

I Libri dell'Associazione
Sigismondo Malatesta

Il Piacere del Male
Le rappresentazioni letterarie
di un'antinomia morale
(1500-2000)

II
Ottocento e Novecento



PACINI EDITORE

STUDI DI LETTERATURE COMPARATE
Collana diretta da
Paolo Amalfitano, Loretta Innocenti, Sergio Zatti

(seconda serie)

25/II



I LIBRI DELL'ASSOCIAZIONE SIGISMONDO MALATESTA

Il Piacere del Male
Le rappresentazioni letterarie
di un'antinomia morale
(1500-2000)

2 volumi

Progetto, direzione e cura di PAOLO AMALFITANO

PACINI EDITORE

Questi volumi sono stati pubblicati con il contributo di

Università Ca' Foscari Venezia
Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati

Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati

Università degli Studi Roma Tre
Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere

Università di Pisa
Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica

Si ringrazia Chetro De Carolis per la revisione di tutti i testi e la messa a punto dell'editing condotte con grande competenza letteraria e precisione formale.

©  ASSOCIAZIONE SIGISMONDO MALATESTA
<http://www.sigismondomalatesta.it>
TUTTI I DIRITTI RISERVATI

TUTTI I DIRITTI RISERVATI
È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica,
la riproduzione totale o parziale, con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.
L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171
della Legge n. 633 del 22/04/1941

ISBN 978-88-6995-415-3
Per la presente edizione
© 2017 by Pacini Editore
56121 Pisa, via A. Gherardesca, 1
<http://www.pacineditore.it>

Il Piacere del Male
Le rappresentazioni letterarie
di un'antinomia morale
(1500-2000)

Secondo volume
Ottocento e Novecento

IV. Il secolo di Sade

Il piacere del male nella letteratura dell'Ottocento
coordinatore LUCA PIETROMARCHI

V. Il piacere del male nella letteratura del Novecento
coordinatore STEFANO BRUGNOLO

INDICE GENERALE

Prefazione di Paolo Amalfitano p. 15

Primo volume

I. Fascinazioni diaboliche tra classicità e cristianesimo

Introduzione di Sergio Zatti » 23

OLIMPIA IMPERIO

*La donna diavolo nella Grecia antica:
Lamia, Circe, Empusa e le stagioni della vita umana* » 33

GIANPIERO ROSATI

*Crudelitas versa in voluptatem:
piacere del male e potere nella letteratura latina* » 53

ANTONIO DEL CASTELLO

*Letteratura cristiana e antinomie morali:
il libro della Genesi e le Confessioni di Agostino* » 71

RAFFAELE PINTO

*La femmina balba e la fantasia proterva
(Dante, Purg. XIX 1-33)* » 91

FRANCESCO DE CRISTOFARO

*Confessioni di menti pericolose.
Dall'inizio del Decameron alla fine dell'Heptaméron* » 109

SELENA SIMONATTI

*«Saber bien e mal, e usar lo mejor»:
una «dottrina del male» nel Libro de buen amor?* » 129

ANNE SCHOYSMAN	
<i>Villon, «ne du tout fol, ne du tout saige»</i>	p. 149
ROBERTA MULLINI	
<i>La seduzione del Vizio nel dramma morale inglese</i>	» 167
ANTONIO GARGANO	
<i>«Conjúrote triste Plutón»: Celestina e il male come piacere</i>	» 193
MATTEO RESIDORI	
<i>Tra efficacia del male e inerzia della virtù: la Gabrina di Ariosto</i>	» 211
FRANCESCO FERRETTI	
<i>Petrarca e il Tasso o il piacere di errare</i>	» 233
SERGIO ZATTI	
<i>Le seduzioni di un demagogo: sul Satana tassiano</i>	» 255

II. Seduzione e malvagità nella letteratura europea del '600

<i>Introduzione di Loretta Innocenti</i>	» 277
MILENA ROMERO ALLUÉ	
<i>«Now go not backward». Doctor Faustus e la tragedia della negazione</i>	» 291
STEPHEN ORGEL	
<i>Grazia lasciva: il male che seduce in Shakespeare e Jonson</i>	» 317
SILVIA BIGLIAZZI	
<i>Coscienza e piacere del male sulla scena inglese del primo Seicento</i>	» 331

EMILIE PASSIGNAT

*Il diavolo è nudo. Il labile confine tra virtù e vizio
nell'arte dopo la Controriforma* p. 355

FLAVIA GHERARDI

«*Esta obra de mi gusto*». *Cervantes e il male necessario*» 379

MAGDA CAMPANINI

*Rappresentazione del male e piacere perverso della lettura
nelle histoires tragiques del primo Seicento*» 399

BENEDETTA PAPASOGLI

«*La force d'être méchant*»: *Corneille e La Rochefoucauld*» 417

ENCARNACIÓN SÁNCHEZ GARCÍA

Soledades e desiertos: note su alcuni esiti del barocco ispanico ...» 435

PAOLA MARTINUZZI

*Il piacere della tragedia e la poesia del male
nel Britannicus di Racine (1669)*» 455

LISANNA CALVI

Lo spettacolo dell'orrore sul palcoscenico della Restaurazione» 477

SILVIA CARANDINI

*Un mostro o un gigante? Il fascino oscuro del seduttore incostante,
dal Burlador de Sevilla al Dom Juan*.....» 497

LORETTA INNOCENTI

«*Non serviam*»: *Milton e la seduzione satanica*.....» 517

III. La libertà del Male

Pensieri perversi e piaceri proibiti nella letteratura del '700

Introduzione di Paolo Amalfitano..... p. 539

CARMEN GALLO

*Un'immoralità esemplare: necessità, utilità, e piacere del male
in Moll Flanders* » 545

FRANCESCO FIORENTINO

La seduzione aristocratica e il contratto borghese..... » 565

CHETRO DE CAROLIS

*Il sottile piacere di far male a distanza: la lettera
come strumento sadico (Montesquieu, Laclos)* » 579

PAOLO AMALFITANO

Il perverso piacere della verità in Swift e Sterne » 595

PIERRE FRANTZ

Il sublime nel male » 617

STEFANIA SBARRA

*I dolori del giovane Werther di Goethe e il piacere del male
nel contesto della prima ricezione del romanzo* » 631

ALBERTO CASTOLDI

Vathek, viaggio al termine del desiderio..... » 651

GIANNI IOTTI

Sade e la voce del male » 669

VALERIA PELLIS

*Della perversa ortodossia delle leggi e del piacere eterno
del corpo nelle anatomie poetiche di William Blake*..... » 689

FRANCA FRANCHI

*Scene di una fantasmagoria: il male
nel Manuscrit trouvé à Saragosse* p. 707

BIANCA DEL VILLANO

*Il sibilo del serpente. La reticenza del sublime
in Christabel di S. T. Coleridge* » 723

CLAUDIO VICENTINI

*Orrore e piacevolezza del mascalzone.
Tecniche di recitazione tra Settecento e Ottocento
e la creazione di Robert Macaire* » 743

Secondo volume

IV. Il secolo di Sade

Il piacere del male nella letteratura dell'Ottocento

Introduzione di Luca Pietromarchi » 17

FRANCO D'INTINO

Foscolo, Ortis e l'ombra di Sade » 23

MARCO FEDERICI SOLARI

*Psicologia estatica. L'esperienza del piacere trasgressivo
negli Elisir del diavolo di E. T. A. Hoffmann* » 41

DIEGO SAGLIA

*Male e piacere in Byron: tra assoluto cosmico e commedia
del quotidiano*..... » 59

