

Anna Enrichetta Soccio

episode which works to define male egoism is the one relating to the letter from the boys at Cuper's school to Lord Ormont about the youthful heroism of a boy and a girl saving a little child from drowning (pp. 143-145) and asking a subscription for the two. Though the episode is marginal to the plot, Ormont's indifference reinforces his characterization as a true egoist.

More interesting is the very end of the novel. As a closure strategy, Meredith chooses a letter:

Six months later, the brief communication arrived from Lady Charlotte:

'She is a widow.

'Unlikely you will hear from me again. Death is always next door, you said once. I look on the back of life.

'Tell Bobby, capital for him to write he has no longing for home holiday. If any one can make a man of him, you will. That I know

Charlotte Eglett.' (pp. 353-354).

That these few lines are addressed to Matey allows us to draw some convenient conclusions. The first is that, on the one hand, death — or else natural laws — has adjusted Aminta's position in society making her free to marry again and, on the other, it has put a definitive end to women's enclosure by men. The second is that not only does the recognition of Matey as the best educator possible celebrate a child-centered educational method based on the development of natural and spontaneous inclinations, in the tradition of Rousseau and Pestalozzi, but it also celebrates the moral success of Matey as a "new man" for the "new woman" that Aminta is.

Laura Colombino

*We are horribly sensitive:*

Thomas Hardy e la psicofisica del sublime

Se è vero che, in Hardy, la descrizione dell'universo naturale sembra darsi soprattutto nei termini di una rappresentazione distanziata e oggettiva — e a questa, dunque, si è rivolta l'attenzione degli studiosi, al fine di analizzarne le ascendenze pittoriche o scientifiche —, non di rado, per converso, egli si spinge oltre il *word-painting* o la visione analitica del naturalista, per ricercare gli aspetti più immediati e palpabili della rappresentazione, l'intenso richiamo della fisicità: l'immersione sensoriale nella natura e il senso sublime della sua ampiezza inafferrabile che coinvolge e assimila l'essere umano generano, in lui, delle reazioni all'ambiente, che rispondono ad una logica empatica non meno che ad una obiettiva o contemplativa.

A tale dicotomia di coinvolgimento e distacco se ne affiancano poi, variamente intrecciandosi, certe altre — piacere e terrore, empirismo e spiritualismo, positivismo e romanticismo — indicative, nel loro moltiplicarsi, di un senso della natura che, invece di organizzarsi in una teoria estetica coerente, tende a prismaticizzarsi in percezioni impressionistiche cangianti e frammentate. Da tempo, d'altronde, la critica ha censurato l'assenza di un pensiero sistematico nell'opera di Hardy e questi, dal canto suo, non perse mai occasione di ribadire come la sua cosiddetta 'filosofia' altro non fosse che "a series of seemings"<sup>1</sup>: una serie di idee sprovviste di un rigoroso nesso speculativo, perché derivanti da sensazioni, emozioni e intuizioni soggettive.

Non è dunque nell'ambito della *ratio* filosofica che va ricercata

<sup>1</sup> Thomas Hardy, *Preface to the First Edition di Jude the Obscure*, London, Macmillan, 1975, p. 27 (di qui in avanti indicato nel testo con l'abbreviazione JO).

la connessione tra queste impressioni molteplici e divergenti: vero centro nevralgico da cui esse diramano è invece *il campo instabile dei sensi* o, più in generale, *del corpo tutto con le sue complessità percettive, coscienziali, emotive e pulsionali*. Per cui potremmo già affermare preliminarmente che, proprio in quanto soggetto impressionista, Hardy praticò un ravvicinamento dell'estetica — e dunque anche quella del sublime qui discussa — alla corporeità come entità plurima. Va aggiunto poi che, come avremo modo di osservare, la tendenza alla frammentazione e dispersione del corpo (nonché della conoscenza che attraverso la corporeità si attua) molto ha a che fare con l'episteme dell'Ottocento; secolo in cui le scienze dell'uomo, dalla medicina alla genetica, dalla fisiologia alla psicologia, sono volte alla dissezione, parcellizzazione e dislocazione dell'organismo in una pluralità di forze e di funzioni indipendenti, variamente inerenti alla coscienza, ai cinque sensi tra loro separati o al sistema nervoso-motorio, ma anche (nell'ambito dell'embriologia) alle cellule somatiche o a quelle germinali.

È inevitabile, quindi, che anche *l'idea del sublime*, mediata dal sistema rifrangente del corpo, finisca per smagliarsi in un'affezione multipla, che *varia al mutare dell'organo o dell'istinto su cui, di volta in volta, le impressioni di infinità, eternità o potenza della natura vanno, per così dire, ad incidere*; poiché, secondo la fisiologia del tempo,

all the mental processes were (mathematically speaking) functions of physical processes, i.e. — varying with the variations of bodily states; & this was declared enough to banish for ever the conception of a Soul, except as a term simply expressing certain functions<sup>2</sup>.

Per cui, quella che tenterò di tracciare qui sarà, in buona parte, una sorta di psicosomatica del sublime hardiano, che tenga conto non solo del temperamento di Hardy e della sua idiosincratia percezione dell'universo naturale ma anche e soprattutto di come

<sup>2</sup> Lennart A. Björk (ed.), *The Literary Notebooks of Thomas Hardy*, London, Macmillan, 1985, 2 vols. (di qui in avanti indicato con l'abbreviazione LN), vol. I, p. 92, annotazione 899; le parole sono di George H. Lewes ("The Course of Modern Thought", *Fortnightly Review*, 27 (1877), p. 319).

quest'ultima fosse suggestionata dalla mappatura del corpo che la ricerca scientifica del tempo aveva messo a punto.

Già protagonista della poesia del primo Ottocento come sublime foriera di "intimations of immortality"<sup>3</sup>, la natura trova, nell'opera di Hardy, un ruolo ancora centrale, prospettandosi tuttavia — complici, per un verso, le teorie darwiniane e, per l'altro, la coeva rivalutazione della filosofia di George Berkeley e David Hume<sup>4</sup> — come un universo esclusivamente empirico: un "sealed world of sense impressions"<sup>5</sup> che, come una barriera impenetrabile, non prevede alcun varco verso una dimensione spirituale (per lo meno nel senso romantico del termine), imponendosi invece — e quasi premendo con la propria materialità organica tangibile e soverchia — sulla sensibilità acuta e sofferente di Hardy ("The darkness was intense, seeming to touch her [Grace's] pupils like a substance"<sup>6</sup>).

La teoria evoluzionista, col suo concetto di lotta per la sopravvivenza che coinvolge tutte le specie, ha accresciuto la potenza

<sup>3</sup> William Wordsworth, "Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood", in Geoffrey H. Hartman (ed.), *Selected Poetry and Prose of Wordsworth*, New York, London and Scarborough, New American Library, 1970, pp. 163-168.

