is a frivolous fireside art, a matter of pins and needles, exquisite outlines enclosing vacancy, flourishes, and mere scrawls (p. 153-154).

Qui, Virginia Woolf difende la dignità della narrazione contro chi la considera soltanto un passatempo femminile e quindi inutile. Le sue parole riecheggiano quelle di Mrs Norton, anzi le ripete alla lettera,

creando così connessioni interne al testo, particolarmente tra l'incipit e il finale del romanzo.

Immediatamente dopo, segue un brano che porta il discorso a virare repentinamente sul tema della guerra – navi, armi, soldati – e guida il lettore verso il finale del romanzo, dove comprendiamo che Jacob in guerra è morto. Lo capiamo dalla sua assenza, dai suoi oggetti sparsi qua e là:

'He left everything just as it was,' Bonamy marvelled. 'Nothing arranged. All his letters strewn about for any one to read. What did he expect? Did he think he would come back?' he mused, standing in the middle of Jacob's room.

The eighteenth century has its distinction. These houses were built, say, a hundred and fifty years ago. The rooms are shapely, the ceilings high; over the doorway a rose, or a ram's skull, is carved in the wood. Even the panels, painted in raspberry-coloured paint, have their distinction.

Bonamy took up a bill for a hunting-crop.

'That seems to be paid', he said.

There were Sandra's letters.

Mrs Durrant was taking a party to Greenwich.

Lady Rocksbier hoped for the pleasure...

Listless is the air in an empty room, just swelling the curtain; the flowers in the jar shift. One fibre in the wicker arm-chair creaks, though no one sits there.

Bonamy crossed to the window. Pickford's van swung down the street. The omnibuses were locked together at Mudie's corner. Engines throbbed, and carters, jamming the brakes down, pulled their horses sharp up. A harsh and unhappy voice cried something unintelligible. And then suddenly all the leaves seemed to rise themselves.

'Jacob! Jacob!' Cried Bonamy, standing by the window. The leaves sank down again.

Such confusion everywhere! Exclaimed Betty Flanders, bursting open the bedroom door.

Bonamy turned away from the window.

'What have I to do with these, Mr Bonamy?'

She held out a pair of Jacob's old shoes (p. 176).

Il capitolo finale riecheggia vari altri capitoli da cui riprende motivi e temi già incontrati in precedenza. La descrizione della stanza di Jacob compariva già nel capitolo quinto, quasi a metà del romanzo, esattamente con le stesse parole:

This black wooden box, upon which his name was still legible in white paint, stood between the long windows of the sitting room. The street ran beneath. No doubt the bedroom was behind. The furniture – three wicker chairs and a gate-legged table – came from Cambridge. These houses were built, say, a hundred and fifty years ago. The rooms are shapely, the ceilings high; over the doorway a rose, or a ram's skull, is carved in the wood. The eighteenth century has its distinction. Even the panels, painted in raspberries-coloured paint, have their distinction... (p. 69).

L'abitazione in stile diciottesimo secolo è un riferimento storico e culturale molto importante per Virginia Woolf, inoltre, come già detto, la stanza di Jacob ricorda gli studi ritratti dai pittori modernisti, come del resto Van Gogh. Comoda e stabile, la stanza è il centro, l'*omphalos* di un mondo che vi ruota intorno, con il rumore del traffico e il vociare che si contrappongono al silenzio di quello spazio.<sup>32</sup> L'esclamazione di Bonamy "Jacob! Jacob!" ripete il grido di Archer del primo capitolo,<sup>33</sup> in cui Jacob era già assente dalla scena. La poltrona che scricchiola e la tenda che fluttua fanno pensare ad un fantasma, o ad uno spirito che fa percepire la propria presenza nella stanza, come accadeva anche in un capitolo precedente:

Listless is the air in an empty room, just swelling the curtain; the flowers in the jar shift. One fibre in the wicker armchair creaks, though no one sits there (p. 37).

Questa scena ricorda anche l'apparizione di Jacob quasi da vampiro o da zombi dinnanzi a sua madre. Eppure il vero fantasma dietro questa narrazione è Toby, il fratello di Virginia Woolf, morto il 20 Novembre 1906 per una febbre tifoidea; ma anche Rupert Brook, il giovane poeta che morì durante la Prima Guerra Mondiale.<sup>34</sup> La lista degli oggetti di Jacob, così casuale e disordinata, ritorna in altri capitoli e precipita la madre verso la visione finale delle scarpe di Jacob.

La scena finale nasconde, forse, un altro elemento pittorico. "A pair of Jacob's old shoes" viene proiettato in primo piano con una sorta di climax drammatico. Il ricordo va al quadro di Van Gogh dal titolo *A Pair of Old Shoes* del 1888. Questa suggestione, non confortata da prove, potrebbe indicare un omaggio discreto e indiretto al pittore. In

<sup>32</sup> Billi, *ivi*, p. 15.

<sup>33</sup> Ivi, p. 26.

<sup>34</sup> Fusini, *ivi*, p. 127.

questo caso non si tratta di un ritratto cubista, bensì di un dipinto su cui si è molto dibattuto. Le scarpe sono uno di quegli oggetti di uso comune, quotidiano, sebbene in precedenza l'autrice avesse parlato di "great boots marching under the gowns" dei giovani del King's College di Cambridge che con la loro andatura pesante e marziale simboleggiano la guerra. La medesima allusione alla guerra è evocata dalle ultime parole di Mrs Flanders sull'inutilità delle scarpe di Jacob. Quelle scarpe divengono comunque simboliche, come era accaduto a quelle del dipinto di Van Gogh. Nel dipinto le scarpe perdono il loro statuto di mero strumento, poiché vengono isolate e decontestualizzate. Esse parlano. Sebbene Heidegger si sbagliasse nel definirle le scarpe di una contadina, poiché si trattava di fatto delle scarpe di Van Gogh, usurate da un lungo viaggio a piedi, aveva invece ragione nel dare loro parola. Parlano di vita e di morte, di un legame con la terra. Se il dipinto ci parla, come sostiene Heidegger, anche le scarpe di Jacob ci parlano, per lui e di lui, in sua assenza e della sua morte, mentre denunciano la guerra.

Quest'ultimo capo di abbigliamento contiene il fascino che su Virginia Woolf hanno esercitato i quadri impressionisti e cubisti, si stagliano come simbolo in sé,<sup>35</sup> proprio come accade nel quadro di Van Gogh. Allo stesso tempo sono un pezzo di quel collage che compone nel romanzo il ritratto cubista, per pezzi o a pezzi, di Jacob, proprio come i ritratti cubisti di Picasso. In questo modo l'ultima parola del romanzo, come l'ultima pennellata del pittore, contiene tutta la pesante complessità di un segno/*signature* ricco di senso.

<sup>35</sup> In questo senso, l'abbandono del simbolismo è più tardo e risale alla composizione di *To the Lighthouse* (1927): "I meant nothing by the Lighthouse. One has to have a central line down the middle of the book to hold the design together. I saw that all sorts of feelings would accrue to this, but I refused to think them out, and trusted that people would make it the deposit for their own emotions – which they have done, one thinking it means one thing another another. I can't manage Symbolism except in this vague, generalised way ... directly I'm told what a thing means, it becomes hateful to me". V. Woolf to R. Fry, 27 May 1927, *Woolf Letters*, 3, London, 1977. Citato in Shone, *ivi*, p. 12.





PAMPERING DIVORCE:  
SEDUCTION IN CAROLINE BIRD'S POETRY

*Pietro Deandrea*

What does seduction mean to a young person living in Britain today? More precisely, how can it be reflected upon and conveyed by a very young and gifted poet? The following pages stem from a personal curiosity around these questions in relation to the three collections of poems by Caroline Bird, who was born in 1986.

Her first collection *Looking through Letterboxes*<sup>1</sup> was published as early as 2002, but already displayed an impressive poetical maturity. One of its reviewers wrote:

I phoned the Carcanet [Bird's publishing house] people and pointed out their mistake [in their press release]. "I mean," I pointed out, "that would mean that she is only fourteen." "She is," they replied. "But we don't want to make a big deal of it." Quite right too: if the poetry is any good (and Bird's is) the age of the poet is irrelevant<sup>2</sup>.

The great number of prizes awarded to Bird in the following years, culminating in her participation in the London Poetry Olympics 2012, testified to her promising talent, and strengthened her aura of *enfant prodige* of British poetry.

The main point I want to make is that seduction, together with its subtle nuances and implications, might be identified as one of her leading themes. In her first volume, a case in point is certainly represented by the poem "Entirely" (LL 67):

And it was entirely the words that I mumbled in the second  
between looking at the carpet and looking at you.

<sup>1</sup> C. BIRD, *Looking through Letterboxes*, Manchester, Carcanet, 2002. Hereafter mentioned parenthetically inside the text, as LL followed by page number.

<sup>2</sup> UNSPECIFIED AUTHOR, *The Browser*, "The Scotsman", 23rd February 2002, <http://www.carcanet.co.uk/cgi-bin/scribe?showdoc=50;doctype=review> (accessed 8th October 2012).

And it was clearly the drink to my lips  
and the whisper of my feet through the air as I tackled  
the door to the ground and leapt on the phone.  
And it was completely the fact that it was a wrong number  
and the stain down my jacket and the empty coke can. [...]

In its anaphorical structure, the whole poem plays on the lures of seduction and their various shades, listing a series of apparently unimportant details which are wittily juxtaposed to (and all of them introduced by) an array of adverbs denoting fullness – a contrast connoting the perceived enormity of the feeling growing between the poetical voice and the object of her desire. In other words, the minutiae of seduction at work.

What seems to recur most in this collection, however, is not the ambivalent feelings connected with seductive games. Bird's maturity is clear in her interest in what happens when seduction has reached its goal, in what lies beyond, as in "Geography Lesson" (LL 59):

When you've reached the peak,  
the summit, the end,  
you've come to the limit,  
let me tell you gently  
that the world is round, my sweet,  
and it's all a long walk backwards,  
starting from here.

A serious relationship resulting from seduction, then, is compared to a "long walk backwards" following an exhilarating ascent. In *Looking through Letterboxes* this might imply having to cope with breaking up or with absence/loss, as in "Passing the Time" (LL 48):

Thirty paperclip statues on every table in the house  
and things are slightly boring without you.  
I've knitted a multicoloured jacket for every woodlouse  
in the park. But what can you do?

I've given all the cracks in the pavement pet names  
and taken snapshots of individual specks of dust,  
though I am not a trainspotter and denied all those claims  
but have developed an interest in rust.  
[...]

These lines display two recurrent features of Bird's poetry, which I also consider to be her forte: her penchant for playful irony and hyperbolic, surrealist imagery. Bird grew up in Leeds like Tony Harrison, but her poetry is not shaped by his civil passion and radical politics, his regionalism or his mixture of sophisticated and vernacular language; nor can Bird be included amongst those feminist authors who focus on the woman's body as a site of political issues<sup>3</sup>. If one really tried to play the (inevitably over-simplifying) game of literary influences, I would say that one of Bird's models could be Simon Armitage's orientation towards spoken language; or, when her mocking knack for surrealism takes over, the Merseyside Poets' humorous irreverence towards reality as it is usually perceived. This is also evident in "Multitude" (LL 23)<sup>4</sup>, which continues her exploration of that "long walk backwards" by describing a critical phase in a relationship through an Alice-in-Wonderland gothic landscape:

[...] I wish your house would puff away in a cloud  
of transparent smoke, would leave me standing here  
like a pole staring into space.  
But it's getting larger with every lope I take.  
The dandelions in the garden have your face,  
they frown and shake their heads.  
Even the dog dirt looks like you.  
How come you have such a big door?  
Brass handles, padlock and chains,  
an inch of barbed wire over each daffodil,  
each flower and weed. I knock, hoping  
for some reason, that I might answer the door myself,  
and that I might be you, coming to talk it over.

"Multitude" represents, I believe, Bird's precocious poetical talent with regard to her ease in dealing with phonetic patterns: the antithesis 'wishful thinking' vs. 'reality' in the fourth line of the above quotation introduced by "But", for example, is further emphasised by the anagram "pole"/"lope".

<sup>3</sup> See, for instance, two recent anthologies: L. MAGAZZENI and A. SIROTTI (eds.), *Gatti come angeli: L'eros nella poesia femminile di lingua inglese*, Milan, Medusa, 2006; L. MAGAZZENI, F. MORMILE, B. PORSTER, A.M. ROBUSTELLI (eds.), *Corporea: Il corpo nella poesia femminile di lingua inglese*, Sasso Marconi (BO), Le Voci della Luna Poesia, 2009.

<sup>4</sup> See also "A Window Overlooking a Garden" (LL 8) and "My Love" (LL 62).

Many poems from Bird's second collection, *Trouble Came to the Turnip*<sup>5</sup> confirm the author's humorous attitude. After the title poem, the collection ironizes on a supposedly lost innocence in "Virgin" (TCT 3):

[...]  
If I was a virgin, you wouldn't look at other girls,  
you would spring-clean your apartment  
before you asked me round for supper,  
give me your bed, spend the night on the sofa,  
dreaming of the gentle way I breathed inside my bra,  
[...]

This playful tone is continued, amongst other poems, in "Child Bride" (TCT 64), describing a playground love through the simplicity of childish, mostly monosyllabic utterances, with a subtext mocking Bird's own status of golden girl of poetry:

[...]  
Can I see your underwear?  
Let's pretend I'm a doctor.  
You can bite me if you like,  
you can share my crisps.  
Peel that scab off your knee,  
pass me a piece of mud pie,  
let's pretend to make a cup of tea,  
would you like to marry me?

On the other hand, *Trouble Came to the Turnip* develops her conflictual attitude towards seduction and its implications. "The Fairy Is Bored with Her Garden" (TCT 41), for example, is an outright rejection of all the embellishments usually associated with charm:

[...] The fairy is bored with her garden,  
bored with her windchimes, her lipgloss,  
her tiny shiny singing voice.  
She wants someone who doesn't need enticing,  
who finds her somewhat dull and ordinary,  
who picks her sequins off the pillow with disdain,  
drapes her with a heavy arm. She wants snores  
that rip the darkness, darkness that leaves in the morning,

<sup>5</sup> C. BIRD, *Trouble Came to the Turnip*, Manchester, Carcanet, 2006. Hereafter mentioned parenthetically inside the text, as TCT followed by page number.

ripe, huge bodies that remain. The fairy wants  
to groan, to fart, to stay for breakfast.  
The fairy wants to be ripe and huge.

This thirst for a proper relationship with its daily, down-to-earth circumstances is part of a more general striving for something as close as possible to the core of a rapport, stripped of all its superficial elements, as in “Not a Raindrop” (TCT 79):

Tonight, forget I am feeling,  
[...]  
[...] Pretend we are simple,  
one-sided, straight down the middle  
and away across the empty sky.  
[...]  
Pretend we have only one chance,  
tonight and then no more,  
not a raindrop,  
not a single tick.

The other side of this process of stripping down towards some wished-for essentials implies, inevitably, the encounter with silence, loss, absence. With respect to this, “Then” (TCT 84) expresses an unrequited love thus:

If sex was a boarded-up cinema,  
if tears were the saliva of dogs,  
if tongues were lost tanks in the desert,  
if kisses were dishcloths specked with mustard,  
if smiles were patches of hair,  
[...]  
if hope was a church surrounded by wolves,  
if my love for you was your love for me<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Incidentally, the only not-so-positive review that I have found of Bird’s poetry takes exception to her excess of this fantastic imagery in *Trouble Came to the Turnip*: according to the reviewer, sometimes these images “detract from each other and dilute the poems’ power to *attract and seduce* the reader” (italics mine); R. HERBERT, *Robert Herbert reviews Trouble Came to the Turnip by Caroline Bird*, [www.towerpoetry.org.uk/poetry-matters/reviews/reviews-archive/185-robert-herbert-reviews-trouble-came-to-the-turnip-by-caroline-bird](http://www.towerpoetry.org.uk/poetry-matters/reviews/reviews-archive/185-robert-herbert-reviews-trouble-came-to-the-turnip-by-caroline-bird) (accessed 8th October 2012)

The last line finally makes clear that the metaphorical ifs listed by the poem's anaphoric structure are all felt as coalescing in the consequence implied by the title, i.e. a painful desire to be as carefree as the beloved other, in order to avoid suffering.

Bird's third and latest collection, *Watering Can*<sup>7</sup>, shows new perspectives on the shapes that seduction might take in the course of one's life, often revolving around the moments of crisis every relationship is bound to go through. The surreal, pseudo-scientific metaphor of "The Monogamy Optician" (WC 20), for instance, brings to the fore the seduction that third parties inevitably exercise, beyond the power of any 'treatment':

[...]  
He [the optician] said, 'Unfaithfulness is a product of surplus sight,  
it's the bridesmaid in the corner of the wedding photo.'  
He said, 'Since my peripheries were surgically removed,  
I've only had eyes for my wife. It's the miracle cure.'  
[...]  
When we split, I returned to the optician in a sulk.  
No cash refunds. The machines looked rusty in the daylight.  
He said, 'It's not our fault if your peripheries grow back.'  
I trudged home to the park with all the daffodils and stuff.

When commenting on this poem, Luke Kennard wrote that Bird "works extremely well with conceits, refrains and inverted cliché"<sup>8</sup>. If the imagery of the lines above could be simply explained as a literalization<sup>9</sup> of the saying 'to have eyes for someone', the poem "Our Infidelity" (WC 42) elaborates on the lures of unfaithfulness through a series of magical realist images concretizing a phrase like 'hot affair':

<sup>7</sup> C. BIRD, *Watering Can*, Manchester, Carcanet, 2009. Hereafter mentioned parenthetically inside the text, as WC followed by page number.

<sup>8</sup> L. KENNARD, *Difficult for the Poet, Not the Reader*, "Poetry London", Summer 2010, <http://www.poetrylondon.co.uk/magazines/66/article/difficult-for-the-poet-not-the-reader> (accessed 8th October 2012).

<sup>9</sup> Wendy B. Faris singles out, amongst the distinctive marks of magical realism, "images that take on lives of their own [...] a closing of the gap between words and the world, or a demonstration of what we might call the linguistic nature of experience. The magic happens when the metaphor is made real"; W.B. FARIS, *Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction*, in L. PARKINSON ZAMORA and W.B. FARIS (eds.), *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham NC: Duke University Press, 1995, pp. 164, 176.

[...]  
This infidelity of ours was so steaming hot  
the waitresses were dropping plates, running  
their fingers under the cold tap, and swans  
– as I said – were exploding by the river.

We didn't need to kiss: the sky had already  
started burning, people screaming naked  
in gasoline coats through the Christmas lights,  
[...]  
[...] But you were so beautiful,  
it almost didn't matter that a car crashed  
every time you smiled. I could almost block out  
the sound of sirens and apocalyptic distress.  
[...]

Significantly for the importance of this theme in Bird's collection(s), *Watering Can* is closed by the poem "A Love Song" (WC 81-82), where Divorce is personified as some slick rascal making his way very early into one's life:

Long before we tie the knot, Divorce moves in.  
He sits on the naughty step, patting his knees.  
[...]  
My mum was incredulous, 'She's only ten,  
she can't possibly have made contact with you.'

He clocked my young face and handed me his card.  
'Call me when you fall in love, I'm here to help.'

Perhaps he smelt something in my pheromones,  
a cynicism rising from my milk teeth.  
[...]  
The future cut two keys for a new couple.  
On my twenty-first, Divorce took the spare room.

He loves to breathe down the spout of the kettle,  
make our morning coffee taste mature and sad.

Paradoxically, the poetical voice and her partner's reaction displays an even greater maturity: they accept to live side by side with the seductive presence of Divorce (and its dangers, again expressed through a fire metaphor) while seducing him at the same time, daily and slyly.



Or, to put it more bluntly, to face its unavoidable existence playfully and surreally:

After the honeymoon, we'll do up the loft,  
give Divorce his own studio apartment.  
  
We must keep him sweet, my fiancée agrees,  
look him in the eye, subtly hide matches,  
  
remember we've an arsonist in the house.  
The neighbours think we're crazy, pampering him  
  
like a treasured child, warming his freezing feet,  
but we sing Divorce to sleep with long love songs.

This ending reinforces the view of *Watering Can* as “somehow intensified, the themes richer and sadder”, if compared to Bird’s previous collections<sup>10</sup>. Kennard emphasizes Bird’s knack for framing bittersweet truth, which “pokes you in the ribs as you laugh with it, your eyes shut, and says ‘Uh, sorry, but I was talking about you’”<sup>11</sup>. And Bird herself conceded to this bittersweet vision when talking about this collection: “Essentially, it’s a collection about trying to be happy. So, in a way, it’s the saddest book I’ve ever written. It’s about watching my friends, and myself, turn into adults, about the gap between who you are and who you want to be”<sup>12</sup>.

To close with the Merseyside influence mentioned above, the gap lamented by Bird might be reminiscent of the contradiction emphasized in Roger McGough’s 1967 poem “Summer with Monika”:

Away from you  
I feel a great emptiness  
a gnawing loneliness  
  
With you  
I get that reassuring feeling  
of wanting to escape<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> L. KENNARD, op. cit.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> K. RICHMOND, *Watering the Words* (review of *Watering Can*), “Tribune Magazine”, 15th January 2010, <http://archive.tribunemagazine.co.uk/article/15th-january-2010/26/-watering-the-words> (accessed 8th October 2012).

<sup>13</sup> R. MCGOUGH, *Collected Poems*, London, Penguin, 2004, p. 71.

VARIATIONS ON THE THEME OF SEDUCTION  
IN *JANE EYRE*

*Irene De Angelis*

Let me not to the marriage of true minds  
Admit impediments.  
Shakespeare, Sonnet 116

If you press me to say  
why I loved him, I can say  
no more than it was because  
he was he and I was I.  
Montaigne, *Essais* 1. XXVIII

Charlotte Brontë's *Jane Eyre* came out 55 years after Mary Wollstonecraft's *A Vindication of the Rights of Women* (1792) and some thirty after Jane Austen's *Emma* (1815). Behind all the autobiographical sources of Brontë's book, her schooldays, experience as a teacher and a governess, it seems obvious that the first seed of *Jane Eyre* must have grown from the words of Jane Fairfax (in *Emma*), when it seems that she will have to become a governess and she explains that she does not wish to apply to an aristocratic family but will in due time write to one of the many agencies "for the sale – if not quite of human flesh – of human intellect" (2002: 270). The fact that the middle name of Edward Rochester was Fairfax, given because it was his mother's family name (they were considerably poorer than the Rochesters), anticipates the close of the story, when the little governess finally marries, "becomes part of" her former master.

Written in the mid 1840s, the work naturally touches on many great problems of the times, the Industrial Revolution, with its stark contrasts of wealth and poverty; the growth of the British Empire, with its far-reaching social, even religious effects. *Shirley*, published two years after *Jane Eyre*, deals more fully with the effects of the introduction of new machinery in industry.

However, the main theme of Charlotte Brontë's *Jane Eyre* is undoubtedly seduction. She plays it with subtlety and power in all its variations. She ranges from the vain little girl always trying to attract attention to the perverse attentions of a wife on the verge of madness; from the school-girl crush of puberty and early adolescence to the

“marriage of true minds” that admits of no impediments (Shakespeare, Sonnet 116); from the healthy, good-looking girl of sufficient social standing, unafraid to show her inclination for a handsome young vicar; to the dark beauty only really interested in a rich marriage and quick to retreat when she hears rumours of financial difficulties; or the French *charmeuse*, mother of the child “whose roots could only be manured with gold.” But she covers much more than this, including the power of knowledge, compassion and religion to draw people together. In this short study I shall lay the emphasis on the text of the novel, since I have found that recent critical writings on this subject have tended to use it to support social, historical or even clinical theory, with inadequate reference to the work itself.

### 1. *Minor Characters*

Adèle, Jane’s little pupil at Thornfield, was always trying to draw attention to herself and show off how well she could sing arias from operas, recite fables by La Fontaine and dance. Of course all this was just innocent imitation of her mother, who was an opera-dancer. With Jane’s affectionate support, even during the years she was away at school, she became a pleasant and helpful young woman on her return.

Céline Varens, her mother, used her charms to supplement her earnings with the help of “gentlemen” who paid her rent and bills and gave her expensive presents. For some time Rochester was the most generous of them but he withdrew his support when she had the bad taste to be unfaithful to him and to mock him in conversation with another lover, in his hearing. Her powers of seduction soon failed and she came to a bad end.

In Bertha Mason’s case it was her family who paid young Rochester a dowry of £ 30.000 to take her off their hands, when they knew perfectly well it was only a question of time before hereditary disease would make her as mad as her mother, who was already in a lunatic asylum.

When Rochester first met her a number of young men in the local society seemed to find her dark beauty attractive. When he married her, as he told Jane after their wedding ceremony had been interrupted, he found she distorted any subject of conversation with a perverted twist, while in their marital relations she was coarse and depraved, intemperate and unchaste, dragging him through degrading agonies. What was repulsive to him must have been attractive to other men,

because he says that her excesses prematurely developed the germs of her insanity so that on medical evidence she could not be held responsible for her actions.

In view of all this, it is amazing to find the critic Homi Bhabha reproaching Rochester for accumulating money in the colonies and for exercising “brutal mastery over a Jamaican wife” (1994: 132). Bhabha is of course fully entitled to his anti-Imperialist stance but this does not justify him in misreporting the facts. If anything he should have attacked Rochester’s father for forcing his younger son into a horrendous marriage in order to keep his large estate in England undivided for the elder son.

Bhabha is probably of the generation that admires the work of Michel Foucault, hardly applicable to the conditions of Victorian England. No doubt containment of the mentally ill is shocking, but in an age when modern sedatives were unavailable, what alternative did Rochester have? Would Bertha have been better off in a lunatic asylum like her mother?

Like Bertha, Rosamund Oliver could expect to receive a generous dowry when she married; in all other respects she was totally unlike her. She was a lovely, healthy country girl, with sufficient education to allow her to move easily in County circles. She made no attempt to hide her feelings for Jane’s handsome cousin St. John, the Vicar of the parish where she and her father lived; then, when it was quite clear that St. John, though physically attracted to her, would never give up his missionary ambitions for her, she wisely transferred her affections to a nice, rich young man she met at a County Ball and married shortly after.

Jane had pointed out to St. John that with the generous donations made by Rosamund’s factory-owning father he could have done a great deal of good in his own parish in England, but, partly because his own family had known better days, it did not suit him to play the poor parson with a rich wife.

Jane recognized a Calvinist vein in the first sermon she heard her cousin deliver. It was evident, too, in the way he tried to persuade her to marry him and become his helpmate in his missionary work in India. In his late twenties, he is so immersed in his “call” (which only dates from the previous year) that he does not seem to realize how offensive his first proposal to Jane is:

Jane, come with me to India: come as my help-meet and fellow labourer ... God and nature intended you for a missionary’s wife. It is not

personal, but mental endowments they have given you: you are formed for labour, not for love. A missionary's wife you must – shall be. You shall be mine: I claim you – not for my pleasure but for my Sovereign's service.” (1996: 448)

This is worse than Darcy's proposal to Elizabeth in Jane Austen's *Pride and Prejudice*. At least Darcy was offending Elizabeth's family, not her person. It is also superficial, for St. John had not taken the trouble to notice, as Rochester did, that while Jane's features were not beautiful, the changes of expression that reflected her quick, observant intelligence, made her more interesting than ordinary physical beauties.

St. John did not stop at that first, insensitive attack. He systematically refused to take no for an answer, using his authority as a clergyman to make Jane feel guilty, insisting that it was her duty to marry him and that she was going against God's wishes in refusing him. However Jane stood up to him, as she had stood up to clergyman Brocklehurst at the age of ten. On St. John's last attempt at “persuasion”, when it was clear that he still did not love her, but only wanted to dominate her, she heard Rochester's anguished call by a kind of telepathy and responded to it the next day by going back to find out what had happened at Thornfield.

With her usual clear thinking, Jane realized that going to work in India, even without marrying St. John, would inevitably have shortened her life. Yet St. John, who was apparently a brilliant Cambridge graduate, clearly did not realize what his “mission” would involve. He seems to have been unaware that while, at the time he went out to Calcutta, India could provide a future for military officers, magistrates, merchants and teachers, it offered little scope for Christian conversion. Indian people were very interested in learning the English language and studying Western history and culture, particularly its recent revolutionary ideas (the great Indian Mutiny broke out only about ten years after the publication of *Jane Eyre*) but the Christian message stood little chance against three well-established world religions (the Hindu, the fast-growing Islamic and the Buddhist).

In the conclusion to *Jane Eyre*, Jane praises St John's constant fight to win over converts. Yet his Calvinist, unbending version of Christianity must have been especially unappealing to the Indians. Jane says that after ten years he has not long to live. In his last letter to her, the tone has changed. It is almost Evangelical. He seems glad to die,

though not yet forty; no doubt because he has not found the satisfaction he hoped for in missionary work.

Blanche Ingram is a minor character but essential to the plot of *Jane Eyre*. She is beautiful in a showy way reminiscent of Bertha Mason at the time of her marriage. She and her mother suffer from insufficient financial resources and an obvious lack of good manners. They speak at length, in a derogatory way, of governesses – in Jane’s presence. Blanche claims that they are “a nuisance”. The following morning, while Jane is waiting to ask for permission to visit her aunt on her deathbed, she refers to her (to Rochester) as “that person”.

What interests us here is why, as Jane observed during the Charade Scene, “she could not conquer him” (Rochester). Jane’s answer is that she makes such an effort to be brilliant and seductive, with no encouragement from Rochester, because her affection is false. Jane’s reference to her “meretricious arts” seems rather bold even from a very observant eighteen-year-old. In fact she based her judgment on information Mrs Fairfax had given her about the Ingrams’ finances. Rochester himself completes the portrait when he tells Jane how Blanche abruptly broke off the engagement when she heard the rumours he had spread about his own financial difficulties.

The mother figure would not ordinarily be included in a study of seduction, but since Jane had been an orphan practically from her birth it was natural for her to be drawn to figures of this kind. There are four of them in the novel; Bessie the kind-hearted servant at her aunt Reed’s home in Gateshead; Mrs Fairfax, the elderly housekeeper at Thornfield; Miss Temple, the supervisor at the Lowood Institution where Jane was exiled from the world for eight years; and, in a special way, Helen Burns, Jane’s best friend at Lowood, though their friendship was cut short when Helen died of tuberculosis. I shall be speaking of her at greater length later.

Bessie and Mrs Fairfax really serve mainly as narrators in the novel. Bessie informs Jane of her uncle John Eyre’s fruitless visit to Gateshead to find and help Jane as he left for Madeira. She also tells her of the misfortunes her cousin John has brought on his family, particularly his mother, who had treated Jane so heartlessly.

Mrs Fairfax gave her the information she needed on the Rochester family background and the guests Rochester invited to Thornfield after Jane’s almost Pamela-like withdrawal after saving him from being burnt alive by his mad wife. When she learned later that Jane had accep-

ted Rochester's proposal of marriage she kindly advised her not to allow herself to be seduced (physically) before she was actually married.

Miss Temple is the superintendent of Lowood, a mother figure for all her pupils. She is a handsome woman, soberly elegant in appearance, the few ornaments she wears including a gold watch. She stands up to Brocklehurst as far as she can, ordering bread and cheese for the girls when the breakfast porridge is uneatable, telling Jane not to be afraid of the clergyman, reassuring her that she will not be punished if she has told the truth. Jane is grateful to be granted justice and allowed to explain in her own words why she was sent to Lowood. Miss Temple recognizes her sincerity and, after writing to Mr Lloyd, the apothecary who examined her after she fainted in the haunted Red Room, clears her of telling lies, in front of the whole school.

To Helen Burns Miss Temple is the best of all the Lowood teachers, "because she knows more", and Jane is impressed at the depth and breadth of the conversation she hears between the two. Miss Temple obviously knows Helen's family history well; by asking her to read from the Virgil her father had taught her (before she was eleven!) she obviously hoped to help her not to feel abandoned; at the same time her enquiry about Helen's pain in her chest shows that she kept a careful check on her girls' health. A few months after, when Helen is terminally ill with tuberculosis, she has her bed moved to her own rooms. Eight years later, when Miss Temple left Lowood to marry a clergyman, Jane soon decided to look for work outside the institution.

Susan Fraiman goes to a great deal of trouble to explain what is commonly known as a schoolgirl crush in terms of modern psychology and with reference to the friendship between Jane Eyre aged ten and Helen Burns, thirteen plus, formed in the first winter months Jane spent at the Lowood Charity Institution; after which the other girls were not allowed to go near Helen in case they caught tuberculosis from her. It is true that the two girls were of an age when the "crush" phenomenon often occurs; but in their case physical contact is a minimal element in their friendship. Miss Temple saw no harm in the picture of Jane with her head on Helen's shoulder and her arms round her waist. She gave Helen a long embrace herself, sighing at her sad story.

As we have already said, little Jane brings out Helen's motherly instincts. She wants to protect her against the hostilities and hardships of Lowood and also against herself, her impulsive nature. After Brocklehurst has ordered Jane to be "punished" by standing on a stool in the middle of the schoolroom, she invents a reason for consulting the

teacher so that, on returning to her seat, she can give her an encouraging smile. Since Jane knows she has been subjected to similar unjust treatment herself, she feels comforted and grateful. Later it is Jane who questions her about the book she is reading – Samuel Johnson’s *Rasselas*, written in a form she cannot understand – and about the marble tablet in honour of Mr Brocklehurst’s mother, who endowed Lowood. Helen explains clearly how much Lowood depends on charity and tells her about the teachers, especially about Miss Temple whom, as we have already seen, she considers the best because she knows the most. She also advises Jane not to get too indignant about the injustices she has suffered – she will get more justice if she tells her tale quietly. It is quite striking to hear Helen, at thirteen, dismiss Mr Brocklehurst as “superficial” because he accepted Mrs Reed’s account of Jane without enquiry. We realize that she has understood the message of *Rasselas*, that in this life we can expect much endurance and little enjoyment.

The second time Jane talks to Helen she wants to know about her family. This time Helen sounds almost unfriendly, saying just “You ask too many questions.” It is only when Jane visits her on her deathbed that she confides that she has a father, lately married, who will not miss her. What kind of seduction must the unknown, lately-married step-mother have exerted, to prevent a father who had taught his daughter to know and love Virgil before she was eleven and sent to Lowood, from even visiting her before she died? This is left a mystery. What we know is that the strongest bonds between Jane and Helen were their experience of loneliness and their thirst for and joy in knowledge, the same which bound Jane and Rochester together.

## 2. *Jane and Rochester*

Before looking at Rochester’s complicated courtship of Jane it will be useful to remember something of their appearance. Jane, as was pointed out in connection with St John’s limitations, had plain features that became very expressive when her mind was at work. She felt at ease with Rochester because he was not handsome. Gayatri Spivak (in Michie 1996: 536) underlines Rochester’s darkness and “simian” features and hypothesizes that he may have had some link with Irish immigrants to England during a potato famine (there was a very serious one at the time Charlotte Brontë was writing *Jane Eyre*). In part this fits in



with Spivak's theory<sup>1</sup>; the "olive face" a little less, as it suggests a Mediterranean origin.

Part of Rochester's early conversation with Jane evokes an even darker shade of skin – Othello's. Not literally, but in the parallel between his words and what Othello says to the court to defend himself against the accusation of bewitching Desdemona: "She loved me for the dangers I had passed / And I loved her that she did pity them. / This only is the witchcraft I have used" (*Othello* Act I Scene III).

Rochester introduces the same idea when he tells Jane, well-knowing that Thornfield must be dull for a young girl, that he is more than her equal because "I have battled through a varied experience of many men of many nations and have roamed over half the globe" (1996: 152).