MARCO VISCARDI	
Leçons de Ténèbres. <i>Manzoni e la ragnatela del male</i>	p. 81
IRENE ZANOT	
<i>L'umana sete di tortura</i>	» 103
LUCIANO PELLEGRINI	
<i>La fine incompiuta del Satana romantico</i> (<i>Victor Hugo, La Fin de Satan</i>)	» 119
ENRICA VILLARI	
<i>«Making his imaginative world out of such strange experience</i> <i>and sordid things»: Dickens e le visioni del male</i>	» 143
LUCA PIETROMARCHI	
<i>«Marchesi del Male»: Baudelaire e Sade</i>	» 159
DANIELA RIZZI	
<i>Dall'«uomo superfluo» all'«uomo del sottosuolo»:</i> <i>piacere e sofferenza nell'Ottocento russo</i>	» 177
GIORGIO DE MARCHIS	
<i>Cannibali e satanisti: poco male in Portogallo</i>	» 191
PAOLO PEPE	
<i>In camera voluptatis. Contaminazione del male e ibridazione</i> <i>delle forme in The Monk e Dracula</i>	» 207
MASSIMO NATALE	
<i>Sul piacere del male dopo Leopardi: appunti per un percorso</i>	» 229

V. Il piacere del male nella letteratura del Novecento

<i>Introduzione</i> di Stefano Brugnolo	p. 253
RICHARD AMBROSINI	
<i>Al di là dell'antinomia bene/male: il romanzo post-sadiano di Joseph Conrad</i>	» 267
PIERO TOFFANO	
<i>Sadismo, arte e vita nella Recherche</i>	» 283
VALENTINO BALDI	
<i>Il coraggio di sopravvivere al padre. Giudizio, pena e autodistruzione nella narrativa di Kafka</i>	» 301
ANNA ISABELLA SQUARZINA	
<i>La délectation e il male in Sous le Soleil de Satan di Georges Bernanos</i>	» 321
SARA PEZZINI	
<i>La Casa di Bernarda Alba: la rappresentazione del male fra tradizione e modernità</i>	» 341
MARCO RISPOLI	
<i>Contro il piacere del male. Note su Bertolt Brecht e Thomas Mann</i>	» 365
MANUEL BOSCHIERO	
<i>La seduzione del Male nel romanzo Il Maestro e Margherita di M. Bulgakov</i>	» 387
PAOLA DI GENNARO	
<i>Inferni, martiri e altri supplizi: la bellezza del male in Akutagawa e Mishima</i>	» 409

STEFANO BRUGNOLO

*Punto di vista estetico e punto di vista morale
nella Lolita di Nabokov*..... p. 431

EMANUELE ZINATO

*Angeli perduti: i piaceri dell'apocalisse in Aracoeli
di Elsa Morante*..... » 457

LAURA LUCHE

Avanguardie e il male in tre opere di Roberto Bolaño..... » 473

RAFFAELE DONNARUMMA

*Maniere pornografiche. Rappresentazioni del sesso in Moresco,
Nove, Siti*..... » 491

LUCILLA ALBANO

*Godimento e passione amorosa in
The French Lieutenant's Woman*..... » 517

MARCO COCCO

*La pianista di Michael Haneke. Il male tentatore
tra psicopatologia e crepuscolo dello spirito*..... » 537

Bibliografia generale

Bibliografia primaria..... » 557

Bibliografia secondaria..... » 575

Indice dei nomi..... » 635

PREFAZIONE
DI
PAOLO AMALFITANO

In tutte le letterature occidentali, com'è ben noto, ritroviamo sin dalle più antiche origini la rappresentazione, in modi e forme diverse, della relazione tra vizi e virtù, tra bene e male, tra giustizia e ingiustizia, etc. Queste antitesi morali e assiologiche raramente assumono nei testi letterari – sin dalla *tentazione* nella Genesi biblica e nei rischi di perdizione dell'Ulisse omerico (le sirene, Nausicaa, Circe) – una configurazione così manichea che separi radicalmente il bene dal male. Essi si presentano piuttosto in differenti formazioni di compromesso che è valsa la pena di indagare sia in senso diacronico, sia nella loro relazione con la gerarchia degli stili e la divisione storica dei generi letterari.

Questa potrebbe apparire un'ipotesi di lavoro troppo ampia e generica, se la si dovesse sviluppare senza un punto cruciale da cui partire.

In questo senso ci soccorre l'evidenza di un fenomeno che segna una sorta di *turning point* di questo tema nella storia letteraria europea.

Mi riferisco all'insorgere e all'affermarsi, a partire dalla seconda parte del sedicesimo secolo e, con ancora maggiore consistenza, lungo l'arco di tutto il diciassettesimo secolo, di un ossimoro: *il piacere del male*, che a questo tema ha dato forma in quel periodo (si pensi al personaggio di Iago nell'*Otello* di Shakespeare del 1604 fino al Satana di Milton del 1667) e il cui successo è stato, a partire da quel momento, tanto eclatante quanto duraturo, e tale da costituire non solo una svolta, ma un punto di «non ritorno» nelle rappresentazioni della dialettica bene-male nei secoli successivi e fino ad oggi.

Questa antinomia morale, ovviamente già presente con diverse manifestazioni in tutta la tradizione cristiana, come segno della debolezza umana o monito delle subdole manifestazioni del peccato, diventerà, nel corso dell'Ottocento, da disvalore, o luogo di identificazione proibito e per questo attraente, progressivamente un valore ostentato, un valore

«quasi positivo» e «quasi necessario», fino a rendere *il piacere del male* paradossalmente l'unica forma di piacere possibile.

Il piacere del male instaura così nella sua progressiva e inesorabile affermazione e legittimazione una relazione capovolta tra vizi e virtù rispetto alla tradizione, nella quale all'antitesi sembra sostituirsi una solidarietà indissolubile tra gli opposti, una simbiosi che rivendica la duplicità della natura umana, presenta la perversione come norma riconosciuta e propugna, nel mito decadente della bellezza scissa dalla morale, un ideale, per lo più tragico, che copre forse il ritorno del «vecchio» ed espulso senso di colpa.

Spesso le opere di alcuni autori, da Sade a Conrad, sono state analizzate toccando queste questioni ma quasi mai, credo, è stata adottata (una delle poche eccezioni, negli studi italiani, è *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* di Mario Praz) una prospettiva per uno studio comparatistico di lungo periodo che tenga dentro non solo il Romanticismo o il Seicento ma guardi anche al Rinascimento, al Medio Evo e fino ai modelli dell'età classica.

A partire da queste premesse ho proposto qualche anno fa questo tema di ricerca, *il piacere del male*, particolarmente concentrato nell'arco di tempo tra Cinque e Novecento, ma sicuramente da estendere – e, come dicevo, mi sembrava anche l'area cronologica meno indagata – indietro fino a Dante, con anche qualche imprescindibile incursione nei secoli della letteratura classica, vedi l'opera di Seneca.

Si trattava, in sintesi, di provare a storicizzare questa particolare formazione di compromesso rappresentata dal *piacere del male* nelle letterature occidentali, con la libertà di muoversi tra tutte le forme letterarie e, proprio per questo, con la necessità di fare i conti – soprattutto a partire dalla contaminazione degli stili dell'epoca barocca – con i vincoli che intrecciano i valori morali di un'epoca e le griglie formali dei generi e dei codici letterari.

Questo progetto ha trovato consenso e ha suscitato l'interesse di alcuni studiosi di letterature europee e di comparatistica che insegnano in diversi atenei italiani e si occupano di differenti periodi storico-letterari – Sergio Zatti ('500 e ante), Loretta Innocenti ('600), Luca Pietromarchi ('800), Stefano Brugnolo ('900) che con me ('700) hanno condiviso le varie fasi di questa lunga e articolata ricerca. Una ricerca che ha avuto

come primo esito cinque incontri seminariali tenutisi nelle sedi universitarie che hanno collaborato al progetto – a Venezia, a Napoli, a Pisa, a Roma e ancora, una seconda volta, a Pisa –, seminari in cui sono stati presentati e discussi i lavori prima di dare loro un assetto formale definitivo: un *work in progress* che ha affrontato il tema proposto e analizzato i testi più rappresentativi, nella successione cronologica 1500-2000 che ci siamo dati come campo d'indagine.