<sup>4</sup> *L'Essay Towards a New Theory of Vision* (1709) di Berkeley godeva di una straordinaria considerazione alla fine dell'Ottocento (nel 1873 fu anche pubblicata una nuova edizione delle sue opere recensita da Thomas H. Huxley). Alcuni appunti di Hardy mostrano l'interesse che egli nutrì per il filosofo: "Berkeley established the subjective character of the world of phenomena; that this world I perceive is my perceptions, & nothing more. But besides these perceptions there is also a spirit, a me that perceives them. And to get rid of this imaginary soul or substance was the work of Hume" (LN, p. 135, annotazione 1215; il brano è tratto dalla recensione di William H. Mallock, "The Late Professor Clifford's Essays", *Edinburgh Review*, CLI (April 1880), p. 491). Inoltre, Hardy possedeva una copia di *A Treatise of Human Nature* di Hume (nell'edizione del 1874), oggi conservata nel Dorchester County Museum. Nello stesso periodo, Hardy lesse, con ogni probabilità, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* di Walter Pater (nell'edizione del 1873), che presenta alcune significative e assai note osservazioni sul problema della percezione: "the whole scope of observation is dwarfed into the narrow chamber of the individual mind. Experience, already reduced to a group of impressions, is ringed round for each one of us by that thick wall of personality through which no real voice has ever pierced on its way to us" (Donald L. Hill (ed.), Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1980, p. 187).

<sup>5</sup> Tom Paulin, *Thomas Hardy: The Poetry of Perception*, London, Macmillan, 1975, p. 19.

<sup>6</sup> Thomas Hardy, *The Woodlanders*, London, Macmillan, 1975, p. 320 (di qui in avanti indicato nel testo con l'abbreviazione W).

del mondo naturale ed ora questo sembra prorompere oltre la distanza di sicurezza che un'estetica contemplativa (come, ad esempio, quella del sublime kantiano<sup>7</sup>) richiederebbe, per incorporare l'essere umano e permearlo della propria sostanza: "a field-woman is a portion of the field; she has somehow lost her own margin, imbibed the essence of her surrounding, and assimilated herself with it"<sup>8</sup>. Né l'ambiente né il soggetto possiedono più confini definiti, ma si congiungono in un'unica realtà che, lungi dal costituire una romantica fusione fra un io spirituale e una natura divinizzata, rappresenta invece, assai meno idealmente, una mera *continuità biologica* tra loro.

Proprio in virtù di quest'ultima, è alla corporeità — e non più allo spirito come nella stagione romantica — che Hardy demanda la possibilità per il soggetto di rapportarsi all'ambiente, assecondando l'aspirazione della natura dentro di lui a fondersi con quella fuori: un'immersione e un assorbimento dell'uomo da parte del mondo esterno così coinvolgenti da generare talvolta la sensazione di una completezza appagante e di una sensuale osmosi, talaltra un sentimento d'inquietudine e terrore di fronte alla superiorità del mondo naturale. D'altro canto, quest'oscillazione tra pienezza e annichilimento trova un parallelo negli scritti di Charles Darwin (com'è noto, fra i mentori di Hardy), in cui, stando a Gillian Beer, verrebbero esaltate, per un verso, la profusione e fertilità della natura, di cui l'essere umano è elemento integrante, e, per l'altro, la fragilità dell'uomo, le cui aspirazioni di singolo soccombono alle ragioni della specie<sup>9</sup>.

Per un esempio di questa seconda condizione, si consideri, in *A Pair of Blue Eyes*<sup>10</sup>, il celebre episodio del precipizio, in cui, ripercorrendo con l'immaginazione la storia filogenetica ("He saw himself at one extremity of the years, face to face with the

<sup>7</sup> Immanuel Kant, *Critica del giudizio*, I, ii; tr. di Alfredo Gargiulo rivista da Valerio Verra, Bari, Laterza, 1970, pp. 91-199.

<sup>8</sup> Thomas Hardy, *Tess of the D'Urbervilles*, London, Macmillan, 1975, p. 116 (di qui in avanti indicato nel testo con l'abbreviazione TD).

<sup>9</sup> Gillian Beer, *Darwin's Plots. Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*, London, Routledge & Kegan Paul, 1983, p. 241.

<sup>10</sup> Thomas Hardy, *A Pair of Blue Eyes*, London, Macmillan, 1975. Di qui in avanti indicato nel testo con l'abbreviazione PBE.

beginning and all the intermediate centuries simultaneously", p. 222), Knight non può far altro che riconoscere con raccapriccio la propria prossimità alla vita animale — una parentela che faceva rabbrivire dal disgusto i vittoriani —, profetizzando la propria estinzione<sup>11</sup>: la consapevolezza del destino che lo attende gli impedisce di percepirsi un tutt'uno con il mondo che abita e lo condanna a riconoscere la "great & eternal incongruity of man's existence — the conflict of a spiritual nature & such aspirations as man's with conditions entirely physical"<sup>12</sup>.

Quello che cercherò di delineare qui sarà un percorso ideale nella sensibilità di Hardy attraverso alcune manifestazioni essenziali della sua risposta all'ambiente; queste, sebbene compresenti nell'opera tutta, sembrano manifestarsi alternativamente, a seconda del prevalere di volta in volta dei *sensi* piuttosto che della *coscienza* ("flesh and spirit"<sup>13</sup>, nelle parole di Hardy), delle *pulsioni sessuali* o di quelle *dell'io* o, ancora, di quelle *di morte* (tutte teorizzate di lì a poco da Freud ma già in qualche modo implicite nel pensiero di Darwin e August Weismann).

Comincerò esaminando un livello di ricettività alle stimolazioni esterne non ancora allarmante e che promuove un'osmosi tra il soggetto e la natura dalle evidenti connotazioni erotiche (1); per passare poi ad analizzare l'inquietante sensazione del 'sovraccarico sensoriale' generato da un universo naturale saturo di stimoli (2); approdando, infine, ad un rapporto con la natura che, pur suggerendo, come nel primo caso, l'idea di un'armonia fra dentro e fuori, porrà in primo piano non più il principio del piacere bensì la tendenza mortifera all'omeostasi (3).

### 1. Pienezza

Hardy è un osservatore emozionalmente partecipe della vita della natura, sempre conscio delle molteplici scale spazio-tempo-

<sup>11</sup> Mary Jacobus, "Hardy's Magian Retrospect", *Essays in Criticism*, 32 (1982); cit. da Roger Ebbatson, *Introduction a A Pair of Blue Eyes*, Harmondsworth, Penguin, 1986, p. 34.

<sup>12</sup> LN, vol. I, p. 149, annotazione 1292.

<sup>13</sup> Hardy, *Preface a Jude the Obscure*, cit., p. 27.

rali ch'essa presenta, dalla fugace e infinitesimale esistenza di "independent worlds of ephemerons"<sup>14</sup> all'immensità ed eternità dell'universo rivelate dal telescopio:

by means of the instrument at hand, they [Swithin and Lady Constantine] travelled together from the earth to Uranus and the mysterious outskirts of the solar system; from the solar system to a star in the Swan, the nearest fixed star in the northern sky; from the star in the Swan to remoter stars; thence to the remotest visible; till the ghastly chasm which they had bridged by a fragile line of sight was realized by Lady Costantine.