Jane herself has anticipated the same idea when, after Rochester's horse fell on the icy path and he had difficulties with his sprained ankle, she does not congratulate herself on helping an important gentleman but says simply that the incident will be something to keep in her memory, having "marked with change a monotonous life." Much later, just before Rochester asks her to marry him, in the *Midsummer Night's Dream* scene, while she still thinks she will be sent to Ireland when Rochester marries Blanche, she speaks of her greatest regret at leaving Thornfield: "I grieve to leave Thornfield ... because ... I have not been buried with inferior minds ... I have talked face to face with what I reverence and what I delight in, – with an original, a vigorous, an expanded mind" (1996: 283). This is clear from the first time that Rochester calls Jane and Adèle to the drawing room and asks to see Jane's water-colours. His questions show a real understanding of art and Jane's nascent talent: "And what meaning is there in their solemn depth? And who taught you to paint wind?" (1996: 144) Rochester claims that his battling and roaming make him more than Jane's equal but will not accept that, just because he will pay her a yearly salary, she is his subordinate. This question of equality runs all through the Jane-Rochester relationship, she even connects it with fraternity, but never dares to add liberty, to complete the three ideals of the French Revolution, until, again in the *Midsummer Night's Dream* scene, she defends the right of her spirit to address his spirit, not through

<sup>1</sup> My master's colourless, olive face, square, massive brow, broad and jetty eyebrows, deep eyes, strong features, firm, grim mouth ... were not beautiful, according to rule; but they were more than beautiful to me: they were full of an interest, an influence that quite *mastered* me, – that took my feelings from my own power and *fettered* them in his. (1996: 198)

conventionalities but “equal — as we are” (1996: 284), after which she declares: “I am a free human being with an independent will, which I now exert to leave you” (1996: 284).

Rochester knows, like Othello and lesser men, that the ability to rouse pity is one of the first secrets of seduction. During his first dialogue with Jane he conveys the idea that he has been something of a rake, as a consequence of misfortune. Quietly but not prudishly, she points out that he can still turn over a new leaf. The language here is quiet, abstract, often monosyllabic or silent on Jane’s part. But Rochester has already learned to read her unspoken thoughts from her facial expression. This first dialogue is followed up later by an explanation of Adèle’s presence at Thornfield, given as the child plays in the grounds. The story of “the roots [that] ... could only be manured by gold” (in absolute contrast with Jane’s distaste for being “gorged with gold I did not earn” as a result of her uncle’s will) and of Céline’s unfaithfulness reveals that not only Rochester’s pride had suffered. Probably he had been happily in love for the first time and Jane was certainly not insensitive to this. When it is a question of her leaving him and Thornfield because he is married to Bertha, Rochester says: “Pity from some people is noxious and insulting, ... your pity is the suffering mother of love” (1996: 350). Jane cuts short this rather melodramatic expression of Shakespeare’s thought in *Othello*, but no doubt recognizes his sincerity.

What seems a lack of pity in Jane’s reactions to Rochester’s feeling for her is nearly always based on her firm moral convictions. Only once, after he has begged her to go and live with him in his house on the Mediterranean, since they cannot be legally married, does she admit that her refusal is also the fruit of fear: “I draw from [these words] the certain inference that if I were so far to forget myself (as) to become the successor of those poor girls [Céline, Giacinta and Clare] he would one day regard me with the same feeling [of disdain] which now in his mind desecrate their memory” (1996: 354).

It was certainly this same fear that made her withdraw (never nearer to Richardson’s astute Pamela) when, on the evening she saved him from Bertha’s attempt to burn him alive in his bed, he was so deeply moved that she felt her virtue threatened. She got away on the excuse of feeling cold. It is understandable that a girl of eighteen, threatened by the Gateshead servants with the poor house if she did not blandish her unjust aunt, should be terrified by the threat of destitution and death, which she narrowly avoided, in any case, on her flight from Thornfield. Nor is it surprising that Rochester reacted to her decision by

one of his usual desperate impulses – absenting himself from Thornfield and returning with an assortment of the superficial, provincial local bigwigs. It is during this visit, when they perform a charade clearly thought up by Rochester that we come to the heart of the nature of seductiveness between man and woman.

Rochester has been accused of cruelty for compelling Jane to be present when he entertained his “important” guests. His wish to make Jane jealous can be partially excused because he himself suffered acutely from Céline Varens’ heartless infidelity and the feeling had been renewed when Jane withdrew so hastily after putting out the fire started by Bertha. He admits that he invented the whole story of his engagement to Blanche Ingram to make her jealous. On another level, the visit was calculated to increase Jane’s confidence by letting her see just how silly and superficial these “rival” guests were. The charade episode is the best proof of this. Not only does Jane realize the ineffectiveness of Blanche’s “attacks” on Rochester; in the solution to the first two scenes, Bridewell, there is almost certainly a tribute to Jane herself, since Bridewell is the name of a famous English prison which was also an institution for the re-education of young offenders, in many ways like Lowood under Brocklehurst’s régime. Certainly the “solution”, with Rochester portrayed as an unfortunate prisoner, does not recommend the institution of marriage. Whereas the private interview between the “gypsy” Rochester and Jane was clearly intended to be the real climax of the story, with Jane confessing her love for him.

As we have already seen, Jane completely sees through Blanche’s “meretricious arts” and recognizes that she “cannot conquer” Rochester. Then, remembering her own conversations with him, she says: “I have seen in his face a different expression ... but then it came of itself” (1996: 217). At an earlier stage of the visit she had observed Rochester talking to other guests, and thought: “He is not of their kind ... I believe he is of mine ... I feel akin to him ... I have certain tastes and feelings in common with him” (1996:198).

At the close of the charade Jane observes Rochester and Blanche together and comments of herself: “I had learnt to love Mr Rochester ... I could not unlove him” (1996: 215), an unsophisticated rendering of “love is not love / Which alters when it alteration finds” (Shakespeare, Sonnet 116).

Susan Fraiman claims that though Jane ostensibly becomes a “lady” when she marries Rochester, her true role continues to be that of a servant. It is a very neat argument, but as Jane would have said, it is

not the *truth*. In the first place, the £ 5000 Jane kept for herself from the inheritance her uncle John left her, pin-money for the grand ladies of London or the Industrial North, was more than enough for her own needs. It is true that she gave Rochester a good deal of attention when she first returned to the Thornfield estate. It should be remembered, however, that while with the destruction of Thornfield Hall he had lost a great deal of property (not the family jewels, which Jane had asked should be left safe in a London bank), his income from the tenant-farmers on his very large estate was still intact and was certainly sufficient to provide Jane with all and more than the servants she needed. With regard to her “nursing” him it should be remembered that the responsibility for his loss of sight and hand lay with them both. Had he been less anxious to shower her with expensive gifts even before their wedding and had she been a little less jealous of her independence, she might never have written to her uncle to tell him of her coming marriage to Rochester, the ceremony would not have been interrupted and Rochester would not have been at the Hall when it was burnt down. For it was John Eyre who sent his solicitor and Richard Mason, his business associate, to prevent his niece from making a bigamous marriage. A little nursing (accompanied by much reading aloud and discussion of books in which she delighted), was a small price to pay for her part in his misfortune, though she had already paid a heavy price during the terrible days before she found her cousins on the moor.

The real point is that, from the time in Gateshead when Jane asked indignantly “Am I a servant?” she knew that by birth she had inherited intelligence and abilities that were not those of a servant. At nineteen she was capable of dealing with problems arising from her aunt’s death in Gateshead and, apart from her promptitude in putting out fires and her calm in nursing Mason after he was wounded by his mad sister, she competently organized the activities (study, sewing etc.) of girls of different ages in the village school in her cousin’s parish. Rather than a servant, Jane had all the qualities required to become Rochester’s efficient collaborator. Even after he partially recovered his sight, she would have made an excellent secretary for the affairs of the estate. At the time of her marriage there was considerable unrest not only in the factories but also on the land, caused by the introduction of new machinery. Jane could have been invaluable as peacemaker, with the good offices of the women of the families, helping to establish a new relationship between owner, tenant and labourer. A kind of

female, agricultural Robert Owen. In any case it is clear, from what has already been said that, in the author's intention, Jane and Rochester provide an example of the "companionate marriage" advocated by Mary Wollstonecraft in her *Vindication*.

*Works Cited*

- J. AUSTEN, *Emma*, London, Penguin, 2002.  
H. BHABHA, *The Location of Culture*, London & New York, Routledge, 1994.  
C. BRONTË, *Jane Eyre*, London, Penguin, 1996.  
S. FRAIMAN, *Jane Eyre's Fall from Grace*, in B. Newman 1996, pp. 614-31.  
E. MICHIE, *White Chimpanzees and Oriental Despots: Racial Stereotyping and Edward Rochester*, in B. Newman 1996, pp. 584-598.  
B. NEWMAN, ed., *Jane Eyre*, by C. Brontë, Boston & New York, St. Martin's, 1996.  
M. WOLLSTONECRAFT, *A Vindication of the Rights of Woman* (1792), London, Everyman's Library, 1992.

DOUBLE SEDUCTION:  
LINDA BRENT, HARRIET JACOBS,  
AND WHITE WOMEN READERS

*Sonia Di Loreto*

Since its recognition as an authentic slave narrative – and not a fictional account – and the scholarly attention that followed<sup>1</sup>, *Incidents in the Life of a Slave Girl, Written by Herself* by Harriet A. Jacobs, has been lauded for its control and mastery of genre conventions. This slave narrative, written in the 1850s after Harriet Jacobs escaped to the North, and published in 1861 with an introduction by Lydia Maria Child, is the story of a young woman who, desperate to flee her master's insistent sexual requests, and in order to protect her two children, decides to escape by hiding in her grandmother's garret for seven years. After this ordeal, she moves to the North and tries to build a life for herself and her children.

As a number of critics have noticed, Jacobs turns to different literary genres with the intent to find a combination of styles, imagery, and vocabulary, capable of telling her story and expressing her point of view about her struggles. She resorts to gothic imagery, domestic values, sentimental modes and the conventions of the seduction novel because those were easily recognizable literary traits, thus showing her literary expertise, while simultaneously producing a shared structure of affect and sympathy with her readers. By creating Linda Brent (the author's first person narrator, and her alter ego) in her autobiography, Jacobs builds layers of identity and levels of introspection, which, on the one hand, allow her to show how her character evolves, and, on the other hand, they reveal different aspects of life in slavery that would otherwise remain untold. As Sandra Gunning clarifies: "Jacobs's commentaries are strategically embedded within Linda Brent's

<sup>1</sup> Jean Fagan Yellin authenticated Jacobs's work in 1981. See J. FAGAN YELLIN, *Written by Herself: Harriet Jacobs's Slave Narrative*, "American Literature", LIII (1981), pp. 479-486; J. FAGAN YELLIN, *Harriet Jacobs: A Life*. New York, Basic Civitas Books, 2004; J. FAGAN YELLIN, *The Harriet Jacobs Family Papers*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2008.

language of domesticity, a language imported into the text to highlight the black female slave as mother, all in an effort to make her acceptable to a Northern audience”<sup>2</sup>. In order to make credible claims and convincing appeals, Harriet Jacobs has to insist on her sound moral character, in a context where morality was hard to define.

In what follows, I would like to concentrate on Harriet Jacobs’s careful handling of her readership, intending to illustrate how, by revisiting and reversing the classic seduction plot, she manages to address ethical and moral questions concerning slavery and patriarchy.

Already in the prefatory material the reader is alerted that the story contains some delicate, or in fact indelicate topics, very painful to recollect, as Linda Brent claims, “it would have been more pleasant to me to have been silent about my own history”<sup>3</sup>. Addressing the question of silence, Lydia Maria Child, the editor of the text, in her “Introduction by the Editor” counteracts the possible criticism with a preemptive declaration: “I am well aware that many will accuse me of indecorum for presenting these pages to the public; for the experiences of this intelligent and much-injured woman belong to a class which some call delicate subjects, and others indelicate”<sup>4</sup>. Therefore, even before disclosing the details of the story, the author and the editor are shaping the audience’s expectations, preparing the reader for some kind of sexual content.

By doing so, *Incidents* positions itself in the long American (and British) tradition of seduction tales, which were, in the words of Leslie Fiedler, “a kind of conduct book for the daughters of the bourgeoisie, aimed at teaching obedience to parents and wariness before potential seducers”<sup>5</sup>. By the 19<sup>th</sup> century, seduction novels, such as Samuel Richardson’s *Pamela* and *Clarissa*, Susanna Rowson’s *Charlotte Temple*, or Hannah W. Foster’s *The Coquette*, were not only extremely popular, but they had also acquired a veneer of didactic respectability. However, those novels, while arguably written for the edification of young women, were also instructing their readers about the rhetorical moves,

<sup>2</sup> S. GUNNING, *Reading and Redemption in Incidents in the Life of a Slave Girl*, in *Harriet Jacobs and Incidents in the Life of a Slave Girl*, ed. by D. M. Garfield and R. Zafar, New York, Cambridge University Press, 1996, p. 134.

<sup>3</sup> H. JACOBS, *Incidents in the Life of a Slave Girl, Written by Herself*, Cambridge, Harvard University Press, 1987, p. 1.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.4.

<sup>5</sup> L. FIEDLER, *Love and Death in the American Novel*. New, Revised Edition, New York, Delta Books, 1967, p. 45.

and the power struggles inherent in every seduction attempt. Every 19<sup>th</sup> century reader knew and understood the rhetorical strategies and the negotiations over control, influence, coercion, consent, and submission, intrinsic to seduction.

But *Incidents* does not only establish itself as a seduction story. In fact, while implicitly claiming a place in the tradition of the seduction novels, Jacobs's text reveals itself as an authentic autobiography, thus redefining the classic plot that was familiar to her audience. Indeed, both the first sentence of the "Preface by the Author" ("Reader, be assured this narrative is no fiction")<sup>6</sup>, and that of the "Introduction by the Editor" ("The author of the following autobiography is personally known to me")<sup>7</sup> are claims to the text's authenticity as an autobiography. Although some of its predecessors were advertised as authentic stories and not novels, by promising authenticity they were following the novelistic conventions of the times: *Pamela* was published in 1740 with the pretense that the letters were genuine; and readers of *Charlotte Temple*, published in 1791, visited the supposed grave of the fictional Charlotte in Trinity Churchyard, New York, believing the story to be "a tale of truth", as assured by the author.

Differently from other instances of the seduction plot, Harriet Jacobs's story is told – and written – by the person who in any other case would be the victim of the seducer. If in *Pamela* and in *The Coquette*, for example, the epistolary structure allows for the point of view, and the voice of the heroine, in *Incidents* the autobiographical narrative provides only the unmistakable perspective of Linda Brent, aka Harriet Jacobs. The presence of these two figures, Harriet Jacobs and Linda Brent – two individuals who are not quite the same, but also not quite different – allows for some space where the author and the narrator can speak from two separate standpoints. If their two voices sometimes merge, it is the distinct voice of the author that retains the control over the narrative, as she engages in frequent pleas to the readers: by using a rhetoric embedded in the vocabulary of seduction Linda Brent is made to appear to her readers as a different kind of victim, not as the hapless female, but as the cunning strategist. The fact that *Incidents* is an autobiography is a challenge to the very premise of any traditional seduction story: the rhetorical power, in fact, is firmly in the hands, and in the pen, of the author, who, by the sheer action of

<sup>6</sup> H. JACOBS, *Incidents in the Life of a Slave Girl, Written by Herself*, p. 1.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 3.



writing, establishes herself not as the victim of a power struggle, but as somebody who at least is not completely subjugated by her persecutor, and who is, in point of fact, having the last word.

Once we take this aspect into consideration, it is clear that the cautionary words uttered by the editor about delicacy and indelicacy, are not about the seduction plot itself, which was an established literary genre, but about the defiance of the victim, who, instead of silently declining and dying, makes sexual choices that would not be well received by the white audience of the North and, what is more, is so bold to write about them. What happens in Linda Brent's story, in fact, is an interesting twist: the young heroine, the virtuous and morally irreprehensible slave, after being the object of her master's illicit desires for quite some time, and while struggling not to be subjected to his advances, decides to enter a liaison with another white man, with whom she goes on to have two children. By addressing what was considered taboo in 19<sup>th</sup> century America (sex not only unsanctioned by marriage, but between a white man and a slave woman), Jacobs on the one hand opts to disrupt the idea that there is a clearly defined moral ground commonly acknowledged, and on the other hand, she challenges the benevolent aura still surrounding the seduction plot, according to which women, through their weaknesses and influence, could convince men to be honorable and offer marriage, hence respectability and happiness (as in *Pamela*). Clearly the marriage option was precluded to black women (and not only marriage to white men but to black men as well, as Jacobs explains in the chapter "The Lover"), and the fantasy of seduction in slavery is revealed for what actually is: attempts to violence and rape.

Because of her readership's familiarity with the vocabulary of seduction, Jacobs is able to depict Linda Brent's master, Dr. Flint, as the identifiable figure of the relentless seducer, while at the same time adding the legal layer to this power struggle. When she starts describing the attempts made by Dr. Flint, Jacobs gradually approaches the crucial question of the lack of legal status for slaves: "But I now entered on my fifteenth year – a sad epoch in the life of a slave girl. My master began to whisper foul words in my ear. [...] He was a crafty man, and resorted to many means to accomplish his purposes. [...] He tried his utmost to corrupt the pure principles my grandmother had instilled. He peopled my young mind with unclean images, such as only a vile monster could think of. I turned from him with disgust and hatred. But he was my master. [...] He told me I was his property; that I must

be subject to his will in all things”<sup>8</sup>. Like other seducers, Dr. Flint employs different strategies available to him in a patriarchal society – age, influence, power – but ultimately he resorts to the added weapon provided by the slavery system: Linda is his property and she lacks legal protection. This scenario makes clear the terrible paradox of slavery: “as the enslaved female is legally unable to give consent or to offer resistance, she is presumed to be always willing”<sup>9</sup>. Immediately after this passage, narrated from the point of view of the teenager slave, the readers are offered one of Jacobs’s commentaries, where her adult voice is clearly audible: “No matter whether the slave girl be as black as ebony or as fair as her mistress. In either case, there is no shadow of law to protect her from insult, from violence, or even from death; all these are inflicted by fiends who bear the shape of men”<sup>10</sup>. Because she can use Linda Brent as the victim of a well known seduction plot, with the added cruelty of the lack of legal protection, Harriet Jacobs can reflectively engage her readership in a dialogue against the evils of slavery for women. If, in fact, both the sentimental mode and the seduction novels had made the address to the readers the norm, clearly stating their didactic purpose from the inception<sup>11</sup>, in *Incidents* Jacobs employs the double voices of Linda Brent (as the character victim of a seduction attempt), and herself (as the escaped woman slave) in order to convince her readers of the relation between legal status and moral ground, where the absence of the former does not allow for the presence of the latter. While in novels such as *Charlotte Temple* or *The Coquette*, the moral ground on which to stand is the unassailable patriar-

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 27

<sup>9</sup> S. HARTMAN, *Seduction and the Uses of Power*, in “Callaloo”, XIX, 2 (1996), p. 539.

<sup>10</sup> H. JACOBS, *Incidents in the Life of a Slave Girl, Written by Herself*, p. 27.

<sup>11</sup> In the “Preface by the Editor” to *Pamela*, S. Richardson writes: “If to divert and entertain, and at the same time to instruct, and improve the minds of the youth of both sexes: if to inculcate religion and morality in so easy and agreeable a manner, as shall render them equally delightful and profitable to the younger class of readers, as well as worthy of the attention of persons of maturer years and understandings [...] the editor of the following letters, which have their foundations in truth ad nature, ventures to assert, that all these desirable ends are obtained in these sheets.” S. RICHARDSON, *Pamela, or Virtue Rewarded* [1740], Boston, Houghton Mifflin Company, 1971, p. 3. Similarly, Rowson in her “Author’s Preface” states: “If the following tale should save one hapless fair one from the error which ruined poor Charlotte, or rescue from impending misery the heart of one anxious parent, I shall feel a much higher gratification in reflecting on this trifling performance, than could possibly result from the applause which might attend the most elegant finished piece of literature whose tendency might deprave the heart or mislead the understanding”. S. ROWSON, *Charlotte Temple. A Tale of Truth* [1791], New York, Penguin, 1991, p. 1.

chal system, where young women who drifted from the paternal and domestic protection were destined to be ruined and die, in Harriet Jacobs's *Incidents* the moral ground is shakier, and its boundaries hazy and blurred.

In writing her autobiography Jacobs's intention is to convince her readers, mostly white women in the North, of the evils of slavery for black women, and she accomplishes it by showing Linda Brent dealing with different versions of seduction, in the context of an absent legal frame. While in other seduction plots the young woman always starts from a standpoint of familiar security where there is usually an authoritative figure who can lend protection, in Linda Brent's case the authoritative figure – her grandmother – can only provide moral guidance, but no legal protection, as she is shown to be divested of all her means when, in the first chapters of the autobiography, Jacobs describes the wrongs her grandmother was subjected to. In order to carry her point across, Jacobs keeps Linda Brent's story on the foreground, but at the same time she maintains a constant conversation with her readers, trying to move them thanks to her own power of rhetorical seduction. Once she establishes Linda Brent as a model of chastity and in possession of the right feelings according to the 19<sup>th</sup> century *cult of true womanhood*, Jacobs illustrates to her readers how, in slavery, the only resort available to a young slave woman, engaged in a power struggle where she is incommensurably weaker, is to choose which seduction to surrender to: "I was determined that the master, whom I so hated and loathed, who had blighted the prospect of my youth, and made my life a desert, should not, after my long struggle with him, succeed at last in trampling his victim under his feet. I would do any thing, every thing for the sake of defeating him. What *could* I do? I thought and thought, till I became desperate, and made a plunge into the abyss"<sup>12</sup>.

With the perfect metaphor for her becoming a fallen woman ("a plunge into the abyss"), Linda Brent describes to her readers the lack of options for a woman slave: if she does not want to submit and become "a victim under his feet", if she wants to defeat him, in a space where there is no legal recourse, she can only attempt a jump into the abyss. After Linda states her tribulation in the vocabulary of seduction, Harriet Jacobs's voice emerges to address directly the reader, and to convince her of Linda's (and Harriet's) morality. She expresses her

<sup>12</sup> H. JACOBS, *Incidents in the Life of a Slave Girl, Written by Herself*, p. 54.

feelings as an adult woman (sorrow, shame, truthfulness) while at the same time showing Linda's capacity for deliberation:

And now, reader, I come to a period in my unhappy life, which I would gladly forget if I could. The remembrance fills me with sorrows and shame. It pains me to tell you of it; but I have promised to tell you the truth, and I will do it honestly, let it cost me what it may. I will try not to screen myself behind the plea of compulsion from a master; for it was not so. Neither can I plead ignorance or thoughtlessness. For years my master had done his utmost to pollute my mind with foul images, and to destroy the pure principles inculcated by my grandmother, and the good mistress of my childhood. The influences of slavery had had the same effect on me that they had on other young girls; they had made me prematurely knowing, concerning the evil ways of the world. I knew what I did, and I did it with deliberate calculation<sup>13</sup>.

Thanks to her careful calibration, Jacobs can claim to have both feelings and a power of resistance, since she does not plead innocence for being naïve, rather she insists on the polluted atmosphere of the slavery system, where the path for a woman is predefined for her. Once she does not shy away from her responsibility, and in fact, she argues about her retaining some control over her situation (“I knew what I did, and I did it with deliberate calculation”), Jacobs again makes an appeal to her readership: “But, O, ye happy women, whose purity has been sheltered from childhood, who have been free to choose the objects of your affections, whose homes are protected by law, do not judge the poor desolate slave girl too severely!”<sup>14</sup> What is interesting in this conventional sentimental address is the juxtaposition of the terms “law” and “judge”. By invoking the presence of some kind of legal protection for white women, Jacobs clashes the realms of legal jurisdiction and moral judgment: when there is no law there cannot be any judgment. By once again using the sentimental vocabulary of seduction (“purity sheltered from childhood”, “objects of affections”), Jacobs sneaks in what is tantamount in her intention, that is to re-establish a link between legal system and moral behavior. As noted by Christina Accomando, “Their “purity” is not inherent, but “has been sheltered”; their “homes” are not automatically intact but “are protec-

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.*

ted by law.” Jacobs uses a legal model for her appeal and subverts it”<sup>15</sup>. Because she couches her claims in a language of seduction, Jacobs is able to advance her political agenda by showing white women also how their own protection is provided to them, hence always in danger of being denied.

The rest of this section is dedicated to show how the slavery system confuses realms that otherwise would remain separate: as it is impossible to maintain some rules in seduction within the context of slavery, similarly it is unrealistic to maintain moral laws where there is no legal status. When trying to explain her choice of taking a white lover, Jacobs once again speaks in terms of yielding to seduction, immediately reminding her readers of the inherent confusion generated by the slavery institution: “It seems less degrading to give one’s self, than to submit to compulsion. There is something akin to freedom in having a lover who has no control over you, except that which he gains by kindness and attachment. [...] There may be sophistry in all this, but the condition of a slave confuses all principles of morality, and, in fact, renders the practice of them impossible”<sup>16</sup>.

Although the principles of morality are impossible to uphold, Jacobs nevertheless uses a confessional language with her readers, asking on the one hand to be pitied and forgiven, and on the other, not to be judged: “With all these thoughts revolving in my mind, and seeing no other way of escaping the doom I so much dreaded, I made the headlong plunge. Pity me, and pardon me, O virtuous reader! You never knew what it is to be a slave, to be entirely unprotected by law or custom”<sup>17</sup>. If the white women of the North never knew what it means “to be *entirely* unprotected by law or custom”, they might know what it means to be *partially* unprotected, as it has been made clear by a long tradition of seduction fiction. For exactly this reason, by reminding white women of their potential status as victims, Jacobs is able to assert her final consideration: “Still, in looking back, calmly, on the events of my life, I feel that the slave woman ought not to be judged by the same standard as others”<sup>18</sup>. With the security of an adult woman, and in the light of a common knowledge about the power and pitfalls of seduction, Jacobs can assert her moral authority asking for a diffe-

<sup>15</sup> C. ACCOMANDO, “*The Laws were Laid Down to Me Anew*”: Harriet Jacobs and the Reframing of *Legal Fictions*, in “*African American Review*”, XXXII, 2 (1998), p. 238.

<sup>16</sup> H. JACOBS, *Incidents in the Life of a Slave Girl, Written by Herself*, p. 55.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 56

rent standard, hence a different system of moral references accorded to black women.

*Works Cited*

- ACCOMANDO, C. "The Laws were Laid Down to Me Anew": Harriet Jacobs and the Reframing of Legal Fictions, in "African American Review", XXXII, 2 (1998), pp.229-245.
- FIEDLER, L. *Love and Death in the American Novel*. New, Revised Edition, New York, Delta Books, 1967.
- GUNNING, S. *Reading and Redemption in Incidents in the Life of a Slave Girl*, in *Harriet Jacobs and Incidents in the Life of a Slave Girl*, ed. by D. M. Garfield and R. Zafar, New York, Cambridge University Press, 1996, pp. 131-155.
- HARTMAN, S. *Seduction and the Ruses of Power*, in "Callaloo", XIX, 2 (1996), p. 537-560.
- JACOBS, H. *Incidents in the Life of a Slave Girl, Written by Herself*, Cambridge, Harvard University Press, 1987.
- RICHARDSON, S. *Pamela, or Virtue Rewarded* [1740], Boston, Houghton Mifflin Company, 1971.
- ROWSON, S. *Charlotte Temple. A Tale of Truth* [1791], New York, Penguin, 1991.
- YELLIN, J. FAGAN, *Written by Herself: Harriet Jacobs's Slave Narrative*, "American Literature", LIII (1981), pp. 479-486.
- YELLIN, J. FAGAN, *Harriet Jacobs: A Life*, New York, Basic Civitas Books, 2004.
- YELLIN, J. FAGAN, *The Harriet Jacobs Family Papers*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2008.



# DOVE FIORIVA L'ELOQUENZA: SATANA SEDUTTORE NEL *PARADISE LOST*

*Lucia Folena*

now more bold  
The Tempter, but with shew of Zeale and Love  
To Man, and indignation at his wrong,  
New part puts on, and as to passion mov'd,  
Fluctuates disturb'd, yet comely and in act  
Rais'd, as of som great matter to begin.  
As when of old som Orator renoun'd  
In *Athens* or free *Rome*, where Eloquence  
Flourishd, since mute, to som great cause address,  
Stood in himself collected, while each part,  
Motion, each act won audience ere the tongue,  
Sontimes in highth began, as no delay  
Of Preface brooking through his Zeal of Right<sup>1</sup>.

## 1. *La sedizione del linguaggio*

Il pervertimento del creato compiuto da Satana nel *Paradise Lost* si configura come una sequenza di scissioni e fratture tali da produrre lo sbriciolamento graduale di un Tutto armoniosamente unitario in una somma di parti scollegate e discordanti. L'evento inaugurale di questo progressivo allontanamento dalla monistica<sup>2</sup> perfezione delle origini precede la seduzione delle schiere di angeli destinati a seguire il grande

<sup>1</sup> *Paradise Lost*, IX.664-676: "ora più ardito / il Tentatore, ma facendo mostra di zelo e amore / verso l'uomo e indignazione per il torto da lui subito, / impersona una nuova parte, e, come mosso alla passione, / ondeggia disturbato, ma pur sempre aggraziato, e nell'atto / si solleva quasi volesse affrontare un argomento insigne. / Così era in passato quando un oratore famoso / ad Atene o nella Roma repubblicana, dove fioriva / l'eloquenza, che da allora si è azzittita, / tutto assorto in una grande causa / stava raccolto in sé, mentre ogni sua parte, / ogni suo moto e gesto otteneva attenzione prima ancora che la lingua iniziasse, / e a volte esordiva nel sommo dell'emozione, come non tollerando / preamboli nella sua brama di giustizia". Tutte le citazioni si riferiscono a John MILTON, *Paradise Lost*, in ID., *Complete Poems and Major Prose*, ed. by Merrit Y. Hughes, Indianapolis, The Odyssey Press, 1981 [1957], pp. 173-469.

<sup>2</sup> Della "homogeneity of a monistic universe" incessantemente minacciata dal moltiplicarsi delle differenze parla S. FISH, *How Milton Works*, Cambridge (Mass.)-London, Harvard UP, 2001, pp. 485 sgg.



ribelle nella sua letterale caduta dall'eminenza celeste alle abissali profondità dell'inferno. Egli ha infatti per prima cosa sedotto il linguaggio facendolo insorgere contro la Verità di cui era fino ad allora docile e leale servitore.

Il momento d'avvio della concatenazione di eventi a cui si è dovuto l'ingresso del peccato e della morte nell'universo è rievocato in occasione dell'incontro dell'Antagonista<sup>3</sup> con i due esseri allegorici che presidiano la soglia della sua nuova dimora di dannazione, quando egli tenta di varcarla per raggiungere, volando verso l'alto attraverso il Caos, il mondo appena creato. Il primo è dalla cintola in su una donna attraente, ma ha coda di serpente completata da un rostro da scorpione, ed è circondata da una muta di cani rabbiosi che abbaiano incessantemente e al primo segnale di pericolo le si rifugiano in corpo senza cessare i loro assordanti latrati (II.650-659)<sup>4</sup>. La accompagna una figura di sesso maschile e di forma indefinibile, ombra o creatura tangibile ma in ogni caso fonte di istintiva repulsione e incontrollabile terrore in chi abbia la sventura di averci a che fare (II.666-673). Il conflitto che potrebbe insorgere tra il Diavolo determinato a uscire dalla sua prigione e il mostro dai contorni imprecisati deciso a impedirglielo viene istantaneamente sedato dall'intervento della donna-serpente, che si rivolge al primo con l'appellativo di "padre" (II.727) e gli indica il suo oppositore come figlio (728), destando una curiosità che soddisfa subito dopo (747 sgg.) col racconto della propria nascita dalla testa di quello che allora era Lucifero, l'arcangelo più luminoso di tutti, mentre egli stava iniziando a meditare il coinvolgimento dei suoi sodali nel sollevamento contro la monarchia divina. Il nome impostole dagli astanti era quello di Sin, e l'iniziale avversione da loro manifestata nei suoi confronti si era ben presto modificata, grazie a una crescente dimestichezza favorita dalla sua fulgida bellezza di allora, in attrazione incontenibile (761-763). Ma era stato in particolare il genitore a subire il suo fascino, intavolando con lei una relazione incestuosa destinata a culminare nella generazione di Death, il secondo guardiano delle porte infernali, e a reiterarsi poi incessantemente tra madre e figlio, i quali insieme continuano a procreare le orrende cucciolate latranti (790-802). Il desiderio

<sup>3</sup> Così Satana definisce sé stesso in X.386-387, mostrando piena consapevolezza dell'etimologia ebraica del proprio nome.

<sup>4</sup> Come viene spesso osservato, questa figura è una diretta filiazione del mostro femmina Error nella *Faerie Queene* di Spenser (I.i.14 sgg.); entrambe risalgono alla Scilla ovidiana (*Metamorfosi* XIII.898-XIV.74). Cfr. B. K. LEWALSKI, *Paradise Lost and the Rhetoric of Literary Forms*, Princeton, Princeton UP, 1985, pp. 71-75.

si era scatenato in lui a partire dal riconoscimento nella nuova creatura di una perfetta immagine di sé:

Thy self in me thy perfect image viewing  
Becam'st enamour'd, and such joy thou took'st  
With me in secret, that my womb conceiv'd  
A growing burden<sup>5</sup>.

Dunque è così che il Male ha fatto la sua comparsa nell'universo, erompendo dalla testa di Satana al pari di una sconcia Atena<sup>6</sup>, o di una narrazione scellerata immaginata da un artista perverso: una narrazione così oscena e ripugnante che lui stesso è qui, reincontrandola, incapace di riconoscerla per sua, di rispecchiarsi e goderne come aveva fatto in origine<sup>7</sup>. La generazione di Sin, tuttavia, ha semplicemente attualizzato un'eventualità già implicita nel Tutto, poiché in realtà il male, in quanto possibilità e confine ideale, doveva già esistere, *ab aeterno* o almeno fin dal momento della creazione degli angeli. Allora Dio, rinunciando alla sua perfetta solitudine, aveva popolato i cieli di esseri a cui aveva assegnato il libero arbitrio, in virtù del quale la loro scelta tra l'adesione al Bene e la separazione da esso era destinata a essere poi incessantemente messa alla prova e a necessitare di reiterate conferme, "for how / Can hearts, not free, be tri'd whether they serve / Willing or no, who will but what they must / By Destinie, and can no other choose?"<sup>8</sup>. E in effetti, così in paradiso come nell'Eden prelapsario, il male c'è, sia pure soltanto allo stato virtuale: "Evil into the mind of God or Man / May come and go, so unapprov'd, and leave / No spot or blame behind"<sup>9</sup>. È in fondo per questo motivo che la creatura

<sup>5</sup> II.764-767: "Tu stesso, vedendo in me la tua perfetta immagine, / ti innamorasti e tanto piacere prendesti / con me in segreto che il mio ventre concepì / un peso crescente".

<sup>6</sup> Il racconto della nascita di Atena adulta e armata dalla testa di Zeus è contenuto nella *Teogonia* di Esiodo (925-929).

<sup>7</sup> Cfr. Maureen QUILLIGAN, *Milton's Spenser: The Politics of Reading*, Ithaca-London, Cornell UP, 1983, p. 97: "Sin is Satan's fiction".

<sup>8</sup> Parole di Raffaele ad Adamo (V.531-534): "perché come / possono cuori non liberi essere saggiati per capire se il loro servizio / sia o meno volontario, se non possono volere altro che ciò che è loro imposto / dal destino, e non hanno nessuna alternativa?".

<sup>9</sup> Parole di Adamo a Eva (V.117-119): "Il male in mente d'angelo o di uomo / può andare e venire, purché non sia approvato, senza lasciare / macchia o condanna dietro di sé". In *Paradise Lost* il termine *God* è talvolta utilizzato, in modo "innocente", in riferimento agli angeli, come è probabilmente il caso qui. Lo fa spesso anche Satana nei suoi discorsi, ma allo scopo di oscurare la differenza tra creatore e creature spirituali, che mette sullo stesso piano in una consapevolmente fallace prospettiva politeista.

dell'arcangelo ribelle è Sin piuttosto che Evil: non rappresenta l'idea astratta del Male ma la sua messa in pratica, il gesto che valica irrimediabilmente la soglia della Legge.