A partire da questo nucleo coeso di studiosi ciascuno di noi ha poi coordinato una delle cinque sezioni del progetto il cui ambito d'indagine si può ricondurre grosso modo alla misura di un secolo; un metodo necessario per semplificare e rendere più visibile la continuità, l'accumulo e l'intensificazione crescente dell'affacciarsi sulla scena letteraria di testi riconducibili alla *figura del piacere del male*; ma anche un metodo che, ne sono consapevole, fa una certa violenza alle ben più fluide e complesse reti che caratterizzano l'emergere e il diffondersi, così come lo scomparire e il ritornare, dei testi letterari nella sequenza del tempo storico.

Per ogni sezione sono stati invitati a partecipare alla ricerca dodici o più studiosi, di cui alcuni stranieri, che hanno arricchito il quadro delle competenze e consentito di analizzare testi di molte letterature e discutere delle costanti e delle varianti che si andavano configurando nel confronto tra opere sia narrative, sia poetiche, sia drammatiche.

Ora la pubblicazione in due volumi dei sessantadue contributi scientifici prodotti dal progetto conclude la ricerca e dà forma unitaria a un materiale che, preso caso per caso, non avrebbe lo stesso significato.

Se *il piacere del male* sia, nella storia della letteratura europea degli ultimi secoli, una *figura* bifronte, uno di quei fili rossi capace, non tanto di tenere insieme due anime gemelle (o due testi simili) come vuole la leggenda, ma di legare tra loro, illuminare e attraversare testi diversissimi per forma e contenuto innervandoli di un potenziale tragico o esplosivo, si potrà cogliere solo da una casistica ampia come quella offerta da quest'opera e soprattutto dalle relazioni inedite che si manifestano solo nel confronto tra testi di letterature diverse e di generi diversi.

La potenza e la persistenza di questa *figura* nelle diverse letterature, la sua fortuna, stanno forse proprio nella sua genesi: essere nata per po-

ter esprimere e dar voce a un'irrisolvibile dicotomia della natura umana, il desiderio impossibile di far coincidere un'etica dei principi con un'etica dei comportamenti.

Progetto di ricerca dell'Associazione Sigismondo Malatesta
realizzato in collaborazione con: Università di Napoli "L'Orientale",
Università Ca' Foscari Venezia, Università di Pisa, Università di Roma Tre

IV

Il secolo di Sade

Il piacere del male nella letteratura dell'800

INTRODUZIONE
DI
LUCA PIETROMARCHI

In una celebre poesia postuma, *La Médisance*, Hugo tratteggia la sorte di ogni maldicenza: per quanto sussurrata all'orecchio di un sordo nel fondo di una cantina chiusa a doppia mandata e suggellata da un patto di segretezza, essa saprà sempre filtrare attraverso le mura, trovare la via di risalita, attraversare mari e monti, ritrovare l'indirizzo perduto del destinatario e giungere quindi al suo orecchio... Non dissimile fu il destino che conobbe l'opera di Sade. Arrestato, condannato, imprigionato, i suoi libri, in edizioni clandestine e spesso contraffatte, seppero trovare il modo di aggirare ogni censura e ogni rogo per costituirsi come una delle opere più diffuse nel secolo successivo alla loro pubblicazione. Il titolo paradossale di questa sezione dedicata al Piacere del male nell'Ottocento – *Il secolo di Sade* – ha pertanto un sicuro fondamento storico. Basti, a testimonianza, quanto ricorda Ugo Foscolo nel 1817, per il suo «Gazzettino del Bel mondo»:

Ho lasciato a lacuna il titolo e il nome dell'autore d'un romanzo di cui le scintille covarono per settant'anni sotto la corruzione europea [...]. Io lo vidi l'anno 1804 in una piccola città fra la Francia e le Fiandre in casa d'un povero stampatore che ne faceva alla macchia non so se la ventesima o trentesima edizione per un libraio di Parigi; e ne correggeva le prove aiutato a raffrontarle da una sua figliuola di forse diciotto o venti anni.

Se le radici dell'opera di Sade pescano nel materialismo sensista del Settecento, la sua fioritura – nel senso di diffusione e lettura – fu largamente propiziata dalla sensibilità romantica che nella sua violenta crudezza erotica riconosceva tutto ciò da cui storicamente rifuggiva, e da cui non poteva distogliere lo sguardo, ovvero la memoria sanguinosa della Rivoluzione. Cambiato il nome in Piazza della Concorde, adornata nel suo centro da un obelisco, ciò non impedì all'ombra della ghigliottina che si ergeva al

centro della Piazza della Rivoluzione di estendersi difatti su tutto il secolo. Così come le rivoluzioni del 1830, del 1848 e la Comune impedirono che il sangue versato su quel selciato durante il Terrore si asciugasse mai del tutto. Sade chiama la Rivoluzione, e la memoria di quest'ultima non smette di richiamare la sua opera, nonché il suo centro ideale: l'idea di una natura che coincide con il male, la cui radice più profonda è costituita dal piacere, fisico quanto morale, di fare il male, di spezzare i vincoli della moralità. Come sintetizza Blanchot: «Il più grande dolore degli altri vale sempre meno del mio piacere [...]. Ognuno deve fare quel che gli piace, tutti devono rispondere alla sola legge del loro piacere»¹, principio generale da cui scaturisce la regola corollaria: «Faccio ciò che mi piace, non conosco che il mio piacere, e per ottenerlo, torturo e uccido»².

Al dunque è dopo la Rivoluzione che l'opera e il pensiero di Sade conoscono la loro più ampia diffusione. Sainte-Beuve scriveva nel 1843: «Oserei dire, senza tema di smentita, che Byron e Sade sono i maggiori ispiratori dei nostri moderni, l'uno palese, l'altro clandestino. Per comprendere certi romanzi oggi alla moda, se volete aprirne il sottofondo, abbiate cura di non trascurare mai questa chiave». Pétrus Borel lo aveva già preceduto, scrivendo nel 1839: «Gridate tutti contro Sade, ma lo portate tutti in tasca»³. E non solo in tasca, ma sì nella mente e negli occhi della memoria.

Basta aprire la *Justine* per trovare una frase come questa: «Il male è necessario al funzionamento vizioso di questo universo. Le conseguenze del male sono eterne; è nel male che Dio ha creato il mondo, è con il male che lo regge, è attraverso il male che ne perpetua l'esistenza...»⁴. E sappiamo come in Sade il male trovi espressione anzitutto attraverso un piacere erotico trasgressivo, inteso come umiliazione e sopraffazione dell'altro, consumato all'interno di una coppia il cui legame è modellato sul rapporto tra il carnefice e la sua vittima. Gli spettacoli sanguinari offerti dal Terrore presteranno a quelle che erano potute sembrare deliranti elucubrazioni

¹ M. BLANCHOT, *Lautréamont et Sade*, Éditions de Minuit, Paris 1963, p. 19.

² *Ivi*, p. 23.

³ Cit. in M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, nuova edizione Sansoni, Milano 1976, p. 109.

⁴ *Ivi*, p. 77.

sul piacere di seviziare i corpi e suppliziare la mente il valore di una verità antropologica, storicamente fondata, politicamente legittimata. La Rivoluzione francese ha in Sade il suo coreografo, scenografo e filosofo. E forse anche uno degli ispiratori dei suoi riti sanguinari se Rétif de la Bretonne ricorderà che Danton leggeva la *Justine* «pour s'exciter!»⁵, prima di inondare, come scriverà Joseph de Maistre, di «sang innocent [...] les échafauds qui couvraient la France»⁶. Robespierre darà difatti evidenza storica alla verità antropologica manifestata nell'opera di Sade, così come un secolo dopo essa riceverà da Freud la sua diagnosi clinica.