Questo continuo rapporto dei sensi con l'incommensurabile induce nel soggetto una sensazione d'insufficienza ("nothing is made for man"<sup>15</sup>) e l'allarmante scoperta della propria finitezza. Ne consegue che "finding a place and a scale for the human becomes a matter not of the appropriation of space," "but rather of identification, a willingness to be permeated, to be 'transmissive'"<sup>16</sup>: se la scienza priva l'uomo della sua tradizionale posizione di privilegio, rendendolo parte integrante — e paritaria rispetto alle altre forme viventi — di un'unica realtà biologica, la sola risposta adeguata all'immensità e al potere della natura diventa quella di cedere alla chiamata del suo spazio infinito, impregnandosi della sua stessa sostanza.

Si considerino, a questo proposito, i versi di "The Milkmaid", in cui "The maid breathes words — to vent, / It seems, her sense of Nature's scenery, / Of whose life, sentiment, / And essence, very part itself is she"<sup>17</sup>; ma anche il modo in cui Tess partecipa della profusione e fertilità dei campi di Talbothays, manifestando un piacere estetico, che trae origine dal "delicate equilibrium" fra dentro e fuori:

<sup>14</sup> Thomas Hardy, *The Return of the Native*, London, Macmillan, 1975, p. 285 (di qui in avanti indicato nel testo con l'abbreviazione RN).

<sup>15</sup> Thomas Hardy, *Two on a Tower*, London, Macmillan, 1975, p. 55.

<sup>16</sup> Beer, *op. cit.*, p. 254.

<sup>17</sup> James Gibson (ed.), *The Complete Poems of Thomas Hardy*, London, Macmillan, 1979, p. 157 (di qui in avanti indicato nel testo con l'abbreviazione CP).

It was a typical summer evening in June, the atmosphere being in such delicate equilibrium and so transmissive that inanimate objects seemed endowed with two or three senses, if not five. There was no distinction between the near and the far, and an auditor felt close to everything within the horizon (TD, p. 150).

L'intensità della scena nasce dal senso della reciprocità: se Tess "imbibe[s] the essence of her surrounding", nel contempo pare riversare la propria esperienza sensoriale piena e traboccante sugli oggetti inanimati circostanti, investendoli delle proprie facoltà percettive, sicché essi stessi sembrano "endowed with two or three senses, if not five"; secondo un gioco di rispecchiamenti che, creando un'affinità fra soggetto e oggetto, pone le premesse del loro compenetrarsi e mutuo confondersi. In tal modo, attraverso la mediazione del corpo, il soggetto può partecipare in qualche misura dell'infinito:

They followed the road with a sensation that they were soaring along in a supporting medium, possessed of original profound thoughts, *themselves and surrounding nature forming an organism* of which all the parts harmoniously and joyously interpenetrated each other. *They were as sublime as the moon and stars above them, and the moon and stars were as ardent as they* (TD, p. 93, corsivi miei).

Qualcosa di analogo è ravvisabile nelle formulazioni estetiche di Arnold Berleant, per il quale il *coinvolgimento dei sensi* e l'*assimilazione* del soggetto da parte della natura sono a fondamento dell'esperienza del sublime:

That ploy is, however, no longer available; that is why nature will not stay within its prescribed limits but breaks to engulf us. We can no longer, in ignorance of history and experience, spin great webs of learning out of very little substance, as Bacon once described the scholastic process, and contain the natural world within the constructions of the mind. The safety sought in seeing ourselves separate from nature we now know to be specious. What, then, if we start recognizing that connectedness? Here the sublime

may serve not as an exceptional case but as a clear model for the aesthetic experience of nature. For it is through the very sense of magnitude and might which Kant identified that we may grasp the true proportions of the nature-human relation, where awe mixed with humility is the guiding sentiment. This is clearly a factor in the appeal Tuan recognizes that solitude has for desert hermit and arctic explorer alike: the intensity that goes with great simplicity and physical austerity, and the sense of harmony with nature that may accompany it.

Yet one need not immerse oneself in an extreme environment to achieve that qualitative sense of unity. The boundlessness of the natural world does not just surround us; it assimilates us. Not only are we unable to sense absolute limits in nature; we cannot distance the natural world from ourselves in order to measure and judge it with complete objectivity. [...] Perceiving environment from within, as it were, looking not *at* it but *in* it, nature becomes something quite different; it is transformed into a realm in which we live as participants, not observers<sup>18</sup>.

Oltre a quelle terrifiche, aggiunge Berleant, vi sono altre manifestazioni del sublime:

gentler occasions on which we engage the natural world: canoeing a serpentine river when the quiet evening water reflects the trees and rocks along the banks so vividly as to allure the paddler into the center of a six-dimensional world; camping beneath pines black against the night sky; walking through the tall grass of a hidden meadow whose tree-defined edges become the boundaries of the earth. The aesthetic mark of all such times is not disinterested contemplation but *total engagement*, a *sensory immersion* in the natural world that reaches the still uncommon *experience of unity* (*ibid.*, p. 237, corsivi miei).

<sup>18</sup> Arnold Berleant, "The Aesthetics of Art and Nature", in Salim Kemal and Ivan Gaskell (eds.), *Landscape, Natural Beauty and the Arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 235-236.

Quello proposto qui è, proprio come in Hardy, un sublime della "sensory immersion" che trova il proprio "aesthetic delight" nella "profusion" e "continuity" (*ibid.*) con una natura senza limiti. Una natura che, tendenzialmente, non si presenta come spaventosa ma, alla maniera di Joseph Addison, vasta e tranquilla<sup>19</sup>; sennonché, ad interagire con tale infinità, in cui il soggetto sembra perdersi e disperdersi, sono il corpo e la sensorialità piuttosto che, come per lo scrittore settecentesco, la mente e l'immaginazione. Né tanto meno è lo spirito romantico a garantire questa "experience of unity" così come accade invece per Wordsworth. Anche se, a ben vedere, la fusione tra natura interna e natura esterna proposta da Hardy altro non è che una reimpostazione in chiave psicofisica proprio del 'blocco' wordsworthiano<sup>20</sup>; come se, scalzato (rimosso) dalla scienza, il desiderio di quel mutuo con-fondersi — verso il quale Hardy si pone, al pari di altri scrittori vittoriani, in una dimensione di nostalgia — fosse tornato *sintomaticamente* nell'unica forma ancora praticabile: quella della corporeità.

Aggiungerei infine che per Hardy questa perdita di sé nella natura è accompagnata da sensazioni di voluttà e quasi di intossicazione, indicative di come per lui il mondo proposto da Darwin sia un Giano bifronte, che prospetta l'esperienza conturbante della pienezza, ma sottende nel contempo l'idea inquietante del disordine:

Tess soon perceived as she walked in the flock, sometimes with this one, sometimes with that, that the fresh night air was producing staggerings and serpentine courses among the men who had partaken too freely (*TD*, p. 93).

Then these children of the open air, whom even excess of alcohol could scarce injure permanently, betook themselves

<sup>19</sup> "We are flung into a pleasing Astonishment at such unbounded Views, and feel a delightful Stiltiness and Amazement in the Soul at the Apprehension of them" (Joseph Addison, "The Pleasures of the Imagination", *The Spectator*, 412 (1712), ed. Donald F. Bond, Oxford, Oxford University Press, 1987, vol. III, p. 540).