Questo gesto, questo passaggio dalla potenza all'atto compiuto per la prima volta con il concepimento di Sin, sta anche alla base di un irrimediabile sovvertimento del linguaggio. È stato infatti allora che si è prodotto nello stesso Lucifero lo sdoppiamento iniziale: egli ha corrotto la propria integrità scindendo l'unità primigenia del suo sé in due componenti, io e ombra, referente e segno. A ciò ha poi aggiunto il peccato dell'idolatria, l'abbaglio interpretativo tipico dei Narcisi pre-freudiani<sup>10</sup>, il quale consiste nello scambiare appunto l'immagine per ciò che essa rappresenta, fino al punto di innamorarsene e desiderare di unirsi a essa, come per recuperare una completezza originaria che è ormai persa per sempre, ma sarebbe ancora approssimabile se quell'investimento emozionale e pulsionale indirizzato al proprio "simulacro" venisse trasferito su un oggetto che fosse al tempo stesso segno e referente, figura di sé e persona autonoma. È il pericolo a cui appena in tempo sfugge Eva, quando, talmente affascinata dal proprio riflesso nelle acque del lago da rischiare di rimanere lì a languire "di vano desiderio", è condotta da una voce divina o angelica al luogo dove si trova Adamo, di cui è sì "l'immagine"; ma in un senso tale che ciascuno dei due, mentre rimanda all'altro come se fosse una sua semplice proiezione, al tempo stesso possiede un corpo: un'esistenza piena e fisica-

<sup>10</sup> L'idolatria, che prende le immagini per ciò a cui rimandano, è adorazione dei "doni" invece che del "donatore", della "Natura" invece che del "Dio della Natura", come scriveva George Herbert qualche decennio prima ("The Pulley", 13-14). È precisamente l'errore di lettura commesso da Narciso nella stragrande maggioranza delle versioni del mito ovidiano prodotte tra Medioevo e Settecento, dove la sventura del protagonista è causata, più che dall'autoinnamoramento, dal fatto che tale amore ha per oggetto un *signum*, un'effigie, anziché un essere reale; cfr. ad esempio il famoso passo dantesco (*Paradiso* III.10-18), dove il protagonista, scambiando le figure che gli si presentano davanti per riflessi di spiriti collocati alle sue spalle, incorre "a l'error contrario [...] / a quel ch'accese amor tra l'omo e 'l fonte". Cfr. L. VINGE, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19<sup>th</sup> century*, Lund, Gleerups, 1967; F. GOLDIN, *The Mirror of Narcissus in the Courty Love Lyric*, Ithaca, Cornell UP, 1967. L'idolatria come peccato del Satana miltoniano viene discussa in S. FISH, *How Milton Works*, Cambridge (Mass.)-London, Harvard UP, 2001, pp. 491 sgg. Sull'"ossessione" dell'idolatria papista negli scritti della prima Riforma inglese, cfr. M. PUSTIANAZ, *Per una letteratura giustificata*, Firenze, Le Lettere, 1995, pp. 161-169. Sull'idolatria in quanto erronea interpretazione del rapporto coi segni in generale, cfr. O. BARFIELD, *Saving the Appearances: A Study in Idolatry* [1957], Middletown, Wesleyan UP, 1988; tr. it. di S. Scardicchio, *Salvare le apparenze*, a c. di G. Maddalena e S. Scardicchio, Genova-Milano, Marietti, 2010.

mente indipendente dalla sua<sup>11</sup>.

La prima separazione di *signum* e referente, di ciò che rappresenta da ciò che è rappresentato, una volta attuata nel Padre della Menzogna, ha generato una proliferazione semica potenzialmente illimitata e incontrollabile, dove a partire dalla immagine iniziale, Sin, un ulteriore allontanamento dalla realtà ne ha generata una seconda, Death (immagine di immagine), e la confusione di questi due diversi livelli di distanza dalla referenzialità ha poi dato avvio alla moltiplicazione all'infinito di quei distorti sottoprodotti della significazione (immagini di immagini di immagini) che sono i cani latranti.

Si deve supporre che in Paradiso non esistessero, prima di quel faticoso istante, “immagini” e “segni” *in quanto tali*: non esistessero, cioè, “rappresentazioni” distinte dagli oggetti rappresentati. Il segno infatti indica, ma al tempo stesso denuncia l'assenza di ciò a cui rimanda: è una “non-verità” che si inverte fondandosi in una “verità” esterna nei confronti della quale stabilisce un legame di dipendenza e al tempo stesso uno scarto<sup>12</sup>. Ciò che “è” non “significa”, e ciò che “significa” non “è”<sup>13</sup>. Ora, il Paradiso miltoniano è un luogo di assoluta “presenza”, dove non è possibile alcuna differenza, poiché “God is on all sides, you are inside him even when you think to contemplate him or oppose him”<sup>14</sup>. Qui esiste sì un linguaggio atto a permettere l'interlocuzione tra Dio e gli angeli, ma si tratta di un mitico linguaggio “pieno” – inimmaginabile dalla prospettiva terrena – che “manifesta” nel momento stesso in cui “designa”, non presupponendo alcun intervallo tra l'essere e il significare.

È per questo motivo che nel passaggio della comunicazione al livello immediatamente inferiore, quello umano, questa parola, calandosi dai vertici della ragione intellettuale alle strettoie di quella discorsiva<sup>15</sup>, neces-

<sup>11</sup> Racconto di Eva ad Adamo, IV.449-491: “vain desire”, v. 466; “Whose image thou art”, v. 472.

<sup>12</sup> Cfr. l'approfondita discussione del problema del segno a partire dalla fenomenologia di Husserl in J. DERRIDA, *La voix et le phénomène* [1967], Paris, PUF, 2003.

<sup>13</sup> Il discorso andrebbe ulteriormente articolato nei termini della semiotica agostiniana: più precisamente, ciò che “è” significa solamente sé stesso, mentre ciò che “significa” altro da sé riceve gran parte del proprio “essere” da questo altro.

<sup>14</sup> FISH, p. 489.

<sup>15</sup> Così spiega Raffaele ad Adamo (V.486-490): “the Soule / Reason receives, and reason is her being, / Discursive, or Intuitive; discourse / Is ofttest yours, the latter most is ours, / Differing but in degree, of kind the same”, “l'anima / riceve la ragione [nutrita dalle facoltà inferiori], e la ragione è la sua essenza, / sia essa discorsiva o intuitiva; il discorso / perlopiù appartiene a voi, l'intuizione a noi; / differiscono solo in grado, per natura sono la stessa cosa”. La distinzione, che risale al *Timeo*, è largamente utilizzata tanto dal neoplatonismo rinascimentale quanto dalla tradizione teologica. Il “discorso” presuppone un faticoso per-

sita di traduzione. Ed è proprio quello dell'Interprete impegnato a volgere le cose celesti in un idioma accessibile al mondo terreno il ruolo che, come il Milton intento a “justify the wayes of God to men”<sup>16</sup>, e come l'Eros del *Simposio* di Platone<sup>17</sup>, l'arcangelo Raffaele assegna a sé stesso accingendosi a narrare ad Adamo la rivolta degli angeli e la successiva creazione dell'universo fisico:

how shall I relate  
 To human sense th' invisible exploits  
 Of warring Spirits; how without remorse  
 The ruin of so many glorious once  
 And perfet while they stood; how last unfould  
 The secrets of another World, perhaps  
 Not lawful to reveal? yet for thy good  
 This is dispen'c't, and what surmounts the reach  
 Of human sense, I shall delineate so,  
 By lik'ning spiritual to corporal forms,  
 As may express them best, though what if Earth  
 Be but the shaddow of Heav'n, and things therein  
 Each to other like, more then on earth is thought?<sup>18</sup>

corso sequenziale di comprensione fondato sulla logica transizione da un punto di una riflessione a uno che ne consegua direttamente, così che il ragionamento necessita di tempo e di impegno per raggiungere la propria conclusione. L'intuizione o intelletto (termine preferito dai poeti e dai neoplatonisti italiani come Castiglione), è la facoltà di raziocinio propria degli esseri spirituali, a cui però gli umani riescono talvolta, in momenti privilegiati, ad assurgere; ha la caratteristica di comprendere il proprio oggetto istantaneamente nella sua globalità.

<sup>16</sup> I.26: “Giustificare le vie del Signore nei confronti degli uomini”, oppure “Giustificare agli uomini le vie del Signore”. Il termine *justify* ha una storia complessa e importante all'interno del protestantesimo inglese, dove l'espressione *justification by faith*, ad esempio, designa l'atto divino che concede al peccatore l'assoluzione dalla propria colpa. Di particolare interesse è qui tuttavia l'uso che la tradizione agostiniana, su cui si costruisce molta della riflessione teologica della Riforma, fa della nozione di segno giustificato a indicare “quello che distoglie l'attenzione da sé [per indirizzarla sulla cosa a cui si riferisce] dopo averla prima attirata” (PUSTIANAZ, p. 69). Il segno non giustificato (quello che rimanda a sé stesso) diventa oggetto di idolatria. In questa luce, la “giustificazione” di Milton è più di una semplice spiegazione o dimostrazione di giustizia: implica la necessità che una “traduzione” del divino in termini umani come quella attuata nel *Paradise Lost* continui sempre a puntare al di fuori di sé verso la verità che le dà origine e fondamento.

<sup>17</sup> Cfr. G. REALE, *Eros demone mediatore. Il gioco delle maschere nel Simposio di Platone*, Milano, Bompiani, 2005.

<sup>18</sup> V.564-576: “come potrò riferire / a sensi umani le imprese invisibili / di spiriti guerreggianti; come senza rimorso / dire la rovina di tanti una volta gloriosi / e perfetti finché rimanevano saldi; come infine palesare / i segreti di un altro mondo, che forse non è lecito svelare? Tuttavia per il tuo bene / questo è concesso, e ciò che supera la portata /

La “versione” di Raffaele è dunque basata su una forma di allegoria: ha per veicolo un linguaggio che esprime l’inattingibile spirituale attraverso equivalenti corporei, ma non per questo cade nell’arbitrarietà, dato che esiste un nesso in base al quale questi ultimi sono “ombra” dei primo<sup>19</sup>: segni decentrati rispetto alla Verità a cui rinviano, ma fortemente legati a essa come a ciò che li “giustifica” e ne motiva l’esistenza. Il “dialetto degli uomini”<sup>20</sup> comporta insomma un allontanamento dalla perfetta coincidenza di segno e referente che caratterizza la semiosi divina e angelica, ma si tratta comunque, in questo contesto prelapsario, di una lingua edenica limpidamente univoca, dove tra le parole e le cose esiste sì una distanza – la stessa che divide le “ombre” terrene dalle “sostanze” celesti – ma anche un legame di necessità, una perfetta corrispondenza<sup>21</sup>. Così quando Adamo nomina gli animali lo fa in base alla sua comprensione della loro natura, che gli viene da Dio:

I nam'd them, as they pass'd, and understood  
Thir Nature, with such knowledg God endu'd  
My sudden apprehension<sup>22</sup>.

Non potrebbe chiamarli altrimenti: nel Paradiso Terrestre i nomi sono sempre e comunque *consequentia rerum*, anche se già tra nomi e cose si è scavato un divario ontologico non più sanabile se non in una prospettiva ultraterrena<sup>23</sup>. E una volta avvenuto questo distacco l’equi-

dell’umana comprensione, lo tratteggerò così, / assimilando le forme spirituali a quelle corporee, / da esprimerlo al meglio. E se del resto / la terra non fosse che l’ombra del cielo, e ciascuna delle cose che vi si trovano / fosse simile a una di lassù più di quanto si pensi qui?”.

<sup>19</sup> Ancora una volta, il riferimento fondamentale è a Platone, e in particolare al *Timeo*.

<sup>20</sup> È sempre Raffaele a definirlo in questo modo in V.760-761: “The Palace of great *Lucifer* (so call / That Structure in the Dialect of men / Interpreted)”, “Il palazzo del grande Lucifero (così si può chiamare / quella struttura, nel dialetto umano / interpretandola)”.

<sup>21</sup> Per le origini di questa idea nelle letture medievali della Genesi e la sua persistenza nella cultura occidentale del Rinascimento e della prima modernità, cfr. U. ECO, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Roma-Bari, Laterza, 1993.

<sup>22</sup> VIII.352-354: “Li nominai mentre passavano, e compresi / la loro natura, tanta era la conoscenza di cui Dio aveva dotato / la mia immediata percezione”.

<sup>23</sup> Questa lettura si discosta in parte da quella di N. ARMSTRONG e L. TENNENHOUSE, i quali rintracciano nel linguaggio edenico anteriore all’iniziale tentativo satanico di seduzione di Eva attraverso il sogno (IV.799-809; V.30-93) una perfetta “conflation of sign, meaning, and referent”; tale fusione, stando ai due studiosi, “constitutes precisely the kind of iconicity that Milton destroys by means of the Fall” e riprende “the Royal Society’s view of eloquence as the fall of language from an original state of purity where meaning was immanent in words and words mirrored things” (*The Imaginary Puritan: Literature, Intellectual Labor, and the Origins of Personal Life*, Berkeley, University of California Press, 1992, p. 105). In realtà

librio diventa precario e i segni allontanati da ciò che li “giustifica” si fanno potenzialmente instabili, difficili da controllare e contenere: è solo l’integrità morale e spirituale di chi ne fa uso a garantire che non vengano ulteriormente distolti e distorti rispetto alla verità a cui appartenevano. Quando si apre, come fa Raffaele, la strada a una lettura allegorica, nessuna strategia di delimitazione *a priori* può precludere completamente una successiva moltiplicazione e dispersione dei sensi e delle interpretazioni. Il primo tropo porta inevitabilmente, nel corso del tempo, a una “tropizzazione” generale del linguaggio, a una dissoluzione dell’univocità del “proprio” nella infinita pluralità del “figurato”.

Tutto andrebbe ancora bene, e gli umani riuscirebbero probabilmente nell’arduo compito di bloccare questa potenzialità espansiva – come riescono, in parallelo, a governare attraverso un diuturno lavoro di taglio e potatura l’esuberante e sempre rinnovato rigoglio della natura –<sup>24</sup> se non fosse per l’intervento di Satana. La ribellione del linguaggio iniziata attraverso il concepimento di Sin ha prodotto la possibilità della menzogna, e quella di utilizzarla per indurre altri esseri ad allontanarsi, come i segni, dalla Verità in cui abitavano fino a quel momento.

## 2. *Il partito del diavolo*

Quando William Blake iscriveva Milton al partito del diavolo, valorizzando l’energia e la vitalità che caratterizzano la figura dell’Antagonista nel *Paradise Lost*<sup>25</sup>, non teneva conto del fatto che il poema è anche un “manifesto” – un progetto di riforma politica e sociale che, ponendosi in netta antitesi rispetto al ritorno all’antico tentato dalla Restaurazione, promuove un nuovo modello di famiglia borghese

L’indifferenziazione di segno e referente parrebbe caratterizzare il linguaggio angelico e divino più che quello umano, il quale, come suggerisce Raffaele quando intraprende la sua “traduzione”, comporta già prima della Caduta una distanza considerevole rispetto ai referenti che pure rappresenta mantenendo con essi una relazione di univocità e mutua presupposizione.

<sup>24</sup> L’etica puritana comporta la forte valorizzazione del lavoro (di contro all’ideale aristocratico della *leisure*, che recupera l’*otium* classico, in quanto fondamento della vita contemplativa), e quello di Milton appartiene al ristretto novero dei giardini edenici dove la condizione prelapsaria non equivale all’esonazione da questo impegno. La natura prima della Caduta è sì perfetta (ed è la sua intrinseca bontà a renderla tanto generosa di sé da farla diventare sovrabbondante), ma ovviamente manca di quel principio di controllo che è fornito agli umani dalla ragione, e che essi hanno perciò il compito di imporle: è per questo che il loro lavoro consiste essenzialmente nel ridurre la proliferazione sfoltendo, sfrondando e recidendo piante e aprendo varchi dove la vegetazione è più fitta (IV.624-632).

all'interno di un sistema istituzionale repubblicano – e che in esso l'inferno ha la funzione di contenere, mettendoli idealmente nell'impossibilità di nuocere, tutti i cascami del passato: l'aristocrazia con il suo ingiustificato senso del proprio diritto alla preminenza sul resto della società, la monarchia umana che si arroga una prerogativa spettante solamente a Dio<sup>25</sup>, l'oppressione dei deboli, l'avidità, la sete di potere, la superbia, e così via. Milton letteralmente demonizza tutto questo trasferendolo dal mondo umano al regno del Male.

Il quadro si delinea chiaramente fin dai due libri iniziali, che prima del resto dell'universo mettono davanti agli occhi del lettore proprio l'inferno da poco creato e immediatamente riempito delle schiere degli insorti sconfitte nella grande battaglia celeste, la quale sarà poi, nel Libro VI, narrata da Raffaele ad Adamo. Già qui si esercita la solenne e speciosa retorica dell'Antagonista, quando ad esempio egli si rivolge al sodale Belzebù, “next himself in power, and next in crime” (I.79), sottolineando la propria indomita volontà di rivalsa nei confronti di un potere divino che rappresenta come arbitrario e tirannico (I.124):

To bow and sue for grace  
With suppliant knee, and deify his power  
Who from the terror of this Arm so late  
Doubted his Empire, that were low indeed,

<sup>25</sup> “The reason Milton wrote in fetters when he wrote of Angels & God, and at liberty when of Devils & Hell, is because he was a true Poet and of the Devil's party without knowing it”, W. BLAKE, *The Marriage of Heaven and Hell*, facs., New York, Dover, 1994, Plate 5.

<sup>26</sup> Così Michele narrando ad Adamo ciò che è di là da venire, e in particolare la vicenda di Nimrod (XII.24-29): “one shall rise / Of proud ambitious heart, who not content / With fair equalitie, fraternal state, / Will arrogate Dominion undeserv'd / Over his brethren, and quite dispossess / Concord and law of Nature from the Earth”, “sorgerà uno / dal superbo cuore ambizioso che, non contento / della giusta uguaglianza e dello stato di fraternità / si arrogherà un dominio immeritato / sui suoi fratelli, e spodesterà / la concordia e la legge di natura dalla terra”; e il commento di Adamo (64-71) è ancora più esplicito: “ O execrable Son so to aspire / Above his Brethren, to himself assuming / Authoritie usurpt, from God not giv'n: / He gave us onely over Beast, Fish, Fowl / Dominion absolute; that right we hold / By his donation; but Man over men / He made not Lord; such title to himself / Reserving, human left from human free”, “o figlio esecrabile nell'aspirare a innalzarsi così / sopra i suoi fratelli, assumendosi / un'autorità usurpata, non concessa da Dio! / Egli ci ha dato solo sulle bestie, sui pesci e gli uccelli / dominio assoluto; quel diritto ci appartiene / per suo dono, ma l'uomo sull'uomo / egli non ha fatto signore. Tale titolo a sé / riservando, ha lasciato l'umano libero dall'umano”.



That were an ignominy and shame beneath  
This downfall<sup>27</sup>.

Si vedono qui disegnarsi alcuni dei tratti che caratterizzano Satana e ne fanno un tipico portatore dell'*ethos* aristocratico nella sua forma più esacerbata: l'alta coscienza di sé e della propria superiorità sociale, evidente nel "pride" all'origine della sua ribellione, che lo ha indotto a desiderare "To set himself in glory above his peers" (36, 39) fino a uguagliare l'Altissimo<sup>28</sup>; l'inflessibile risolutezza nel perseguire il proprio obiettivo ("fixt mind", 97; "unconquerable will", 106); lo sdegno dovuto al mancato riconoscimento del suo merito che ne fa un personaggio di *malcontent* paragonabile a quelli della tragedia dell'età precedente<sup>29</sup>; e ancora, nel passo citato sopra, la paura della vergogna che risulterebbe dall'umiliarsi chiedendo perdono a Dio. Paura condivisa dai suoi sostenitori, che egli risveglia al loro amor proprio, e induce a rialzarsi dalle infocate paludi stigie<sup>30</sup> in cui giacciono in preda allo sconforto, deridendo la loro "postura abietta" come segno di prostrazione di fronte al Vincitore<sup>31</sup>.

Gli angeli caduti sono insomma tutti imbevuti di quella *shame culture* che caratterizza appunto le società a dominante aristocratica, dove il limite all'azione, il criterio identificativo della correttezza di un comportamento, è fornito dallo sguardo altrui: una condotta si segue o si evita non necessariamente perché la si ritenga buona o cattiva in sé, ma per desiderio o timore, rispettivamente, del consenso sociale o della riprovazione generati dal suo essere risaputa nella cerchia dei propri pari. La cultura puritana e borghese di cui Milton è non solo portatore ma uno dei primi codificatori letterari respinge la vergogna come movente falso e puramente esteriore, e le contrappone il *guilt*, il senso di colpa, nato nell'interiorità dell'essere umano dalla consapevolezza della distanza fra un atto compiuto e la legge morale scritta da Dio in ogni

<sup>27</sup> I.111-116: "piegarsi e implorare grazia / in ginocchio come supplici, e divinizzare il potere / di colui che nel terrore da questo braccio poco fa / temeva per il suo impero, quello sì sarebbe bassezza: / sarebbe un'ignominia e una vergogna ben peggiore / di questa caduta".

<sup>28</sup> I.40: "He trusted to have equall'd the most High".

<sup>29</sup> I.98: "high disdain, from sense of injur'd merit".

<sup>30</sup> L'inferno miltoniano è ricorrentemente assimilato all'Ade, e i fiumi che lo attraversano sono gli stessi (II.575-586); l'aggettivo *stygian*, in particolare, compare in riferimento ai luoghi in I.239 e III.14 (associato rispettivamente a *flood* e *pool*), e ai loro occupanti in II.506 e 875 (con *Counsel* e *powers*) e in X.453 (con *throng*).

<sup>31</sup> I.322-323: "Or in this abject posture have ye sworn / To adore the Conquerour?", "o in questa postura abietta avete giurato / di adorare il Conquistatore?".

anima<sup>32</sup>. La totale nudità di Adamo ed Eva nella loro innocenza prelapsaria è assolutamente aliena dallo *shame*, che alberga allora soltanto negli animi dei reprobri infernali:

Then was not guilty shame: dishonest shame  
Of Nature's works, honor dishonorable,  
Sin-bred, how have ye troubl'd all mankind  
With shows instead, mere shows of seeming pure,  
And banisht from man's life his happiest life,  
Simplicity and spotless innocence<sup>33</sup>.

La Caduta comporta, tra le prime conseguenze, proprio l'insorgere di questo sentimento che nell'ottica miltoniana, lungi dall'essere una salutare reazione a un atto riprovevole commesso, è di per sé stesso deprecabile come un peccato, e, invece di incoraggiare chi lo prova a risollevarsi dall'infamia attraverso il pentimento e l'espiazione, lo lascia impotente a voltolarsi in una sofferenza senza uscita:

each the other viewing,  
Soon found thir Eyes how op'nd, and thir minds  
How dark'nd; innocence, that as a veile  
Had shadow'd them from knowing ill, was gon,  
Just confidence, and native righteousnesse  
And honour from about them, naked left  
To guiltie shame<sup>34</sup>

<sup>32</sup> La distinzione tra *shame* e *guilt cultures* risale originariamente a Ruth BENEDICT (*The Chrysanthemum and the Sword: Patterns of Japanese Culture*, Tokyo, Tuttle, 1954), ed è stata successivamente oggetto di grande interesse da parte di antropologi che l'hanno ulteriormente articolata adattandola ad altri contesti culturali o utilizzandola come contrassegno di momenti di transizione nella storia dell'*ethos*. Nel *Pilgrim's Progress* il personaggio allegorico chiamato Shame si sforza in ogni maniera, inducendo vergogna e agitando il fantasma delle scherno altrui, di distogliere i cristiani dall'attenzione a ciò che veramente conta: un'esistenza tutta condotta sotto il segno della virtù e del timor di Dio (John BUNYAN, *The Pilgrim's Progress*, ed. N. H. Keeble, Oxford, Oxford UP, 1984, pp. 59-61).

<sup>33</sup> IV.313-318: "Non c'era allora la colpevole vergogna: vergogna disonesta / dell'opera di Natura, onore disdicevole / frutto del peccato, quanto hai afflitto l'umanità / con parvenze, mere parvenze di purezza, / esiliando dall'esistenza dell'uomo la sua vita più felice, / la semplicità e l'innocenza immacolata".

<sup>34</sup> IX.1052-1058: "ciascuno, guardando l'altro, / presto si accorse di quanto si fossero aperti loro gli occhi, e di quanto le menti / si fossero oscurate; l'innocenza, che come un velo / li aveva protetti dalla conoscenza del male, era scomparsa, / e così la giusta fiducia, la rettitudine nativa, / e l'onore erano caduti loro di dosso, lasciandoli esposti nella loro nudità / alla colpevole vergogna". Cfr. anche IX. 1079 e 1091-1098.

È appunto il soverchiante peso della vergogna a impedire a ciascuno dei due umani, nella fase iniziale della loro nuova condizione degradata, il riconoscimento della propria responsabilità, inducendoli a traslare su altri l'imputazione mossa dal giudice divino nei loro confronti: "Shee gave me of the Tree, and I did eate", si discolpa Adamo, riecheggiato da Eva che protesta: "The Serpent me beguil'd and I did eate"<sup>35</sup>. Così sprecano il tempo accusandosi l'un l'altro ma senza condannare sé stessi, invischiati in un dissidio senza uscita<sup>36</sup>. In un secondo momento questo iniziale smarrimento cederà il posto in entrambi alla coscienza di sé e alla comprensione della libertà di cui godevano nella scelta tra un bene rappresentato dall'obbedienza all'unico articolo di legge loro imposto dal creatore, "not to taste that onely Tree / Of knowledge, planted by the Tree of Life"<sup>37</sup>, e un male allora ignoto nella sua concretezza ma conosciuto come inevitabile conseguenza dell'insubordinazione; a quel punto lo *shame* perderà consistenza permettendo l'insorgere del *guilt*, grazie al quale si aprirà per loro la strada della contrizione e del riscatto (X.930-936, 953-957).

Tutto ciò è precluso agli angeli caduti, a cui soprattutto la superbia e l'ambizione – segnali inconfondibili di una mentalità aristocratica fondata sull'apparire, e sul mostrarsi migliori degli altri – impediscono di accedere al pentimento dettato dal *guilt*; lo riconosce lo stesso Satana rievocando tra sé, con rara sincerità, circostanze e motivi della propria ribellione prima di lanciarsi alla conquista della Terra e dei suoi ignari abitanti:

Pride and worse Ambition threw me down  
Warring in Heav'n against Heav'ns matchless King:  
Ah wherefore! he deservd no such return  
From me, whom he created what I was  
In that bright eminence,  
[ . . ]  
yet all his good prov'd ill in me,  
And wrought but malice; lifted up so high  
I sdein'd subjection, and thought one step higher  
Would set me highest, and in a moment quit

<sup>35</sup> X.143 e 162: "Lei mi ha offerto un frutto dell'albero, e ne ho mangiato"; "Il serpente mi ha ingannata, e ne ho mangiato".

<sup>36</sup> IX.1187-1189: "Thus they in mutual accusation spent / The fruitless hours, but neither self-condemning, / And of their vain contest appear'd no end".

<sup>37</sup> Così lo formula Adamo ripetendolo a Eva, e a Satana intento a spiarli, in IV.423-424: "di non assaggiare i soli frutti di quell'albero / della conoscenza che è piantato accanto all'albero della vita".

The debt immense of endless gratitude,  
So burthensome, still paying, still to ow;  
Forgetful what from him I still receiv'd,

[. . .]

is there no place

Left for Repentance, none for Pardon left?  
None left but by submission; and that word  
*Disdain* forbids me, and my dread of shame  
Among the Spirits beneath, whom I seduc'd  
With other promises and other vaunts  
Then to submit, boasting I could subdue  
Th' Omnipotent<sup>38</sup>.

Il ribellismo del Satana miltoniano è assai vicino a quello dei grandi Don Giovanni del Sei- Settecento, del resto incapaci, come lui, di chiedere il perdono che fino in fondo potrebbe ancora salvarli: individualista, arrogante, convinto del suo diritto, per nascita e per i meriti acquisiti, all'ottenimento a ogni costo degli obiettivi che identifica con la propria felicità, anche quando ciò comporti la distruzione di quella altrui, egli si muove nella direzione opposta rispetto alle rivendicazioni in nome della collettività e all'egualitarismo che costituiscono i moventi almeno iniziali dei protagonisti storici delle rivoluzioni borghesi, da Cromwell a Robespierre. Da tipico esponente dell'*ancien régime*, non cerca altro che la propria affermazione, e a questo scopo utilizza di preferenza non la forza bruta privilegiata da Moloch, uno dei suoi consiglieri più fidati (II.51-105), bensì l'arma della seduzione, gratificato sì dal riscontrare in questo modo l'entità del proprio potere sugli altri, ma interessato soprattutto a fare di questi ultimi docili strumenti con i quali raggiungere i propri fini. Persino Adamo ed Eva, ancor più che "intransitivi" oggetti di conquista, creature in sé interessanti e de-

<sup>38</sup> IV.40-44; 48-54; 79-86: "la superbia e, ancor peggio, l'ambizione, mi hanno abbattuto / mentre combattevo in paradiso l'incomparabile re del paradiso; / ahimè, perché? Non meritava una simile risposta / da me che aveva lui creato ciò che ero / in quella splendida eminenza, [. . .] / e però tutto il bene da lui profuso su di me in me si è mutato in male, / generando non altro che malizia; elevato così in alto / disdegnavo la soggezione, e pensavo che un altro passo in su / mi avrebbe posto più in alto di tutti, e in un istante ho abbandonato / l'immenso debito di una gratitudine eterna, / mal sopportando di pagare sempre ed essere sempre debitore, / dimentico di quanto ancora ricevevo da lui, / [. . .] non rimane dunque spazio / per il pentimento, per il perdono? / Nessuno, tranne con la sottomissione; e quella parola / me la vieta lo sprezzo, e la paura della vergogna / tra gli spiriti dell'abisso, che ho sedotto / con altre promesse e vanterie / che non la sottomissione, sbandierando la mia capacità di asservire / l'Onnipotente".

gne di focalizzare la sua attenzione, sono esseri da “attraversare”, il cui massimo valore è legato al fatto che distogliendoli dalla loro unione con Dio egli potrà compiere il suo piano di vendetta contro quest’ultimo<sup>39</sup>. E lo stesso è già avvenuto con quegli angeli del cui sostegno militare necessitava al fine (disperatamente paradossale) di spodestare l’Onnipotente – impermeabile, lui, a qualunque manipolazione ottenuta grazie alla distorsione del linguaggio, e perciò contrastabile solo con la guerra – e impadronirsi del trono celeste.

Il partito del diavolo è nato quando è nata Sin: quando alla narrazione, o rappresentazione, divina, Satana ha sostituito la sua, imponendola al proprio uditorio come l’unica in grado di dare pienamente conto della complessità dei rapporti fra gli esseri spirituali. In effetti, non è stata un’impresa particolarmente difficoltosa, dato il legame di subordinazione che già avevano nei suoi confronti gli angeli da lui sedotti, dei quali era da sempre condottiero e guida. La sua strategia si è imperniata in primo luogo sull’istituzione (ancora una volta) di una separazione, che egli ha rappresentato come fondata su un’antitesi primaria e in quanto tale “naturale” e ineliminabile<sup>40</sup>.

Egli ha in sostanza distorto la realtà così da riformulare il proprio conflitto con Dio – conflitto che è rappresentato da Milton come una opposizione “asimmetrica” e provvisoria, fondata sull’originarietà del solo Bene, di cui il Male rappresenta (oltre che, in quanto potenzialità, il confine), se attuato, una perversione secondaria e derivata, destinata a scomparire alla fine del tempo materiale – in un’antitesi completamente “simmetrica”, dove tra i due principi in lotta, entrambi originari ed eterni, finisce per smarrire la sua ragion d’essere ogni considerazione di legittimità e di primazia<sup>41</sup>. La sua finalità, nella fase iniziale della sua ribellione, è quella di crearsi un seguito il più ampio e coeso possibile. Nell’arringare per la prima volta i propri potenziali seguaci, egli si sforza di apparire “in tutto uguale a Dio”<sup>42</sup>, un Dio di cui si guarda bene dal pronunciare direttamente il nome – poiché ciò implicherebbe il riconoscimento della sua natura di ente supremo e della sua unicità – ma

<sup>39</sup> Il suo monologo mentre li osserva non visto nel giardino (IV:358-3992) presenta entrambe le prospettive, e registra infine la prevalenza della seconda.

<sup>40</sup> Per la retorica deliberativa e politica di Satana alla luce della tradizione classica cfr. LEWALSKI, pp. 84-97.

<sup>41</sup> Più che manichea, la rappresentazione del conflitto fornita da Satana è tendenzialmente anfibologica, nel senso che, invece di istituire una forte barriera morale, rende incerte le distinzioni e confonde deliberatamente i termini dell’opposizione tra loro.

<sup>42</sup> V, 763: “Affecting all equality with God”.

che si sforza invece di catturare nella rete della propria retorica rinominandolo e ridefinendolo in modo da renderlo vulnerabile da parte di un discorso fondato su categorie (anacronisticamente) terrene e materiali, anziché spirituali: in particolare ne parla ripetutamente come di un re tirannico, colpevole di aver imposto ai propri sudditi celesti delle leggi ingiuste e oppressive; e poi manipola astutamente nozioni ideali di libertà e di eguaglianza: voi siete, dice agli altri angeli,

Natives and Sons of Heav'n possess before  
By none, and if not equal all, yet free,  
Equally free; for Orders and Degrees  
Jarr not with liberty, but well consist.  
Who can in reason then or right assume  
Monarchie over such as live by right  
His equals, if in power and splendor less,  
In freedom equal? or can introduce  
Law and Edict on us, who without law  
Erre not, much less for this to be our Lord,  
And look for adoration to th' abuse  
Of those Imperial Titles which assert  
Our being ordain'd to govern, not to serve?<sup>43</sup>

Qui l'aver riplasmato Dio in un monarca dispotico permette a Satana di istituire, appunto, un'antitesi logicamente plausibile, il cui termine positivo, per il momento implicito, è naturalmente rappresentato non da un governo tale da garantire effettiva "uguaglianza" e "libertà", ma da un sovrano altrettanto assoluto di quello collocato sul polo negativo, e tuttavia capace di conciliare e far "accordare perfettamente" una struttura sociale e una gestione del potere del tutto gerarchiche (basate su "ordini e gradi") con una facciata di "uguaglianza" e "libertà" che è costruita esclusivamente come rappresentazione, cioè appartiene *in toto* allo spazio finzionale del discorso, senza presupporre, fin dall'inizio, la necessità di alcun corrispettivo nella realtà "vera". Molto del ragionamento di Satana dipende dall'ambiguità deliberata sottesa al

<sup>43</sup> V, 790-802: "nativi e figli del cielo, prima di voi non posseduto / da alcuno; e se non tutti uguali, tutti liberi, / ugualmente liberi; poiché gli ordini e i gradi / non contrastano con la libertà, ma le si accordano perfettamente. / Chi dunque può con ragione o diritto assumere / il ruolo di monarca su coloro che per diritto vivono / da suoi uguali, e, se inferiori in potere e splendore, / gli sono uguali in libertà? E chi può imporre / leggi ed editti a noi, che senza legge / non commettiamo errori? E tantomeno essere il nostro signore, / e cercare adorazione, abusando / di quei titoli imperiali che dichiarano / il nostro essere fatti per governare, non per servire?"

suo impiego delle parole-chiave *equal(ity)*, *free(dom)* e *liberty*, che egli fa impercettibilmente slittare da un significato a un altro. Come la differenza, l'uguaglianza può essere "assoluta", cioè non qualificata da alcuna condizione necessaria, o "relativa", ovvero connessa solo a una o più caratteristiche specifiche. Una cosa è dire "X e Y sono uguali", un'altra dire "X e Y sono uguali *in questo*". Benché la prima affermazione non implichi necessariamente un'identità assoluta tra i due oggetti raffrontati, essa è ovviamente assai meno limitativa della seconda, poiché lascia supporre la centralità, rispetto alla conformazione complessiva di tali oggetti, degli elementi che li accomunano a paragone di quelli che li contraddistinguono: già a partire dall'umanesimo tardo-medievale, ad esempio, l'espressione "tutti gli uomini sono uguali" alludeva al comune possesso di tratti distintivi di una generale "umanità" o "natura umana", in opposizione prima "verticale" al divino, e poi "orizzontale" al "non-umano" e al "bestiale"; e oggi essa rimanda in primo luogo alla condivisione di una serie di diritti e di doveri fondamentali come elemento qualificante di società umane pienamente realizzate. Satana nega inizialmente l'uguaglianza "assoluta" degli angeli – organizzati in "ordini e gradi" analoghi a quelli di qualunque società a base aristocratica – solo per affermarne, subito dopo, l'uguaglianza "relativa", dipendente dall'universale godimento di una condizione di libertà i cui presupposti non vengono in alcun luogo chiariti, e che deve perciò ritenersi, ancora una volta, largamente fittizia. In che senso, infatti, e rispetto a che cosa, possono dirsi liberi questi angeli? Non nei confronti del mondo materiale, dell'universo sensibile, che non esiste ancora: sarà creato proprio dopo la vittoria sugli angeli ribelli e la loro reclusione nell'enorme carcere dell'inferno. Evidentemente nemmeno nei confronti della monarchia di Dio, che è per definizione il loro sovrano assoluto. Nei confronti l'uno dell'altro? La sottolineatura dell'importanza di "ordini e gradi" da parte di Satana lo smentisce. L'unica possibilità è che siano "liberi", ciascuno a suo modo, per quanto concerne le scelte e le decisioni individuali. Si tratta dunque semplicemente del libero arbitrio.