L'immaginazione romantica, e il riferimento d'obbligo è al grande libro di Mario Praz *La carne, la morte e il diavolo*, scruterà con morbosa curiosità questa voragine che Sade ha aperto nell'animo umano mettendone a nudo la naturale inclinazione al male, e facendo della sopraffazione, erotica o psicologica, la forma più spontanea dell'umana ricerca del piacere. Il romanticismo vorrà dare a questa verità una rappresentazione letteraria, una raffigurazione artistica, una spiegazione filosofica e una interpretazione morale, nell'intento di esaltarne o di attenuarne il potere: e sono appunto le diverse strategie della rappresentazione letteraria del male che questa sezione intende studiare, a partire dalle molteplici valenze che il romanticismo attribuisce a quella grande figura prismatica che incarna le seduzioni del male, ovvero la figura del Diavolo. Il Romanticismo ne celebrerà il regno, ne invocherà il perdono, o ne dipingerà le seduzioni erotiche, come ha fatto John Collier nel suo ritratto di una voluttuosa Lilith avvolta nelle spire di un enorme serpente, il quale sembra l'illustrazione di un passo in cui Baudelaire descrive Satana: «Autour de sa tunique de pourpre était roulé, en manière de ceinture, un serpent chatoyant qui, la tête relevée, tournait langoureusement vers lui ses yeux de braise»⁷. Satana è il nome che il romanticismo

⁵ «per eccitarsi» (*ivi*, p. 82).

⁶ «sangue innocente [...] i patiboli che ricoprivano la Francia» (J. DE MAISTRE, *Éclaircissement sur les sacrifices* (1821), cit. in CH. BAUDELAIRE, *Fusées, mon cœur mis à nu*, a cura di A. Guyaux, Folio Gallimard, Paris 1986, p. 587).

⁷ «Attorno alla sua tunica di porpora si arrotolava, a mò di cintura, un serpente veriscolore che, con la testa ritta, volgeva verso di lui uno sguardo languido e ardente» (CH. BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, a cura di C. Pichois, Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade», Paris 1975, vol. I, p. 308).

attribuisce a quell'istanza che Sade aveva rivelato. Istanza naturale in Sade, che riceve, con questo nome, una valenza morale. In effetti, quel che Sade rivela nelle *Cent-vingt Journées de Sodome* – ovvero il patto di sangue che lega Eros a Thanatos – è insostenibile se considerato nella sua nudità. Come saranno insostenibili le scene di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* di Pasolini.

Il Romanticismo vorrà invece prestare alla sua ossessiva rappresentazione del piacere del male un senso – morale o teologico –, un volto – seducente o atroce –, sia per scongiurne il potere – e saranno i Satana penitenti francesi – sia per mostrarne l'estensione inestirpabile nelle fibre dell'immaginazione. Comunque sia: per conoscere il male e le sue voluttuose declinazioni. «La conscience dans le mal», come scriverà Baudelaire nell'*Irrémédiable*, è difatti uno dei grandi contributi del romanticismo all'immaginazione occidentale, ovvero quello di aver amministrato la terribile eredità di Sade per farne non solo un'occasione di scandalo, ma un motivo di conoscenza dell'animo umano. Sono alcune forme letterarie di questa esperienza del limite che indagano gli studi presenti in questa sezione.

ENRICA VILLARI

«MAKING HIS IMAGINATIVE WORLD OUT
OF SUCH STRANGE EXPERIENCE AND SORDID THINGS»:
DICKENS E LE VISIONI DEL MALE

Nell'universo narrativo di Dickens il male è a tal punto una forza onnipresente (perennemente in lotta con le figure angeliche che ad esso, più o meno vanamente, si oppongono) che la sua opera, presa nel suo insieme, è un documento impressionante della ricca e variegata fenomenologia del male nel mondo moderno. «Photographic evidence of an otherwise incredible civilization» era sembrato a Ruskin questo moderno universo romanzesco cui Dickens apparteneva ¹. Il ritratto di una società crudele, abitata da individui volentieri crudeli, e da vittime. Questa sorta di fascinazione esercitata dal male domina a tal punto l'immaginazione di Dickens da far dire a Edmund Wilson, il primo grande interprete novecentesco del carattere visionario della sua scrittura, e del suo radicamento in un nucleo originario di sofferenza, che egli «si identificava prontamente col ladro, e anche più rapidamente con l'assassino» ². E secondo Wilson questo lato oscuro della sua arte era intimamente connesso alla sua grandezza, perché gli conferiva quell'«interesse intellettuale e artistico» che fa di lui non solo, come diceva Chesterton (il celebratore dell'immortale Dickens gioviale e gioioso ³) «di gran lunga il massimo scrittore inglese del suo tempo», ma «una grande figura nella prospettiva di tutta la letteratura occidentale» ⁴. Nel lungo saggio dedicato a Dickens in *The Wound and the Bow (La ferita e l'arco)*, però, *David Copperfield*

¹ «Evidenza fotografica di una civiltà altrimenti incredibile» (J. RUSKIN, *Fiction, Fair and Foul* («Nineteenth Century», 1880-1881), in *The Works of John Ruskin*, a cura di E. T. Cook e A. Wedderburn, 39 voll., Allen, London 1903-1912, vol. XXXIV, pp. 263-397, p. 277). Qui, come altrove nel saggio, la traduzione è mia.

² E. WILSON, *Dickens: The Two Scrooges*, in ID., *The Wound and the Bow*, Methuen, London 1961 (1941), pp. 2-93, in part. p. 14.

³ Cfr. G. K. CHESTERTON, *Charles Dickens*, in ID., *The Everyman Chesterton*, Alfred A. Knopf, London 2011, pp. 45-196.

⁴ E. WILSON, *Dickens: The Two Scrooges*, cit., p. 3.

occupa stranamente meno di mezza pagina. Anche se gli riconosce che «nella prima metà [...] tocca una vena incantata che non aveva mai del tutto trovato prima, e che non avrebbe ritrovato mai più», e anche se «è il poema degli amori e delle paure e delle meraviglie dell'infanzia», tuttavia «*Copperfield* non è uno dei libri più profondi di Dickens: è un po' come una vacanza»⁵.

È come se Wilson, impegnato nel 1941 a riscattare Dickens dalla reputazione critica di scrittore geniale ma – ahimè – popolare, e a rivendicargli dunque quello statuto di scrittore serio che nel 1950, in *The Great Tradition (La grande tradizione)*, Leavis sostanzialmente ancora gli avrebbe negato, avesse finito per identificare il dominio del male come l'unico certo criterio di grandezza, e ne avesse trovato nel *Copperfield* troppo poco. Eppure *David Copperfield* è da sempre considerato da molti il capolavoro di Dickens. Dostoevskij, che conosceva il male, fu folgorato dalla sua lettura nel campo di prigionia in Siberia. Tolstoj adorava tutto Dickens e *Copperfield* sopra tutti i suoi romanzi. Era il romanzo dickensiano preferito di Sigmund Freud e di Dickens stesso («Of all my books I like this the best [...] like many fond parents, I have in my heart of hearts a favorite child. And his name is *DAVID COPPERFIELD*»⁶). Soprattutto il male, anzi il piacere del male, vi figura in incarnazioni così felici, e indimenticabili, da configurare questo motivo come uno dei temi, se non il tema dominante del romanzo.

A cominciare dal celebre inizio, ovvero i capitoli dell'infanzia di David fino al viaggio a Dover, il male, e il male nella forma canonica del secolo di Sade, è la prima esperienza determinante della sua esistenza. Nel capitolo IV («I fall into Disgrace») Mr. Murdstone si appresta a bastonare David: «He walked me up to my room slowly and gravely – I am certain he had a delight in that formal parade of executing justicew – and when we got there, suddenly twisted my head under his arm»⁷. Iniziano

⁵ *Ivi*, p. 39.