<sup>20</sup> Neil Hertz, "The Notion of Blockage in the Literature of the Sublime", in Geoffrey H. Hartman (ed.), *Psychoanalysis and the Question of the Text*, Baltimore, London, Johns Hopkins University Press, 1978.

to the field-path [...]. Each pedestrian could see no halo but his or her own [...] till the erratic motions seemed an inherent part of the irradiation, and the fumes of their breathing a component of the night's mist; and the spirit of the scene, and of the moonlight, and of Nature, seemed harmoniously to mingle with the spirit of wine (TD, p. 96).

Nel loro gioioso e anarchico abbandono alla natura i contadini "possessed of original and profound thoughts" che Tess incontra a Trantridge sperimentano un sentimento oceanico di unione totale con l'ambiente, una perdita del possesso di sé che molto ha a che fare con l'esperienza sessuale.

## 2. Annichilimento

La fusione con la natura può realizzarsi per Hardy solo così, in istanti di euforia, quasi di stordimento, che rendano l'uomo dimentico del proprio destino mortale ed incline ad assecondare invece le proprie pulsioni sessuali. Al di fuori di questi momenti, però, prevale la consapevolezza che, pur foriero di estasi, l'"appetite for joy" cova in seno un ineludibile principio di distruzione: l'energia procreativa donde tale 'gioia' trae origine — "that tremendous force which sways humanity to its purpose" (p. 218) — è destinata, infatti, a combattere l'estinzione della specie, non certo quella dell'individuo. Ragion per cui, in Hardy, la sublimità della natura, oltre che nella sua immensità capace di coinvolgere piacevolmente i sensi, si dischiude anche nella forma terribile e inquietante dell'"immortalità biologica": vale a dire nella capacità del plasma germinale di trascendere il soma (l'individuo mortale), condannandolo all'annientamento<sup>21</sup>. Un annichilimento cui l'io risponde assumendo una posizione difensiva rispetto all'istinto procreativo: lo sguardo pieno di orrore che, come abbiamo visto, Knight getta sull'evoluzione filogenetica altro non è che, per l'appunto, il sintomo del suo rifiuto di ricono-

<sup>21</sup> Hardy legge gli *Essays on Heredity* di Weismann (tr. E. B. Poulton, Oxford, 1889) nel 1890. Weismann è menzionato nei LN, vol. I, p. 148, annotazione 1281.

scere l'impulso sessuale in Elfride e in se stesso; poiché egli sa che, nelle parole di D. H. Lawrence, "the act, called the sexual act, is not for the depositing of the seed. It is for leaping off into the unknown as from a cliff's edge"<sup>22</sup>.

Ne consegue che, al desiderio di essere inondati e inghiottiti dalla natura, insomma, alla già notata osmosi tra dentro e fuori così caratteristica di Tess, fa da contraltare altrove (vale a dire nei personaggi in cui la natura 'spirituale' domina su quella 'animale') un burkiano terrore<sup>23</sup> d'essere sopraffatti e annichiliti da un mondo così insostenibilmente sovrappeso di vita e di stimoli. Per cui, se la sensibilità "transmissiva" di Tess si lascia permeare dalla realtà esterna, instaurando un "delicato equilibrio", l'intelletto raffinato di Sue e Jude condanna invece questi ultimi ad un'intollerabile ipersensibilità — i due sono definiti variamente "horribly sensitive" (JO, p. 299) e "supersensitive couple" (JO, p. 316) —, ad una sovraccitazione dei nervi simile a quella che afflisse lo stesso Hardy: "He tried also to avoid being touched by his playmates. [...] This peculiarity never left him, and to the end of his life he disliked even the most friendly hand being laid on his arm or his shoulder"<sup>24</sup>.

Estendendo questa personale iperestesia, questa sensibilità patologica, a condizione universale, Hardy deplora il "woeful fact — that the human race is too extremely developed for its corporeal conditions, the nerves being evolved to an activity abnormal in such an environment"<sup>25</sup>. La coscienza, appannaggio del genere umano, avrebbe determinato in noi una sensibilità nervosa, rendendoci, a differenza degli animali — e quindi della stessa 'natura animale' di Tess —, assai poco funzionali al nostro ambiente

<sup>22</sup> David Herbert Lawrence, *Lawrence on Hardy and Painting*, ed. J. V. Davies, London, Heinemann, 1973, p. 53; cit. da Ebbatson, *op. cit.*, p. 35.

<sup>23</sup> Per un'analisi di come *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* di Edmund Burke (prima ediz. 1757, seconda 1759) abbia influenzato l'opera di Hardy si veda il mio "Fra teoria burkiana e nostalgie romantiche. Il sublime naturale in Thomas Hardy", *Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne. Università di Genova*, 10, 1998, pp. 167-200.

<sup>24</sup> Florence Emily Hardy, *The Life of Thomas Hardy: 1840-1928*, London, Macmillan, 1962, p. 25 (di qui in avanti indicato con l'abbreviazione *Life*).

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 218.

(una considerazione, quest'ultima, che allinea Hardy al pensiero di un altro iperestetico: Leopardi, il cui nome compare, non a caso, tra quelli dei filosofi prediletti da Angel in *Tess of the D'Urbervilles*, p. 186).

Questa fatale disarmonia fra l'io e l'universo si esprime spesso in un eccesso di sollecitazioni ambientali; o meglio in una maggiore impressionabilità del soggetto, il cui nervo scoperto reagisce a stimoli leggeri (praticamente inavvertibili) come se fossero intensi. L'effetto di tale amplificazione è particolarmente inquietante e pervade molte descrizioni paesaggistiche, palesando alla percezione il movimento altrimenti nascosto della natura: in *Far From the Madding Crowd*, ad esempio, l'attività dell'erba "in sucking the moisture from the rich damp sod was almost a process observable by the eye" (p. 150), mentre in *The Woodlanders* "The rush of sap in the veins of the trees could almost be heard" (p. 158) e, nel periodo che segue immediatamente la fine dell'inverno, "the saps are just beginning to heave with the force of hydraulic lifts inside all the trunks of the forest" (p. 262).

Soverchiato dall'impatto delle stimolazioni esterne, il "frail casket" (*PBE*, p. 266) del corpo si sente non solo minacciato nel suo controllo sensoriale sul mondo<sup>26</sup>, ma letteralmente oppresso e 'compresso' dal carico percettivo che gli grava addosso: il che appare evidente, ad esempio, laddove Hardy si riferisce alla permanenza (com'è noto, un *topos* della sublimità) di un insediamento umano o di un'architettura, la cui storia insondabile si configura per lui come una stratificazione di molteplici individualità dimenticate, "now passed to an oblivion almost inconceivable in its profundity" (*TD*, p. 134). Si noti, a questo proposito, come Sue describe Old-Grove Place: "It is so antique and dismal that it depresses me dreadfully. Such houses are very well to visit, but not to live in — I feel crushed into the earth by the weight of so many previous lives there spent" (*JO*, p. 220). Similmente, dopo

<sup>26</sup> Secondo il Freud di *Al di là del principio del piacere*, la protezione dagli stimoli esterni è, per l'organismo vivente, una funzione quasi più importante che non la ricezione degli stimoli stessi. Ma quello dell'ipersensibile Hardy era uno schermo protettivo troppo fragile per reggere all'urto delle sollecitazioni di una natura che la biologia coeva aveva dipinto come carica delle più potenti energie.

aver trascorso alcuni giorni a Roma durante un suo viaggio in Italia, "Hardy began to feel, he frequently said, its measureless layers of history to lie upon him like a physical weight", come se — per un curioso rovesciamento dell'ordine cronologico — egli si sentisse un fossile pressato dalla stratificazione del tempo. Sicché lascerà la città "with some relief, which may have been partly physical and partly mental" (corsivi miei)<sup>27</sup>.