Insomma, Satana sostiene la sua speciosa argomentazione sull'ovvietà di un'apparente tautologia, la quale a sua volta si innesta su una doppia antanaclasi (la figura retorica che consiste nel giocare sui diversi significati di una parola)<sup>44</sup>: chi è uguale in libertà deve essere ugual-

<sup>44</sup> Per l'antanaclasi o *reflexio* cfr. H. LAUSBERG, *Elementi di retorica* [1949], tr. di L. Ritter Santini, Bologna, Il Mulino, 1969, pp. 156-158.

mente libero. Tutti noi siamo uguali a Dio – suggerisce – nel fatto che come lui possediamo il libero arbitrio. Essendo uguali a Dio *in libertà*, in *questa* libertà (dunque uguaglianza “relativa”, e per giunta riferita a una libertà anch’essa fortemente limitata, ridotta alla facoltà individuale di fare, o meno, il bene), abbiamo il diritto di essere ugualmente liberi: ma liberi dal punto di vista della *polis* e della vita sociale, il che presupporrebbe in teoria un assetto repubblicano, una monarchia “costituzionale” e “democratica”, o, più plausibilmente, una situazione di letterale anarchia in cui l’assenza di un governo centrale venisse compensata dalla perfetta capacità di autogoverno dei singoli. In riferimento a quest’ultima, l’Avversario confonde deliberatamente due sensi del termine *law*, “legge”, sensi che altrove egli, come tutti gli altri angeli, mostra di saper distinguere perfettamente: quello di “legge morale”, (“primaria”, interiore e innata), e quello di “legge positiva” (“secondaria” ed esterna). Il compito di rappresentare la prima all’interno di ciascun individuo è chiaramente e ripetutamente assegnata da Milton alla ragione, che caratterizza gli angeli (nei quali è prevalentemente intuitiva, cioè istantanea e globale), così come caratterizzerà poi gli umani (nei quali sarà prevalentemente discorsiva, ovvero sequenziale e parziale), ed è essenzialmente, a tutti i livelli, principio di controllo e autogoverno della creatura, a cui rende intellegibile la volontà del creatore nei suoi riguardi. Se ne rende ben conto Eva, la quale, subito prima della tentazione, sottolinea l’inutilità di ogni legge positiva altra dalla proibizione posta sull’albero della conoscenza, dichiarando al serpente: “the rest, we live / Law to our selves, our Reason is our Law”<sup>45</sup>. Così il Satana che qui afferma “without law [we] / Erre not” sovrappone assenza di legge positiva e assenza di legge in assoluto, ignorando l’autorità sovrana della ragione (“viceré” di Dio entro gli esseri spirituali e gli umani, come la rappresenta qualche decennio prima John Donne)<sup>46</sup> e investendo gli angeli di un’infallibilità che appartiene solo all’ente supremo.

L’antitesi primaria costruita da Satana è il secondo gesto di lacerazione dell’originario universo monistico, dopo la separazione delle

<sup>45</sup> IX, 653-654: “per il resto, viviamo / essendo legge a noi stessi: la nostra ragione è la nostra legge”.

<sup>46</sup> J. DONNE, “Holy Sonnet 14”, 5-8, in *The Complete English Poems*, ed. by A. J. Smith, Harmondsworth, Penguin, 1978: “I, like an usurped town, to another due, / Labour to admit you, but, O, to no end: / Reason, your viceroy in me, me should defend, / But is captived and proves weak or untrue”, “come una città usurpata, appartenente ad altri, / mi sforzo di farti rientrare [o Dio, dentro di me], ma invano: / la ragione, tuo viceré in me, dovrebbe difendermi [dal diavolo che mi possiede], / ma è prigioniera, e si rivela debole o infedele”.



immagini che ha condotto alla produzione di Sin. A partire da qui comincia a disegnarsi una serie virtualmente infinita di spaccature e di polarizzazioni. Come Dio e Satana, e Bene e Male, anche giorno e notte, e luce e ombra, ad esempio, entrano in un rapporto di mutua contraddizione ed esclusione, al punto che in inferno la visione è resa possibile da qualcosa di difficilmente immaginabile come “No light, but rather darkness visible”<sup>47</sup>; mentre ancora nell’Eden prelapsario la notte comporta solo una diminuzione della luminosità, non la sua assenza, costantemente rischiarata com’è da luna e stelle che subito dopo la Caduta scompariranno lasciando cielo e terra in un buio assoluto (X.846-848). Allo stesso modo si divide lo spazio stesso, le cui parti si caricano di valenze etiche contrapposte: l’alto e il basso dell’universo divengono tra loro incompatibili, separati da un confine che non è più solo fisico ma morale. La frammentazione produce gradualmente un dissidio universale a cui in seguito al peccato originale prendono parte anche gli animali del giardino, che abbandonata la loro mite convivenza passata divengono violenti e sanguinari, e persino le piante, sulle quali nascono le spine: “la Discordia” è infatti “la prima figlia del Peccato”<sup>48</sup>.

È come se la scissione inaugurale frutto della “speculazione” satanica avesse proprio collocato nel mezzo tra i due poli – Dio e Satana, Bene e Male, corpo e immagine, e così via – uno specchio in virtù del quale ogni cosa situata su un lato appare sull’altro uguale a sé stessa, ma invertita nel segno. Al pari di quello immaginato dall’anglicano Giacomo I Stuart<sup>49</sup> – la cui visione della monarchia e dei suoi rapporti con il divino e la religione Milton non poteva certamente condividere – questo Diavolo duplica, rovesciandoli, tutti i rituali e i costumi in uso alla corte divina, e riproduce fedelmente, capovolgendola, ogni mossa e strategia dell’onnipotente, intento com’è nella complessa opera del costante pervertimento dei fini:

If then his Providence  
Out of our evil seek to bring forth good,

<sup>47</sup> I.63: “non luce ma piuttosto oscurità visibile”.

<sup>48</sup> X.707-708: “Discord the first / Daughter of Sin”.

<sup>49</sup> JAMES VI OF SCOTLAND / I OF ENGLAND, *Daemonologie* [1597], London, Bodley Head, 1924, p. 35: “the deuill as Gods Ape counterfeites in his seruantes this seruice & forme of adoration, that God prescribed and made his seruantes to practice [ . . . ]”; p. 55: “since the Deuill is the verie contrarie opposite to God, there can be no better way to know God, then by the contrarie [ . . . ]”.

Our labour must be to pervert that end,  
And out of good still to find means of evil<sup>50</sup>.

La stessa determinazione torna quando egli analizza gli eventi accaduti e le proprie motivazioni subito prima di entrare nel giardino dell'Eden:

So farewell Hope, and with Hope farewell Fear,  
Farewell Remorse: all Good to me is lost;  
Evil be thou my Good; by thee at least  
Divided Empire with Heav'ns King I hold  
By thee, and more then half perhaps will reigne;  
As Man ere long, and this new World shall know<sup>51</sup>.

La libertà e il potere che egli si fa vanto di possedere in quanto “imperatore” della metà dell’universo sono però miraggi, ombre senza corpo, proprio perché tutte le sue azioni e decisioni sono integralmente predeterminate da questa necessità di simmetria con quelle anteriori di colui a cui si è ribellato. E inoltre appartiene a Dio il rovesciamento finale, l’ulteriore e ultima inversione dell’immagine riflessa nello specchio che ripristinerà l’unità di un universo completamente permeato dal suo spirito:

Who seekes  
To lessen thee, against his purpose serves  
To manifest the more thy might: his evil  
Thou usest, and from thence creat'st more good<sup>52</sup>.

<sup>50</sup> *Paradise Lost*, I.162-165: “Se dunque la sua provvidenza / dal male nostro cerca di produrre bene, / il nostro sforzo deve essere di pervertire quel fine / e dal bene trarre sempre mezzi per creare il male”.

<sup>51</sup> IV.108-113: “Dunque addio speranza, e con essa addio paura, / addio rimorso; per me tutto il Bene è perduto. / O Male, sii tu il mio Bene; attraverso di te almeno / detengo un impero diviso col re del cielo, / attraverso di te, e su più di metà forse regnerò, / come fra poco sapranno l'uomo e questo nuovo mondo”.

<sup>52</sup> Canto di lode degli angeli a Dio (VII.613-616): “Chi cerca / di sminuirti contro le sue intenzioni lavora / per manifestare ancor più la tua potenza: il suo male / tu usi, e da quello crei altro bene”. Il ritorno all’universo monistico delle origini è preannunciato ad esempio in III.341; VI.730-733; VII.160-161.

### 3. *Semeiotica del desiderio*

L'assoluta univocità del linguaggio edenico prelapsario, rimasta intatta al momento del rispecchiamento di Eva nelle acque del lago grazie alla voce "fuori campo" che ha allora ricostituito il legame tra l'immagine e il suo referente, comincia invece a mostrare le prime crepe a partire ancora una volta da un episodio che vede lei come protagonista, e cioè il sogno attraverso il quale, senza che i due umani se ne rendano conto, Satana ha dato avvio alla sua opera di seduzione nei loro confronti. Come nell'altro caso, è qui la stessa Eva a mettere il lettore al corrente dell'accaduto, nel momento in cui ne informa Adamo. E di nuovo nel suo racconto compare una voce senza corpo che le parla: una voce di cui non è chiaro da dove provenga, ma che lei in un primo momento attribuisce ad Adamo. Il linguaggio con cui questa voce la interpella è quello, preziosamente cortese, del poeta elisabetiano di tradizione petrarchesca, a cui ella è particolarmente sensibile, essendo lei stessa in grado di comporre splendide liriche d'amore<sup>53</sup>:

Why sleepest thou *Eve*? now is the pleasant time,  
The cool, the silent, save where silence yields  
To the night-warbling Bird, that now awake  
Tunes sweetest his love-labor'd song; now reignes  
Full Orb'd the Moon, and with more pleasing light  
Shadowie sets off the face of things; in vain,  
If none regard; Heav'n wakes with all his eyes,  
Whom to behold but thee, Natures desire  
In whose sight all things joy, with ravishment  
Attracted by thy beauty still to gaze<sup>54</sup>.

Eva segue l'ignoto possessore della voce fino all'albero della Conoscenza, di cui questi la induce ad assaggiare i frutti assicurandole che essi le faranno acquisire caratteri divini o angelici; una volta raccolto il suo invito viene subitaneamente sollevata nell'alto dei cieli, da dove

<sup>53</sup> Cfr. soprattutto i versi in cui manifesta la forza del suo sentimento nei confronti di Adamo in IV.639-656: "With thee conversing I forget all time [. . .]".

<sup>54</sup> V.38-47: "Perché dormi, Eva? Ora è il tempo piacevole, / fresco e silenzioso, tranne quando il silenzio cede / all'uccellino che gorgheggia la notte, e ora, sveglio, / intona dolce il suo canto d'amore travagliato; ora regna / piena la luna, e con luce più gradita / adombra e staglia le facce delle cose: invano / se non c'è spettatore. Il cielo veglia con tutti i suoi occhi, / per contemplare chi se non te, desiderio della Natura, / alla cui vista gioiscono tutte le cose, con rapimento / attratte dalla tua beltà a guardarti ancora".

guarda giù verso la terra finché la sua guida scompare ed ella sprofonda nuovamente in basso (48-93).

Come gli specchi, i sogni producono immagini; tuttavia l'immagine del sogno è ancora più problematica di quella dello specchio, perché ciò che la genera non si trova necessariamente "davanti" a essa: in una posizione frontalmente opposta, ma in modo da rimanere comunque visibile a condizione che l'osservatore, intuendo la sua natura "secondaria" e "derivata", si volti a scoprire il corpo "reale" che la proietta. Le proiezioni dei sogni vanno interpretate: *esigono* interpretazione<sup>55</sup>. Ed è infatti questo che Eva chiede ora ad Adamo. Siamo dunque già passati, nello spazio di una notte, da un mondo di lineare correlazione tra segni e referenti a uno dove tale nesso è stato disturbato e messo seriamente in questione. Da qui in avanti, in questo mondo i segni dovranno essere letti, e letti correttamente, per trovare la loro "giustificazione".

Adamo sceglie di escludere l'origine divina o demoniaca della visione onirica di Eva e ne dà una spiegazione che precorre la teoria psicologica lockiana:

in the Soule  
Are many lesser Faculties that serve  
Reason as chief; among these Fancies next  
Her office holds; of all external things,  
Which the five watchful Senses represent,  
She forms Imaginations, Aerie shapes,  
Which Reason joyning or disjoyning, frames  
All what we affirm or what deny, and call  
Our knowledge or opinion; then retires  
Into her private Cell when Nature rests.  
Oft in her absence mimic Fancies wakes  
To imitate her; but misjoyning shapes,  
Wilde work produces oft, and most in dreams,  
Ill matching words and deeds long past or late<sup>56</sup>.

Eppure non ha tutti i torti: la ragione, il principio divino dentro l'essere umano, è "scimmiettato" dalla Fantasia in modo assolutamente analogo a quello in cui Dio stesso è fatto oggetto di maldestra imitazione da parte del campione del Male, "God's ape", come lo definiva

<sup>55</sup> La tradizione medievale dell'interpretazione dei sogni, che è in sostanza ancora quelle a cui fa riferimento la cultura del Seicento, è analizzata in J. LE GOFF, *L'immaginario medievale* [1985], tr. it. di A. Salmon Vivanti, Roma-Bari, Laterza, 2007, pp. 141-227.

re Giacomo. E il ruolo della Fantasia consiste soprattutto nella produzione di segni non “giustificati”, privi di riscontri nella realtà e destinati a fluttuare senza sosta nell’immaginario onirico e a riprodursi moltiplicando all’infinito la polisemia e la confusione.

Una volta introdotto questo fattore di destabilizzazione della certezza del significato, una volta reso indispensabile l’intervento esegetico di chi può autorevolmente ridurre di nuovo a una sola lettura la pluralità delle interpretazioni possibili, il più per Satana è fatto. Il mondo intorno ai due umani non “ha” più senso: non ha più, cioè, un senso certo e unico, garantito da un fondamento ontologico che gli è esterno ma al tempo stesso assolutamente intrinseco e connaturato. Adamo ed Eva ovviamente non se ne rendono del tutto conto fino al momento in cui la tragedia si delinea<sup>57</sup>. E il dato che ne permette l’avvio è ancora una volta un gesto di separazione.

È lei, di nuovo, la protagonista dell’azione, non solo perché è su di lei, come elemento “debole” della coppia, che l’Antagonista ha deciso di puntare – spinto in questo, senza dubbio, anche dall’attrazione fisica che prova nei suoi confronti –<sup>58</sup> ma anche perché è lei che insiste, per la prima volta, per allontanarsi da colui con il quale fino a quel giorno ha condiviso ogni istante delle sue giornate: “let us divide our labours”, suggerisce ora (IX. 214). Il pretesto addotto è quello dell’enormità del lavoro da svolgere per regolare e reprimere la smisurata vitalità della vegetazione: lavoro che potrebbe essere condotto con ben maggiore efficacia se non fosse, almeno per oggi, alternato con le dolci conversazioni,

<sup>56</sup> V.100-113: “nell’anima / ci sono molte facoltà inferiori che servono / la ragione la quale le comanda; tra queste la fantasia in seconda / esercita l’autorità; da tutte le cose esterne / che i cinque sensi attenti rappresentano, / crea immaginazioni, forme prive di sostanza / e la ragione, unendo o separando queste, plasma / tutto ciò che affermiamo o neghiamo e chiamiamo / conoscenza o opinione, poi si ritira / nella sua cella privata quando la natura riposa. / Spesso in sua assenza l’emula fantasia si sveglia / per imitarla; ma combinando male le forme / produce di frequente opere folli, specie in sogno / associando in modo errato parole e atti da molto passati o recenti”.

<sup>57</sup> La messa in guardia di Raffaele ha però già suggerito almeno ad Adamo la possibilità che i segni si prestino talora a due letture tra loro antitetiche, e che “some specious object by the Foe subordnd”, “qualche oggetto specioso reclutato dal Nemico”, possa ingannare la Ragione, usa alla piena univocità del significato (IX.351-362).

<sup>58</sup> Il suo commento dopo averli visti passare sotto di sé mentre nelle spoglie di un cormorano è appollaiato sull’albero della vita evoca l’inferno come luogo “Where neither joy nor love, but fierce desire, / Among our other torments not the least, / Still unfulfill’d with pain of longing pines”, “dove né gioia né amore, ma violento desiderio, / tra i nostri altri tormenti non il minore, / sempre insoddisfatto si strugge nella pena della smania” (IV.509-511).

gli sguardi languidi e i teneri sorrisi di cui è solitamente intessuto (IX.206-225). L'iniziale resistenza di Adamo al suo invito è gradualmente vinta dalla sua argomentazione, che fa leva in primo luogo sull'amore di lui e sulla paura che in virtù di questo amore egli ha di contrariarla (227-375).

Evidentemente, se l'idea di stare da sola in una zona isolata del giardino, che non l'aveva mai sfiorata in precedenza, le è venuta proprio ora, è perché la tentata seduzione attuata da Satana attraverso il sogno, nella sua apparente inefficacia, ha sortito un qualche effetto: ha dissodato un terreno e vi ha sparso semi che stanno cominciando a germogliare. Semi e sèmi: non è più solo la natura a produrre in maniera esorbitante, ma si sta avviando dentro Eva un processo di proliferazione incontrollata di ombre e fantasmi, proprio mentre lei, immagine di Adamo, comincia a svincolarsi dal "corpo" a cui era prima intimamente legata. Di più: la messa in scena onirica della Caduta, oltre ad alterare irreparabilmente il funzionamento del linguaggio, ha paradossalmente varcato, nel momento stesso in cui cominciava a scavare un solco tra la rappresentazione e la realtà, lo spazio della finzione per agire concretamente sul mondo. Eva, cioè, è *già* stata sedotta: sedotta a sedurre. Senza nemmeno saperlo ha imparato a servirsi efficacemente del linguaggio al fine della persuasione.

Il passo successivo, che è compiuto direttamente da Satana in veste di Serpente, consiste nella generazione in lei del Desiderio, sotto forma di un senso di incompletezza e di carenza: la nozione dell'esistenza di un vuoto da riempire a qualunque costo. Egli deve insomma instillare in lei quel morbo dell'anima – quel *distemper* destinato di lì a poco a manifestarsi nell'arrossamento delle guance, sintomo evidente della patologia mortale da cui è stata infettata (IX.887) – che porta a volersi altro da ciò che si è, a vedere il proprio stato attuale come una condizione esistenziale inadeguata e insoddisfacente da sanare a ogni costo<sup>59</sup>. Anche in questo caso l'Antagonista ha gioco facile, dal momento che la separazione da Adamo le sta già facendo avvertire qualcosa di analogo all'inquietudine di un desiderio insoddisfatto.

L'espressione è in realtà tautologica, poiché il desiderio è *per definizione* insoddisfatto. L'etimologia di *de-siderare* evoca l'augure il quale,

<sup>59</sup> Per il desiderio come malattia dell'anima e il suo legame con la malinconia e *l'amor hereos* tra Medioevo ed età moderna, cfr. G. AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977.

preparandosi a una seduta di *con-sideratio* o *con-templatio* – l’osservazione dei corpi celesti per trarne indicazioni circa i destini degli umani e i loro affari – si accorge improvvisamente che le costellazioni delle quali necessitava per costruire le sue previsioni non sono visibili quella sera<sup>60</sup>. Desiderio è dunque assenza, o meglio percezione di assenza, in termini di perdita di qualcosa di posseduto in precedenza o di subitanea scoperta della mancanza di una componente fondamentale per il raggiungimento della propria completezza. Dal momento che il recupero o l’attingimento dell’oggetto ne elimina, almeno provvisoriamente, l’assenza e dunque il desiderio, non esiste desiderio che, rimanendo tale, si dia al tempo stesso come soddisfatto: soddisfazione e desiderio, cioè, non possono coesistere e dove entra in gioco l’uno dei due cessa l’altro. È esattamente la stessa condizione che caratterizza il linguaggio e i segni in generale, i quali, al tempo stesso in cui indicano e rendono “presente” alla coscienza dei loro destinatari qualcosa che non è “li” – qualcosa che essi non sono –, ne denunciano inevitabilmente la distanza da sé, svelando attraverso il loro semplice esserci la differenza ontologica che li divide da quella “presenza”.

Assenza e desiderio appartengono per definizione all’inferno, come luogo fisico e come condizione dell’anima che Satana e i suoi seguaci sono destinati a portare dentro di sé sempre e dovunque (IV.19-22, 75; IX.467-468). Il Paradiso Terrestre nella sua condizione originaria è invece un luogo di “presenza”, dove il linguaggio contiene ancora in sé almeno il germe di ciò a cui allude e dove il desiderio non ha spazio né ragion d’essere, tanto che anche l’amore e la sessualità, che pure già occupano un posto fondamentale nella vita della coppia umana, ne prescindono completamente<sup>61</sup>.

La sensazione di mancanza o di vuoto che accompagna l’insorgere del desiderio ha spesso il suo corrispettivo metaforico nell’immagine della piaga fisica, della lesione dell’integrità somatica, come attesta primo fra tutti, lungo l’intero corso della cultura occidentale, il *topos*

<sup>60</sup> Cfr. A. ERNOUT et A. MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine* [1932], Paris, Klincksieck, 2001, s. v. *sidus*. Il termine *sidus* era comunemente utilizzato in riferimento a gruppi di stelle o costellazioni, in opposizione a *stella*, che designava un astro isolato. La parola *templum* — da cui *contemplo/contemplor* — prima di indicare un edificio sacro a un dio, si applicava ai due spazi, il terreno e il celeste, delimitati dall’augure rispettivamente come punto di osservazione e oggetto dello sguardo (ERNOUT-MEILLET, s. v. *templum*).

<sup>61</sup> Il desiderio carnale è la prima conseguenza della Caduta (IX.1011-1045). In precedenza la sessualità si fonda nel “Love unlibidinous” (V.449) che viene cantato in IV.750-770.

della ferita amorosa procurata dal dardo di Cupido. Nell'Eden prelapsario i due umani sono entrambi letteralmente invulnerabili, oltre che immortali, ma il senso in cui subito prima di comparire al cospetto di Eva Satana pensa al solo Adamo come "exempt from wound" (IX. 486) è probabilmente anche questo. In lui non è possibile produrre la lacerazione del desiderio, se non attraverso l'intermediazione della donna; sarà lei, di nuovo, a dover esercitare su di lui la seduzione di cui sarà stata vittima.

Il Serpente fonda largamente il suo sforzo persuasivo nei confronti dell'"imperatrice del mondo" e "regina dell'universo"<sup>62</sup> sulle speciose argomentazioni riguardo alla libertà e all'uguaglianza di cui ha già, nelle spoglie di Lucifero, sperimentato l'efficacia sulle sue truppe angeliche; ma veste la sua retorica, come era avvenuto nel sogno, dello stile fiorito dell'amante di tradizione petrarchesca, infarcendo però i suoi versi dei peggiori *clichés* di quella tradizione e spingendo l'iperbole a un livello tale da rischiare di indebolirne la seduttività:

Wonder not, sovrain Mistress, if perhaps  
 Thou canst, who art sole Wonder, much less arm  
 Thy looks, the Heav'n of mildness, with disdain,  
 Displeas'd that I approach thee thus, and gaze  
 Insatiate, I thus single, nor have feard  
 Thy awful brow, more awful thus retir'd.  
 Fairest resemblance of thy Maker faire,  
 Thee all things living gaze on, all things thine  
 By gift, and thy Celestial Beautie adore  
 With ravishment beheld, there best beheld  
 Where universally admir'd; but here  
 In this enclosure wild, these Beasts among,  
 Beholders rude, and shallow to discern  
 Half what in thee is fair, one man except,  
 Who sees thee? (and what is one?) who shouldst be seen  
 A Goddess among Gods, ador'd and serv'd  
 By Angels numberless, thy daily Train<sup>63</sup>.

<sup>62</sup> IX.568: "Empress of this fair World, resplendent *Eve*"; 684: "Queen of this Universe".

<sup>63</sup> IX.532-548: "Non ti meravigliare, o suprema Signora, se pure / puoi farlo tu che sei unica meraviglia; né tantomeno arda / di sdegno lo sguardo, paradiso di mitezza, / mal tollerando che così io mi avvicini a contemplarti, / mai sazio, io solo, senza temere / la tua fronte che ispira reverenza ancor maggiore in questo isolamento. / O immagine eccelsa del tuo eccellente creatore, / te tutte le cose viventi guardano, tutte le cose che per dono / ti appartengono, e adorano la tua celeste beltà / rapite contemplandola. E meglio sarebbe contem-



Eva non sembra per il momento prestare particolare attenzione al contenuto del messaggio, tutta presa com'è dalla questione del *medium*: è mai possibile che un serpente parli il linguaggio umano (553-566)? L'universo miltoniano si fonda su una *chain of being* ogni grado della quale, oltre a essere caratterizzato dal possesso di una sua specifica facoltà non condivisa con quelli inferiori, include in sé tutte le potenzialità che appartengono a questi ultimi<sup>64</sup>: mentre gli animali non hanno accesso all'idioma di Adamo ed Eva, questi ultimi sono in grado di capire gli animali e comunicare con loro mettendosi al loro livello. Un rovesciamento della gerarchia degli esseri come quello della conquista della parola da parte di un "bruto" (554) potrebbe ora insospettire la donna, dati gli avvertimenti che ha ricevuto dal compagno mentre si congedava da lui; ma evidentemente, anche se ha già in parte imparato a esprimersi in modo seduttivo, ella non si è ancora impadronita dell'arte dell'interpretazione, e continua a leggere i segni in maniera univoca, con l'ingenuità di chi investe tutto ciò che lo circonda della sua stessa innocenza.

La reazione di Eva spiana la strada in modo insperato alla strategia diabolica. La risposta è semplice: c'è nel giardino una pianta i cui frutti – non assaggiati prima da alcun vivente – hanno la virtù miracolosa di innalzare le creature sulla catena dell'essere, umanizzando l'animale fino a dotarlo di ragione e linguaggio articolato. Nemmeno qui si accende la diffidenza della "credulous Mother" dell'umanità (644), che anche una volta davanti all'albero proibito, pur ripetendo il comandamento divino, continua a prestare fede al suo interlocutore e a prendere per veritiero il suo racconto riguardo alla portentosa metamorfosi verificatasi in lui (647-654). Qui inizia la parte più stringentemente argomentativa della seduzione, nella quale Eva, portata sul terreno di una dialettica apparentemente fondata su un implacabile e lineare percorso raziocinativo che nasconde invece gli stessi sofismi e slittamenti semantici già utilizzati da Satana nelle allocuzioni politiche, è per forza di cose destinata a soccombere, male armata com'è nei confronti del potere mistificante della parola di cui egli è invece maestro. La sua unica via di salvezza sarebbe, una volta formulato il rifiuto iniziale, chiudersi nel silenzio; lei sta invece al gioco, proprio perché non ne coglie

plata / dove potesse essere ammirata universalmente; ma qui, / in questo parco selvaggio, in mezzo a queste bestie, / rozzi spettatori, incapaci per bassezza di discernere / metà di ciò che è bello in te, fatta eccezione per un uomo, / chi ti vede? (e uno cosa conta?). Tu che dovresti essere vista / dea fra gli dei, adorata e servita / da miriadi di angeli in scorta quotidiana?"

<sup>64</sup> Cfr. le spiegazioni di Raffaele in V.469-503 e VIII.620-629.

la faticosa gravità, e a quel punto è costretta a giocare secondo le regole dettate da lui.

Egli finge di aver frainteso l'interdizione posta sul solo albero della Conoscenza, estendendola a tutte le altre piante fruttifere del giardino e mettendola in insanabile contraddizione con quell'altro decreto divino che attribuisce agli umani la signoria su tutto il creato (656-658). Collocata di fronte a questo deliberato stravolgimento, Eva si affretta a correggerlo, cominciando a invischiarsi in una rete verbale da cui non potrà più districarsi, e peggiora la situazione aggiungendo un argomento che le pare inoppugnabile ma che offre gratuitamente un appiglio ulteriore alla dialettica del Tentatore: la punizione per chi trasgredisce è la morte (659-663). Qui il Serpente sferra il suo attacco conclusivo, nella forma di una vera e propria orazione classica introdotta da un capolavoro di *actio* retorica, dove nell'alzarsi e nell'ondeggiare del corpo flessuoso la mimica si intesse di movenze eleganti e insieme dense di passione, intervallate da pause eloquenti, come in una danza accompagnata da un silenzio più sonoro di un canto, fino al prorompere di una voce che sembra determinata a far finalmente trionfare la verità<sup>65</sup>. L'*exordium* è indirizzato all'albero stesso, di cui celebra le straordinarie virtù, e in particolare quella di aver messo in grado l'oratore di ripercorrere a ritroso il percorso che dagli oggetti dell'universo conduce, passando attraverso la sequenza delle cause ultime e seconde, a vederne con chiarezza le origini prime (679-683). Una volta stabilito con fermezza questo suo essere depositario di una scienza inaccessibile alle altre creature, o quantomeno a quelle del mondo materiale, il retore infernale si volge nuovamente verso Eva, come illuminato dalla luce di questa sua sapienza esoterica, per investirla con un fuoco di fila di affermazioni che andrebbero smontate una a una, ma a cui egli non le dà agio di riflettere né tantomeno di ribattere, incalzandola con il punto successivo della sua stringente e fallace *probatio* e trasformando implicitamente in assenso il suo forzoso silenzio riguardo a ciascuno dei passaggi attraversati. Il linguaggio cortese che riaffiora ripetutamente in questo discorso finale (684, 732), con la sua apparente celebrazione esclusiva delle doti fisiche della destinataria, serve a mascherare parzialmente – in modo da impreziosirlo senza renderlo impossibile da cogliere – l'appello rivolto in primo luogo alle sue capacità razionative e argomentative, appello che ella infatti percepisce e che suscita in lei un compiacimento particolare, poiché indica il suo poter essere pre-

<sup>65</sup> IX.664-676. Si tratta del passo qui posto in epigrafe.

sa sul serio, come avversario dialetticamente valido, in un ruolo ordinariamente riservato al solo Adamo.

Maneggiando ancora una volta abilmente una serie di antitesi che ha in ultima analisi creato lui stesso (685-702: *death / life, man / beast, man / God, good / evil, just / not just*) Satana destruttura l'evidente opposizione tra i loro termini e ne annebbia la differenza fino a far trascorrere l'uno nell'altro, in una confusione anfibologica dove si disgrega ogni certezza, ogni stabilità di significato<sup>66</sup>. Su questo terreno scivoloso disegna poi una serie di infidi percorsi sillogistici. La morte minacciata è in realtà vera vita: vita di conoscenza (686-687), morte della materia per rinascere nella divinità (713-714). E ancora: può forse essere concesso all'animale ciò che è negato all'umano (691-692)? E se mangiando il frutto l'animale assurge all'umano, sarebbe del tutto razionale immaginare che quest'ultimo dovesse innalzarsi al divino (710-712). E conoscere il bene non sarebbe forse una cosa giusta? Ma allora, perché non conoscere anche il male (se pure esiste), così da sapere come evitarlo (698-699)? La nozione stessa della punizione, poi, è assolutamente incompatibile con l'idea di un Dio giusto:

God therefore cannot hurt ye, and be just;  
Not just, not God; not feard then, nor obeyd:  
Your feare it self of Death removes the feare.  
Why then was this forbid? Why but to awe,  
Why but to keep ye low and ignorant,  
His worshippers; he knows that in the day  
Ye Eate thereof, your Eyes that seem so cleere,  
Yet are but dim, shall perfetly be then  
Op'nd and cleerd, and ye shall be as Gods,  
Knowing both Good and Evil as they know<sup>67</sup>.

<sup>66</sup> Per l'anfibologia cfr. LAUSBERG, pp. 86-92. Di tale tropo, detto anche *ambiguitas* o *aequivocum* – in inglese *equivocation* – si servono segnatamente le streghe (*lost / won, fair / foul*) fin dalla prima scena del *Macbeth*, dove subito dopo il regicidio (II.iii.1 sgg.) il portiere “infernale” del castello di Dunsinane attira ripetutamente l'attenzione su questa deliberata distorsione del linguaggio.

<sup>67</sup> IX.700-709: “Dio perciò non può farvi del male rimanendo giusto; / e se non giusto, non è Dio, e allora non è da temere, né da obbedire. / La vostra stessa paura della morte rimuove la paura. / Perché allora questo è stato vietato? Perché se non al fine di ispirare sbigottimento, / di mantenervi umili e ignoranti / suoi adoratori? / Egli sa che il giorno / in cui ne mangerete i vostri occhi, che appaiono così limpidi / ma vedono in modo confuso, saranno perfettamente / aperti e illuminati, e sarete come dèi, / conoscendo il bene e il male al pari di loro”.

A partire da questi versi, e fino alla conclusione del suo discorso (730), Satana, ripetendo uno degli stratagemmi verbali messi in atto in occasione della seduzione degli angeli, gioca sulla possibilità di attribuire il nome di *gods* a tutti gli esseri spirituali<sup>68</sup> per oscurare il concetto del Dio unico creatore di tutte le cose e dissolverlo nella pluralità di un *pantheon* popolato di entità superiori in dissidio tra loro e in lotta per la conquista del primato su un universo in balia del loro arbitrio e della loro gelosia. Una volta creato questo quadro di conflittuale incertezza, egli non ha più bisogno di ambagi o circonlocuzioni, e la sua *peroratio* è notevolmente sintetica ed esplicita:

these, these and many more  
Causes import your need of this fair Fruit.  
Goddess humane, reach then, and freely taste<sup>69</sup>.

Sono le ultime parole che pronuncia; si dileguerà poi non visto appena Eva avrà compiuto il gesto fatale. Intanto il desiderio (741) si è ormai impadronito di lei, sollecitato anche dal richiamo fisico dei cinque sensi<sup>70</sup>; e si manifesta nella sua improvvisa percezione di quanto lei e Adamo, esseri umani, siano condizionati da una “mancanza”, da un *want* (755), rispetto alle creature che li sovrastano nella catena dell’essere. Ella ha già fatta propria la retorica sofisticata del suo seduttore, tanto che ne ripete quasi alla lettera le argomentazioni:

For good unknown, sure is not had, or had  
And yet unknown, is as not had at al.  
In plain then, what forbids he but to know,  
Forbids us good, forbids us to be wise?  
Such prohibitions binde not<sup>71</sup>.

La seduzione di Satana è riuscita anche a rompere almeno temporaneamente la solidarietà tra i due umani: il *want* che Eva sentiva di avere in comune con Adamo si trasforma, subito dopo che lei si è ciba-

<sup>68</sup> Possibilità spesso utilizzata nel poema: cfr. V.117-119 e la n. 9 *supra*.

<sup>69</sup> IX.730-732: “queste, queste e molte altre / cause implicano quanto bisogno abbiate di questo splendido frutto. / O dea umana, toccalo, dunque, e assaggialo liberamente”.

<sup>70</sup> Nell’udito riecheggia ancora il suono della voce persuasiva (736-738), mentre l’olfatto (740) e la vista (735, 743) invitano a toccare (742) e ad assaggiare (740).