⁶ «Di tutti i miei libri è quello che amo di più [...] come molti genitori affettuosi ho infatti, nel profondo del cuore, un figlio preferito. E il suo nome è *DAVID COPPERFIELD*» (CH. DICKENS, *Preface to the 1869 Edition*, in *Id.*, *David Copperfield (1849-1850)*, a cura di J. H. Buckley, Norton, New York 1990, pp. 765-766, in part. p. 766).

⁷ «Mi fece salire nella mia stanza camminando con aria lenta e solenne – sono certo che provava piacere [*delight*] in quell'apparato formale dell'esecuzione della giustizia

i colpi, David si ribella e morde la mano che gli blocca la testa, e allora senza più freni la violenza si abbatte su di lui («He beat me then, as if he would have beaten me to death»⁸). Sotto la maschera della severità, il piacere sadico dell'asservimento/annientamento di un altro essere umano è evidente anche alla piccola vittima: «Firmness [...] was the grand quality on which both Mr. and Miss Murdstone took their stand. [...] I nevertheless did clearly comprehend in my own way, that it was another name for tyranny, and for a certain gloomy, arrogant, devil's humour, that was in them both»⁹.

Ma è in Mr. Creakle, il maestro di Salem House, che il piacere del male si manifesta nella sua forma più classica, colorandosi esplicitamente anche di una nota sinistramente erotica:

I should think there never can have been a man who enjoyed his profession more than Mr. Creakle did. He had a delight in cutting at the boys, which was like the satisfaction of a craving appetite. I am confident that he couldn't resist a chubby boy, especially; that there was a fascination in such a subject, which made him restless in his mind, until he had scored and marked him for the day. I was chubby myself. And ought to know¹⁰.

E se nel caso di Mr. Murdstone la punizione piega infine la ribellione della piccola vittima (rinchiuso a lungo nella sua stanza dove nessuno lo soccorre, il bambino picchiato – proprio come nella logica ricostruita da Freud nello scritto omonimo – finisce per convincersi di essere colpevole), l'effetto delle punizioni a Salem House è ancora più devastante:

– e una volta arrivati mi torse all'improvviso la testa immobilizzandosela sotto il braccio» (CH. DICKENS, *David Copperfield*, cit., p. 55).

⁸ «E allora mi percosse, come se avesse voluto uccidermi» (*ivi*, p. 56).

⁹ «Firmezza [...] era la pomposa qualità di cui si ammantavano i comportamenti sia di Mr. Murdstone che di Miss Murdstone. [...] Tuttavia [...] vedevo chiaramente che era solo un altro nome per tirannia, e per un certo umore cupo, arrogante e diabolico che albergava in entrambi» (*ivi*, p. 49).

¹⁰ «Direi che non poteva esserci mai stato nessuno che amasse la sua professione più di Mr. Creakle. Quando infieriva sui ragazzi provava un piacere [*delight*] che era come la soddisfazione di un appetito che non si saziava mai. Sono sicuro che non poteva resistere, in particolare, a un ragazzo paffuto; che ci fosse in quel soggetto una fonte di attrazione che lo agitava e inquietava finché non fosse riuscito a solcarlo e segnalarlo ogni giorno. Ero paffuto, e l'avrei imparato a mie spese» (*ivi*, cap. VII, p. 82).

Miserable little propitiators of a remorseless Idol, how abject we were to him! [...] Here I sit at the desk again, watching his eye – humbly watching his eye, as he rules a ciphering-book for another victim whose hands have just been flattened by that identical ruler, and who is trying to wipe the sting out with a pocket-handkerchief. I have plenty to do. I don't watch his eye in idleness, but because I am morbidly attracted to it, in a dread desire to know what he will do next, and whether it will be my turn to suffer, or somebody else's. A lane of small boys beyond me, with the same interest in his eye, watch it too. [...] An unhappy culprit, found guilty of imperfect exercise, approaches at his command. The culprit falters excuses, and professes a determination to do better tomorrow. Mr. Creakle cuts a joke before he beats him, and we laugh at it – miserable little dogs, we laugh, with our visages as white as ashes, and our hearts sinking into our boots ¹¹.

Il dolore non produce solo l'asservimento delle vittime, le corrompe nella complicità con il torturatore. E soprattutto le isola. Come Edmund Burke aveva visto bene, infatti, le emozioni indotte dal dolore o dal pericolo – potenti agenti del sublime – sono quelle che, coinvolgendo la sfera della «auto-conservazione» («the passions which concern self-preservation, turn mostly on pain or danger»), stimolano la competitività e alimentano la solitudine, e sono diametralmente opposte nel loro effetto alle emozioni connesse all'influenza del bello, che sono invece quelle che potenziano la simpatia e predispongono alla socievolezza tra gli esseri umani («I call beauty a social quality» ¹²). Cristallizzato in questi due puri cammei che

¹¹ «Piccoli miserabili propiziatori di un Idolo spietato, quanto eravamo abietti con lui! [...] Eccomi qui, ancora una volta seduto al mio banco, a scrutargli gli occhi – a scrutarli gli occhi umilmente, mentre controlla col righello il quaderno di matematica alla ricerca di un'altra vittima, mentre quella le cui mani sono state appena colpite di piatto da quello stesso righello sta tentando di calmare il dolore con un fazzoletto. Avrei tanto da fare, ma se continuo a fissargli gli occhi è perché ne sono morbosamente attratto tra la paura e il desiderio di sapere cosa farà ora, e se toccherà a me soffrire o a qualcun altro. Una fila di ragazzini davanti a me, con occhi ugualmente fissi nei suoi, lo scrutano allo stesso modo. [...] Un infelice colpevole, reo di esercizio imperfetto, si avvicina a un suo ordine. Balbetta scuse, e si professa determinato a far meglio il giorno dopo. Mr. Creakle fa una battuta prima di cominciare a colpirlo, e noi ridiamo – miseri piccoli cani, ridiamo, con i volti bianchi come la cenere e i cuori sprofondati negli stivali» (*ivi*, p. 83).

¹² «le passioni relative all'auto-conservazione hanno a che fare principalmente col dolore o col pericolo»; «definisco la bellezza una qualità sociale» (E. BURKE, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1729), a cura di J. T. Boulton, Blackwell, Oxford 1987, pp. 38, 42).

dominano la sua educazione familiare e scolastica, il piacere del male si manifesta nell'infanzia di David come il potente alleato dell'esercizio tirannico di un potere che attraverso terrore e dolore mira ad isolare e ad annientare ogni resistenza. E, poiché è esercitato in una situazione di enorme disparità di forze da adulti su bambini, in genere trionfa – con l'unica eccezione del piccolo Traddles che, sfidando ulteriori immancabili punizioni fisiche, si schiera da solo in difesa di Mr. Mell, il maestro umiliato da Steerforth per la sua condizione di povertà.

Anticipato così in queste potenti epifanie della sua infanzia, il male si diversifica in forme più complesse nella vita adulta di David nelle figure dei due personaggi di *villain* che si fronteggiano nel romanzo come due diverse versioni del principio stesso del male, James Steerforth e Huriah Heep. Responsabili il primo della seduzione di Emily e della rovina del piccolo mondo dei pescatori di Yarmouth, e il secondo del piano invece alfine sventato di rovinare Mr. Wickfield e sua figlia Agnes impadronendosi del patrimonio di cui dovrebbe essere il custode, Steerforth e Heep si fronteggiano dai poli opposti della scala sociale.