Talvolta anche l'indefinitezza di alcuni luoghi — indicazione di uno spazio incommensurabile — si traduce, a livello percettivo, in un eccesso di stimolazione: il che spiega perché, in molti paesaggi hardiani, il senso dell'infinità si sposi a quello opposto di un'oppressione al limite del rinserramento claustrofobico. Si consideri, ad esempio, la scena della tempesta in *Far From the Madding Crowd*, dove "The vast arch of cloud above was strangely low, and formed as it were the roof of a large dark cavern, gradually sinking in upon its floor" "without any intervening stratum of air at all" (p. 114). Parimenti, in *The Woodlanders* il bosco di Little Hintock cresce letteralmente sotto i piedi e sopra le teste dei personaggi, generando una sensazione di angoscia che annebbia la ragione — "reasoning proceeds on narrow premises, and results in inferences wildly imaginative" (pp. 39-40) — e intensifica le sensazioni e le emozioni: "Hintock has", nelle parole di Felice Charmond, "the curious effect of bottling up the emotions till one can no longer hold them" (p. 210), per cui, come sostiene Fitzpiers, "people living insulated, as I do by the solitude of this place, get charged with emotive fluid like a Leyden jar with electric, for want of some conductor at hand to disperse it" (p. 142)<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> *Life*, pp. 188, 191.

<sup>28</sup> Com'è noto, nella fisiologia del tempo l'equazione tra flussi della materia organica ("emotive fluid") ed energia elettrica ("electric") era abbastanza comune, al punto che le stesse strumentazioni applicate alla ricerca e alla cura medica non di rado erano mutate dagli studi sull'elettromagnetismo. Ad esempio, il *baquet*, impiegato da Mesmer nella terapia ipnotica altro non era che un adattamento della "cosiddetta 'bottiglia di Leida'" cui Hardy fa riferimento qui, uno strumento ideato "dal fisico Van Musschenbroeck nel 1746 e capace di produrre, per la prima volta, l'esperienza di uno shock elettrico artificiale" (Alessandra Violi, *Il teatro dei nervi. L'immaginario nevrosico nella cultura dell'Ottocento*, Bergamo, Bergamo University Press, 1999, p. 37).

D'altronde, l'enfasi sull'eccitazione dei nervi (quella condizione di *hypersensitivity* di cui si è detto fin qui), lungi dal rappresentare soltanto una personalissima idiosincrasia di Hardy, è l'indubbio frutto di suggestioni scientifiche coeve e in particolare della "widely read pseudo-psychology of Herbert Spencer" — menzionato da Hardy tra i propri mentori<sup>29</sup> — "that explained emotions and conscious states in terms of 'simulations and discharges of nerve-force': scariche "reverberating throughout the nervous system", e culminanti in una risposta sensoriale e motoria "bypassing", "conscious thought altogether"<sup>30</sup>. Un 'aggiramento' già suggerito negli anni Trenta dal medico Marshall Hall, per il quale nel sistema nervoso si potevano distinguere due attività indipendenti: quella cerebrale, sempre intenzionale, e quella eccito-motoria, che, all'opposto, è involontaria e la cui funzione è di mera *trasmissione* delle sensazioni ai muscoli<sup>31</sup>.

I sensi perdevano così quel ruolo di primo tramite della conoscenza che una lunga tradizione epistemologica aveva attribuito loro, per trasformarsi in meri 'conduttori' di energia:

Sensation has ceased to designate an element of psychical processes through which a mental or visual representation of the world will be assembled. Rather, it is part of a sequence of events in which the end point is not an inner state, such as knowledge or cognition or perception: instead, sensation is that which culminates in movement [...]. Beginning in the 1850s, there was a widespread conceptualization (by both

<sup>29</sup> Björk, *Critical Introduction ai LN*, xxvii-xxviii.

<sup>30</sup> Jonathan Crary, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*, Cambridge (Mass.) and London, The MIT Press, 1999, pp. 171, 169. Spencer espone queste teorie in *Principles of Psychology* (1871), testo citato da Hardy nei LN (vol. I, p. 172, annotazione 1375). È interessante notare come tracce del legame tra l'impressionismo letterario e il linguaggio della fisiologia ottocentesca si ritrovino anche molto più avanti nella modernista Virginia Woolf, secondo la quale "our taste, the nerve of sensations that sends shocks through us, is our chief illuminant; we learn through feeling" (*The Common Reader. Second Series*, London, The Hogarth Press, 1974, p. 268).

<sup>31</sup> Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge (Mass.) and London, The MIT Press, 1992, pp. 82-83.

scientists and philosophers) of a fundamental relation between sensation and motor behaviour<sup>32</sup>.

Un esempio di questa "relazione" può essere desunto ancora una volta dall'esperienza di Tess, il cui corpo è presentato appunto come un territorio percorso da correnti elettriche: la caratteristica fondamentale della sua sensibilità, rispecchiata e duplicata nello spazio che la circonda, è, infatti, come si ricorderà, proprio quella di essere "transmissive"; di configurarsi, cioè, come una sorta di recettore che, dovutamente stimolato, produce automaticamente (vale a dire *senza l'intervento della volontà*) determinate risposte istintive:

Tess was conscious of neither time nor space. The exaltation which she had described as being producible at will by gazing at a star, came now without any determination of hers; she undulated upon the thin notes of the second-hand harp, and their harmonies passed like breezes through her, bringing tears into her eyes (*TD*, pp. 150-51).

Qui, per il principio cardine della fisiologia coeva che va sotto il nome di 'arco di riflesso', l'impulso uditivo ("the thin notes") si trasmette ("passed" "through her") dal ramo afferente (il nervo sensoriale) a quello efferente (la fibra motoria che dal centro conduce agli effettori periferici) in modo assolutamente *diretto* — vale a dire senza passare dai livelli più elevati che coinvolgono l'intenzionalità dell'individuo ("without any determination of her") —, generando un movimento ("she undulated") e una risposta emotiva ("bringing tears into her eyes") assolutamente involontari<sup>33</sup>.

Tuttavia, se l'organismo di Tess è un perfetto conduttore, l'eco-

<sup>32</sup> Crary, *Suspensions of Perception*, cit., p. 169.

<sup>33</sup> Un altro esempio di "reflex stimulus" è evidente in questo brano: "Clare had studied the curves of those lips so many times that he could reproduce them mentally with ease: and now, as they again confronted him, clothed with colour and life, they sent an *aura* over his flesh, a breeze through his nerves, which wellnigh produced a qualm; and actually produced, by some mysterious physiological process, a prosaic sneeze" (*TD*, p. 178).

nomia energetica di Fitzpiers o Felice Charmond si configura altrimenti: il sublime che si evidenzia attraverso la loro percezione non prevede condizioni di 'trasmissività' (quella che rende Tess e i contadini di Trantridge "as sublime as the moon and stars above them" e dunque parte integrante dell'immensità della natura), quanto semmai, come si è visto, una sorta d'interruzione di tale conduzione, la compressione e accumulo della scarica eccitomotiva, "for want of some conductor at hand to disperse it".