<sup>71</sup> IX.756-759: “Poiché un bene ignoto certo è non goduto; o, se goduto / e ancora ignoto, è come non goduto per nulla. / Detto semplicemente, dunque, che cosa ci proibisce lui se non la conoscenza, / il bene e la saggezza? / Divieti simili non sono cogenti”.

ta del frutto, in un *want* del femminile rispetto al maschile, inducendola in un primo momento a tenere per sé la “scoperta” appena compiuta, nel tentativo di compensare una disparità di cui con tutta evidenza sente il peso, “so to add what wants / In Femal Sex, the more to draw his Love, / And render me more equal, and perhaps, / A thing not undesirable, sometime / Superior: for inferior who is free?”<sup>72</sup>. La decisione di condividere con Adamo gli effetti miracolosi prodotti dalla trasgressione del divieto divino è dovuta alla gelosia nei confronti dell’eventuale “altra Eva” destinata a sostituirla nel cuore e tra le braccia di lui nel caso che, come è ai suoi occhi ancora possibile, lei fosse punita con la morte (826-833). Ma la destabilizzazione della “verità” compiuta da Satana, il quale l’ha irreparabilmente contaminata della sua stessa fallacia, la indurrà poi, una volta ritornata dal compagno, a motivare diversamente tanto la scelta di mangiare i frutti dell’albero quanto quella di offrirne anche a lui: sovvertendo le sue considerazioni precedenti, qui sottolineerà la propria dipendenza dall’amore di lui e il suo bisogno di non sopravanzarlo nella catena dell’essere (877-885). E lui finirà per acconsentire alla Colpa non perché persuaso dalle argomentazioni di lei, ma perché incapace di immaginare un’esistenza di cui lei non faccia parte, “Against his better knowledge, not deceav’d, / But fondly overcome with Femal charm”<sup>73</sup>.

<sup>72</sup> IX.821-825: “così da aggiungere / ciò che manca al sesso femminile, per attrarre ancor più il suo amore / e rendermi più uguale, e forse, / cosa non indesiderabile, un giorno / superiore: perché chi, da inferiore, è libero?”.

<sup>73</sup> IX.998-999: “Contro il suo buon senso, non ingannato / ma dissennatamente sopraffatto dal fascino femminile”.

MAURICE BENDRIX'S DOUBLE SEDUCTION:  
A NOTE TO GRAHAM GREENE'S  
*THE END OF THE AFFAIR*

*Pier Paolo Picinco*

Graham Greene owes much of his fame as a major British novelist of the XX century to his so-called 'Catholic novels'. Published over a span of a dozen years, *Brighton Rock* (1938), *The Power and the Glory* (1940), *The Heart of the Matter* (1948) and *The End of the Affair* (1951) elicited a compelling response on the part of readers and scholars alike. Characterized by crafty architectural schemes, carefully studied narrative strategies and a distinctively seedy and somewhat dejecting setting – named 'Greenland' by his reviewers –, Greene's Catholic novels have had considerable impact on the author's readership thanks especially to the ambiguity and contradictoriness displayed in matter of ethical design, a unique feature which renders them particularly thought-provoking. In a sense, they may be said to reflect, on a literary level, the author's internal conflict deriving from the forced coexistence of two distinct natures – the Catholic and the Communist – at a time when such opposite views could not possibly be merged in a single approach to life. David Lodge pinpoints this issue when he claims that Greene's writing exhibits "a powerful tension between the imperatives of religious orthodoxy and the human impulses."<sup>1</sup> One may as well add that Greene increases the emotional effect of combining – sometimes forcing – two totally distinct visions up to the extent of intentionally generating a number of paradoxical situations in the knotty situations he portrays.

Of all the Catholic novels, *The End of the Affair* may be selected as a fine example of such a fictional project, an exemplary jumble of opposite visions stretched to the very extreme. In fact, alongside the usual amount of high praise, the novel aroused bitter – sometimes even fa-

<sup>1</sup> David Lodge, *Graham Greene*, Columbia University Press, 1966, p. 32.

natical – hostilities, and was even banned in Ireland. As a consequence, in his later novels Greene himself decided to shift his focus to topics other than (his personal view of) religion. If we consider some of the opinions expressed by highly reputed critics, it is evident that *The End of the Affair* triggers a vast spectrum of reactions: according to Francis Wyndham *The End of the Affair* was "an artistic failure,"<sup>2</sup> while Frank Kermode maintained that it was a "masterpiece."<sup>3</sup>

The plot focuses on the love-and-hate affair between Sarah Miles, married to Henry, and the writer Maurice Bendrix, an alter ego of Greene himself. Carnal passion drives the two lovers in and out of each other's arms for a period of five years. The two lovers are together during one of the 1944 London bombing attacks by the Nazis which nearly destroys Bendrix's flat. Sarah, "a worldly-wise woman of no religious tendencies,"<sup>4</sup> convinced that Bendrix is dead (while he possibly has simply fainted) is annihilated by sorrow and frantically addresses God asking Him to restore the atheist Bendrix to life: in return, she will renounce to him forever. A few seconds after Sarah has finished uttering this prayer, Bendrix opens his eyes. Torn between her love for Bendrix and love for God, she chooses the latter. For apparently no reason, however, she does not mention the "the bargain prayer"<sup>5</sup> to Bendrix who, devoured by jealousy, begins a no-quarter investigation in order to find out the hypothetical villain/rival who has stolen Sarah. It takes him about two years to uncover the truth, but shortly after his discovery Sarah dies of pneumonia, which she catches when escaping from him in the rain. Bendrix mourns his loss and begins addressing Sarah. The novel ends with a series of episodes that seem to have an explanation only in terms of performed miracles by Sarah, thus inexorably driving a reluctant Bendrix towards conversion.

*The End of the Affair* offers a perplexing mix of mysticism and seduction: the writer and lover Maurice Bendrix emerges as an artful seducer obstinately resisting the power of belief, but his opposition lasts as long as material proof mushrooms. The split in Bendrix's identity is possibly one of the most successful strategies enabling Graham Gree-

<sup>2</sup> Francis Wyndham, *Graham Greene*, Longmans, Harlow, 1968, p.22.

<sup>3</sup> John Spurling, *Graham Greene*, Methuen, London, 1983, p. 46.

<sup>4</sup> Stephen K. Land, *The Human Imperative: a Study of the Novels of Graham Greene*, AMS, New York, 2008, p.73.

<sup>5</sup> John Spurling, *Graham Greene*, Methuen, London, 1983, p. 45.

ne to write a story that obtained such an admirable recognition and magnetized large masses of readers. At the same time Bendrix appears to be narrator and co-protagonist of the plot, devilish force and victim, seducer and channel to God: likewise, for one reason or another, the narration constructs around his persona doubles of Sarah, of other characters (Henry, Mr. Smythe, Mr. Parkis), as well as of God.

After a few preliminaries, *The End of the Affair* starts telling the reader how the affair originated. Interestingly enough, at their first meeting Sarah Miles already knows Bendrix, not the other way round. He is a writer of some reputation, whereas she is an ordinary housewife, married to an “important assistant secretary in the Ministry of Pensions.”<sup>6</sup> Bendrix is interested in obtaining details about Henry since one of his characters is modelled on him, and consequently Sarah and Bendrix begin seeing each other. Bendrix, however, confesses that a part of his mind was working on quite a different plan: “She didn’t know what I was at; she thought, I am sure, I was genuinely interested in her family life.” [Greene, 1951: 4] After a few pages we have already found the typical split that so deeply characterises the narrator’s figure: two parallel arrangements are simultaneously being prepared by the same mind.

On the other hand, Sarah is soon described as a “breasty” [Greene, 1951: 5], “beautiful” [Greene, 1951: 17], “happy” [Greene, 1951: 17] and warm woman – who treats Bendrix “as a human being rather than as an author” [Greene, 1951: 17], in spite of the fact that she had made his acquaintance at a book launch. As the plot unfolds we gradually discover that she is self-centred – as self-centred as her lover – as well as that she becomes a tool for Bendrix towards faith, in this closely replicating the role he has with her. Furthermore, in her diary she freely mixes love with hate, following her lover’s example, while her most momentous assertion, “I’ve caught belief like a disease,” [Greene, 1951: 182] resembles, for all we know, one of Bendrix’s sharp and harsh statements. All these observations of course have the purpose of demonstrating that Sarah seems to have been pieced together as Bendrix’s mirror-image<sup>7</sup> and we can hardly be surprised to know that a

<sup>6</sup> Graham Greene, *The End of the Affair*, London, Penguin Classics, 2004 (1951), p. 4.

<sup>7</sup> O’Prey’s comment that “Greene has difficulty in portraying convincing women” [*A Reader’s Guide to Graham Greene*, London: Thames and Hudson, 1988, pp. 90-91] is particularly meaningful at this juncture.



man and a woman, each the splitting image of the other, both self-centred and sensual, become lovers when left free to meet. This is the typical situation when falling in love with another is coincident with falling in love with oneself. Even if the narration never tackles this issue directly, it is therefore evident that Bendrix falls in love with Sarah because she is ultimately his double: on her part, she follows a parallel route.

What we may surmise from the text, on the other hand, is that she is also attracted by Bendrix because he is a writer, and also because his wickedness allows her to develop her holy self: “You do seem to dislike a lot of people” [Greene, 1951: 18] is significantly the first comment she makes that Bendrix recalls. Generally speaking in fact, misanthropy can hardly be said to be a factor of attraction in a woman for a man. Of course, after having mentioned all these motivations we should focus our attention on physical attraction, the most weighty element at the basis of such an ardent relationship. This is the fulcrum of their union and the narrator at various times insists on the importance of the imagery that the couple uses in order to secretly allude to their sexual affair. A dish of onions is served to them at the restaurant the night their love-story fires up, and ‘onions’ – because they make one “happy and miserable” [Greene, 1951: 33] – will be their furtive code to refer to their encounters. Needless to say, the fact that the metaphor is drawn from the semantic field of food is eloquent enough. If Bendrix is therefore literally hungry of Sarah, Henry is not at all and in the very first pages of the novel, the narrator clearly reveals his spite for Henry’s indifference to Sarah’s beauty: “I thought with bitterness and envy: if one possesses a thing securely, one need never use it.” [Greene, 1951: 7] With this sarcastic side comment, along with bringing to the fore his male-oriented perspective, Bendrix openly exposes Henry’s impotence, possibly the prime reason which drives Sarah to him. Irony is also employed by the couple to stress Henry’s lack of enthusiasm for onions, so that when Bendrix (mischievously) asks Sarah if her husband has any liking for that particular kind of root vegetables, she answers: “He can’t bear them.” [Greene, 1951: 33]

If as a lover Bendrix is a successful seducer mainly because of his sexual attractiveness and his ability to gratify Sarah’s appetites, there is also another aspect which deserves attention. Bendrix’s role in the novel is two-fold, he is at the same time protagonist and narrator of the story. As Richard Creese clearly schematizes “Bendrix’s narration divi-

des into three narrow, carefully distinguished timeframes.”<sup>8</sup> Timeframe B, “the heart of Greene's novel,”<sup>9</sup> starts on a cold and rainy night of January 1946 and proceeds until the last scene of the plot, occurred some three months later. Timeframe C deals with the affair, spanning from the summer of 1939 to the London bombing, 16 June 1944. The focus of these two time sections is Bendrix as a lover or, if one prefers, as a character. However, he writes his own chronicle in 1949, a section that Creese names Timeframe A: Bendrix in his role as a narrator moves entirely within the ranges of this time plan, a strategy which allows him to create distance from his double self, Bendrix the character. The consequence of such a differentiation becomes particularly evident when we consider that the character Bendrix is an atheist, and almost a compulsive one, whereas in his position as a narrator he has turned into a believer. On various occasions the split in Bendrix's twin nature surfaces, as highlighted in the following passage in the opening of the novel, set in 1946, when the protagonist meets Henry by chance:

It is convenient, it is correct according to the rules of my craft to begin just there, but *if I had believed then in a God*, I could also have believed in a hand, plucking at my elbow, a suggestion, “Speak to him: he hasn't seen you yet.” [Greene, 1951: 1, italics mine]

Although speaking from a different perspective, Bendrix is a seducer even in his narrator role, although his seduction is more subtle than that of his double, possibly because it is meant to win the resistance of a different prey: his reader. The routes and tasks of the two Bendrix run parallel and cross one another: the character has to conquer a woman, the narrator his readers. If the former fights against belief (in God), the latter against his own reader's disbelief, something which emerges quite evidently from the very first words “if I come to say anything in favour of Henry and Sarah I can be trusted,” [Greene, 1951: 1] asserts Bendrix. Incidentally, the terms 'trust' and 'distrust', both as a noun and as a verb, may not have the same occurrence as 'love' and 'hate' (300 and 100 respectively<sup>10</sup>), but with 28 recurrences in such a short book they reveal an obsession on the part of the narrating

<sup>8</sup> Richard Creese, “Abstracting and Recording Narration in *The Good Soldier* and *The End of the Affair*” in *The Journal of Narrative Technique*, Vol. 16, No. 1 (Winter, 1986), p. 4.

<sup>9</sup> Richard Creese, “Abstracting and Recording Narration in *The Good Soldier* and *The End of the Affair*” in *The Journal of Narrative Technique*, Vol. 16, No. 1 (Winter, 1986), p. 4.

<sup>10</sup> David Lodge, *Graham Greene*, Columbia University Press, 1966, p. 34.

voice for what involves the general credibility – should one say sincerity? – of the story. Now, *The End of the Affair* is a mind-boggling, somewhat implausible story indeed, starring a(n adulterous) woman turning into a saint and performing miracles, and surely part of the narrator's anxiety to be believed stems from his being aware of having a very difficult task to carry out. In a way, the proud Bendrix needs to convert his readers to believe in his questionable story in order to balance the suffered blow of his forced conversion to God. His own purpose in writing therefore appears as a form of revenge he takes on to his own readership after his conversion, a whimsical and childish desire to re-establish equity, somewhat reminding one of a spiteful trick: if Bendrix was forced to believe in God, his readers will be to his story. In this context, one cannot but agree with O'Prey as he stresses that "In *The End of the Affair* it is the setting for the mysterious actions of a God who, to use the terminology of the novel, 'seduces' His sinners to believe in Him."<sup>11</sup> On a parallel level, the act of writing for Bendrix becomes an act of seduction.

One may as well discuss the motivation for Bendrix to narrate his own story in terms of psycho-analytical processes. Undeniably, his narration is clearly configured as a safety valve that an injured and wronged self-centred subject exploits in order to release his frustration. At no time, in fact, Bendrix manifests the doubt that his self-obsession may distance his reader from his tale. Joseph Hynes' contention that

In *The End of the Affair* the narrator spreads heavily his malice, jealousy, hatred, self-loathing, and no-nonsense sexual desire, with the result that he has us feeling exactly as he felt just when he was stricken with Sarah's narrative<sup>12</sup>

should be positioned in this precise context. Sigmund Freud's theory about sublimation may be of aid in accounting for Bendrix's decision to put into words his angered self. Very briefly, defined as a defence mechanism of the psyche, sublimation is a process alleviating psychosis in a subject by transforming basic, violent or erotic frustrated impulses into socially acceptable forms of expression. Art, according to

<sup>11</sup> Paul O'Prey, *A Reader's Guide to Graham Greene*, London: Thames and Hudson, 1988, p. 89.

<sup>12</sup> Joseph Hynes, "Two Affairs Revisited" in *Twentieth Century Literature*, Vol. 33, No. 2 (Summer, 1987), p. 245.

Freud, is one of such eligible processes. In this perspective the act of writing for Maurice Bendrix appears as a form of release adopted by his frustrated libido to cope with Sarah's death and that allows the narrator to free himself from his loss. The act of narrating therefore may also be seen in terms of a tamed and gentle seduction of the reader, once the erotic seduction of Sarah has forcedly come to an end. If Bendrix's narration starts after Sarah has died, it is certainly not a coincidence. Whether a form of sublimation or an indirect revenge, the act of writing in *The End of the Affair* appears as a tool to restate a form of balance that God's interference in Bendrix's business has broken.

However, the troubles connected to the narrator's reliability go much beyond the simple belief in (or tolerance to) miracles. Maurice Bendrix is ultimately a proud, self-indulgent, wallowing, spiteful and immature character unable to accept reality: literary criticism has in fact described him as "mean, nasty, selfish in his unhappiness,"<sup>13</sup> or, alternatively, "agnostic, egoist and materialist."<sup>14</sup> He does not possess the qualities that make him a trustworthy storyteller. Far from it. As a result, *The End of the Affair* appears as a tour-de-force combining two elements that make narration hard to believe: it is an implausible story written by an unreliable narrator. What however makes this mission impossible intriguing is Bendrix's trained skill as a professional writer so that Hynes argues that he "is obviously, in retrospect, a wonderful trickster."<sup>15</sup>

Although a skilful narrator who is always in full command of the situation, he cannot hide that he is a liar. He lies to Sarah in various occasions in 1946 when he is plotting to meet her again and when he finally meets her at the restaurant, he always lies to Henry, even if he assures him "You know you can trust me, Henry," [Greene, 1951: 8] he lies to Mr. Smythe on the day of their first encounter, and it is evident that he is most appropriate in wearing a mask. None of the characters involved in his story seem to be in the position of challenging him or to simply detect his insincerity. And if Bendrix as a lover cannot avoid

<sup>13</sup> Joseph Hynes "Two Affairs Revisited" in *Twentieth Century Literature*, Vol. 33, No. 2 (Summer, 1987), p. 237.

<sup>14</sup> Robert Henry Miller, *Understanding Graham Greene*, Columbia: University of South Carolina Press, 1990, p. 87.

<sup>15</sup> Joseph Hynes, "Two Affairs Revisited" in *Twentieth Century Literature*, Vol. 33, No. 2 (Summer, 1987), p. 243.

lying to other characters, it is plausible that he does the same in his role as a narrator.

Yet, to complicate matters for his readers, there is more than a simple determination to lie on Bendrix's part because, as Michael Gorra rightly points out, "the narrator recognizes his own unreliability"<sup>16</sup> in the novel when he admits "my own words were overcharged. I could detect their insincerity." [Greene, 1951: 159] Bendrix waits for three years before he starts writing his own story and this span of time is maybe enough for him to become aware that, despite himself, he will never be able to write a completely truthful report. This is evident in the very first page of his own account when he claims: "I am writing against the bias because it is my professional pride to prefer the near-truth." [Greene, 1951: 1] Despite three years have passed since the last episodes have occurred, Bendrix has not distanced himself enough from them and emotional involvement still prevents him from having a clear, detached perspective on the whole story. In addition, his own pride, egocentricity, and failure to properly digest truth further make this process crooked and shady. Paradoxically enough – but *The End of the Affair* often moves in a territory that is proximate to paradox – one may argue that Bendrix honestly recognises his inability to remain honest as a narrator so that one may surely credit O'Prey with insight as he maintains that "Bendrix's narrative is intimate, conversational, direct, evidence of a witty and urbane personality."<sup>17</sup>

With *The End of the Affair* Graham Greene has divided his scholars on most issues except on its complicatedness and contradictoriness: "[t]his briefest of Greene's novels is also structurally its most complex"<sup>18</sup> affirms Robert Henry Miller, while Stephen Land argues that it is "the most problematic of Greene's major novels."<sup>19</sup> Maurice Bendrix's seduction seems to be more convincing as he plays the part of the narrator than that of the character, possibly because his self-indulgence and male oriented views make his task of Sarah's tempter

<sup>16</sup> Michael Gorra, "Introduction" to Graham Greene's *The End of the Affair*, London, Penguin Classics, 2004 (1951) p. xi.

<sup>17</sup> Paul O'Prey, *A Reader's Guide to Graham Greene*, London: Thames and Hudson, 1988, p. 90.

<sup>18</sup> Robert Henry Miller, *Understanding Graham Greene*, Columbia: University of South Carolina Press, 1990, p. 83.

<sup>19</sup> Stephen K. Land, *The Human Imperative: a Study of the Novels of Graham Greene*, AMS, New York, 2008, p. 72.

too easy to accomplish, almost a matter of fact. On the other hand, the challenge of his readers to believe in his words – or resist belief –, somehow mirroring his struggle to defy belief in God, is alone worth the reading of this complex, and sometimes irritating novel.



THE SEDUCTION OF THE EMPIRE:  
YOUNG SOUTH AFRICAN NOVELISTS  
AND THE FASCINATION FOR RICHES

*Paola Quazzo*

In some of the novels of the new generation of black South African writers it is possible to identify patterns of seduction that work as an analytical paradigm of contemporary South Africa. Modern South African society, as depicted in *Welcome to Our Hillbrow* (2001) by Phaswane Mpe, and in *African Delights* (2011) by Siphiwo Mahala, seems to be completely seduced by the Western socio-economic model dominated by consumerism which rules the globe. The young protagonists of these novels are presented as weak and frail and they succumb under the pressure of social expectations and economic allure. The lack of ideologies, religious beliefs or courage to support them contributes to their final annihilation. The narrative climax consists of a series of seductive scenes which expose a range of unequal power relationships affecting the young protagonists on a psychological, social and political level.

In modern South Africa the black population, formerly subjugated by the apartheid system, is under the spell of their desire for social and economical advance. This desire is directed at acquiring an adequate amount of money, and hence a corresponding amount of commodities which allows them to reach the same social position which was a prerogative of the whites in the past. The new fruits of today's South African gold rush are the so-called 'black diamonds' and 'coconuts': they identify members of South Africa's fast-growing, affluent and influential black community, and black people 'who are white inside'<sup>1</sup>. The derogatory connotation of these nicknames does not entirely disguise the social envy of those who still lack fulfilment for their desires. The seduction of social success and consumerism revives the old

<sup>1</sup> These popular colloquial terms have also been chosen as titles of two novels which epitomize these people: *Black Diamond* (2009) by Zakes Mda and *Coconut* (2007) by Kopano Matlwa.



fascination of colonialism, the one denounced by Franz Fanon, in which the coloniser-seducer conquers the colonised-seduced, militarily as well as psychologically. In the post-colonial phase the new liberated subjects are still fascinated, if not monopolised, by appealing life-styles that capitalistic imperialism enforces. This entails some consequences, the first and more apparent being the migratory fluxes from the countryside to big metropolises, whose appeal is further enhanced by their swarming life and commercial abundance. As Achille Mbembe and Sarah Nuttal point out: “What is underestimated is the extent to which major African cities have been able to attract and seduce, in their own ways, certain forms of colonial and now global capital. That such forms of capital are, for the most part, predatory is without doubt”<sup>2</sup>. Secondly, people seem to lose contact with their soul, either in the form of traditional religiosity or in the form of ethics that can support the strain and pressure that modern South African society puts on the individual.

South African literature reflects these ongoing processes. In fact, the themes which interest the ‘nouvelle vague’, or “new crop”<sup>3</sup> of young black writers are no longer connected to apartheid or political engagement. They prefer more urging contemporary issues: education, work, AIDS, crime, xenophobia, political corruption, cultural industry. However, they move from personal stories of a more intimist look, often autobiographical, narrated with a highly ironical attitude, in which the characters inevitably get entangled in the problems that affect the entire South African society. The two novels by Mpe and Mahala, which are taken into consideration here, stand out exactly because more than just one type of seduction can be found in their pages. Erotic seduction, seduction of place, ethical seduction contribute to enrich the general picture outlined so far and stimulate an interesting series of literary references. Moreover, the stylistic features of these works are revealing of the freedom with which the authors appropriate and mix the South African tradition of white and black writing. From the first, they cite Bosman and Coetzee, from the second, they recall the *Drum* experience and ‘Jim-comes-to-Jo’burg’ literature.

*Welcome to Our Hillbrow* is Phaswane Mpe’s first published novel in 2001. Mpe was born in 1970 in the Northern Province and moved to

<sup>2</sup> A. MBEMBE, S. NUTTAL, *Johannesburg: The Elusive Metropolis*, Durham, Duke University Press 2008, p. 5

<sup>3</sup> S. MAHALA, *Sowing the Seeds of a New Crop*, in “Mail and Guardian”, 13 April 2012

Johannesburg to attend university<sup>4</sup>. Much of the story of the novel is based on autobiographical events, even though the book itself is not an autobiography. One of the most original aspects of the work is the narrating voice: it is an omniscient narrator who addresses the protagonists with a friendly and knowing 'you' and tells the story in an involuted way, with many flashbacks and sudden anticipations. His/her points of views<sup>5</sup> are extremely critical towards racial prejudices and traditional witchcraft and it shows pity towards young people who fall under the unbearable burden of social and economic expectations that make them set aside their search for personal happiness.

The protagonist of *Welcome to Our Hillbrow* is a boy, Rafentše, together with two girls, Lerato and Refilwe. Rafentše is a boy from Tiragalong, a village in the north, who moves to Johannesburg to attend university. He is a brilliant student and after his degree he is offered a job as a lecturer. He is also a prospective writer, inspired by the prodigal life of Hillbrow, the city district where he lives with his girlfriend Lerato. She comes from a township and she is also a university student. Refilwe is Rafentše's former girlfriend whose love is refused by the boy. After Rafentše's suicide, she takes over as the heroine of the narration. Since she is intelligent and determined, she manages to go to Oxford to study but there she develops AIDS, so she returns home to die.

The novel can be read according to several perspectives. It is a *Bildungsroman* where the coming-of-age shockingly coincides with death. It is a moving eulogy of South African youth, whose dreams and lives are untimely cut short by poverty and disease, and who often die twice, since their "second death"<sup>6</sup> is inflicted by the slander of vicious friends, neighbours or relatives. It has also the force of a *j'accuse* against traditions that the narrator interprets as superstition, together with all forms of "Euphemism. Xenophobia. Prejudices"<sup>7</sup>. Finally, *Welcome to Our Hillbrow* can be regarded as a book about seduction. It is the erotic seduction of which the young characters are the prey, thus getting involved

<sup>4</sup> After a Masters degree at Oxford University he worked as an editor in the publishing industry and as a teacher at Witswatersrand University. He died suddenly at the age of thirty-four from an unknown illness, almost certainly HIV-related.

<sup>5</sup> Although nowhere is it said that the narrating voice is male, the reader tends to identify it with the author's voice or, at least, with the voice of a male friend of the protagonist. Dan Ojwang suggests that this dialogic narrative strategy works as a sort of therapy in which the writing addresses its old, dead self in a process of recognition and acceptance.

<sup>6</sup> P. MPE, *Welcome to Our Hillbrow*, Pietermaritzburg, University of Natal, 2001, p.42

<sup>7</sup> *Ivi*, p.60

in a vortex of “Love. Betrayal. Seduction. Suicide.”<sup>8</sup>, under the terrible spell of the AIDS disease; it is the seduction of a place, Hillbrow, whose description likens it to the dangerous but appealing Sodom and Gomorrah. But it is also the seduction of literature as a commitment, as a weapon to change the world.

To the erotic seduction it belongs to a series of love affairs, licit and illicit, between the characters: Rafentše is betrayed by his first girlfriend Refilwe, then he falls in love with Lerato, but he betrays her with his best friend's mistress, and in turn he is betrayed by Lerato with his best friend. The scenes of seduction are described as a surrender to forces that overcome the characters' will. Consider the scene in which Rafentše's betrayal is narrated. The girl had been mistreated by her boyfriend and Rafentše came to comfort her:

The boy in your trousers decided to express his sympathies too. You felt your heart begin to beat quite fast. Gentle drops of sweat began to do the rounds on your back. Your dilating eyes sent a subtle message of love to Bohlale [...] It was, in its intention, an innocent message, but the conscience of friendship required that it should rather not be sent<sup>9</sup>.

The different parts of the body are personified and seem to take decisions on their own, without any control on the boy's part. Rafentše is weak: things happen in spite of him, and this love scene is but one of the situations in which he reveals himself unfit to live. His weakness leads him to suicide: suicide is “seductive” in an “amusing” way<sup>10</sup> and the boy is allured by the possibility of finding relief from his troubles:

*Relief* was the sum total of the benefits you discovered. Relief from the pressure to succeed, with the weight of Tiragalong's expectations on your back. Relief from the constant financial strains and burdens. From the unending disappointments of life etched on your brain, with both your mother, friend and lover as some of their embodiments. And relief too from your nagging sense of guilt [...] With so much on your mind, *suicide* and *relief* could only be synonymous attractions<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> *Ivi*, p.38

<sup>9</sup> *Ivi*, p.37

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 30

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 40-41

Love and the beloved people are thus downgraded: they are one of the inevitable troubles that add to one's personal burdens. In the experience of these youngsters, erotic seduction and love have lost all their creative, enhancing power because they feel victimized by love's unpredictability and ungovernability.

The seduction of place revolves around Hillbrow, once a cosmopolitan lively area, now an over-populated, poverty-stricken, crime-afflicted district. In the book Hillbrow is not just a backdrop onto which the action takes place, but it is part of the story itself, the indispensable medium without which all the narrated events could not have possibly occurred. The first chapter, "Hillbrow: The Map", is dedicated to the description of the place and, despite the positive, warm-feeling title, which is repeated throughout the chapter like an ironic mantra, the district is defined as a "menacing monster"<sup>12</sup>. Why then is it so seducing? It is not difficult to understand it if we consider the term "monster" in its etymological meaning which joins together horror and wonder. People are attracted by the freedom they can breathe there, and lawbreaking, violence, and chaos are just side-effects of such liberty. Unlimited freedom and power are the temptations of Satan, *le grand seducteur*, and Hillbrow here plays the role of the devil: "The lure of the monster was, however, hard to resist"<sup>13</sup>. But not everybody is a victim of the seduction of evil: people are also fascinated by what Hillbrow offers. First, it is a place "full of career opportunities"<sup>14</sup>, or at least it seems so. Nowhere it is said what type of career would be offered or propelled by the place, but if the reader could rely on the description of the neighbourhood, the only working options appear to be prostitution, drug dealing, and delinquency. Crime has also its seductive modes: "Crime was glamorised on the screens and robbers were portrayed as if they were movie stars."<sup>15</sup> However, the big city is also a place where people can get a proper job thanks to their skills and determination: Rafentše is a university lecturer, his cousin is a policeman. Women too can gain independence by getting higher education and a career: Lerato is a university student and Refilwe has a good job in the publishing industry where she also gets a promotion before leaving for a Masters degree at Oxford.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 3

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 5

Secondly, Hillbrow is appealing because it is a “sanctuary”<sup>16</sup>: a hiding place and a refuge where to seek shelter: not only criminals, but also newcomers from the countryside and Makwerekwere<sup>17</sup> people, i.e. immigrants from other African countries. It is a lair from which to venture out to the big city – and the detailed directions the narrator provides the reader with are a realistic piece of writing which makes the reader go on walking tours through the streets of the district. In the end, when black people say 'Hillbrow' they really say 'Johannesburg': the district synecdochically stands for the whole city because it is the gateway to the metropolis, as much as any other ethnic enclave that receives the newcomers in a new world. What Hillbrow cannot be is a community: it is a place where you fight to survive and, possibly, to advance economically. “It is the city’s gateway – and, too often, its graveyard”<sup>18</sup>. It is contrasted with the “kitchens”, i.e. the white residential areas, but also with townships such as Alexandra, and above all it is contrasted with Tiragalong, the native village. From the beginning Hillbrow stands out as something completely different in the eyes of the country boy: people are busy (“the thing that stands out in your memory is the extremely busy movement of people going in all directions”<sup>19</sup>), there is a great variety of shops, there are unimaginable facilities such as fresh water coming from a tap (“So here you received a treat; warm, hot and cold water right in the flat”<sup>20</sup>), there are ‘curiosities’ such as beggars, street children, prostitutes, street hawkers. Probably, the seduction of Hillbrow resides precisely in this: it is the Elsewhere, a totally different place.

The opposition city vs countryside is at the core of a certain type of literature, born in South Africa in the 1930s, referred to as ‘Jim-comes-to-Jo’burg’ literature, also celebrated in the 1949’s film “Jim Comes to Jo’burg”<sup>21</sup>. It is a formula to talk about the blacks’ experience in Johannesburg: a black bumpkin comes to the city full of good hopes but often ends up in disillusionment. This theme characterizes many publications including R.R.R. Dhlomo’s novel *An African Tragedy* (1928),

<sup>16</sup> *Ivi*, 18

<sup>17</sup> “*Makwerekwere* was a word derived from *kwere kwere*, a sound that their unintelligible foreign languages were supposed to make, according to the locals.” (*Ivi*, p. 20). See how the word has the same etymology of the word “barbarian”.

<sup>18</sup> R. POPLAK, *Writing Johannesburg*, in “The Walrus”, July/August 2010,

<sup>19</sup> P. MPE, *Welcome to Our Hillbrow*, Pietermaritzburg, University of Natal, 2001, p. 7

<sup>20</sup> *Ivi*, p.10

<sup>21</sup> Also known as “African Jim”, the film was directed by Donald Swanson and it starred jazz stars Dolly Rathebe, the African Ink Spots and Jazz Maniacs.

Peter Abrahams's *Mine Boy* (1945) and Alan Paton's *Cry, the Beloved Country* (1948)<sup>22</sup>, all of which share a more or less negative view of the city as a place of depravity. In *Welcome to Our Hillbrow* too the city is feared and despised by the country villagers because it is a place of moral and physical decadence: a number of stories exists telling of men using drugs and drinking their lives away, dazzled by prostitutes, practising homosexuality, eventually getting AIDS. They accuse the Makwerekwere people as being the cause of all this evil, the very reason why their relatives fell pray to the city corruption: in their opinion, they not only control the drug and prostitution business but they also introduced AIDS to South Africa. According to such widespread prejudices, these people are believed to be part of the vast system of corruption which includes the whole of Johannesburg, the city "of milk and honey and bile"<sup>23</sup>. However, Mpe distances himself from any moralistic or paternalistic attitude which characterized the 'Jim-comes-to-Jo'burg' literature. Right from the beginning, the narrator makes clear that there is a lot of stereotyped, prejudiced, hypocritical thinking in the stories that circulate in the village and among migrants. Makwerekwere people are just the scapegoat for practises such as crime and sexual promiscuity in which native people are involved as much as immigrants. The dialectics between native people and immigrants or city people, which more often ends up in overt opposition and enmity between the two groups, deeply affects Rafentše and it is one of the reasons of his disgust for life. It is through his voice that Mpe affirms his general view on this issue: "what makes Hillbrow so corrupt" is "people who bring home grudges with them to Jo'burg"<sup>24</sup>.

Hillbrow is also strictly connected with storytelling and literature and in Mpe's novel literature has a relevant role. It is celebrated as a seductive force that mythicizes what it touches and has a subversive influence on human life. At the beginning Rafentše laments that Hillbrow is discarded by literature even though it is a "popular"<sup>25</sup> place: writers in English and in the other ten official languages of modern South Africa seem to ignore it. Yet, Hillbrow is alive and vibrant in the

<sup>22</sup> Other publications include Douglas Blackburn's *Leaven: A Black and White Story* (1908), W.C. Scully's *Daniel Vananda* (1923), William Plomer's 'Ula Masondo' (from *I Speak of Africa*, 1927), and Mbulelo Mzamane's *My Cousin Comes to Jo'burg and Other Stories* (1981). See R. SAMIN.

<sup>23</sup> P. MPE, *Welcome to Our Hillbrow*, Pietermaritzburg, University of Natal, 2001, p. 41

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 18

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 30

stories of the people who inhabit it. Therefore, it appears that the fascination of the place is a ‘construction’, it is the result of words, because it is created through narration. Among the migrants there are some who “possessed storytelling skills that could imprint the most vivid images on a person's mind”<sup>26</sup>. The power of the storytellers has a supernatural quality according to ancient traditions, both African and Western. They can handle the forces that direct the mind and the will of the individual, they are magicians. Hillbrow then is not a remarkable place but it is made special and dangerously appealing by the skills of those who can use words beautifully. Rafentše wants to be one of them, so he trains in the magical art of narration and he feels powerfully inspired by the possibility of transforming the place into words. The seduction of the place has developed into a dependency for the boy, as another contemporary South African author, Ivan Vladislavič, put it: “‘I would die out here,’ I say. ‘I need the buzz.’ [...] ‘Not everyone wants earplugs. Dickens couldn’t work without the noisy rhythm of London outside his window.’”<sup>27</sup>. For Mpe, living in contact with bustling life is a necessity for any writer whose poetics aims not only at achieving aesthetic effects but also at arising awareness in the readership. Mpe’s work can then be included among the tradition of *engagé* writing which historically characterizes South African literary productions.