Di una ricchezza dal sapore aristocratico il primo, di umilissime origini il secondo («I'm humble myself» è il *refrain* ipocritamente odioso che lo accompagna per tutto il romanzo), sembrano dominati dall'orgoglio il primo e dall'avidità/avarizia il secondo, quelli che Huizinga in *L'autunno del medicevo* aveva definito il peccato del mondo antico e quello del mondo moderno. Ma sono entrambi sotto il segno del piacere del male, un piacere più esplicitamente sadico nel seduttore Steerforth e di natura meno esplicita in Heep, poiché l'abito ipocrita lo costringe a celare ogni emozione. Nascosto dalla maschera ipocrita il suo piacere del male si rivela però ancora più terribile nella scena finale del suo smascheramento, nel capitolo LII, quando non riesce a trattenere – nota David narratore – «the leer with which he exulted, even at this moment, in the evil he had done»¹³.

Nel piacere del male esercitato da Steerforth ritorna la nota «politica» del sadismo come strategia di asservimento esercitata da Murdstone e Creakle. La sua presunzione di impunità da classe dominante gioca infatti

¹³ «il ghigno col quale esultava, perfino in quel momento, al pensiero del male che aveva fatto» (CH. DICKENS, *David Copperfield*, cit., p. 629).

una parte importante nell'umiliazione che infligge a scuola a Mr. Mell per la sua povertà, e anche più tardi nella seduzione di Emily, freddamente identificata da lui all'inizio come facile vittima del fascino che la sua classe gli conferisce. Ma la nota dominante del suo sadismo è piuttosto un'altra. Come testimoniano l'ambiguo legame con Rosa Dartle, da lui tragicamente sfigurata nell'infanzia, la seduzione e la fuga con Emily e perfino il tormentato rapporto con la madre, il piacere del male è piuttosto in lui una sorta di malattia dell'amore che ricorda la maledizione del *Manfred* (1817) di Byron («But my embrace was fatal/ [...] I loved her, and destroyed her»¹⁴). E il senso della colpa che le sue malinconie ricorrenti prima di morire tradiscono, il suo corteggiamento della morte (quasi una espiazione) nella avventura per mare nella notte della tempesta, e la sua morte nel capitolo – la tempesta appunto – che era per Tolstoj il capolavoro nel capolavoro, evocano quel senso della «trasgressione tragica della legge» e di quella indissolubilità della triade di male, amore e morte che erano, secondo Bataille, le cifre speciali della passione sublime tra Catherine e Heathcliff in *Wuthering Heights* (*Cime Tempestose*)¹⁵.

In Huriiah Heep il piacere del male prende invece la forma odiosa del risentimento, che lo apparenta a tutt'altra famiglia letteraria. Nel suo infame disegno di rovinare Mr. Wickfield, appropriarsi del suo patrimonio e sposare Agnes per la quale nutre una passione sinistra e strisciante, Heep è la versione – ahimè seria – di Simon Tappertit, il personaggio caricaturale e odioso inventato da Dickens dieci anni prima in *Barnaby Rudge*. Vanitoso e insignificante apprendista dell'onesto fabbro Gabriel Varden, Tappertit si unisce alla folla che nel giugno 1780 mise a ferro e fuoco Londra per quattro giorni durante la sommossa anticattolica dei Gordon Riots – il tema storico del romanzo – a capo della grottesca società segreta dei «Mastini Riuniti» o «Apprendisti Cavalieri», il cui scopo era rovesciare l'ordine esistente e fare sì che gli apprendisti prendessero il posto dei padroni e ne sposassero le figlie (nel suo caso la bellissima Dolly Varden). Tappertit e Heep sono entrambi campioni, in chiave comica l'uno e in chiave seria

¹⁴ G. GORDON, *Lord Byron, Manfred* (1817), in *Byron's Poetry*, a cura di F. D. McConnell, Norton, New York 1978, II.i e II.ii, pp. 137, 140.

¹⁵ Cfr. G. BATAILLE, *La Littérature et le mal*, in *Id.*, *Œuvres Complètes*, Gallimard, Paris 1979, vol. IX, pp. 169-316, in part. pp. 173-187.

il secondo, di quella moderna umanità risentita (quella odiosa galleria dickensiana dei maestri sadici che picchiano i bambini, dei funzionari degli ospizi di mendicità che li affamano, delle donne brutte che odiano quelle belle, degli uomini piccoli che odiano i grandi) di cui Dostoevskij, che considerava appunto Dickens un maestro, avrebbe ritratto la versione fosca e grandiosa. E come i grandi personaggi dostoevskiani, questi campioni di una moderna umanità risentita sono – come Huriiah Heep appunto – i negatori della vita e della gioia. Il male in loro non ha nulla a che fare con quella energia delle passioni non controllate che, come ancora nel caso di Steerforth, produce insieme dolore e piacere in coloro che ne sono vittime. È piuttosto un principio negativo, l'assenza o consunzione di ogni energia, che non produce nelle vittime alcun piacere.

Se Steerforth fin dalla luminosa apparizione nella cupa infanzia di David, unisce alla bellezza «an ease in his manner – a gay and light manner» che produce «a kind of enchantment» ed esercita ovunque «a spell [...] to which it was a natural weakness to yield, and which not many persons could withstand»¹⁶, Huriiah Heep ha invece i tratti fisici inequivocabili, *sub specie* borghese, del vampiro. Ecco come appare allo sguardo di David bambino:

I saw a cadaverous face appear at a small window on the ground floor [...], and quickly disappear. The low arched door then opened, and the face came out. It was quite as cadaverous as it had looked in the window, though in the grain of it there was that tinge of red which is sometimes to be observed in the skins of red-haired people. It belonged to a red-haired person – a youth of fifteen, as I take it now, but looking much older – whose hair was cropped as close as the closest stubble, who had hardly any eyebrows, and no eyelashes, and eyes of a red-brown; so unsheltered and unshaded, that I remember wondering how he went to sleep. [...] and had a long, lank, skeleton hand, which particularly attracted my attention, as he stood at the pony's head, rubbing his chin with it, and looking up at us in the chaise¹⁷.

¹⁶ «una naturalezza nei modi, modi gai e leggeri»; «una sorta di incantesimo»; «un fascino al quale era naturale debolezza abbandonarsi, e a cui ben poche persone potevano resistere» (CH. DICKENS, *David Copperfield*, cit., cap. VII, p. 95).

¹⁷ «Vidi un volto cadaverico apparire a una finestrina a piano terra [...], e poi sparire immediatamente. Si aprì quindi la bassa porta ad arco e il volto venne fuori. Era proprio

Nel riprendere infatti in Steerforth e Heep i tratti salienti di Manfred e del vampiro, ovvero le due possenti incarnazioni del male ereditate dalla letteratura romantica, Dickens ne accentua la dicotomia, quella dicotomia che la vicinanza di Polidori a Byron, e la leggenda che nel *Vampiro* Polidori avesse voluto consegnare un ritratto degli aspetti più maledetti del celebre amico, avevano teso invece ad attenuare. Scompare così ogni tratto aristocratico tradizionalmente associato al vampiro e, declassato a un'umile e meschina identità, Heep è un rapace ambizioso nel quale però, come nel vampiro delle leggende popolari, sangue ed energia animale scarseggiano, e che condivide invece col vampiro di Polidori, «[who] gazed upon the mirth around him, as if he could not participate therein»¹⁸, una sorta di cupezza diabolica che lo esclude dalla festa della vita, e gela tutto quanto lo circonda. Cosicché quando, smascherato dall'esuberante Micawber e dall'indomito Traddles, scompare dalla scena alla fine del romanzo, è tra il sollievo di tutti, un sollievo simile a quello che aveva accompagnato la scomparsa dalla scena di Mr. Murdstone, sgominato dalla formidabile Betsey, all'inizio del romanzo.