Resta, tuttavia, ad accomunare le due esperienze, il fatto della loro estraneità a qualsiasi processo cognitivo, il loro "bypassare" la ragione ("reasoning proceeds on narrow premises"): nel sublime fisiologico di Hardy, infatti, la coscienza — che pure Hardy più volte chiama in causa per definire il rapporto con la natura nel soggetto ipersensibile — svolge un ruolo subordinato rispetto ai sensi e neanche lontanamente assimilabile a quello esercitato, ad esempio, dalla ragione nell'estetica di Kant. Per questi, infatti, il sublime era un'idea della ragione, la capacità, propria del raziocinio umano, di comprendere l'infinito, prendendosi una rivincita sullo scacco subito dalla sensibilità che invece è incapace di raffigurarselo (sublime matematico). Per il filosofo di Königsberg, la destinazione dell'uomo è di trascendere la natura fuori e dentro se stesso, perché se, in quanto essere empirico, egli può essere travolto dalla potenza delle forze naturali, in quanto essere razionale è superiore e indipendente rispetto a loro (sublime dinamico). Ma, all'epoca in cui scrive Hardy, la possibilità stessa di una filosofia della coscienza — quella tradizione epistemologica che, da Cartesio a Kant, pone la ragione o il *cogito* a fondamento dell'esperienza conoscitiva — è ormai tramontata da tempo; liquidata non solo dalla speculazione filosofica (si pensi a Schopenhauer) ma anche e soprattutto dalla ricerca scientifica di Darwin, che ha reso la teoria kantiana, in cui "safety" è essenziale per una "disinterested contemplation"<sup>34</sup>, del tutto impraticabile, aprendo invece la strada ad estetiche di maggiore coinvolgimento.

Nel sublime fisiologico che si evidenzia in personaggi come

<sup>34</sup> Berleant, *op. cit.*, p. 234.

Sue, Fitzpiers o Felice Charmond, quindi, la coscienza si è ridotta ormai ad assai poca cosa<sup>35</sup>: non più fase terminale di un processo conoscitivo che ha inizio nei sensi, ma solo una sorta di trasformatore elettrico che, convertendo il basso voltaggio delle sensazioni di Tess (la sua capacità sensoriale vigile, *alert*, ma sempre piacevolmente tenue) in un'alta tensione emozionale, finisce col mandare in cortocircuito i sensi e in *tilt* il sistema energetico dell'organismo. Donde quella sensazione d'essere sopraffatti, quel terrore d'essere annichiti di cui si diceva e che, alla luce di quanto fin qui argomentato, potremmo definire come il tentativo, da parte di Hardy, di riformulare, nel linguaggio della fisiologia ottocentesca, la concezione burkiana del sublime. D'altronde, in un certo senso, quest'ultima si prestava abbastanza bene a tale operazione, essendo essa stessa radicata (come appare evidente dalla quarta parte dell'*Enquiry*) nell'indagine delle *motivazioni psicofisiche* del terrore. Per la propria analisi, infatti, Burke era ricorso alla coeva "tradizione filosofica inglese da Hobbes a Locke e Hume", secondo i quali "la psicologia deve completarsi in una fisiologia"<sup>36</sup>.

Anche se qualcosa di fondamentale è mutato rispetto alle 'cause efficienti' indagate nell'*Inchiesta*. Si considerino, ad esempio, le riflessioni di Burke sul perché "gli oggetti visivi di grandi dimensioni sono sublimi":

La visione consiste in una immagine, formata dai raggi di luce che sono riflessi dall'oggetto, la quale si dipinge integralmente e istantaneamente sulla retina o sulle ultime terminazioni nervose dell'occhio. [...] bisogna considerare che, sebbene tutta la luce riflessa da un corpo grande colpisca l'occhio in un solo istante, tuttavia dobbiamo pensare che il corpo stesso è formato di un gran numero di punti

<sup>35</sup> Ma per altri modi in cui la coscienza entra in gioco in modo più cospicuo nel sublime di Hardy si veda oltre in questo saggio e soprattutto nell'altro mio "Fra teoria burkiana e nostalgie romantiche. Il sublime naturale in Thomas Hardy", *cit.*, p. 187 sgg.

<sup>36</sup> Giuseppe Sertoli, *Presentazione della Inchiesta sul Bello e il Sublime* di Edmund Burke, a cura di Giuseppe Sertoli e Goffredo Miglietta, Palermo, Aesthetica, 1985, p. 27.

distinti, ognuno dei quali, o il raggio che da ognuno proviene, impressiona la retina. Cosicché, sebbene l'immagine di un punto causi soltanto una lieve tensione di questa membrana, un altro tocco e poi un altro ancora determinerebbero successivamente una grande tensione, fino al massimo grado; e l'occhio intero, vibrando in ogni parte, si avvicinerrebbe alla natura di ciò che produce dolore, e per conseguenza produrrebbe un'idea sublime<sup>37</sup>.

Qui il modello conoscitivo cui si fa riferimento è ovviamente quello cartesiano, secondo cui i sensi sono il tramite di una rappresentazione visiva e mentale del mondo. Il sublime sarebbe, appunto, un'eccezione della/un eccedere la normale capacità di ricezione del cono di raggi, che emanano dall'oggetto, per confluire sulla retina.

Indubbiamente, questa componente di *overload* sensoriale viene riproposta da Hardy. Tuttavia, per il suo soggetto ottocentesco e *post-cartesiano* — che, come si è visto, risponde ad un modello sensoriale profondamente diverso —, il luogo del sublime non è più l'oggetto bensì il corpo. Questo, inoltre, non si reperisce più come punto geometrico su cui convergono i vettori di una realtà illusoriamente immaginata stabile di fronte ad esso, ma come *conduttore/trasformatore inglobato (quasi indistinto) nell'ambiente*.

### 3. Omeostasi

In questo brano di *Jude the Obscure*, l'immensità della realtà esterna, con la sua moltitudine di oggetti abbaglianti e frastornanti, sembra letteralmente sconquassare il soggetto: "All around you there seemed to be something glaring, garish, rattling, and the noises and glares hit upon the little cell called your life, and shook it, and warped it. If he could only prevent himself growing up!" (JO, p. 42). Si considerino le connotazioni del termine "cell" (i suoi significati sono 'cella' e 'cellula'), che vanno dall'idea del piccolo involucro protettivo a quella del *feto* o dell'*ameba*, l'originaria

<sup>37</sup> Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, cit., pp. 147-148.

vescicola vivente immersa in un universo naturale attraversato dalle energie più poderose. L'accostamento tra il grado zero dell'evoluzione filogenetica e la prima fase dello sviluppo ontogenetico doveva risultare quasi automatico per Hardy, visto che la genetica dell'Ottocento voleva l'embrione umano affatto simile alla prima cellula vivente, nonché costretto a ricapitolare, nel corso del proprio sviluppo, l'intera sequela delle forme animali da cui discende nella scala evolutiva. Potremmo dedurne, quindi, che la tendenza regressiva manifestata da Jude sia duplice: verso la condizione fetale ma anche più oltre — ripercorrendo a ritroso i contorti sentieri della vita sulla terra — verso uno stadio antico al principio di ogni accadimento organico.