Siphiwo Mahala shares a similar commitment with Mpe, but with a different approach. In *African Delights* he does not focus on the psychological distress caused by the confrontation of young souls with temptative surroundings and tiring personal relationships, like Mpe did. In his text the theme of seduction appears in the form of power relationships at personal as well as economical and political levels. The book is a collection of short stories grouped into four sections. While the first two are set in the 1950s-1960s, the last two have a contemporary scenery. Even though only the fourth section will be considered here, it is worth noting that the first section is also a story of seduction and betrayal, but narrated mainly with a humourous verve. It is entitled “The Suit Stories – A Tribute to Can Themba”, and it contains three short stories inspired by Themba’s best known piece of prose: “The Suit”<sup>28</sup>. In the first, “The Suit Continued”, Mahala imagines what

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 39

<sup>27</sup> I. VLADISLAVIČ, *Portrait with Keys: Joburg & What-What*, Cape Town, Umuzi, 2006, p. 145

<sup>28</sup> “The Suit” tells the story of Philemon, a lawyer, who finds his wife in bed with another man. The lover runs away leaving behind his suit. Philemon decides to take his revenge in a

could have happened to the man who escaped half-naked from the window, and in the third, “The Lost Suit”, he invents a new, humorous love story between a man and a ghost in the heyday of swinging life in Sophiatown’s shebeens. The second text is a further development of Themba’s work, written by Zukiswa Wanner<sup>29</sup>, who retells the story from the point of view of the wife.

Mahala does not have the reputation of a *poète maudit* like Mpe. Born in Grahamstown, he has worked as a freelance journalist and cultural promoter after studying in Fort Hare, Johannesburg and London. The short stories in *African Delights*, ranging from the world of *Drum* and Sophiatown to post-1994 South Africa, through the apartheid era, quite pregnantly show “the connection between the old and the new socio-political orders in South Africa”<sup>30</sup>. The book thus springs out from a search for truth, which is indebted to certain realistic poetics. However, truth is multi-faceted in the stories, as the same event is told and re-told several times, from several perspectives, in different times, even by different writers, so that the author can conclude that “Truth is forever elusive”<sup>31</sup>.

Such elusiveness characterises the two protagonists of the fourth and last section of the collection which gives the title to the whole book. In fact, it is difficult to say if they are “victims of stronger external forces”<sup>32</sup>, as critic Mandla Langa writes in his foreword to the collection, or they are rather to be considered guilty of stubbornness and greed. The story is quite simple. Zodwa is a young beautiful girl from rural Eastern Cape who wins a bursary for Johannesburg university. Everything changes after she is elected queen in a student beauty contest sponsored by entrepreneur Samson Mokoena: she becomes famous and she is given economic benefits by the sponsor. But she neglects her studies and she runs the risk of losing the bursary and falling out of university. Therefore, she marries Mokoena and becomes his associate in a new business, called ‘African Delights’, which provides young prostitutes for tourists who will come to South Africa for

most unusual and terrible way: he forces his wife to treat her lover’s forgotten suit as if it were a real person. The woman eventually dies of humiliation.

<sup>29</sup> Zukiswa Wanner is a journalist and writer. Her debut novel *The Madams* was shortlisted for the 2007 K Sello Duiker Award. After *Behind Every Successful Man*, she published *Men of the South*, which has been short-listed for the 2011 Commonwealth Writers’ Prize (see *Conversations with Writers*, interviews 1 and 2).

<sup>30</sup> S. MAHALA, *African Delights*, Johannesburg, Jacana, 2011, p. 241

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 117

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 12



the 2010 Football Cup. Despite her rich lifestyle, she is unhappy both with her husband, who does not love her, and with her job, which she hates. She finds some solace with Simba, a young Zimbabwean refugee who works in their house as a gardener and handyman. However, Simba eventually leaves her because he sees the opportunity of becoming rich thanks to Mokoena, so Zodwa kills herself.

The story clearly follows the 'Jim-comes-to-Jo'burg' pattern, but it also revisits the Faustian tale. Mokoena is in fact a "devil incarnate" that "crept into her life and seized it"<sup>33</sup> and Zodwa is prone to give her "inner self"<sup>34</sup> to Mokoena in order to gain social status. In the first pages of the story the reader is presented with the key scene between Mokoena and Zodwa, which marks the yielding of the girl to the promises of power, prestige and money that Mokoena makes to her. It is described exactly as a scene of seduction, but what is at stake here is not certainly love. Zodwa has failed many exams and her year as beauty queen is ending, so she is worried about losing both her scholarship and the assets that her title gave her the right to own. She is in a state of inferiority, but she is not ready yet to yield. Mokoena shows himself as "sympathetic", he addresses her as a "wonderful girl", "sweetie", and asks for her "cooperation"<sup>35</sup>. Mokoena is sly and manoeuvres "like a man approaching a hot meal"<sup>36</sup>. He knows Zodwa's inner fears and desires: she does not want to go back home and feel the humiliation of failure, besides she is now so accustomed to her new comfortable and expensive lifestyle that she does not want to fall back again. "Mokoena enticed our child"<sup>37</sup> easily, because she "allowed herself to be manipulated"<sup>38</sup>. Here is stated Zodwa's joint liability in her decline. In the story it is also repeatedly said that Zodwa "did not listen to her inner self"<sup>39</sup>. Her stubborn refusal makes one doubt about her state as a victim of seduction.

However, Zodwa may be excused because of her young age and inexperience, whereas no justification is available for the older generation, represented by Mokoena and Comrade TK, which Mahala's satire hits hard. It is strongly satirical that unscrupulous Mokoena, who

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 165

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 166

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 166, p. 188

was formerly a prisoner on Robben Island and spent twenty years in political exile, has become an enormous Gargantua: he is a hugely fat old man, affected by diabetes and asthma, unable to take a bath because there is no tub big enough to contain him, yet he defies death and believes he will live forever. Toxic Komanisi, known as Comrade TK, is a more dramatic figure. Defined as “a true communist”<sup>40</sup>, he is a former exiled freedom fighter who, once back in his home country, exploited his position as Minister of Reconstruction and Development to amass “so much wealth that his ministerial salary was a significant downgrade”<sup>41</sup>. His political strategy is Machiavellian:

His strategy was to keep his friends close, the President’s faithful supporters closer, and to project himself as the voice of reason in a rather debilitated movement. With the suppression of credible leaders in the movement, populism was becoming the trendy way to scale the political ladder. Although publicly he appeared to be cuddling the President, TK was always ready to pounce into the presidential boots if the President stumbled. He knew with perverse certainty that there would come a time when the President would fall from grace<sup>42</sup>.

If Mokoena is a representative of the unscrupulous new African businessmen, Comrade TK epitomizes a post-Mandela generation of politicians. However, the young generation of politicians is not spared either. It is not difficult to understand that the Tender Kids and their leader, Spoiler Mangena, representing the young components of the ruling party in the story, foreshadow the young group of the ANC and their controversial leader Julius Malema<sup>43</sup>.

Mahala’s satirical verve reaches its climax in the scene of the party thrown by Mokoena in his house for the launching of ‘African Delights’. This scene is characterized by a seductive atmosphere, created by the erotic setting and the fawning adulation of politicians and businessmen. While Mokoena is fretting around, making sure the bikini-clad waitresses entertain the guests with enough champagne and

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 194

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 187

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 187-188

<sup>43</sup> Julius Malema was elected president of the ANC Youth League in 2008. He was convicted of a hate speech in March 2010 and again in September 2011. Later he was found guilty of instigating divisions within the ANC and was suspended from the party for five years. In 2012 he was expelled from the ANC party.

whiskey, “the top brass of the ruling party”<sup>44</sup> arrives. They call each other ‘bra’ (brother), they affect fraternity and cohesion, they greet each other with ‘Amandla’ while drinking Moët & Chandon. The Tender Kids stand out for their expensive and flamboyant clothes and shoes. Comrade TK delivers his twenty-minute speech and then he is given a free voucher for ‘African Delights’. The inauguration goes on by the pool while in Mokoena’s study a range of moth-eaten, yellowing books, among which those written by Marx, Fanon, Orwell, Castro and Nkrumah, lie forgotten on a shelf.

The moral condemnation of greediness becomes apparent in the comments of the narrative voice. Like in Mpe, what makes the book remarkable is the narrative strategy chosen by the author. The narrative voice is collective, and it consists of the Down People, or people of the waters. They are spirits that supposedly preside over human creatures. They are Zodwa’s creators, and they “have a responsibility to guard”<sup>45</sup> their creations. They work autonomously, but cannot overturn the decisions of “the One Who Appeared First”<sup>46</sup>. They are omnipresent and omniscient, they can intervene in human affairs, but only if called upon and welcomed, and Zodwa has long forgotten to ask them for help and intervention. That is why the spirits can do little to help her; their only contribution is to offer “what she was missing – compassion, with the hope that this might redirect her to the waters of her birth and sanity”<sup>47</sup>. Although it would be daring to use the term ‘magical realism’ for Mahala’s book, there is a certain magical quality in his type of narration.

It is clear that the spirits are a metaphor for one’s conscience and soul. In Zodwa’s story, Mahala claims that when the young generations refuse their traditional forms of spirituality, they miss a whole psychological world that could help them to seek ‘relief’ (as Mpe underlined in *Welcome to Our Hillbron*) and defense from society’s pressures. Deprived of such a weapon, they look for substitutes, thinking that money and power would do. Love too is one of these illusions. There is a third and important scene of seduction in the novel, the one in which Zodwa seduces Simba. However, she will not find any help in this relationship, which starts as a joyful new beginning in her life, but soon reproduces the same power relationships the girl is

<sup>44</sup> S. MAHALA, *African Delights*, Johannesburg, Jacana, 2011, p. 197

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 163

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 203

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 168

experiencing in her marriage. Her disillusionment about love is the last straw for Zodwa, and she firmly walks to a window and jumps out when she realises it. Unlike Faust, she is not received by hell but by the waters and their spirits. Such an image conveys the same sense of peacefulness and serenity that suicide gives to the protagonists of Mpe's *Welcome to Our Hillbrow*. Although life is depicted with a lively, often humorous tone by Mahala and Mpe, the two writers have a common, pessimistic, perhaps moralistic outlook on new South African generations. Only in death in fact their protagonists seem to gain a wholeness they have failed to attain in life.

Seduction, as its Latin origin indicates, is the act of leading astray somebody. There is a sort of physical connotation in this act, as if the persuasion of the mind is but a necessary prerequisite for the displacement and handling of the body by the seducer. In *Welcome to Our Hillbrow* and *African Delights* we realise that the seduction of social and economic improvement has already obtained a successful result from the fact that the protagonists, the object of seduction, decide to move from their country village to the big city, Johannesburg, and its prestigious university. From that moment on, there seems to be a progressive surrender of the young people to the modern world and its values which takes the form of giving their bodies away, first by turning their backs to the village and native family, and then, once this proves useless, through suicide.

Parallely to the displacements of bodies, Mpe's and Mahala's characters suffer from a psychological displacement, which is the result of personal but also historical setbacks. In psychoanalytical terms, as defined by Freud in his first formulation of his theory, hysteria and neurosis were the result of an act of seduction, real or imaginary, perpetrated to the child by an adult. Although the protagonists of Mpe's and Mahala's books are not children, they are still young and not ready yet to face a variety of traumatic events that add up to the older, common trauma of apartheid. Even if the characters, similarly to their authors, were too young at the time of apartheid and have only limited memories of it (yet intense, see Part Two of *African Delights*), they live in a country where the expectations aroused in the black population by the democratic elections in 1994 still inform most of the economic and political agenda, especially if still not fulfilled. The frustration of hopes and dreams hard to realize, the sense of failure, the guilt and aban-

donment they feel after they have “turn[ed] a deaf ear”<sup>48</sup> to their ancestors and traditional culture leave the protagonists of the books alone and empty. The older generations are then responsible for seducing the younger ones with visions of wealth and freedom without supporting them to cope with the side effects or warning them of the dangers. In the worst cases, they even exploit them for their own advantage.

However, we have also to consider the role of the seduced, whose desire is one of the driving forces in the act of seduction:

i nostri oggetti d'amore sono sempre altrove, e quando per caso o per fatalità il nostro desiderio riconosce in un volto, in un luogo, in un'opera, le tracce del suo fantasma, nasce la seduzione: si riattiva la nostalgia e con essa la speranza, mai estinta, che quel volto, quel luogo, quella bellezza ricompongano la nostra scissione<sup>49</sup>.

Therefore, the readers of Mpe and Mahala wonder about the reasons why this primary seduction, that is the desire of the young protagonists for wholeness and happiness, did not develop into a full and fruitful transformation of the self. Probably Rafentše and Zodwa had given too much of their lives and dignity to love-objects that could not give them anything of equivalent vitality. If, as Jean Baudrillard claims, in the seductive process the seduced yields his truth to the other, Mpe's hero and Mahala's heroine yielded *all* their truth to their love objects, whether they were a lover or a career, but they received nothing back since these objects were hollow. These youngsters' wrong choices jeopardized their search for happiness, but, nonetheless, it is suggested in the books that the final end could have been different if only they had been sustained by the voice of the ancestral wisdom.

The act of seduction is usually the starting point of a love relationship that leads to a new, higher level of creativeness and fulfilment for those involved in it. However, Mpe and Mahala show how it can turn into complete defeat. If “every seduction passes through a labyrinth”<sup>50</sup>, then the protagonists of Mpe's and Mahala's works got lost among the doubts and obstacles that such relationships entailed. However, the pessimism of their vision is not definite. Mpe and Mahala, as well as

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 163

<sup>49</sup> A. CAROTENUTO, *Riti e miti della seduzione*, Milano, Bompiani, 1994, p. 122

<sup>50</sup> “Ogni seduzione passa attraverso un labirinto” (The English translation is mine) in M. G. ADAMO, R. GASPARRO, M. T. PULEIO, *Miti e linguaggi della seduzione*, Catania, CUECM, 1996, p. 661.

other young South African writers, show a strong commitment to a type of literature that, in their views, can still play a significant role in helping to get out of the urban, social, economic and political labyrinth of modern South Africa.

*Works cited*

- P. ABRAHAMS, *Mine Boy*, London, Faber and Faber, 1946
- M. G. ADAMO, R. GASPARRO, M. T. PULEIO, *Miti e linguaggi della seduzione*, Catania, Cooperativa Universitaria Editrice Catanese di Magistero, 1996
- J. BAUDRILLARD, *Della seduzione*, trad. Pina Lalli, Milano, Se, 1997 (1979)
- A. CAROTENUTO, *Riti e miti della seduzione*, Milano, Bompiani, 1994
- R.R.R. DHLOMO, *An African Tragedy*, Alice, Lovedale, 1928
- F. FANON, *Black Skin. White Masks*, New York, Grove Press, 1968 (1952)
- S. FREUD, *Opere*, a cura di C. L. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1970
- S. MAHALA, *Sowing the Seeds of a New Crop*, in "Mail and Guardian", 13 April 2012
- S. MAHALA, *When a Man Cries*, University of Kwa Zulu Natal Press, 2007
- S. MAHALA, *African Delights*, Johannesburg, Jacana, 2011
- K. MATLWA, *Coconut*, Johannesburg, Jacana, 2007.
- A. MBEMBE, S. NUTTAL, *Johannesburg: The Elusive Metropolis*, Durham, Duke University Press, 2008
- Z. MDA, *Black Diamond*, London and New York, Penguin, 2009
- P. MPE, *Welcome to Our Hillbron*, Pietermaritzburg, University of Natal, 2001
- D. OJWANG, *Writing the Post-Apartheid City: Phaswane Mpe and Ivan Vladislavic*, Corso di letteratura inglese, Johannesburg, University of Witswatersrand, Agosto 2010
- A. PATON, *Cry, the Beloved Country*, New York, C.Scribner's Sons, 1948
- R. POPLAK, *Writing Johannesburg*, in "The Walrus", July/August 2010, <<http://walrusmagazine.com/articles/2010.07-books-writing-johannesburg/2/>>
- R. SAMIN, *From Geography to Semiotics: Visions of Urban Environments in a few Black South African Novels*, <<http://laboratoires.univ-reunion.fr/oracle/documents/422.html>>
- I. VLADISLAVIĆ, *Portrait with Keys: Joburg & What-What*, Cape Town, Umuzi, 2006
- Z. WANNER, *Behind Every Successful Man*, Johannesburg, Kwela Books, 2008
- Z. WANNER, *Conversations with Writers*, interview 2, 19 Febbraio 2011, <<http://conversationswithwriters.blogspot.it/2011/02/interview2-zukiswa-wanner.html>>

- Z. WANNER, *Men of the South*, Kwela Books, 2010  
Z. WANNER, *The Madams*, Oshun Books, 2006  
Z. WANNER, *Conversations with Writers*, interview 1, 14 Novembre 2008,  
<<http://conversationswithwriters.blogspot.com/2008/11/interview-zukiswa-wanner-author-of.html>>

ATTEMPTS ON THE OTHER'S LIFE:  
DYSFUNCTIONAL FORMS OF SEDUCTION  
IN MARTIN CRIMP'S PLAYS

*Daniela Salusso*

Seduction in Martin Crimp's theatre almost never has to do with desire, with sensuality, with love. In fact, it has more to do with control, power and violence. There is more threatening than flirting, feelings are never spontaneous but rather shaped by language, males are always predatory in their approach and women are victimised characters. Then what is the element that triggers seduction? It seems that there are mainly three forces at work, which dictate the characters' relationships as well as regulate their sexual appetites: market, money and control. According to Aleks Sierz, "of all the relationships shown in Crimp's plays, the most common is the married couple, closely followed by the mismatched couple. In scene after scene, one half of each couple sees themselves mirrored in the other, and often the impulse is to smash the mirror. But before you can be one half of a couple, you have to be a self."<sup>1</sup> Furthermore, speaking about Crimp's characters, Sierz argues that the playwright's world is populated by a number of "hollow selves", mysterious selves who cannot be truly known, whose obsessions lock one another into master and slave relationships, and whose hollowness "lies in the idea of bad faith, their attempts to evade what one cannot evade, to evade what one is."<sup>2</sup> Crimp's works are always experimental in form and unsettling in content, and so is the kind of seduction represented. This article analyses precisely the role of seduction and the forms that it takes in some of his plays. His literary production is characterised by linguistic ambiguity which reflects moral ambiguity, the society he portrays is one in decline and dominated by violence and bad faith. Once more according to Sierz, even though it is undeniable that Crimp comes from the literary tradition of new writing, he has never adhered to any wave, and has certainly anti-

<sup>1</sup> A. SIERZ, *The Theatre of Martin Crimp*, London, Methuen Drama, 2006, p. 127.

<sup>2</sup> *Ibid.*



culated and influenced the sensibility of the so called “in-yer-face” generation, mainly Sarah Kane. Besides, he can be regarded as of the few survivors of that “lost generation” of playwrights born in the mid-1950s.<sup>3</sup> Undeniable is his debt to both Beckett and Pinter, and a certain influence of the Theatre of the Absurd, presumably derived from his translation, among others, of Genet and Ionesco. In his plays, the writer explores “a symbolic, or absurdist, landscape of cruel personal relationships”<sup>4</sup>.

One of his first works, *Living Remains* (1982), consists in a monologue where a woman visits her hospitalised husband who can only communicate by pressing a buzzer, once for yes and twice for no. She has come to ask her husband permission to meet a man who has invited her over to his country estate. Gradually, the woman gets only silence in reply, as if her husband, even if confined to a bed, had regained control, as if silence were the ultimate source of power. Many scholars have stressed that the ambiguity remains whether this other man actually exists or whether he is just the woman’s fantasy. Nevertheless, it is interesting to notice that even in this first piece seduction plays an important part in defining the borders of a relationship and the shifting of power. In an interview conducted by Sierz, the actress Auriol Smith talks about her experience in the original production of *Living Remains*, and she notices the close relationship between seduction and cruelty: “As in much of Martin’s work, there’s a slightly taunting quality about their relationship. At one point, she describes the fine clothes she’s wearing, when of course she’s actually badly dressed. She’s titillating him sexually. She knows he has no way of responding except by pressing the buzzer. It has quite a cruel edge.”<sup>5</sup> This episode exemplifies how seduction in Crimp’s texts most of the time is a selfish act, with little or no regard for the other. Eventually, the man will take revenge on his wife by withdrawing into silence when she mostly needs an answer, and thus shifting the balance of power in his favour. If seduction is cruelty, there are many episodes where the sexual act and the process of seduction itself take the form of violence. This equation between sex and violence is visible in *Making Love* (in *Three Attempted Acts*, 1985), where the patient’s gasps of dental pain are mistaken for those of sexual pleasure. Recurring are also cases of untold violence emerging from the past, as in the case of Yvonne in *Making*

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 168.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 179.

*Love*, where the dentist's assistant is fired after being raped by a patient, or again in *Definitely the Bahamas* (1987), where the au pair Marijka attending an elderly English couple gradually reveals having been sexually harassed and humiliated by Michael, the couple's son.

The figure of the au pair recurs also in *Dealing with Clair* (1988), probably because the image of a young girl in a foreign country, completely depending on the family she works for, shows an emblematic condition of weakness and powerlessness in a woman, which creates an exquisite counterpoint to the unravelling of the protagonists' story. In *Dealing with Clair* there are two kinds of seduction: on the one hand, the seduction of money, which pushes Mike and Liz, the couple at the centre of the narration who want to sell their house, to accept a cash deal, thus "gazumping" an offer they had already accepted by an old, disabled couple. The ironical refrain "we want to behave honourably in this" recurs throughout the play. At the same time, the characters seduce one another for reasons that often go beyond mere physical attraction. For instance, in one of their dialogues Liz accuses Mike of being attracted both to Clair and Anna, undermining thus the credibility of both professional relationships by inserting an element of sexual desire. The fact that Liz is constantly annoyed by Mike's attempts to handle both the selling and the household shows her need to regain control, to feel again in charge of the house, probably as a consequence to becoming a mother, who has to devote herself to her child entirely (it is worth mentioning that whenever the child cries, Liz calls desperately for Anna instead of going herself). The relationship between Mike and Anna is also interesting: she is described as a very young woman who is constantly going around half undressed, often in her pijamas, while Mike struggles to get her properly dressed: "[...] It's just that, well you just can't tell what's going to put people off unfortunately. [...] Not that you would, obviously, put people off. I mean you wouldn't put *me* off."<sup>6</sup>. Sometimes his tone changes completely and behind his words there is a distinct patronising and menacing tone, for example when he wants to make sure that Anna is being given enough spending money:

Well I'm very pleased to hear you're managing because [...] I don't want you to think we're the sort of people who like to ... (*vague gesture*) well exploit this kind of situation. Because I know some people do

<sup>6</sup> M. CRIMP, *Dealing with Clair*, in ID., *Plays: 1*, London, Faber and Faber, 2000, p. 20.

with – well particularly with foreign girls they tend to take advantage. [...] Because you know – well *obviously* you know we are not like that.<sup>7</sup>

It is exactly that stress on “obvious” that makes the character’s utterance all the more sinister, as there is nothing obvious in Crimpland, nothing can be taken for granted. Equally sinister and unsettling is the scene which takes place one night between Mike and Liz: they are drinking wine on the sofa and Mike, who by the time is drunk, starts elaborating on the fact that if you put a man and a woman in a room, they will inevitably start a game of seduction, because “it’s human nature”. At a certain point, Liz suddenly interrupts him by saying “You mean you want to rape Clair”<sup>8</sup>. Here the choice of words is interesting because she does not merely accuse her husband of being sexually attracted to another woman, she deliberately accuses him of wanting to possess her violently, to which he responds “[...] I’m not talking about violence, aggression, or whatever. Because alright, we know there’s something going on, and it’s sexual, but it’s based on respect. Respect is all part of it.”<sup>9</sup> In this play, everyone seems to perceive sexual arousal with something different: for Anna it is a game, Mike associates it with respect and both Liz and Clair associate it with violence. At the core of this play lies the fatal coexistence of attraction and repulsion that Clair feels for James, the cash buyer, which in a way mirrors the feelings that the couple have towards him, or rather towards his offer. The repetition device is used one more time with an uncanny effect; this time it is James who declares “Because naturally I want to behave honourably in this”<sup>10</sup>, followed by a dialogue with Clair where she reports that Mike and Liz are pleased with his offer, and James replies:

Well naturally I’m very pleased they’ve accepted. Because it’s important who you buy from and I think they’re rather nice people, don’t you, Clair? [...] No, you’re quite right, they’re not at all are they. Not like us for example. Because we *are*, aren’t we, we *are* nice people. Well aren’t we nice people? [...] No, you’re quite right, we’re not at all.<sup>11</sup>

Here James emerges as a rather disturbing character, the disturbing quality being essentially the stress he places on repetition. After all, it is

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 58.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 59.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 50.

James himself who tells us that “there’s a way of measuring people by listening to how often they repeat themselves”<sup>12</sup>. And isn’t repetition the hallmark of obsession, an obsession that will lead to unexpected conclusions? Interestingly enough, the play already gives us a hint about how events will unfold at its very beginning. In fact, the first scene shows Clair talking on the phone at night in her flat, saying that in dealing with people she also has to deal with a certain amount of aggression.<sup>13</sup> Of course by “we” she is referring to her job as a negotiator, but the feeling is that she is also referring to women, or more generally, to human beings. When dealing with other people, we have to deal with a certain amount of aggression, be it verbal or physical or psychological. Further in the text, this fear is echoed by James’ refusal of opening up to people and letting them see into his heart. He is replying to Liz who has just defined Clair “cold and rather impenetrable”:

What you call cold, isn’t that just a way of dealing with strangers. Because in a city you spend so much time dealing, don’t you, with strangers. And I’m not sure what would be achieved by letting them all see into your heart. Personally I find that kind of intimacy rather stifling. No, I’d much rather feel I can walk right past someone I’ve known for years without the least obligation to acknowledge them. I like to know that our clothes can touch for a moment on the crowded pavement, but our eyes, even if they meet, which is unlikely, our eyes agree to say nothing.<sup>14</sup>

Throughout the play the attempt to find a balance between strangeness and intimacy utterly fails, and characters struggling to maintain one or achieving the other always seem to be out of place. Mike and Liz make comments about Clair as if they were getting to know her on a friendly basis, often asking one another how she would feel about their decisions and thus – as it happens with Anna – loosening the boundaries between the personal and the professional. James, on the contrary, does not give away much about himself, and tries to seduce Clair on the one hand by playing the mystery man and on the other hand by showing her that he has understood her, thus making her trust him and slowly creeping into her life. Seduction ultimately becomes appropriation, or rather, misappropriation, of the other’s life. The

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 68.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 42.

final scene where James is at Clair's talking on the phone with her mother shows us the ultimate misappropriation; ironically Clair, who sells houses, ends up with her house being occupied by the very man who has killed her. In the end, even if everyone has tried to establish a contact with Clair, to deal with her, no one will care about her for long when she disappears. Life goes on, strangers will be strangers, and we are left to wonder what happened with Clair.

Dealing with people, dealing with strangers, dealing with Clair. Ultimately, dealing with human beings, as David Edgar puts it: "Crimp's purpose is not only to question whether we can truly know another human being, but whether we can regard other people as existing at all independent of the models we construct of them."<sup>15</sup>, a theme which is explored, among others, in *Attempts on her life* (1997), a non-linear piece of experimental theatre where the protagonist, Anne, Anny, Annie or Annushka, takes various forms, from the terrorist to the porn star, from a suicidal artist to a brand new car. Playwright Ken Urban once reviewed this piece:

The play is after the big question: how is it that we come to know the other? Crimp suggests that the process of knowing is never a neutral one, and that the subject perpetuates a violence on the object that it seeks to know. It is no coincidence that the object of investigation in this play is a woman, since "the female other has been the object of the male gaze since time immemorial."<sup>16</sup>

But who is the subject and who is the object? Who is the perpetrator and who is the victim? The edges are always blurred. What does "attempts on her life" mean? "Attempts to describe her? / Attempts to destroy her? / Or attempts to destroy herself? / Is Anne the object of violence? / Or its terrifying practitioner?"<sup>17</sup> Following the same reasoning, what does it mean to deal with Clair? When Crimp was asked by Sierz in an interview whether he thought that Clair was a victim, he replied that she is obviously a victim of masculine predation, but at the same time "perhaps less obviously she also falls victim to the logic of the market forces she herself is promoting."<sup>18</sup>

<sup>15</sup> D. EDGAR, *State of Play*, London, Faber and Faber, 1999, p. 32.

<sup>16</sup> K. URBAN, "Review of *Attempts on her life* by Martin Crimp at Soho Rep, New York" in A. SIERZ, *The Theatre of Martin Crimp*, London, Methuen Drama, 2006, p. 54.

<sup>17</sup> A. SIERZ, *The Theatre of Martin Crimp*, London, Methuen Drama, 2006, p. 51.

<sup>18</sup> A. SIERZ, *Dialogue is inherently cruel: Martin Crimp in conversation*, in ID., *The Theatre of Martin Crimp*, London, Methuen Drama, 2006, p. 86.

The seduction of market forces is central to two other plays, *No One Sees the Video* (1990) and *The Treatment* (1993). In *The Treatment*, the protagonist is – once again and not by chance – Anne, a woman who decides to tell and sell her story to Andrew and Jennifer, a married couple of film producers. Hers is a story of abuse; her husband ties her to a chair and shuts her mouth with tape. At this point we would expect some sort of sexual abuse to take place, but this is not the case. According to her story, her husband would not stop talking about “the beauty of the world”, making her endlessly listen. In the end we will discover that he also does her shopping, and even feeds and washes her. Anne is a woman who has been treated like a baby for her entire adult life and therefore wants to speak up, to stand for herself, to tell her story. She has been forced to silence and now she feels the urge to talk. But her story soon becomes a product to sell, and as such, it is subject to the laws of the market. Her story is twisted until it changes out of all recognition, it undergoes a treatment from which there is no coming back; a writer, Clifford, is employed to embellish it, but once he does so the story becomes his one, or in Andrew’s words “You’ve come to us with your story, but once you come to us with your story, your story is also ours. Because no one’s story is theirs alone.”<sup>19</sup> Andrew and Julie are seduced by Anne’s story because: “I’ll tell you what excites us, Anne. It’s because you’re of the here and now. You’re in the moment and *of* the moment. You’re *real*.”<sup>20</sup> Thus, Andrew attempts to seduce her, as he understands that she will fall for someone who seduces her with words instead of silencing her, and by someone who lets her speak and who falls in love with her story. He believes that by seducing her she will be more accommodating, but here we encounter another type of seduction, that of language, of which this time Andrew will be the victim. When he tells Anne that he loves her, Jennifer wonders whether “it is possible to use words without to some degree participating in their meaning.”<sup>21</sup> Ironically, the words Andrew used to take some control over Anne, eventually take control of him: “The words, just the words, brought the emotion into being, and look at me – I have no control at all.”<sup>22</sup> It is interesting to notice that Andrew seduces Anne only verbally, not physically, as their intercourse is brutal and she participates more passively than actively. As I have pointed

<sup>19</sup> M. CRIMP, *The Treatment*, in ID., *Plays: 1*, London, Faber and Faber, 2000, p. 298.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 295.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 309.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 351.

out before, more often than not seduction for Crimp does not have much to do with sexual desire, it means rather to lure the other into one's trap, establishing one's power over the other. In addition, there is a voyeuristic element that applies both to the sexual act (Andrew makes Clifford watch while he has intercourse with Anne) and to Anne's story (in the course of they play it gets more and more 'treated' in order to be adapted to the violent and voyeuristic appeal of mass audiences, until Clifford is dismissed and she is cast out from the project)<sup>23</sup>. In this way, Andrew's seduction of Anne results in an appropriation of her body, and Clifford watching the act introduces an element of appropriation of her privacy. Anne's body is objectified and she falls victim to the laws of the market exactly like her story did. At the same time, Andrew and Jennifer's attempt to seduce the audience result in the appropriation of Ann's story, which ultimately is a manipulation and distortion of her identity and of her life. This is clear in the dialogue between Nicky – Andrew and Jennifer's former secretary, later employed as an actress to play Anne's part – and Anne:

*Nicky* You see: (*indicating Anne*) this is not my idea of Anne.

*Anne* "Listen to me, this is my story, I've *lived* this.

*Nicky* "This is not my idea of Anne: passive? humiliated? victim? – She's 'lived' it. Haven't we also lived? [...] You've 'lived' it. OK. But what does that mean? What if what you've lived is in fact banal? Must we accept that? No. We have a duty not to accept that, Anne, a duty to ourselves, a duty/ to *you*.<sup>24</sup>

Thus, experience and the re-enactment of experience are confused, and the latter is superimposed on the former; the initial reason why Andrew and Jennifer were attracted to Anne's story, specifically the fact that it was real, in the end is twisted as much as their sense of reality is a twisted one. We witness a phenomenon that is so common nowadays, the fictionalisation of reality, in other words, fiction becomes the ultimate reality. Ironically, fiction turns into life as a counterpoint to life turning into fiction: Clifford's original screenplay, in fact, is about a voyeuristic artist who paints a complicit couple making love, which is what happens to him in the real world, with the variation that not every member of the couple is complicit, and with the kaleidosco-

<sup>23</sup> M. MIDDEKE, P. SCHNEIDER, A. SIERZ, *The Methuen Drama Guide to Contemporary British Playwrights*, London, Methuen Drama, 2011, p. 85.

<sup>24</sup> M. CRIMP, *The Treatment*, in ID., *Plays: 1*, London, Faber and Faber, 2000, p. 347.

pic complication that what we are dealing with is, ultimately, fiction denouncing fiction becoming real. In the end, Anne takes revenge on Clifford, the unwanted spectator of her intimate moments, by making Simon stab him in the eyes with a fork. It could be objected that Clifford is a victim as much as Anne is, as he is forced by Andrew to watch his intercourse with Anne, and they both end up being dismissed from the project. However, I believe Anne's revenge on Clifford is symbolic: it is a revenge on the voyeuristic eye, on the male gaze, on the audience that want to suck her story out of her. She has spoken, her story has been cannibalised and at the end of the play she is back where she belongs, reduced to silence, tied to a chair, and ultimately killed by Jennifer, along with her unborn child. It is not by coincidence that the final scene of the play features Clifford, now blind, who takes a taxi driven by a blind driver, where neither the driver nor the passenger are aware of the other's blindness. In a voyeuristic world based on appearances, where human beings have abdicated their senses in favour of sight, the visionary writer is blinded.

If there is a kind of seduction which is about power and control – we could define it active seduction – voyeurism is the other side of the coin, the seduction “by proxy”, or passive seduction, or as Alex Sierz puts it, the male gaze<sup>25</sup>. *The Treatment* is not the only Crimpian play where voyeurism has a prominent role. In *Getting Attention*, for example, there is a character who is obsessed by his neighbours' lovemaking sounds, in *The Play House* a couple receives a card written by a neighbour where she tells them about how lonely she feels whenever she listens to them dancing or making love, or else in *No One Sees the Video*, a man fantasises about a woman by keeping and replaying the videotapes of her interview. As previously mentioned, *No One Sees the Video* strongly deals with the seduction of market, and the ways in which it manipulates people. It also shows, again, that seduction has more to do with status than with sexual desire; in fact Liz, the protagonist, changes from being a housewife who has been left by her husband over a message on an answering machine, to becoming a successful businesswoman who goes to expensive hotels and picks up younger guys. In particular, this play criticises Market Research companies, for which Crimp worked intermittently in the 80s. Their job is to interview people, either singularly or in groups, often in order to introduce them to new ideas for commercials. A video is made of these inter-

<sup>25</sup> SIERZ, *The Theatre of Martin Crimp*, London, Methuen Drama, 2006, p. 151.



views which are then transcribed and the reactions studied. The force at work here is a sort of proto-persuasion, those interviewed are catalogued and classified according to sex, age and social class and then according to their answers concerning mainly what they recall of past advertisements, what they found meaningful or insightful or even simply remotely interesting, in order to understand what might be useful to persuade buyers in future advertisements. Colin, a market researcher, seduces Liz into becoming a market researcher herself, and while he does it, he provides an explanation of what they are doing which I believe is emblematic of how market forces work:

*Liz* Because when you say culture all I see is ... nothing ... it's about nothing ... these questions ... all you can say about it is what it isn't ... it's a void, you're creating a void.

[...]