La morte di Steerforth invece, due capitoli dopo, insieme alla sua vittima più innocente – Ham – e sullo sfondo della furia inarrestabile di vento e mare nella tempesta, è una morte tragica, ed è un lutto per tutti. Come piacere e dolore sono indissolubili nella sua costituzione erotica, così bene e male sono indissolubili nella sua immagine agli occhi di David. L'esplicita condanna per essere stato la causa della rovina di Emily e della sua famiglia («Never more, oh God forgive you Steerforth! to touch that passive hand in love and friendship. Never, never, more!»¹⁹) convive

cadaverico come era apparso alla finestra, sebbene vi fosse nel suo tessuto quella vena rossastra che si trova nella pelle delle persone dai capelli rossi. Apparteneva infatti a una persona dai capelli rossi – un quindicenne, ora lo so, ma che sembrava molto più vecchio – con i capelli rasati cortissimi a spazzola, quasi senza sopracciglia, senza ciglia, e con occhi di un rosso-marrone così privi di protezione e ombra che ricordo di essermi chiesto come facesse ad andare a dormire. [...] e aveva una mano lunga, scarna e scheletrica che colpì particolarmente la mia attenzione mentre si fregava il mento, lì in piedi all'altezza della testa del pony, guardando in su verso di noi nella carrozza» (*ivi*, cap. XV, p. 191).

¹⁸ «[che] fissava lo sguardo sull'allegria che lo circondava, come se non potesse prendervi parte» (J. W. POLIDORI, *The Vampyre. A Tale* (1819), in *Id.*, *The Vampyre and other writings*, a cura di F. C. Bishop, Carcanet, Manchester 2005, pp. 1-21, in part. p. 3).

¹⁹ «Mai più, che Dio ti perdoni Steerforth!, avrei toccato con affetto ed amicizia quella mano docile. Mai, mai più!» (CH. DICKENS, *David Copperfield*, cit., cap. XXIX, p. 370).

in lui con la fedeltà all'immagine cara e bella – e da lui mai rinnegata – dello Steerforth che illuminava la sua cupa infanzia a Salem House:

The time came in its season, and that was very soon, when I almost wondered that nothing troubled his repose, as I looked at him. But he slept – let me think of him so again – as I had often seen him sleep at school [...] ²⁰.

[a fisherman] led me to the shore. And on that part of it where she and I had looked for shells, two children – [...] among the ruins of the home he had wronged – I saw him lying with his head upon his arm, as I had often seen him lie at school ²¹.

Questo valore della bellezza di Steerforth, e del suo fascino e della sua grazia, questo valore della bellezza in una sorta di autonomia dalla sfera etica, è lo stesso che aveva dominato il grande amore infantile di David per la madre bambina (indipendentemente dalla sua incapacità di proteggerlo da Murdstone) e sarà lo stesso che dominerà l'amore di David per Dora. Come tutti coloro che sono incantati da Steerforth nel romanzo, compresi Peggotty e il piccolo mondo della nave-casa di Yarmouth che ne saranno le principali vittime, David è a lungo cieco al pericolo che si nasconde nella sua grazia e nella sua capacità di incanto. Così come è a lungo cieco al pericolo che si nasconde nella grazia infantile di Dora Spenlow («Blind, blind, blind» ²² è il commento malinconicamente ripetuto della zia Betsy all'annuncio dell'avventato matrimonio). Eppure David non rinnegherà mai la purezza e il valore di quell'amore che lo ha legato ad entrambi. Perché anche se la loro bellezza nascondeva un inganno e prometteva sofferenza, grazia e capacità di incanto restano, e sono un valore in sé.

Questa celebrazione della bellezza indipendentemente dall'inganno che in essa può nascondersi e della sofferenza che può infliggere si avvicina molto alla linea di quella naturale evoluzione della voluttà del

²⁰ «Sarebbe poi venuto, e molto presto, il momento in cui mi sarei chiesto come era possibile che niente turbasse il suo riposo mentre lo guardavo. Ma dormiva – è così che mi piace ricordarlo ancora – come lo avevo visto spesso dormire a scuola» (*ivi*, cap. XXIX, p. 370).

²¹ «[un pescatore] mi condusse alla spiaggia. E lì dove lei ed io, bambini, avevamo cercato conchiglie – [...] tra le rovine di quella casa che aveva offeso – lo vidi disteso, la testa appoggiata sul braccio, come tante volte lo avevo visto disteso a scuola» (*ivi*, cap. IV, p. 669).

²² «Cieco, cieco, cieco» (*ivi*, cap. XXXV, pp. 425, 439).

male (fatto), celebrata da Sade nel motivo estetizzante e decadente di fine secolo della donna fatale, o della bellezza della medusa costruito invece intorno al corteggiamento della voluttà del male (subìto), motivo al quale Mario Praz dedicò uno dei più celebri capitoli di *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*²³. Vi si avvicina molto, e per un attimo sembra quasi confondersi, ma per imboccare poi una sorta di direzione completamente opposta. In *David Copperfield* questa celebrazione del valore della bellezza in sé non si tinge affatto di compiacimenti masochistici ed è invece piuttosto parte di quel più generale motivo dickensiano della celebrazione della vita e della gioia che miracolosamente rinasce dal dolore (contro lo spirito della negazione di cui Heep, Murdstone e Creakle sono formidabili agenti), che è il vero tema di *David Copperfield* e che si incarna in Traddles, Micawber e Betsey Trotwood, il trio le cui forze congiunte sconfiggono infine le macchinazioni di Heep. Traddles, il bambino che a Salem House veniva picchiato più di chiunque altro, ma che ad ogni frustata piangeva un po', disegnava furiosamente innumerevoli scheletri, e ritornava alla vita puntuale e allegro come sempre. Micawber, l'indimenticabile personaggio comico che domina il romanzo, la cui capacità un po' teatrale di passare dalla più assoluta disperazione al più assoluto buonumore appare a David miracolosamente «elastica»²⁴, e che, con la sua perenne mancanza di danaro e una famiglia da mantenere perennemente in crescita, condivide con Traddles la capacità di conservare nel mezzo della più inverosimile miseria il suo apprezzamento dei piaceri e delle gioie della vita, e il più gentile dei cuori. E Betsey Trotwood, la formidabile zia di David, l'altro indimenticabile personaggio comico, che appare nel I capitolo come una strega, maledicendo la nascita del piccolo David per la imperdonabile colpa di essere maschio, per ricomparirvi nel XIII come una fata quando lo accoglie stremato, terrorizzato e affamato per restarne la più fedele amica e protettrice fino alla fine. Vittima di un amore infelice e abbandonata da un marito indegno, avrebbe potuto diventare la futura terribile e sinistra Miss Havisham di *Great Expectations* (1860-1861) che, vittima

²³ Cfr. M. PRAZ, *La belle dame sans merci*, in Id., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze 1976, pp. 139-212.

²⁴ «elastica» (CH. DICKENS, *David Copperfield*, cit., cap. XI, p. 141).

dello stesso crudele trattamento maschile e abbandonata nel giorno delle nozze, rinuncia alla vita e agli uomini e educa all'odio la sua giovane protetta Estella, condannando all'infelicità non solo Pip, vittima predestinata di Estella, ma anche la sua stessa protetta che ha reso incapace di amare. Non diversamente da Traddles e Micawber invece, Betsey non si lascia annientare dal male subito su cui la sua burbera capacità di simpatia ben presto ha la meglio. Avendo sognato anche lei di educare una nipote femmina, ma non per trasformarla da potenziale vittima in carnefice come farà Miss Havisham, bensì solo per istruirla a dovere a difendersi dalla crudeltà degli uomini, e dividendo la casa con il più gentile e inoffensivo dei maschi, l'eccentrico e bizzarro Mr. Dick, impiega molto poco a crollare nei suoi pur miti intenti alla vista del bambino maschio affamato, terrorizzato e stremato che le chiede aiuto.

E infine David, il protagonista narratore, nella cui storia e nella cui futura vocazione di romanziere gioca un ruolo fondamentale quel motivo della celebrazione della vita e della gioia di cui Micawber e Betsey sono le indimenticabili versioni comiche.