D'altronde, è proprio questo il nuovo mito del passato che la teoria evuzionista di Darwin sembrava sottendere: non più il giardino dell'Eden all'origine, ma il mare, la palude, l'impero del mollusco. Tanto è vero che, come sottolinea Beer, con Darwin si afferma una sorta di "inverted sublime", dove, "Instead of descent from a lofty deity", la "mythic history" dell'uomo "shows the difficult ascent from swamp, from an unknown progenitor"<sup>38</sup>. Se il soggetto wordsworthiano traeva la sua esperienza del sublime dal recupero di un'armonia spirituale preesistente alla nascita (e che ritroverà dopo la morte), l'essere biologico può ambire unicamente all'acquitrino, all'omeostasi primordiale, all'inerte equilibrio che fu disturbato dall'evolversi della materia vivente ("growing up"). Per cui, in Hardy, il concetto di entropia — così nodale nel pensiero e nella letteratura del tempo — non si riferisce solo alla disgregazione dell'universo romantico, allo scacco della sua aspirazione totalizzante, ma attiene innanzitutto alla tensione involutiva dell'essere organico; insomma, a quell'inclinazione mortifera che, di lì a poco, Freud identificherà, proprio a partire dalla biologia, come una pulsione non libidica (Thanatos), riflesso psichico delle cellule somatiche descritte da Weismann.

Questa tendenza regressiva si ritrova nella poesia "Before Life and After" (CP, p. 277), dove l'ipersensibilità (il "disease of feeling") è fatta risalire al momento dell'evoluzione, in cui la co-

<sup>38</sup> Beer, *op. cit.*, p. 114.

scienza fece la sua comparsa, disturbando la letargica serenità delle origini;

A time there was — as one may guess  
 And as, indeed, earth's testimonies tell —  
 Before the birth of consciousness,  
 When all went well.  
 [...]
 Ere nescience shall be reaffirmed  
 How long, how long?

Qui filogenesi e ontogenesi si intrecciano ancora una volta, perché la condizione pre-coscienziale cui il poeta desidera tornare non è solo quella, come implicano i versi, delle specie meno complesse che hanno preceduto l'uomo, ma anche, come suggerisce il titolo, quella omeostatica (in cui "no sense was stung") che precede la nascita e segue la morte del singolo individuo.

Per cui, talvolta, l'aspirazione a tale sublime imperturbabilità<sup>39</sup> induce Hardy a fantasticare sulla propria morte, dandola per avvenuta prima che accada;

For my part, if there is any way of getting a melancholy satisfaction out of life it lies in dying, so to speak, before one is out of the flesh; by which I mean putting on the manners of ghosts, wandering in their haunts, and taking their views of surrounding things<sup>40</sup>.

Hardy immagina di estrarsi in qualità di semplice 'occhio' ("taking" "views") dalla materia organica di cui fa parte, per emergerne come invisibile osservatore "out of the flesh", come pura funzione vedente e *disincarnata* (qualcosa, dunque, di

<sup>39</sup> L'interesse di Hardy per il concetto di *ataraxia* trova numerosi riscontri nei suoi scritti: dalle varie citazioni di Marco Aurelio alla trascrizione di un brano tratto da Edward Zeller, *The Stoics, Epicureans and Sceptics* (1870), tr. Osvald J. Reichel (London, 1870): "Pyrrho's teaching may be summed up in the three following statements: (1) We can know nothing about the nature of things. (2) Hence the right attitude towards them is to withhold judgement. (3) The necessary result of suspending judgement is imperturbability" (LN, vol. II, p. 73, annotazione 1986).

<sup>40</sup> *Life*, pp. 209-210.

diametralmente opposto al sublime di Tess). Tale aspirazione può dar luogo a rappresentazioni panoramiche e panoptiche dello scenario naturale, immagini dell'imperturbabilità cui ambisce il poeta, il cui sguardo vorrebbe poter contemplare dall'alto la vicenda umana. In "Life and Death at Sunrise" (CP, p. 730), ad esempio, le alture del Wessex sembrano "look on the layers of mist / At their foot" "like awakened sleepers on one elbow lifted, / Who gaze around to learn if things during night have shifted". Su queste colline, Hardy ha l'impressione di trovarsi dov'era prima della nascita e sarà dopo la dipartita, di aver raggiunto una sorta di immortalità e purezza al di sopra delle sue "crises" ("Wessex Heights", CP, p. 319).

Volendo trovare un aggancio nelle teorizzazioni del sublime che precedono l'opera di Hardy, si potrebbe affermare che il conseguimento di questa tranquillità sia più armonico con l'estetica di Addison che con quella di Burke, e dunque in palese contraddizione con le forme di sublime fin qui evidenziate. Resta il fatto, però, che tale ataraxia si gioca soltanto a livello di pura aspirazione, come un mero fantasma dell'immaginazione di cui Hardy avverte tutto il carattere irreali. La quiete, infatti, appartiene solo alla morte, mentre alla vita resta, nelle parole dello "Spirit of the Pities" di *The Dynasts*<sup>41</sup>, l'intollerabile condanna al "making figments feel".

Da quanto si è detto emerge chiaramente che, osservato attraverso la specifica lente delle reazioni psicosomatiche, il sublime hardiano si prisma in tre forme. La prima è rappresentata grossomodo dall'estetica del coinvolgimento teorizzata da Berleant, in cui, a perdersi nell'infinito, non è l'intelletto bensì la sensorialità; la seconda ripropone quest'idea dell'"engagement" nella versione — debitamente riletta in chiave fisiologica e ottocentesca — della sublimità terrificata di Burke; la terza è costituita invece dal 'sublime a rovescio' di Darwin, contraddistinto dalla tensione verso lo stato inorganico.

Come ho già anticipato, a generare queste oscillazioni è il riferirsi della sublimità non più allo *spirito* romantico o alla *mente*

<sup>41</sup> Thomas Hardy, *The Dynasts*, London, Macmillan, 1978, p. 117.

(come nella linea ideale che va da Addison a Wordsworth e Coleridge, passando per Kant) bensì al *corpo parcellizzato e disseminato* in una ridda di funzioni (sensoriali, coscienziali, motorie, nervose e pulsionali) le più diverse e indipendenti. Per questo — perché, cioè, è combattuto tra processi psicofisici così vari —, il soggetto hardiano finisce per manifestare sincretisticamente le oscillazioni estetiche di cui si è detto, affannandosi in un eterno beccheggio tra, da un lato, l'aspirazione a/il terrore di immergersi totalmente (come essere *sensoriale*) in una natura puramente empirica, e, dall'altro, il desiderio/l'incapacità (in quanto essere dotato di una *coscienza* ormai debole appendice dei sensi) di estrarsene, per sottrarsi alla propria condizione di inadeguatezza e sofferenza.