*Colin* Thank you. Because it seems to me (is that so?) that I am in fact doing the opposite. [...] That our job is not to create, it's to fill, it's to fill the void.<sup>26</sup>

Exactly like the market attempts to “fill the void” by creating needs that then need to be attended to, Liz attempts to fill her own void, left by the absence of her husband. This play is circular, as the man she will pick up at the pub at the end of the play is called Paul, exactly like her husband, and when Colin asks her whether he was the same Paul, she first denies it, and then says “Yes, it was”. It could be interpreted as a reminder of the circularity of life and of events. This view is supported by the recurring of names in Crimp’s works and the obsession with repetition that afflicts many characters, but above all it means that by the end of the play this woman has acquired a new status, she is in control of her life as much as she is in control of other people (“My daughter will tell you my job is manipulating people”, p. 78) and therefore she is not anymore the abandoned wife but the seductive mistress. Liz does not care about her new Paul, she just wants to prove to herself what she is capable of. So again seduction does not stem from sexual desire, but from a selfish instance. However, Liz’s character is not entirely negative, because if on the one hand *No One Sees the Video* contains a strong critique of the transformation of the individual self into a consumer subject, Liz surely can be regarded as an example

<sup>26</sup> M. CRIMP, *No One Sees the Video* in *ID., Plays: 2*, London, Faber and Faber, 2005, p. 36.

of a fluid self, also taking into account that her change finally brings her closer to her daughter, thus leaving us with a glimmer of hope.

The same selfish desire drives Tony, the protagonist of *Play with Repeats* (1989), to set off on a pseudo-science fiction journey into his past in order to change it with the experience of the present. He finds himself deeply dissatisfied on this fortieth birthday and decides to re-enact past experiences, with the help of an African holy man. “The repetition of events shows us that he has no control over his life. [...] He is trapped into his inadequate personality and his dream of knowing enough to escape is illusory.”<sup>27</sup> In particular, he is convinced that the lack of success he had in seducing Heather, a woman he met at a temporary bus stop, was due to his lack of confidence. Thus, this time he decides to force his will on her and the episode ends disastrously, with him almost raping her. He does not take into account what the woman wants, he just thinks about himself; once again, seduction is a means to prove one’s confidence, which resorts to violence if the other person does not respond as we expected. The idea of seduction as a means to achieve power, money and success is exemplified by a scene at Tony’s office where he and one of his colleagues are talking about Franky, their boss, by saying “She is basically frigid. You could go in that office. You could give her mashed potatoes and gravy. And you still wouldn’t get Barry’s job.” (215) implying that the only way to get the job would be to seduce Franky. This play, exactly like *Dealing with Clair*, contains a refrain “if that’s what you want”, which Tony is asked a number of times in different occasions both from Lamine, the African man, and from Franky, suggesting that trying to change what you are instead of coming to terms with it cannot but have disastrous conclusions. As a result of this, Tony ends up being stabbed at the pub.

There is one last type of seduction in Crimp, namely, seduction as betrayal, a very Pinteresque theme. It takes the form of an experience outside of the marriage, often enacted to break the state of paralysis in which couples are caught. The play that best exemplifies this situation is *The Country* (2000), a piece about a love triangle which looks in turn at the different couples of that triangle. The plot is apparently straightforward: Richard and Corinne have moved to the country with their children. One night, Richard comes back home with a girl in his

<sup>27</sup> A. SIERZ, *The Theatre of Martin Crimp*, London, Methuen Drama, 2006, p. 26.

arms, whom he claims to have found lying on the street. He is a doctor, therefore it might seem plausible in the beginning. But soon it becomes apparent that something is not quite right: who is this girl? And why has Richard taken her home? Is it true that during the night he left a man to die because he was with her? Has he really found her by chance? Or has he attempted to seduce her? The apparent tranquillity of the suburban house is disrupted, as “in this dystopic suburbia, the emotional temperature depends on the contrast between the idea of security and the fear of disruption. Private safety is constantly compromised by public danger. And domesticity is never as secure as it looks: betrayal is the worm in the bud.”<sup>28</sup> When Richard has to go out to visit a patient, Corinne is left to confront the girl. We learn that her name is Rebecca, and we gradually come to understand that she has been Richard’s lover for a long time. The reason why he took her home is also explained: despite his respectable job, Richard is a recovering drug addict and Rebecca was taken home when she overdosed on the drugs he had given her. Corinne’s world gradually falls apart when she realises that their decision to move to the country had not been made in order to start a new life, but, as Rebecca admits: “He came to the country *to be with me*.”<sup>29</sup> When she thought that her husband had assaulted Rebecca sexually on the spot, she initially apologises to the girl on his behalf, but when she realises that their liason had been going on for years without her suspecting it, she is crushed. In fact, the real infidelity is not the physical one, but the betrayal of not knowing the truth, of being kept in the dark, of having one’s reality completely disrupted and turned upside down. This is why, for example, Andrew and Jennifer in *The Treatment* are able to discuss their mutual infidelities, they have made them a part of the marriage so that every sexual infidelity reinforces the marriage instead of betraying it. As with Pinter, it is usually the sudden presence of a stranger that sets the play in motion and triggers the confrontation with reality. Again “as with Pinter, the typical Crimpian marriage ends up in a home which is just a room, a safe box” and the marriages represented result in “comedies, but menacing ones”, marked by ambiguity, where “the marriage partners are typically in a master and slave relationship, in which these roles are easily swapped over.”<sup>30</sup> Like Corinne, who will summon her courage after knowing the truth and leave the house with her chil-

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 158.

<sup>29</sup> M. CRIMP, *The Country in ID., Plays: 2*, London, Faber and Faber, 2005, p. 299.

<sup>30</sup> A. SIERZ, *The Theatre of Martin Crimp*, London, Methuen Drama, 2006, p. 131.

dren. However, in the end we find Corinne back home with Richard, celebrating her birthday and wondering “what if I have to spend the rest of my life simulating love?”<sup>31</sup> In any case, she is unable to answer this question as much as both characters are unable to move, caught in a Beckettian impasse:

- Kiss me.
  - I have kissed you.
  - Then kiss me again.
- Neither moves.*<sup>32</sup>

In this last example, Richard’s seduction of a younger girl is a way to escape an unhappy marriage. If this particular kind of seduction distances itself from the situations previously analysed - in that it actually originates from sexual attraction - its epilogue is similar. Corinne returns to Richard exactly as Anne in *The Treatment* returns to her husband Simon, and exactly as Andrew and Jennifer in the same play cannot escape one another. Seduction in Crimp’s works, often resulting in what Sierz calls “cruel liaisons”, is either a means to obtain something or a means to escape something. But only those who know themselves and undergo a process of emotional growth in the course of the play are able to obtain or escape what they want, like Liz in *No One Sees the Video*. The others, the troubled, dysfunctional selves, cannot exist outside the dysfunctional couple and keep going back to the same old life, to the same old habits, condemned to endlessly repeat the same words and the same mistakes – like Tony in *Play with Repeats* – until the end.

#### *Works Cited*

- D. EDGAR, *State of Play*, London, Faber and Faber, 1999.  
M. CRIMP, *Definitely the Bahamas and Play House*, London, Faber and Faber, 2012.  
M. CRIMP, *Plays: 1*, London, Faber and Faber, 2000.  
M. CRIMP, *Plays: 2*, London, Faber and Faber, 2005.

<sup>31</sup> M. CRIMP, *The Country* in ID., *Plays: 2*, London, Faber and Faber, 2005, p. 366.

<sup>32</sup> *Ibid.*

- M. MIDDEKE, P. SCHNEIDER, A. SIERZ, *The Methuen Drama Guide to Contemporary British Playwrights*, London, Methuen Drama, 2011.
- A. SIERZ, *The Theatre of Martin Crimp*, London, Methuen Drama, 2006.

LO SPETTACOLO DELLE APPARENZE.  
*A PORTRAIT OF A LADY* DI JANE CAMPION

*Chiara Simonigh*

«Lasci che tiri giù quel quadro: ha bisogno di maggior luce». Gilbert interrompe così, improvvisamente, il suo discorso sulla famiglia e porge il quadro a Isabel che lo stava osservando in silenzio.

È questo il primo gesto di una drammaturgia seduttiva, da Gilbert predisposta a priori, la quale, ancor prima della sua messa in scena, manifesta già in Isabel i segni del proprio esito. Gilbert non conosce ancora Isabel, ma ha deciso di sedurla facendosi cicerone del suo “museo domestico” e Isabel, prima ch’egli inizi la sua recita, dimostra interesse per i suoi quadri, il suo mondo.

Inutile dire che la domanda: “Ebbene lei cosa farà della sua vita?”, posta in maniera implicita ma incalzante da Henry James attraverso gli eventi del romanzo, trova risposta in questa scena in cui il ritratto di Isabel Archer pare raggiungere il massimo grado di definizione grazie ad un’epifania composta attorno ad un quadro che indica una sorta di predestinazione — una predestinazione, questa, che sembra guidare i gesti della donna sedotta e in qualche modo anche quelli del seduttore, entrambi attori di un rituale della seduzione che in James come già in Kierkegaard, appare, come vedremo, quasi una sorta di spettacolo estetico e criminale ad un tempo. E inutile dire, inoltre, che, quasi a voler esplicitare una simile predestinazione, la pittura in questione, del tutto indeterminata nella pagina di Henry James, è, nel film di Jane Campion<sup>1</sup>, l’appena percepibile ritratto di una figura femminile. La re-

<sup>1</sup> *The Portrait of a Lady*, Australia, Gran Bretagna, Stati Uniti, 1996 regia: Jane Campion; interpreti: Nicole Kidman (Isabel Archer), John Malkovich (Gilbert Osmond), Barbara Hershey (Madame Merle) Mary-Louise Parker (Henrietta Stackpole), Martin Donovan (Ralph Touchett), Shelley Winters (Sig.ra Touchett), Richard E. Grant (Lord Warburton), Shelley Duvall (Contessa Gemini), Christian Bale (Edward Rosier), Viggo Mortensen (Caspar Goodwood), Valentina Cervi (Pansy Osmond), John Gielgud (Mister Touchett), Roger Ashton-Griffiths (Bob Bantling); sceneggiatura: Laura Jones; fotografia: Stuart Dryburgh; musiche: Wojciech Kilar; montaggio: Veronika Jenet; scenografia: Janet Patterson, Bruno

gista, tuttavia, in tal modo non pecca di quell'eccesso di esplicitazione che è sempre in agguato in ogni opera cinematografica ispirata ad una fonte letteraria<sup>2</sup>, perché, attraverso quell'effigie di donna, offre allo spettatore, con l'ironia sottile che contraddistingue il suo stile, la possibilità di intuire che la seduzione costruita, o meglio, *creata* da Gilbert, come opera d'arte e delitto, è il ritratto di Isabel — e un ritratto, che con una simile ambivalenza, come si vedrà, non può se non offrire di lei un'interpretazione contraddittoria e assai crudele<sup>3</sup>.

Altri seduttori, come Lord Warburton o Caspar Goodwood, ha avuto sino a quel momento Isabel ed ognuno, nel vivo dell'azione seduttiva, ha mostrato un aspetto della sua figura al lettore del romanzo così come allo spettatore del film. Uno solo, il cugino Ralph, non avendo voluta sedurla ma osservarla amorosamente nel suo divenire, al pari di uno spettatore, ne ha offerto un ritratto altrettanto contraddittorio rispetto a quello di Gilbert e tuttavia assai più complesso e compassionevole. In effetti, Ralph è un vero spettatore sia nel romanzo, dove costituisce l'*alter ego* dello scrittore e l'antesignano di quel "narratore interno" di opere più tardive di James come *L'età ingrata*, *Giro di vite* o *La figura nel tappeto*, sia nel film, dove rappresenta l'*ego alter* del pubblico ed è capace di offrire, di Isabel, molteplici scorci in soggettiva, colto costantemente com'è, nell'atto di osservarla sempre in disparte, di lontano, da dietro i vetri, nello specchio, ecc. Attraverso quindi i diversi personaggi maschili, seduttori o sedotti, il ritratto di Isabel ci si offre, tanto nell'opera letteraria quanto in quella cinematografica, nella sua composita ed efficace incompiutezza di continuo composto e scomposto, costruito e decostruito da diversi punti di vista.

Cesari; costumi: Janet Patterson, Fabio Traversari; produzione: Monty Montgomery, Steve Golin, Polygram Filmed Entertainment, Propaganda Films; colore, super 35 scope; durata: 142 min.

<sup>2</sup> Sulla questione della dialettica tra cinema e letteratura nell'opera di Jane Campion cfr. A. NADEL, *The Search for Cinematic Identity and a Good Man: Jane Campion's Appropriation of James's Portrait*, «Henry James Review», vol. 18, n. 2 primavera 1997 pp. 180-83; K. GELDER *Jane Campion and the limits of literary cinema*, in, *Adaptations: from text to screen, screen to text*, a cura di D. CARTMELL, I. WHELEHAN, Londra-New York, Routledge, 1999; H. MARGOLIS, J. HUGHES, *Jane Campion's The portrait of a lady*, in AA.VV., *Nineteenth-century American fiction on screen*, a cura di R. BARTON PALMER, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2007; J. Bessièrè, *Jane Campion and the International Theme: From The Portrait of a Lady to An Angel at My Table*, in AA.VV., *Jane Campion: cinema, nation, identity*, a cura di H. RADNER, A. FOX, I. BESSIÈRE, Detroit, Wayne State University Press, 2009.

<sup>3</sup> Cfr. G. Pagliano, *Il gioco pericoloso: Henry James e il ritratto*, in «Letterature d'America», VII, nn. 33/34, 1990, pp. 71-91.

Non a caso, in un saggio sul suo romanzo del 1879, Henry James ha cura di spiegare a fondo come «l'immagine di una giovane figura femminile» e «la fortissima suggestione che può esercitare la figura isolata, il personaggio indipendente, l'immagine *en disponibilité*» siano stati da lui creati non tanto attraverso una descrizione introspettiva volta a fissarne l'identità, quanto piuttosto mediante la composizione dinamica del suo divenire sulla «scena della vita» e attraverso le «scambievoli relazioni» con gli altri personaggi, ossia con coloro che lo scrittore definisce quali «attori del mio dramma», o «pezzi numerati del mio gioco di pazienza»<sup>4</sup>. I molti riferimenti di questo saggio alla sfera visiva — «immagine», «figura», «l'immagine *en disponibilité*» — e a quella spettacolare — «scena», «attori», «dramma» —, costituiscono una spia linguistica fondamentale per cogliere l'essenza di un metodo creativo che, nel comporre un ritratto, opera naturalmente per immagini — l'implicita metafora del *puzzle* o del mosaico indicata dall'espressione «pezzi numerati del mio gioco di pazienza» è assai significativa. E sono immagini, queste, che, *ça va sans dire*, un tale metodo creativo impone di concepire in maniera dinamica sia nella loro singola specificità sia nelle relazioni reciproche che intrattengono e che compongono, nel loro insieme, l'organizzazione di uno spettacolo cangiante, sorta di *Gestalt* perennemente *in fieri*, capace di offrire un'esistenza nelle sue molteplici e incessanti metamorfosi.

Da una simile concezione, dominata dall'idea di immagine e da quella di spettacolo, derivano una struttura e una forma che appaiono — a noi e, naturalmente, prima ancora, a Jane Campion — come naturalmente disposte all'estetica cinematografica.

È noto quanto lo sperimentalismo letterario di fine Ottocento sia profondamente connesso all'avvento del cinema e come entrambi manifestino il sorgere di un nuovo *esprit du temps*. La concezione di Henry James, in particolare, ci sembra cogliere i segni di una prepotente capacità di avvertire l'essenza della transizione nella preminenza assegnata ad una *visione* dell'umano e del mondo resa complessa dalla frammentazione, dal dinamismo, dal rispecchiamento reciproco che, nell'offrire esperienze molteplici del transitorio, fa fluttuare la coscienza del senso perennemente in un altrove<sup>5</sup>. Una simile visione — che com-

<sup>4</sup> Cfr. H. JAMES, *Prefazione*, in Id., *Ritratto di Signora*, Milano, Rizzoli 2011.

<sup>5</sup> Il riferimento è alle nozioni di «pulsazioni di esperienza e «flusso di coscienza» elaborate da William James, fratello di Henry e noto filosofo pragmatista oltre che psicologo comportamentista. Ricordiamo, in particolare, che William James pubblica nel 1890 il trattato su *I principi della psicologia* nel quale espone la sua concezione della vita psichica formata allo stesso



prende ma evidentemente va anche ben oltre la mera «tecnica del punto di vista» concepita dall'autore —, mentre rende conto della disgregazione della concezione dell'identità e dell'esperienza tematizzata dalla cultura e dall'arte dell'epoca, assegna allo sguardo il mandato di contemplare la germinazione di un inedito sentire, pensare e agire degli uomini, colti alle soglie del XX secolo, nella loro ambivalente sospensione tra il vecchio e il nuovo continente, tra il mondo morente e quello incipiente<sup>6</sup>. «Se li guardo abbastanza a lungo — scrive Henry James —, li vedo avvicinarsi, li vedo impegnati in questa o quella difficoltà. Come si presentano, e come si muovono, parlano, si comportano, sempre nell'inquadratura che ho trovato per loro»<sup>7</sup>. Ed è sorprendente espressione, questa, per la modernità di un linguaggio proteso verso l'inedita prospettiva dischiusa sul presente (fotografia) e sul futuro (il cinema) degli uomini che dice del valore assegnato alla fenomenologia delle apparenze umane e ad un procedimento metonimico e simbolico capace di innalzare il particolare comportamentale ad emblema di una coscienza del mondo, unica, nella sua individualità<sup>8</sup>.

Così, nel romanzo e naturalmente ancor più nel film, ad esempio, le mani in tasca di Ralph sono l'effigie di una rinuncia alla vita per inettitudine, paura, rispetto; così, lo sguardo indagatore da dietro gli occhiali di Henrietta, amica di Isabel, diventa la curiosità morbosa e, allo stesso tempo, affettuosa, per il prossimo; così, il farsi osservare dai suoi interlocutori maschili di spalle, nell'aggraziato atteggiarsi del collo e del busto eretti, appare l'immagine più eloquente dell'esercizio costante, in Isabel (Nicole Kidman), di un potere di fascinazione altero, superbo e rivolto a ogni uomo; così, infine, «il suo passo leggero [che] si trascina dietro una massa di stoffe»<sup>9</sup> è l'inquadratura ravvicinata ed insistita che esprime simbolicamente il passaggio di Isabel dalla naturalezza all'artificialità nel suo rapporto con gli altri e col mondo.

In tal modo, si comprende come, in *Ritratto di signora*, il personaggio sia autenticamente attore, calato «nel bel mezzo delle sue relazioni concrete», per citare un'efficace espressione con cui non Henry, ma il

tempo dalla continuità e dalla discontinuità dei suoi stati ed intesa come «flusso di coscienza». Una visione per certi aspetti molto simile a quella enunciata nel 1889 Henry Bergson nel *Saggio sui dati immediati della coscienza*.

<sup>6</sup> Cfr. E. POUND, *Henry James*, in Id., *Saggi letterari*, Milano, Garzanti, 1973; P. CITATI, *James in Italia e Il senso del passato*, in Id., *Il sogno della camera rossa*, Milano, Rizzoli 1986.

<sup>7</sup> Ibidem, p. 8.

<sup>8</sup> Cfr. su questo punto, B. e G. MELCHIORI, *Il gusto di Henry James*, Torino,

<sup>9</sup> H. JAMES, *Ritratto di signora*, op. cit., p. 438.

fratello William James riflette, nella prospettiva del comportamentismo e del pragmatismo, sul valore universale che l'adattamento all'ambiente possiede per ogni singolo individuo nel rapporto con la verità<sup>10</sup>. In tal modo, inoltre, si comprende come l'insieme degli attori offra un pluralismo sia dell'esperienza empirica<sup>11</sup> sia nella visione astratta del mondo, in quanto ciascuno di essi è concepito da Henry James come «una figura con un paio d'occhi (o almeno un binocolo da campo) che costituisce spessissimo uno strumento unico di osservazione, assicurando a colui che se ne serve una impressione diversa da qualunque altra. Quello spettatore e i suoi vicini guardano lo stesso spettacolo, ma uno vede più dove l'altro vede meno, uno vede nero dove l'altro vede bianco, uno vede grosso dove l'altro vede raffinato. E così via»<sup>12</sup>. Ed in tal modo di nuovo accade, nel romanzo e ancor più nel film, che tramite lo sguardo «in soggettiva» di più spettatori/personaggi sui medesimi dati fenomenici ci si offra un'immagine appunto unica e perciò soggettivamente percepita e pensata delle circostanze, della loro interpretazione e, conseguentemente, *in extenso*, del mondo. Lord Warburton, ad esempio, osserva in quel «passo leggero», citato poc'anzi e avvolto da «una massa di stoffe» il segno di una trasformazione insopportabile, guardata, invece, come apprezzabile da Gilbert Osmond; Ralph Touchett vede in quella postura eretta di Isabel una pericolosa superbia che a Caspar Goodwood appare come nobile fierezza; Lady Touchett coglie nello sguardo di Gilbert Osmond una nota di subdola perfidia laddove Isabel vi vede, al contrario, una genuina grandezza d'animo e d'umanità. Nella sua opera, Jane Campion adotta un procedimento atto a trasfigurare questa complessità del pensiero visivo<sup>13</sup> in termini cinematografici e capace di fare appello all'intelligenza e alla sensibilità del pubblico. Ella mostra, infatti, le visioni che abbiamo appena citato, in un primo momento, come inquadrature in soggettiva da parte di ciascuno dei personaggi che osserva un dettaglio o un particolare del prossimo; e, in un secondo momento, come false soggettive

<sup>10</sup> Cfr. W. JAMES, *Pragmatismo*, Torino, Aragno 2007.

<sup>11</sup> Ricordiamo che William James fondò la propria filosofia su una nozione di esperienza empirica assunta nella sua immediatezza e intesa come sfondo su cui i nostri sistemi concettuali si costruiscono e ricevono significato. Nell'esperienza empirica così concepita, William James ricercò le connessioni ultime della realtà, tematizzando una «metafisica pluralistica». Riteniamo che tali concezioni abbiano influito in maniera diretta o indiretta su quelle del fratello Henry nell'elaborazione di una *weltanschauung* e, di conseguenza, di una poetica e di uno stile.

<sup>12</sup> H. JAMES, *Prefazione*, in Id., *Ritratto di Signora*, op. cit., p. 11.

<sup>13</sup> Cfr. R. ARNHEIM, *Il pensiero visivo*, Torino, Einaudi 1974.

affidate allo spettatore e capaci di sollecitare in lui, che poco prima aveva osservato il medesimo dato del reale con gli occhi ora di uno ora di un altro personaggio, la creazione di un proprio soggettivo punto di vista e la conseguente riflessione sul confronto dei punti di vista, qui intensi, evidentemente, come prospettive divergenti sia del sentire sia del pensare.

È assai interessante notare come, nel film e nel romanzo, la dialettica delle prospettive del vedere, del sentire e del pensare il mondo e l'altro trovi la sua massima espressione proprio grazie alla tematizzazione della seduzione.

Di certo, tale tematizzazione pervade interamente il romanzo di James, che come abbiamo detto, culmina con la seduzione di Osmond verso Isabel, e che tuttavia si apre con quella di Ralph, Lord Warburton, Caspar Goodwood e anche Madame Merle nei confronti di Isabel stessa — non solo, ma il romanzo è fondamentalmente incentrato, come vedremo, sulla seduzione di Isabel verso sé medesima, ossia sulla storia dell'incantamento nato in lei attorno a una certa immagine di sé, a lungo vagheggiata e inseguita, e morto miseramente con la crisi matrimoniale e, conseguentemente, esistenziale.

Ognuno dei personaggi del romanzo e anche del film, attraverso il proprio sguardo seduttore o sedotto, come abbiamo detto, compone e ricomponde di continuo il ritratto Isabel e, aggiungiamo ora, compone e ricomponde di continuo anche il ritratto degli altri personaggi, concorrendo ad offrire, nel complesso, una molteplicità cangiante di punti di vista sullo spettacolo dell'umanità. Non a caso, ad estendere ed intensificare la questione delle prospettive su di un simile spettacolo, intervengono gli sguardi di quei personaggi che, proprio perché non coinvolti nella malia della seduzione, la osservano lucidamente da spettatori nello sguardo altrui, apportando ulteriore ricchezza di prospettive e di senso.

Sono queste le queste ragioni che ci inducono a ipotizzare che la seduzione assuma nel romanzo — e in subordine anche nel film — una funzione eminentemente simbolica e divenga perciò non solo tema, ma anche forma attraverso la quale Henry James, coniugando la propria poetica e il proprio stile, esprime un pensiero e un sentimento dell'umano ed anche una coscienza morale capaci di comprendere il disorientamento altrui e di suscitargli provocatoriamente nel destinatario della propria opera.

«Di niente sappiamo mai tutto», dice Henry James giunto all'apice della propria arte e, in *Ritratto di signora*, lo sostiene proprio riflettendo

sulla seduzione ed osservando in maniera critica e compassionevole ad un tempo i suoi attori dei quali ci descrive a parole, le percezioni, le visioni e, nei termini di William James, le «pulsazioni d'esperienza», i «flussi di coscienza».

Certamente gli universi dell'io creati da James in *Ritratto di signora* appaiono al lettore in un perenne divenire proprio grazie al conflitto o all'armonia dettati da quella sorta di legge universale che appare essere la seduzione.

Attraverso la contraddittorietà, l'ambivalenza e lo spaesamento propri della seduzione si manifesta nella sua evidenza la crisi delle certezze del pensare e del sentire del passato e, contemporaneamente, il sorgere di un'epoca in cui tutti paradigmi e le categorie di un tempo sono posti in discussione. In ciò appunto ci pare consista la funzione simbolica della seduzione.

Il bene e il male, il vero e il falso e tutte le grandi distinzioni che prima erano servite a decifrare e dominare l'uomo e a sottoporlo all'imperio del senso stentano a sopravvivere alla prova dello sguardo seducente o sedotto.

E, quasi superfluo dirlo, anche il mondo come volontà e come rappresentazione, incantato e disincantato ad un tempo, pare ormai giunto al tramonto.

Assegnando in tal modo alla seduzione una funzione simbolica fondamentale e il mandato di render conto della fine di un mondo e della nascita di uno nuovo, Henry James in *Ritratto di signora* formula, con malcelata noncuranza, alcune domande capitali: sappiamo chi sia qualcuno e chi siamo noi stessi, se non siamo in grado di riconoscere alcune nostre certezze del pensiero e del sentimento come illusorie e se non siamo capaci di rinunciarvi? sappiamo cosa sia il mondo, se prima non lo osserviamo con uno sguardo altro e perciò non accettiamo di abbandonare il nostro sapere e sentire su di esso?<sup>14</sup>

Questioni simili, che il lettore del romanzo è sollecitato a porsi grazie alle sollecitazioni verbali — introspettive o descrittive — di Henry James, sono riprese nel film da Jane Campion necessariamente in virtù della visione e della percezione stesse sperimentate in maniera diretta dallo spettatore. La consapevolezza che «Di niente sappiamo mai tutto» giunge allo spettatore di *Ritratto di signora* per via di un'esperienza dello sguardo che, come abbiamo detto, è costantemente sottoposta al disorientamento del punto di vista e al disvelamento della falsa ogget-

<sup>14</sup> Cfr. su questo punto M. BLANCHOT, *Il libro a venire*, Torino, Einaudi, 1969.

tività. Così, quel dato fenomenico che il cinema, per la sua ontologica referenza al reale, come sappiamo, offre allo sguardo dello spettatore come evidenza piena, appare contemporaneamente come illusione e vuoto del pensiero e del sentimento. Emblematica dimostrazione ne è la sequenza onirica nella quale Isabel rivede ossessivamente l'immagine in primo piano e in bianco e nero del volto di Gilbert che le sussurra d'essere «assolutamente» innamorato di lei; un'immagine, questa, apparsa poco prima nell'illusione realistica del colore e definita come insolente da Lady Touchett.

Accade in tal modo che, nell'opera di Jane Campion, lo spettatore, attraverso l'esperienza percettiva, raggiunga la consapevolezza che spogliarsi di una conoscenza illusoria significhi in primo luogo, come aveva indicato Henry James, spogliarsi del proprio sguardo e adottare quello dell'altro. «Non si trattava — scrive, non a caso, Henry James a proposito della seduzione esercitata da Gilbert su Isabel — di quello che diceva o faceva, ma piuttosto di quello che teneva per sé, che lo contrassegnava, al pari di quelle sigle che egli le veniva mostrando nel rovescio dei quadri o dei piatti»<sup>15</sup>. Non ciò che si vede seduce, infatti, quanto ciò che, celato, improvvisamente costituisce una rivelazione per l'immaginario. Isabel osserva con la sua immaginazione, per così dire, il rovescio di Osmond ed il suo sguardo incessantemente vede laddove un altro sarebbe cieco.

Inutile dire che la metafora scelta da James per esprimere quest'essenza della seduzione non è presente nell'opera di Jane Campion — il cinema, come noto, mal si presta a illustrare metafore. Piuttosto, l'autrice intensifica nel film quell'ironia drammatica che James dispone nell'arco di molti capitoli del romanzo alternandola a descrizioni o digressioni dedicate ad altri personaggi. Concentrando nell'arco di un tempo circoscritto il procedimento dell'ironia drammatica, la regista pone l'azione seduttiva attuata da Gilbert ad una certa distanza rispetto allo spettatore, così che questi non sia coinvolto emotivamente e possa sottoporla ad una sorta di analisi critica capace di rivelarla, nel suo complesso, come la messa in scena di una drammaturgia preventivamente progettata, ossia come un artificio creato mediante la simulazione e le apparenze. È in primo luogo il montaggio lo strumento attraverso cui Jane Campion determina quell'ironia drammatica in grado di dotare lo spettatore di una conoscenza sulle azioni di Gilbert che è maggiore rispetto a quella posseduta da Isabel e che allo stesso tempo

<sup>15</sup> H. JAMES, *Ritratto di signora*, op. cit. p. 299.

mostra la visione di Isabel stessa come parziale e, appunto, *rovesciata*. La protagonista ignora, infatti, che, per sedurla, l'uomo ha ingaggiato una sorta di sfida con Madame Merle dalla quale deriva un piano il cui fine è sposarla per interesse e assoggettarla non solo psicologicamente, ma anche intellettualmente: egli dirà infatti di lei all'amica: «Ha troppe idee, ma per fortuna sono tutte sbagliate, così sarà meno grave sacrificarle». Lo spettatore dunque vede e sa che Isabel non assiste a tutti quei fatti nei quali si manifestano il disprezzo e il cinismo di Gilbert per il prossimo. A costruire l'ironia drammatica è, oltre al montaggio, anche la messa in inquadratura che si incarica di mostrare di continuo allo spettatore quel lato oscuro di Osmond che Isabel è incapace di vedere, accecata dal rovescio luminoso di lui. Accade, ad esempio, quando la macchina da presa indugia sulle carezze languide di Gilbert alla figlia quindicenne, mentre Isabel rimane abbacinata dallo spettacolo delle apparenze creato dall'uomo durante il loro primo incontro.

Non è certo un caso che la dialettica tra luce ed ombra divenga, nell'opera di Jane Campion, la forma espressiva egemone per simboleggiare tanto lo sguardo sedotto di Isabel quanto quello seduttore di Gilbert. Non a caso, il rituale di seduzione di Gilbert culmina in una scena del tutto assente nel romanzo e nel film svolta all'insegna del chiaroscuro di raggi ed oscurità che l'uomo crea abilmente col parasole di lei, trasfigurandolo quasi come un prestigiatore, dapprima, in oggetto di contesa e, poi, in cortina dietro la quale celare il bacio finale — che la regista rivela significativamente nella sua essenza, incorniciandolo con antiche mura ove sono incastonate ossa e teschi umani. Una scena emblematica, questa, che indica come a sedurre Isabel è, per così dire, il gioco dell'apparenza e del “rovescio”, la reversibilità reciproca della luce e dell'ombra, di *Eros* e *Tanathos*. È dunque fatale che il suo sguardo sedotto e caldo sia accecato dalla luce dell'apparenza mentre quello freddo del seduttore Gilbert sia capace di vedere nelle zone d'ombra di lei altrettanti *vulnera* su cui insistere nella propria drammaturgia seduttiva, vera e propria “arte della luce e dell'ombra”.

Come noto, ogni cerimoniale di seduzione è un'impresa di simulazione e dissimulazione fatalmente destinata alla corruzione dei segni, alla distorsione spettacolare dei fatti e ad una vertiginosa deviazione di tutti gli effetti di senso.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Su questo aspetto della seduzione rimando a J. BAUDRILLARD, *Della seduzione*, Milano, SE, 1997 e Id., *Le strategie fatali*, SE, Milano 2007.

Gilbert Osmond è maestro in quest'arte della padronanza delle apparenze e della deviazione del senso che è la spettacolarizzazione non tanto di sé quanto dei segni di se stesso, quali, ad esempio, come abbiamo detto, i suoi quadri, i suoi piatti e gli altri cimeli del suo personale museo domestico. E quand'anche non abbia a disposizione questo genere prediletto di segni iconici, utilizza alla stessa stregua le parole — e ciò accade non solo nel romanzo, ma anche nel film che reca quasi integralmente i dialoghi originari concepiti da James. Nel primo incontro che Isabel concede a Gilbert come manifestazione di un nascente interesse nei suoi confronti, questi esordirà così: «Sono venuto a dirvi addio» e, quando lei si mostrerà adirata, egli le sussurrerà con voce suadente all'orecchio: «Voi non perdetevi la calma: la ritrovate. E dev'essere molto bello. Io non ho paura». Poco dopo, nel vedere lei resistere arroccata nella sua rabbia, egli attuerà l'ultimo spettacolare *coup de théâtre*, chiedendole la cortesia di andare a trovare la figlia adolescente sola. L'assenso gioioso e ingenuo di Isabel a questa richiesta, nella quale anche la figlia è strumentalizzata da Gilbert come mero segno di se stesso, equivarrà — quasi superfluo esplicitarlo — alla sua resa incondizionata dinanzi ad una apparente mozione degli affetti che altro non è se non la reversione del rifiuto orgoglioso di lei in un assoggettamento che sfrutta l'attitudine di lei a intraprendere missioni benefiche inseguendo un mito di perfezione morale sul quale edificare la propria immagine di sé.

È evidente che una simile reversione mostra come nel rituale di seduzione la preminenza sia attribuita non solo alle apparenze, ma soprattutto alla loro sofisticazione, al puro artificio, che possiamo cogliere come indizio di quell'estetismo di cui entrambi i protagonisti sono emblemi nel romanzo di James. Non solo la predilezione per l'apparenza, ma il gusto per la loro sofisticazione determina evidentemente nel rituale di seduzione di questi due personaggi simbolici una sorta di elusione doppia o di secondo grado del senso ovvio e naturale dei segni. Così si spiega non solo l'illusoria pretesa di Isabel che vi sia infine una profondità laddove vi è gioco dell'apparenza, ma anche la sua conseguente caduta nella rete tesa da Gilbert attraverso continue derive e deviazioni del senso e anche del valore. D'altronde, nell'etimo latino da cui la parola seduzione deriva — composto di *se-* "via" e *ducere* "condurre": sviare —, si rivela quello sviamento originario dalla *via recta* del senso e del valore di cui abbiamo detto. «La *seduzione* — ci ricorda

Baudrillard — è ciò che sottrae al discorso [*Logos*] il suo senso [...], per annullarlo e sostituirgli la fascinazione e l'illusione delle apparenze»<sup>17</sup>.