David Copperfield è l'unico romanzo d'artista di Dickens, e fu proprio per scrivere quel romanzo che narrava di un bambino che sarebbe diventato un romanziere che Dickens, come è noto, scrisse il frammento autobiografico con cui rivelò a Forster, l'amico biografo, quella esperienza della sua infanzia infelice che non aveva mai raccontato a nessuno prima di allora. E fu allora che confessò che quando pensava a quei tempi gli sembrava di essere di nuovo lì, quel bambino solo e abbandonato alla degradazione del lavoro in una fabbrica in un ambiente malsano, tormentato dai topi e dal pensiero che un padre e una madre potessero essere stati così crudeli da destinarlo a quella vita, e che non lo soccorressero in nessun modo. E quel dolore e quella umiliazione erano a tal punto penetrate nella sua natura, scrisse: «[...] that even now, famous and caressed and happy, I often forget in my dreams that I have a dear wife and children; even that I am a man; and wander desolately back to that time of my life»²⁵.

²⁵ «[...] che ancor oggi, famoso, accarezzato dalla fortuna e felice, dimentico spesso nei miei sogni che ho una cara moglie e dei figli, dimentico perfino che sono un uomo adulto, e torno indietro a vagare desolato in quell'epoca della mia vita» (CH. DICKENS, *The Autobiographical Fragment*, in ID., *David Copperfield*, cit., pp. 766-772, in part. p. 768).

Ma quando infine ripercorre nel romanzo quella stessa epoca della sua vita, ricordando come la lettura dei romanzi della piccola biblioteca paterna – e *Robinson Crusoe* sopra tutti gli altri – fosse stata la sua unica consolazione nelle serate di solitudine che seguivano le punizioni inflitte da Murdstone, e come poi all'epoca del suo lavoro nella fabbrica la mancanza di libri lo avesse trasformato in un raccontatore delle storie che conosceva e con le quali rallegrava Micawber e gli altri infelici ospiti della prigione per debiti, David narratore osserva invece come proprio in quel periodo stesse forse già iniziando a prendere forma la sua futura vocazione di romanziere, e scrive: «When I tread the old ground, I do not wonder that I seem to see and pity, going on before me, an innocent romantic boy, making his imaginative world out of such strange experiences and sordid things!»²⁶.

Nel passaggio dal racconto del frammento autobiografico alla narrazione del *Copperfield* qualcosa di fondamentale è avvenuto nella cinghia di trasmissione che porta dagli stimoli del dolore patito alla formazione delle immagini della mente. Se nei terrori ricorrenti del frammento autobiografico la realtà sicura della vita presente e delle persone care scompare e quei terrori solitari dell'infanzia diventano l'unica realtà, occupandone tutto lo spazio (quasi che quel dolore e quella umiliazione penetrate profondamente nella sua natura gli impedissero di credere *veramente* che potesse esistere qualcosa di diverso), nella narrazione del *Copperfield* la catena deterministica è come spezzata perché viene messo a fuoco invece quella sorta di momento magico nel quale proprio dalla materia di quei terrori solitari comincia lentamente ad emergere l'immaginazione invece luminosa del *Copperfield*. È come se la protratta esposizione di David bambino al sublime dei terrori dell'infanzia non avesse estinto in lui la sensibilità alle emozioni indotte dalla bellezza. Ma quei terrori confessati per la prima volta nel frammento autobiografico sono il segno più evidente che anche Dickens portava, come tutti noi, il suo Sade in tasca.

²⁶ «Quando ripercorro quelle vecchie strade, non mi meraviglio se mi sembra di vedere e compatire un ragazzino romantico e innocente che mi cammina davanti, intento a costruire il suo mondo immaginario a partire da esperienze così strane e sordide circostanze» (Ibid., *David Copperfield*, cit., cap. XI, p. 150).

In *Great Expectations* (*Grandi speranze*) (il romanzo che per tanti versi è come il rovescio della medaglia di *David Copperfield*), la vicenda amorosa di Pip è la storia di un rapporto vittima-carnefice. E alla solitudine cui il rapporto vittima-carnefice condanna Pip si aggiunge anche quella cui lo condanna il suo snobismo. Nessun luogo di quel triste grande romanzo è più triste di quello che narra di come l'improvvisa infatuazione per Estella cancelli ogni traccia del legame di Pip con Biddy, la amata compagna della sua povera infanzia, o di quello che narra di come Pip, ormai ricco per la misteriosa eredità che gli è toccata, si vergogni, nel suo nuovo ambiente londinese, della semplicità e rozzezza del suo caro e vecchio amico Joe.

E se David invece non diventa né sadomasochista, né snob, anche se gli ingredienti perché tale evoluzione avesse luogo come avviene nella storia di Pip ci sarebbero tutti (le protratte punizioni fisiche dell'infanzia che avrebbero potuto portarlo alla ripetizione dello schema vittima-carnefice – come accade appunto a Miss Havisham –, e le umilissime condizioni sociali in cui la morte della madre lo precipita), è perché nel suo universo immaginario dolore, solitudine e umiliazioni, possenti come sono e indelebili dalla sua memoria, non hanno offuscato le immagini invece altrettanto nitide e indelebili di quella felicità perduta della sua infanzia (la casa amata, l'amore di Peggotty e di sua madre, il suo andare dalle braccia dell'una a quelle dell'altra nel suo più antico ricordo) nella cui realtà non smette mai di credere.

Avviene così in *David Copperfield*, ma non sarà così in *Great Expectations*, e non sarà così nei romanzi cupi dell'ultima fase di Dickens, *Bleak House* (*Casa desolata*) e *Little Dorrit* (*La piccola Dorrit*), quelli che la critica dalla seconda metà del secolo scorso, nella scia aperta da Wilson, considera i suoi capolavori, e che Freud invece non prediligeva perché troppo crudeli (*Hard Times* [*Tempi difficili*]) o troppo di maniera (*Bleak House*) rispetto alla verità di *David Copperfield*, che era appunto il suo preferito²⁷. E così come la vita di Dickens non sarebbe stata sempre felice (di lì a pochi anni la sua famiglia sarebbe stata distrutta e la cara

²⁷ Cfr. E. JONES, *The Life and Work of Sigmund Freud* (1953-1957), a cura di L. Trilling e S. Marcus, Penguin, Harmondsworth 1964, p. 166.

moglie ripudiata per la sua infelice passione per Ellen Ternan), così nei suoi romanzi non si sarebbe più ripetuto il miracolo per cui da tanto dolore era riuscito a creare il suo romanzo più luminoso.

Alla grandezza di Dickens contribuisce certo – come voleva Wilson – la sua acuta percezione di quanto estesamente il male fosse parte della natura e della condizione umana, perfetto discepolo in questo dell'insegnamento del divino marchese. Ma la sua vera grandezza consiste invece nella capacità della sua immaginazione di non farsi annichilire dalle forze del male fino al punto di non riuscire a immaginare altro, e nell'aver resistito alla tentazione di trasformare la cupa e liberatoria rivelazione che il male albergava nella natura umana nella moderna superstizione che non vi albergasse altro, e nel corollario non necessario che ne conseguiva che non vi fosse altra verità all'infuori di esso. E proprio perché immaginò Micawber, Traddles, Betsey Trotwood e David insieme ai Creakle, Murdstone e Heep, e a Miss Havisham e Pip e Estella, Dickens ha creato un mondo infinitamente più vario e più ricco (e infinitamente più somigliante alle riserve di possibilità della vita e delle forme di relazioni tra gli esseri umani) di quanto le trame romanzesche e la filosofia della vita di Sade, a dispetto della abbacinante chiarezza con la quale aveva illuminato un lato fino ad allora sostanzialmente oscuro o clandestino dell'uomo naturale, lasciassero immaginare.