Lo spettacolo artificioso e artificiale di Gilbert con la luce e l'ombra, con il senso e il non-senso e con il valore e il disvalore, si spinge ben oltre la mera sofisticazione delle apparenze, in quanto opera ad un secondo grado, trasformando in spettacolo se stesso e Isabel, attraverso la messa in scena e la drammatizzazione delle loro rispettive mitologie personali che comprendono concezioni non solo del mondo, ma anche di se stessi nel mondo — «io sono il mito di me stesso», dice non Gilbert, ma il seduttore di Kierkegaard, al quale James, come vedremo, si ispira. Attraverso un simile gioco dell'artificio, è quasi come se egli desse vita ad una sorta di metafisica della simulazione che sussiste in virtù di un *Mýthos* di quelle concezioni di sé e del mondo volte in spettacolo e che si traduce in una mistificazione del senso e del valore. Poche frasi di Lady Touchett testimoniano, nel romanzo come nel film, quanto Isabel abbia subito, nella seduzione di Gilbert, la spettacolarizzazione del mito ch'egli ha di sé e di quello ch'ella ha di se stessa: «Si compiace di cose tanto strane: è capacissima di sposare il signor Osmond per la bellezza delle sue opinioni o per il suo autografo di Michelangelo. Vuole essere disinteressata... come se fosse la sola persona che corre il rischio di non esserlo! [...] Fra una settimana vedremo mia nipote convinta che la sua missione nella vita sia quella di dimostrare che una matrigna si può sacrificare, e che, per dimostrarlo, deve cominciare col diventarne una lei stessa»<sup>18</sup>.

Crediamo che Henry James assegni alla seduzione un ruolo centrale nel suo romanzo proprio in quanto essa non solo si oppone ai sistemi di senso e di valore della tradizione, ma li sovverte e li sostituisce attraverso quel modo della negazione del passato che altro non è se non la sua crisi, tutta contenuta nel disorientamento e nell'incertezza appunto del senso e del valore. La funzione simbolica della seduzione in *Ritratto di signora* è quindi anche tale da indicare *in nuce* la transizione dal vecchio mondo ad uno nuovo, cogliendo il sorgere di una dominante culturale che sembra consistere a Henry James nell'apparenza e nell'artificio e in quella nascente mitologia tardo moderna fondata, come noto, sui segni, sull'immagine, sullo spettacolo e prefigurata dall'estetismo. D'altronde, già da qualche tempo negli ambiti culturali più avvertiti stava sorgendo un sentire analogo; ad esempio, nel 1841, Feuer-

<sup>17</sup> J. BAUDRILLARD, *Della seduzione*, op. cit., p. 61.

<sup>18</sup> H. JAMES, *Ritratto di signora*, op. cit., p. 313.



bach, riflettendo su questa transizione culturale, aveva rilevato come «il nostro tempo preferisce l'immagine alla cosa, la copia all'originale, la rappresentazione alla realtà, l'apparenza all'essere. Ciò che per esso è sacro non è che *illusione*, ma ciò che è profano è la *verità*»<sup>19</sup>. Quasi contemporaneamente, tra il 1842 e il 1843, Kierkegaard, creando il personaggio del seduttore esteta nel suo *Enten-eller*, ragionava sull'intensificazione del fascino data dai segni e dalle immagini non a caso condotti ad un secondo grado di potenza; il suo Johannes, infatti, nel *Diario del seduttore* si domanda: «Nel mio rapporto con Cordelia sono stato costantemente fedele al mio patto? Al mio patto con l'estetico, intendo dire? Ho sempre avuto l'idea dalla mia parte? Ho sempre salvaguardato l'interessante?»<sup>20</sup>. La questione riguarda dunque non la seduzione tradizionalmente intesa, che con il suo artificio sollecita un interesse di primo grado, ma la nuova seduzione, raffinata, estetica appunto, che è interessante alla seconda potenza proprio in quanto conduce l'artificio ad un livello più elevato. Infatti, mentre la seduzione del passato, quella del libertino o del Don Giovanni mozartiano, ad esempio, si opponeva al sistema di senso e di valore in quanto lo trasgrediva; la seduzione dell'esteta, sia esso il Johannes di Kierkegaard o il Gilbert di James, tenta di annullare il sistema di senso e di valore per sostituirvi un universo di artificio di secondo grado in cui le apparenze dei segni e delle immagini non si riferiscono più ad alcun senso o valore, ma rimandano solo a se stesse. Nell'*exacerbatio cerebri* dell'esteta seduttore, solo "l'interessante dell'interessante" attribuisce una potenza estetica alla seduzione; come dire che, con il sorgere dell'estetismo, si varca la soglia di una cultura, di un'arte e di un sentire per i quali solo i segni secondi, l'immagine e lo spettacolo di secondo grado, sono interessanti; e lo sono proprio in quanto producono quel disorientamento che è sintomo di un nuovo sentire e di un pensiero i cui tradizionali paradigmi stanno venendo meno. Come il libertino fu figura emblematica delle transizioni della cultura, dell'arte, del sentire e del pensare del secolo dei lumi; allo stesso modo, il seduttore esteta diviene, per Kierkegaard e per Henry James, il simbolo di un passaggio epocale che muove verso la fine delle categorie del passato e il sorgere di quella sensibilità estenuata, sovraeccitata e sovraeccitabile che costituirà la dominante culturale ed estetica del Novecento. In questa nuova sensibilità, Henry James coglie probabilmente un *esprit de finesse* giunto a quell'este-

<sup>19</sup> L. FEUERBACH, Prefazione alla seconda edizione di *L'essenza del cristianesimo*, (a cura di C. Cometti), Milano, Feltrinelli, 1971, p. 85.

<sup>20</sup> S. KIERKEGAARD, *Diario del seduttore*, in Id., *Enten-eller*, Milano, Adelphi, 1989, t. III, p. 147.

nuazione ultima ch'egli definisce come «virus europeo» forse per dire anche di una malattia di civiltà giunta al suo stadio terminale e i cui sintomi vede declinarsi secondo le desinenze dell'estetismo, del decadentismo e del nichilismo. Collocandosi storicamente in una posizione intermedia tra Johannes di Kierkegaard e i più tardi Dorian Gray, Floressas Des Esseintes o Andrea Sperelli<sup>21</sup>, Gilbert Osmond, in *Ritratto di signora*, permette a James di mostrare come l'estetico stia approdando a quel grado di estenuazione dell'artificio tale da fare della seduzione non l'espressione di *Eros* quanto quella di *Thanatos*.

Diversamente dal seduttore libertino, che trasgrediva le leggi culturali del senso e del valore, ma non quelle naturali, in quanto il suo artificio di primo grado, al pari di quello dei viventi in natura<sup>22</sup>, manteneva legata all'*Eros* la funzione dei segni del suo cerimoniale; il seduttore esteta opera con un artificio di secondo grado che annulla, oltre alle leggi culturali, anche quelle naturali poiché la dispersione del senso e del valore dei suoi segni converte la funzione del cerimoniale in *Thanatos*. Mentre il seduttore libertino, infatti, attraverso la sua trasgressione, si propone di profanare un costrutto culturale qual è la virtù; il seduttore esteta, invece, mediante l'annullamento e la pretesa di sostituzione del dato culturale, giunge a profanare non un attributo dell'essere umano, ma l'essere umano in se stesso — utilizziamo qui il termine profanazione nell'accezione espressa da Bataille nel suo saggio sull'eroticismo<sup>23</sup>. Non è un caso che l'esteta seduca una sola fanciulla, mentre Don Giovanni ne seduca iperbolicamente centinaia o migliaia e ciò in quanto l'esteta, attraverso la sofisticazione delle apparenze, compie quella reversione di *Eros* in *Thanatos* che, nel trasfigurare simbolicamente l'azione seduttiva in atto omicida, trova qualche rara, o come chiarisce Kierkegaard, un'unica fanciulla che viene in senso intensivo del tutto altrimenti sedotta quanto piuttosto annientata. [...] Vittime come questa erano di una specie del tutto particolare: non venivano ad appartenere al numero di quelle ragazze infelici che si vedono bandite dalla società. [...] Vivevano come sempre, rispettate come sempre.

<sup>21</sup> Ricordiamo che *ritratto di signora* è stato scritto tra il 1876 e il 1877 ma pubblicato solo più tardi, nel 1890, mentre *A ritroso* di Huysmans è del 1884, *Il ritratto di Dorian Gray* è del 1890 e *Il Piacere* di D'Annunzio è del 1889.

<sup>22</sup> Anche in natura la seduzione, come noto, è un fatto estetico legato alle forme, ai colori, ai cerimoniali dei viventi, assunti come altrettanti segni che ci dicono dell'esistenza e della potenza capziosa di un "artificio naturale". La funzione di tale artificio, in natura, rimane legata all'*Eros* nella maggioranza dei casi.

<sup>23</sup> Cfr. G. BATAILLE, *L'eroticismo*, Milano, ES, 1997.

Eppure erano cambiate. [...] La loro vita non era, come quella delle altre sedotte, spezzata; esse erano state solo nel loro interno piegate e battute»<sup>24</sup>.

Sottoposto allo sguardo acuto di Henry James, il seduttore esteta non può se non compiere la profanazione e l'annientamento manipolando, sul piano secondo dell'artificio delle apparenze, il mito che di sé possiede la sedotta — non a caso, come abbiamo ricordato, all'inizio del suo cerimoniale di seduzione, egli dichiara di voler annichilire Isabel in senso psicologico e intellettuale, ossia appunto nell'essenza del mito ch'ella ha sempre avuto di se stessa. Henry James fa emergere, non a caso, come la seduzione sia pervasa da un gusto tipicamente decadente per l'estetica della morte in quanto, come vedremo, giungerà a creare, attraverso il ritratto di Isabel, quello di Gilbert stesso sino a farli coincidere in un matrimonio che apparirà fatalmente come l'effigie funeraria della coppia — immagine, questa, assente nel romanzo di James, ma significativamente presente come sorta di premonizione all'inizio del film di Jane Campion, quando Isabel osserva l'altorilievo sepolcrale di due coniugi.

Nell'opera della regista, attraverso la ricorrenza di segni che simbolicamente rimandano alla morte, appare assai più manifesto quanto la reversione di *Eros* in *Thanatos* sia una sorta di predestinazione per i due protagonisti, entrambi allo stesso modo avvinti e, in senso proprio, tragicamente *vinti* dall'idea stessa della seduzione. In fondo, la loro parabola è quella di due esseri che scoprono allo specchio le loro "affinità elettive" nella comune predilezione per il potere di trasfigurazione delle apparenze e di reversione del senso e del valore insito nella seduzione. Entrambi, infatti, vivono la loro vita interiore ed esteriore quasi fossero perennemente dislocati in quell'altrove che è il luogo dell'apparenza e dell'artificio, ovvero ciò che Kierkegaard identifica, non a

<sup>24</sup> S. KIERKEGAARD, *Diario del seduttore*, op. cit., p. 103. Tra l'altro, il tema della violenza psicologica dell'uomo nei confronti della donna e della sottomissione di quest'ultima, come noto, è assai importante nell'opera di Henry James ed è fondamentale nella poetica della regista Jane Campion. A questo riguardo, cfr., tra gli altri, K. Boudreau, *Is the World Then So Narrow? Feminist Cinematic Adaptations of Hawthorne and James*, in «The Henry James Review», vol. 21, n. 1, inverno 2000, pp. 43-53; J.R. DAPKUS, *Sloughing off the burdens: Ada's and Isabel's parallel/antithetical quests for self-actualization in Jane Campion's film The Piano and Henry James's novel The Portrait of a Lady*, «Literature-Film Quarterly», vol. XXV n. 3, luglio 1997 pp. 177-189. Sulla natura sadomasochistica del rapporto tra Isabel e Gilbert nel film di Jane Campion cfr. in part. L. FRANCKE, *On the Brink*, «Sight & Sound» n. 6 novembre 1996, pp. 6-9. R. M. GORDON, *Portraits Perversely Framed: Jane Campion and Henry James*, «Film Quarterly» n.56 inverno 2002-2003 pp.14-24.

caso, con la scena spettacolare: un «altro mondo di veli, più tenue, ma di più intenso carattere estetico»<sup>25</sup>.

Jane Campion ha cura di mostrare quanto la vita di Gilbert e Isabel sia pervasa dallo spettacolo delle apparenze, con una minuziosa esaltazione del dettaglio scenografico e costumistico che le è valsa critiche di formalismo cieche dinanzi alla necessità tematica<sup>26</sup>. Nel film, non solo la casa di Gilbert prima del matrimonio è, come abbiamo detto, una sorta di museo privato di quadri, busti, mobili e broccati antichi che ostentano un gusto per il sofisticato; ma soprattutto la dimora che i due protagonisti divideranno una volta sposati è concepita all'insegna dello sfoggio di una raffinatezza esclusiva, persino inarrivabile, offerta agli ospiti delle loro numerose serate mondane come spettacolo — interamente svolto all'insegna di artificiose apparenze — della loro unicità e superiorità. Di queste serate e della loro essenza, l'autrice dell'opera cinematografica presenta una sintesi in una suggestiva sequenza, priva di dialoghi e con un commento musicale melanconico, ove mostra in successione quadri statici di Isabel e Gilbert accompagnati da brevi scene mute delle loro feste mondane. Ella offre così un'efficace espressione cinematografica al discorso libero indiretto col quale James espone nel romanzo le riflessioni di Ralph sulla trasformazione che fa di Isabel uno dei segni o delle apparenze artificiali di sé offerte da Gilbert a sé medesimo e al mondo: «Ralph vedeva, ora, la bella signora che si riteneva rappresentasse qualcosa. Che cosa rappresentava Isabel? Egli se lo chiedeva; e poteva risponderci soltanto che rappresentava Gilbert Osmond. “Giusto cielo, che razza di missione!” gemeva. E si smariva, stupito, nel mistero delle cose»<sup>27</sup>. Inutile dire che la trasformazione di Isabel in ritratto di Osmond coincide con la fine di quel cerimoniale di seduzione intrapreso, come sappiamo, all'insegna di un antico ritratto di donna. Osmond, infatti, facendo del ritratto di Isabel il proprio, ha raggiunto quella finalità che, come ha chiarito Kierkegaard, insegue ogni esteta seduttore: «Introdursi in immagine nell'intimo di una fanciulla è un'arte, uscirne fuori è un capolavoro»<sup>28</sup>. Non a caso, da questo momento in avanti, nell'opera di Jane Campion più ancora che in quella Henry James, viene mostrato come, ciò che rimane della seduzione, nell'intera vita matrimoniale dei due coniugi,

<sup>25</sup> S. KIERKEGAARD, *Diario del seduttore*, op. cit., p. 109.

<sup>26</sup> Cfr. I. GATTI, *Jane Campion*, Recco, Le Mani, 1998; M. PAOLILLO, *Il cinema di Jane Campion*, Alessandria, Falsopiano, 2004.

<sup>27</sup> H. JAMES, *Ritratto di signora*, op. cit., p. 439.

<sup>28</sup> S. KIERKEGAARD, *Diario del seduttore*, in Id., *Enten-Eller*, op. cit. p. 125.

consista in un puro cerimoniale, in una mera forma vuota che il silenzio, la distanza e il contegno ammantano di rara e mortuaria perfezione estetica.

I libri di James, scrive Joseph Conrad, «terminano come termina un episodio della via» e ci lasciano «con l'impressione che la vita continui ancora»<sup>29</sup>. Le ultime righe del romanzo di James, più ancora degli ultimi istanti del film di Jane Campion, suscitano, invece, l'impressione opposta. L'ultima sofisticazione delle apparenze, proprio in quanto realizza la reversione di *Eros* in *Thanatos*, appare definitiva.

Il ritratto di Isabel che Jane Campion insieme a Nicole Kidman, consegna allo spettatore alla fine del film è quello di una donna che appare irrimediabilmente persa nell'abisso della disperazione, con lo sguardo di una creatura braccata dalle sue stesse spettacolari quanto letali mitologie<sup>30</sup>. Uno sguardo, questo, capace di invocare a gran forza l'umana comprensione dello spettatore dinanzi alla tragedia del disorientamento privo di speranza di un'umanità che non è più in grado di distinguere il senso dal non-senso, il valore dal disvalore, l'estetismo dall'estetico.

<sup>29</sup> J. CONRAD, *Appunti di vita e di letteratura*, Milano, Bompiani, 1950, p. 122.

<sup>30</sup> Cfr. su questo punto D. SHAW, *Isabel Archer: Tragic Protagonist or Pitiable Victim?* in «Literature/Film Quarterly», n. 30 aprile 2002, pp. 249-55.

*HAMLET:*  
IL TEATRO NEL TEATRO COME ANTIDOTO  
ALLA SEDUZIONE DIABOLICA DELLE IMMAGINI

*Roberto Tessari*

Hamlet giustifica la sua scelta di ricorrere a una finzione spettacolare per fare piena luce sulla morte del padre attraverso un monologo interiore che si sviluppa tra due poli tematici. Il primo è costituito dal confronto tra la colpevole insensibilità di cui sembra dare prova il principe a fronte del crimine rivelatogli dallo spettro, e la profonda commozione artisticamente espressa dal primo attore della compagnia appena giunta al castello nel recitare il racconto delle sofferenze di Ecuba:

It is not monstrous that this player here,  
But in a fiction, in a dream of passion,  
Could force his soul so to his own conceit  
That from her working all his visage wann'd,  
Tears in his eyes, distraction in his aspect,  
A broken voice, and his whole function suiting  
With forms to his conceit ? And all for nothing!  
For Hecuba!  
What's Hecuba to him, or he to her,  
That he should weep for her ? What would he do  
Had he the motive and the cue for passion  
That I have?<sup>1</sup>

Il secondo consiste nel dilemma che la ragione di Hamlet si sente costretta a formulare riflettendo sulla vera natura – autentica figurazione del padre morto, o capziosa *imago ficta* da un qualche spirito infernale - del fantasma apparso sugli spalti di Elsinore:

<sup>1</sup>W. SHAKESPEARE, *Hamlet*, edited by H.Jenkins, London, Methuen, 1984, p. 270.

The spirit that I have seen  
May be a devil, and the devil hath power  
T'assume a pleasing shape, yea, and perhaps,  
Out of my weakness and my melancholy,  
As he is very potent with such spirits,  
Abuses me to damn me. I'll have grounds  
More relative than this. The play's the thing  
Wherein I'll catch the conscience of the King<sup>2</sup>.

La decisione del principe di far recitare dagli amici attori una versione a bella posta rimaneggiata di *The Murder of Gonzago* prende forma poggiando sul confronto tra i differenti poteri di persuasione che distinguono due modalità epifaniche delle immagini animate: quella cui sa dare vita la *fiction* scenica di un *performer* capace di immedesimarsi efficacemente nelle passioni del suo personaggio, e quella tipica d'una apparizione fantasmatica che, nella vita reale, sorprenda un individuo scaturendo da cause per lui inconoscibili. L'uomo – specie se afflitto, come Amleto dice di essere, da *weakness* e *melancholy* – può cedere facilmente alla forza di suggestione dell'immagine, e dunque credere senza possibilità di dubbio che quest'ultima, qualora ostenti le parvenze d'un morto, sia davvero autentica trasfigurazione spettrale di colui che un tempo viveva. Ma, secondo l'ottica inaugurata dalla teologia cristiana, una simile convinzione potrebbe rivelarsi tanto errata quanto estremamente pericolosa, perché lo spazio ideale nel cui ambito si producono immagini risulta essere anche privilegiato luogo di caccia delle tentazioni demoniache. E *the devil* possiede, tra le sue prerogative sur-reali, proprio quella del perfetto *ypokrites*: trasformarsi e 'immedesimarsi' con impareggiabile verosimiglianza nella figura che meglio possa impressionare e commuovere una qualche vittima potenziale. Non a caso, tra le leggende nere alimentate dalla polemica cristiana contro i teatri, assume un ruolo di assoluta centralità quella del diavolo che prende, sulla scena, il posto d'un attore morto:

Raccontano ancora che nel principiar una comedia un recitante morì repentinamente e che subito un Demonio prese la forma di quel recitante morto e seguì egli la comedia e che, essendo interrogato da chi lo conobbe perché facesse tal azzione, rispose: per non perder il guadagno che egli pretendeva facendosi quella comedia<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 273.

<sup>3</sup> N. BARBIERI, *La supplica*, in F. MAROTTI-G. ROMEI, *La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991, p. 670.

Sono parole non d'un qualche antico teologo impegnato a combattere contro residui dello spettacolo pagano, ma di un grande attore professionista italiano del Seicento: Niccolò Barbieri, che ancora nella prima metà del secolo si trova costretto a fare i conti (oltre che con accuse di più flagrante modernità) con invecchiatissimi ma pur sempre popolari luoghi comuni della propaganda anti-teatrale. Peraltro, anche per il principe shakespeariano – studente presso una università celebre per il suo magistero teologico – esiste evidentemente un qualche rapporto tra *fictio* scenica e dispositivi capziosi tipici d'una tentazione demoniaca, tra attore e diavolo. Non a caso, infatti, la messinscena che – secondo le intenzioni del protagonista – dovrebbe fungere da strumento risolutivo per fare piena luce sul delitto compiuto da Claudius e sul tradimento di Gertrude si vede attribuire dal suo ideatore l'allusivo titolo *The Mousetrap*: una metaforica *trappola per topi*, verosimilmente riconducibile (come è stato notato<sup>4</sup>) a quel suo “theological symbolism” per cui Agostino volle considerarla metafora della croce di Cristo, destinata a ‘intrappolare’ ogni potere tentatore di Satana. Il teatro può adescare e rivelare il colpevole di un delitto, perché il suo *modus operandi* – artifiziarne finzioni immaginarie convincenti e impressionanti al pari delle realtà che imitano o di cui intendano prendere il posto – è lo stesso *modus operandi* dello spirito malvagio che presiede ad ogni peccato. Secondo la *Piazza universale delle professioni del mondo* (1585) di Tommaso Garzoni:

la prima maschera che mai sia stata al mondo senza alcun dubbio fu l'angelo nero, che sotto il volto di malizioso serpe persuase alla prima madre l'orrido eccesso.

Com'è risaputo, un simile parallelismo, nell'ottica del cattolicesimo controriformista, sfocerà in una dura e insistita polemica contro gli spettacoli destinati a durare più di un secolo, e a culminare in formule di tenore sempre simile a quello che distingue – nel 1686 - la tenebrosa casistica esemplarmente illustrata da Paolo Segneri:

mai non riescono gli occhi nostri al demonio più adattati al suo fine che ne' teatri, dove i libri sono vivi, le pitture sono vocali, la vista è

<sup>4</sup> “J. Doebler (“Shakespeare Quarterly”, XXIII, 161 ff.) discusses theological symbolism of the mousetrap, as in Augustine's allusion to the cross of Christ as the mousetrap of the devil, who is trapped by his own corruption” (W. SHAKESPEARE, *Hamlet*, edited by H. Jenkins, London, Methuen, 1984, p. 302, n. 232).



congiunta alle parole, le parole sono animate da gesti, da applausi, da cetera, da canti, da sinfonie: sicché tutto ciò che il Signore ci ha dato per servir lui, viene ivi rivoltato dal demonio in istrumento da offenderlo<sup>5</sup>.

Il grande scrittore e teologo gesuita, nelle pagine del *Cristiano istruito nella sua legge*, dichiara esplicitamente di voler considerare la quasi-totalità delle rappresentazioni offerte dai professionisti della scena operazioni assimilabili senza riserve a quelle specifiche della più diabolica magia nera:

A parlar chiaro, condanno quelle commedie che, o di loro natura o per accidente, muovono chi le ascolta a mal fare. [...] Questa qualità di opere, pur troppo comuni a' teatri moderni [...], prendo io a ferire nell'odierno ragionamento, pronunciando che esse riescano una malia tremendissima, in virtù di cui gli uditori rimangono bruttamente maleficiati, cioè posseduti nell'anima da uno spirito maledetto d'inferno con forza strana<sup>6</sup>.

Le *performances* di normale circuitazione entro il mercato post-tridentino dello spettacolo, insomma, vanno svelate e denunciate in quanto autentici rituali di “malia tremendissima”, concepiti ed eseguiti al fine di ottenere uno scopo ben preciso: gettare sugli spettatori quell'orrido “maleficio” che li rende “posseduti nell'anima da uno spirito maledetto”. Nelle intenzioni di Segneri, e nella temperie cultural-religiosa del 1686<sup>7</sup>, si tratta di parole da non prendersi né alla leggera né considerandole frutto di innocenti giochi retorici intorno alle similitudini. Tant'è vero che il discorso dell'illustre gesuita prosegue ricalcando puntigliosamente le consuetudini categoriali di ogni opera contemporanea sulla magia che pretenda a livelli di incontestabile autorità: “A tre capi si riduce ogni specie di malefizio: a malefizio amatorio, a malefizio ostile, e a malefizio sonnifero. Tali sono le tre teste rabbiose di questo cerbero”<sup>8</sup>. In particolare, come risulta dalle annotazioni a margine che costellano il testo, il punto di riferimento metodologico e la fonte di esempi cui guarda con più attenzione Paolo Segneri è costi-

<sup>5</sup> P. SEGNERI, *Il Cristiano istruito nella sua legge*, in F. TAVIANI, *La commedia dell'arte e la società barocca. I\*. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969, p. 298.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 290.

<sup>7</sup> Ricordiamo che il *Cristiano istruito nella sua legge* divenne subito testo di larga e indiscussa autorità nella cultura cattolica contemporanea: conobbe infatti ben tredici edizioni tra il 1686 e il 1719.

<sup>8</sup> P. SEGNERI, *Il Cristiano istruito nella sua legge*, cit., p. 290.

tuita dai *Disquisitionum magicarum libri sex* (1593) di Martin Delrio, che appunto tratta degli incantesimi suddividendoli nei tre generi appena specificati. Come il teologo fiammingo di ascendenza spagnola fa nei confronti di chiunque pratichi la magia nera, così l'autore italiano considera i mestieranti dello spettacolo diabolici operatori di riti negromantici il cui fine sarebbe quello di porre il loro pubblico in balia di tre "spiriti maledetti": la concupiscenza che distrugge la modestia; la morte che dannava l'anima; il sonno che cancella la vigile presenza a Dio del buon cristiano. Ne deriva una vera e propria teatrologia 'stregonesca' dove, al linguaggio scenico, subentra il gergo tecnico degli incantesimi: "affatturare", "malia", "sacrileghi incanti", "arte sacrilega", "fattucchiere" ecc. Il tutto per ridisegnare in luce affatto "tartarea" e "sulfurea" l'intero complesso dei fenomeni scenici, sino a considerarli riassuntivamente come un micidiale mondo di sogni illusivi artificiato da rituali negromantici, e destinato alla compiuta perdizione spirituale degli spettatori:

il sonno è una certa immobilità ed un certo intormentimento del senso. E tale è il sonno di costoro, rispetto alla fede che non opera, e agli spiriti propri di una mente cristiana, che non si muovono. Anzi il loro non è, se ben guardasi, sonno solo. È sonno insieme, ed è sogno, perché non solamente non veggono quello che è come chiunque dorme, ma veggono quel che non è come chi dormendo anche sogna: *Vident vana*: e si pascono di quelle loro apparenze e le approvano e le amano, quasi fossero verità [...]<sup>9</sup>.

I *Disquisitionum magicarum libri sex* avrebbero potuto forse far parte o dell'ideale *cursus studiorum* o delle più aggiornate letture praticate a Wittenberg dal giovane Hamlet, così attento a distinguere – tra le apparizioni sovrannaturali – quelle rivelatrici di autentici spiriti penitenti da quelle inscenate in conformità a una regia diabolica. Di sicuro faceva parte delle conoscenze specialistiche shakespeariane *The tragical history of doctor Faustus*, dove Marlowe aveva sceneggiato la leggenda luterana del "ben noto mago e negromante" Johann Faust, pubblicata da Johann Spies nel 1587, privilegiandone con cura gli *exploits* più spettacolari, e – tra di essi – soprattutto le evocazioni di celeberrimi eroi ed eroine del passato tanto gradite agli spettatori e agli ammiratori dei prodigi che Mefistofele è in grado di propiziare al suo adepto. Per ben tre volte, nella parte conclusiva della tragedia, quella che l'Imperatore de-

<sup>9</sup> *Ibidem*.

finisce come suprema conoscenza umana “in the black art” concede a Faust di far riapparire sulla terra, in un primo momento, le sembianze animate di Alessandro Magno e della sua “beauteous paramour”, e poi – attraverso un’epifania cui il desiderio del negromante impone di ripetersi - la suprema venustà di Elena di Troia. Sia nell’*in quarto* del 1604 sia in quello del 1616, Faust, quando si accinge ad esaudire il desiderio degli studenti di poter vedere “the admirablest lady that ever lived”, intima loro:

Be silent, then, for danger is in words  
(*Music sound, and HELEN passed over the stage*)<sup>10</sup>.

Introdotta da un monito solenne che le innalza verso le dimensioni del rito, le modalità di apparizione dell’immagine di Elena – un esibirsi affatto silenzioso, che trascorre attraverso la scena circondato da note musicali - fanno pensare ai tratti specifici d’un *dumb-show*. Né diversa risulta essere l’impressione che si ricava dalla ‘passerella’ cui si concedono le sembianze di Alessandro e della sua amante sotto gli occhi di Carlo V. D’altro canto, nonostante l’Imperatore commenti lo spettacolo offerto dai due *revenants* esclamando “Sure, these are no spirits but the true substantial bodies of those two deceased princes”, occorre ricordare che Faust si era premurato di spiegargli in dettaglio come l’atto di magia nera cui si apprestava non consistesse nel riportare in vita due antichissimi defunti, ma nell’inscenare un vero e proprio *spettacolo* di anime perdute, dove due fantasmi-attori avrebbero impersonato i ruoli d’una più celebre coppia di fantasmi-personaggi:

FAUSTUS. My gracious lord, I am ready to accomplish your request, so far forth as by art and power of my spirit I am able to perform. [...] But, if it like your grace, it is not in my ability to present before your eyes the true substantial bodies of those two deceased princes, hich long since are consumed to dust. [...] But such spirits as can lively resemble Alexander and his paramour shall appear before your grace, in that manner that they bothis lived in, in their most flourishing estate; which I doubt not shall sufficiently content your imperial majesty<sup>11</sup>.

Componendo queste battute, qui trascritte secondo l’*in quarto* del 1604, Marlowe ripete quasi alla lettera l’identica spiegazione offerta dal

<sup>10</sup> *Marlowe’s ‘Doctor Faustus’ 1604-1616: Parallel Texts*, ed. W. W. Greg, Oxford, Clarendon Press, 1950, p. 81.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 47

protagonista al sovrano nell'originaria versione germanica della *Storia del dottor Faust*, evidentemente molto preoccupata di non avallare la pericolosa opinione per cui, evocando autentici spettri di defunti, la necromanzia potesse rendere l'uomo capace di infrangere davvero le barriere tra vita e morte. Anche nel caso dell'evocazione di Elena, Johann Spies costringe senza ritegno il suo mago a ripetersi in tal senso, sia pure attraverso un richiamo indiretto:

poiché siate così desiderosi di vedere la bella figura della regina Elena [...], ho pensato di [...] farla apparire qui affinché possiate vedere personalmente la sua immagine [...], allo stesso modo in cui ho dato corpo, per desiderio dell'imperatore Carlo V, allo spirito dell'imperatore Alessandro Magno e della sua sposa<sup>12</sup>.

In questa occasione, il drammaturgo inglese, anziché seguire rispettosamente la sua fonte, preferisce tacere sui dettagli tecnici della magia che sta per compiersi. Ma ciò non toglie che – a rigor di logica – l'epifania della bella greca vada ascritta agli identici meccanismi che avevano distinto le precedenti apparizioni. La magia nera che diviene privilegio di Faust dopo il patto demoniaco opera *anche* attraverso l'impiego di *teknai* che, per eludere in qualche modo i limiti entro cui una certa concezione teologica ne confina i poteri, prendono a prestito dispositivi illusionistici e soluzioni espressive tipici del mondo dello spettacolo. La cultura teatrale elisabettiana, accettandola e decidendo di riproporla pari pari, traduce una simile scelta nei termini che le sono propri. Ovvero inserendo nel contesto della rappresentazione momenti di un magico *teatro nel teatro* che – per esibire fini diabolici - finge di far rivivere eroi ed eroine del passato attraverso impersonificazioni illusive che percorrono la scena manifestandosi nelle forme della mimesi muta. Non a caso, l'*in quarto* 1616 di *The tragical history of doctor Faustus* presenta l'apparizione di Alessandro e della sua amante, anziché come semplice 'comparsata' delle due figure, *sub specie* di vero e proprio *dumb-show* articolato in sequenze di azioni complesse, che si svolgono entro il contorno degli opportuni accompagnamenti musicali:

Enter, at one door, the EMPEROR ALEXANDER, at the other, DARIUS. They meet. DARIUS is thrown down; ALEXANDER kills him, takes off his crown, and, offering to go out, his PARAMOUR

<sup>12</sup> J. SPIES, *Storia del dottor Faust, ben noto mago e negromante*, a cura di M.E. D'Agostini, Milano, Garzanti, 1980, pp. 145-146.

meets him. He embraceth her, and sets DARIUS' crown upon her head; and, coming back, both salute the EMPEROR, who, leaving his state, offers to embrace them; which FAUSTUS seeing, suddenly stays him. Then trumpets cease, and music sounds<sup>13</sup>.

Dopo aver avuto modo di sorprendersi ancora una volta per la sconvolgente efficacia di quella ‘magia’ dell’arte attoriale che consiste nel fingere di essere ciò che non si è e nel manifestare in forma persuasiva emozioni che non si provano, Hamlet prima definisce il proprio io come del tutto inadeguato a sostenere la parte che il destino vorrebbe attribuirgli, e poi formula l’ipotesi che la propria emozione alla comparsa dello spettro paterno possa essere solo inevitabile effetto meccanico della capziosa efficacia illusiva d’un trucco teatrale orchestrato da poteri demoniaci. È su queste ragioni che egli dichiara di voler fondare la propria scelta di rendersi *dramaturg* e corago d’una messinscena tutta finalizzata sia a far scattare a vuoto un’eventuale trappola apprestata contro di lui dalle forze del male, sia a divenire l’ineludibile *Mousetrap* capace di catturare e mettere a nudo la colpevolezza di Claudius. Pertanto, come una non improbabile regia diabolica potrebbe aver progettato (secondo quanto ben illustrava la marlowiana *tragic history*) di far recitare da uno spirito-attore l’impressionante comparsa del fantasma regale sugli spalti di Elsinore sdoppiandola nel duplice spettacolo prima d’un muto *dumb-show* che si replica davanti agli occhi dei soldati di guardia per terrorizzarli, e poi d’una scenamadre parlata ad uso e consumo della commossa *pietas* filiale di Hamlet, così il giovane principe danese immagina e fa realizzare dai suoi amici attori la doppia *performance* di un *dumb-show* che mima enigmaticamente l’assassinio d’un sovrano, e di una mini-tragedia che esplicita a livello verbale e gestuale forme e ragioni del tradimento e del regicidio che hanno contaminato il regno danese. Di qui, da questo plesso di motivazioni, deriva il configurarsi e il dispiegarsi di un teatro nel teatro che, se da un lato apre la voragine d’un ulteriore indugio tra la decisione del protagonista di vendicare la morte del padre e il compiersi dell’atto che dovrebbe realizzare questa decisione, dall’altro si vale di quell’indugio per suggerire l’ipotesi che – in un mondo dove tutto è illusione – l’arte dello spettacolo possa risultare unica magia bianca in grado di controbattere i diabolici giochi illusivi posti in campo da intenzioni negromantiche. L’attore Niccolò Barbieri si dirà molto preoccupato, perché al “sentir nominar istrioni, non sapendo l’etimologia

<sup>13</sup> Marlowe's *Doctor Faustus* 1604-1616: *Parallel Texts*, cit., p. 48.

d'istrion né la derivazione, vi è chi pensa che si dica per istrioni stregoni, cioè incantatori ed uomini del Demonio”<sup>14</sup>. E, riferendosi ai polemisti cattolici che si accanivano nel demonizzare i comici professionisti, scriverà: “Io non vorrei che questi autori di libretti confondessero [...] l'arte comica con l'arte magica”<sup>15</sup>. Prima di lui, ma nel contesto ideologico della riforma anglicana, il drammaturgo-impresario William Shakespeare non aveva nascosto di credere che l'uomo di spettacolo possa essere considerato – qualora sappia valersi abilmente della *mise en abyme* - detentore d'una efficacissima magia bianca: quella di un *teatro nel teatro* in grado di controbattere con la massima efficacia, attraverso la finzione di secondo grado, ogni mossa di quella *menzogna nella menzogna* che è arte tipica di ogni tentazione malefica elevata all'ennesima potenza.

<sup>14</sup> N. BARBIERI, *La supplica...cit*, p. 638.

<sup>15</sup> *Ivi*, p.635.

*Stampato nell'ottobre 2012 presso Audere - Torino*