#### 4. (Oltre?) l'entropia

Il temperamento del giovanissimo Hardy è descritto dalla sorella Mary come "ecstatic", "extraordinarily sensitive to music" e nel contempo estremamente melanconico, sicché spesso "he danced" "to conceal his weeping"<sup>42</sup>). Così, se è pur vero che talvolta egli anela alla morte in quanto promessa di atarassia, altre volte sembra invece esorcizzarla, perché, al pari del passaggio distruttivo del tempo, essa disperde i momenti di pienezza sensoriale, gli istanti di "ecstasy", "rapturings" e "vision" ("The Ghost of the Past", *CP*, pp. 308-309).

Non a caso, l'oblio che avvolge gli eventi passati è descritto da Hardy come la privazione di queste intense sensazioni, come consumo e perdita: "To-day has length, breadth, thickness, colour, smell, voice. As soon as it becomes *yesterday* it is a thin layer among many layers, without substance, colour, or articulate sound"<sup>43</sup>. Ai limiti della materia — quella dispersione entropica che rappresenta uno degli incubi positivistici dell'Ottocento —, Hardy, però, non si arrende mai completamente; sicché non di rado lo scopria-

<sup>42</sup> *Life*, p. 15.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 285.

mo impegnato nel salvataggio dell'esperienza passata attraverso una memoria, che custodisca nella propria 'urna' sensazioni ed emozioni antiche, garantendo loro una forma di immortalità: "I believe it would be said by people who knew me well that I have a faculty (possibly not uncommon) for burying an emotion in my heart or brain for forty years, and exhuming it at the end of that time as fresh as when interred"<sup>44</sup>.

D'altronde, è noto come, storicamente, all'implacabile logica dell'entropia sancita dal determinismo si fossero opposte le cosiddette 'filosofie della vita': prima fra tutte il bergsonismo, che riscattava il soggetto dal suo destino di oblio e di morte, collegando l'attività della coscienza ad una realtà organica fluida; uno *stream* in grado di tramandare intatte le sensazioni, facendole rifluire, senza dispersione, nella *durée* del ricordo. Anche se è d'uopo chiarire che la memoria hardiana, sebbene presenti dei punti di contatto con l'universo vitalista di Bergson, se ne distanzia nella misura in cui porta comunque in seno il rischio entropico dell'estinzione, che invece l'ottimismo bergsoniano — per il quale l'esperienza è sempre immancabilmente 'piena', perché mena con sé tutto ciò che è passato — aveva espunto dalla propria scena.

Per questo, nell'opera di Hardy, il ricordo non si dà mai casualmente, con epifanica gratuità (come accade invece in Proust), ma è sempre una *pietosa riesumazione*, un "exhuming" ciò che era stato "interred"; ovvero implica — come tutto ciò che, in Hardy (e, come abbiamo visto, nella fisiologia del suo tempo), attiene alla coscienza piuttosto che ai sensi — un atto volontario: può essere il pellegrinaggio ai luoghi del tempo andato o, ancor più significativamente, la deliberata riedizione di una sensazione che a tale passato è associata e che, resuscitando, fa nascere *un istante sublime affrancato dall'ordine temporale e dal dissolvimento entropico*. In "Under the Waterfall" (*CP*, pp. 335-336), ad esempio, l'emozione di un giorno trascorso con l'amata è rievocata ogni volta che il protagonista immerge il braccio in uno specchio d'acqua:

Whenever I plunge my arm, like this,  
In a basin of water, I never miss

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 378.

The sweet sharp sense of a fugitive day  
Fetched back from its thickening shroud of gray.

Poiché si ha il potere di farla rivivere in qualsiasi istante, l'impressione, recuperata dalla monotonia cromatica dell'oblio ("gray"), conferisce all'emozione una sorta di sublime immortalità (di "permanence"<sup>45</sup>). Naturalmente, si tratta, in questo caso, di una sublimità legata al ricordo e dunque tutta umana (piuttosto che naturale), nonché resa possibile solo mediante un'operazione arbitraria di selezione che, sull'onda del desiderio, ritaglia dall'universo sconfinato — e, come si è visto, brulicante di indomabili stimolazioni — un piccolo spazio protetto di sensazioni da coltivare.

Si può affermare, quindi, che, pur ritenendola inattuabile nella forma 'piena' immaginata da Bergson, Hardy non rinunci completamente alla totalità della coscienza, prevedendo ancora un varco che, per un istante almeno, ce la faccia intravedere (o, perlomeno, supporre). Questo punto di accesso è il segno concreto del passato (dove l'appuntarsi dell'attenzione sulla tangibilità fisico-corporea della percezione o dell'oggetto, su cui la suggestione emozionale si è feticisticamente fissata) come "the ancient floor, / Footworn and hollowed and thin" di "The Self-Unseeing" (CP, p. 166). Insomma, la traccia lasciata dall'esperienza: magari esigua ma comunque indicatrice della realtà intrinseca (il sublime permanere del passato nel presente) che Hardy si prefigge di svelare. E questo secondo un sistema di ricerca per indizi — muovendo, cioè, da piccoli segnali rivelatori e sintomatici — che, guarda caso, ricorda ancora una volta l'osservazione medica e fisiologica. D'altronde, la stessa idea dell'infinita e arbitraria riproducibilità di una sensazione non richiama forse, anch'essa, la pratica scientifica, per la quale il comportamento dell'organismo è un qualcosa di disciplinabile, misurabile e soprattutto reiterabile?

A ciò si aggiunge il fatto che, per Hardy, i 'momenti di visione' non scaturiscono dalla riproduzione automatica di tutte le impressioni affiorate alla percezione, ma solo dal concentrarsi me-

<sup>45</sup> Preface a *Jude the Obscure*, cit., p. 27.

todicamente su di una singola sensazione, esercitando, cioè, "the Daedalian faculty for selection and cunning manipulation"<sup>46</sup>. L'epifania, insomma, è un'abile impresa da praticare consapevolmente, una sorta di esperimento fisiologico, in cui è come se Hardy assumesse un ruolo passivo e attivo ad un tempo: quello del soggetto che tale sperimentazione subisce e quello del medico che la applica. D'altro canto, a testimoniare come anche il principio letterario della selezione — componente essenziale nella *démarche* teorica e pratica dell'impressionismo da Henry James a Joseph Conrad e Ford Madox Ford — abbia un'ascendenza fortemente scientifica è l'interesse per questo tema mostrato da William James in *The Principles of Psychology* (1890):

The practical and theoretical life of the whole species, as well as of individual beings, results from the selection which the habitual direction of their attention involves [...]. Each of us literarily chooses, by his ways of attending to things, what sort of a universe he shall appear to himself to inhabit<sup>47</sup>.

L'attenzione è ciò che, sempre nelle parole di William James, "freezes the stream" (il flusso dispersivo dell'esistenza) e costituisce, dunque, "an indispensable activity 'without which experience is an utter chaos'"<sup>48</sup>. Essa rappresenta, insomma, uno strumento che, salvaguardando la percezione dal disordine totale (ingestibile e annientante) delle sensazioni, garantisce "some relatively stable notion of consciousness"<sup>49</sup>. Tale focalizzazione si rende necessaria al soggetto impressionista, come sottolinea Crary, "for managing the irreducible plurality of experience, and as such it is a reconciliatory attempt to think simultaneously in terms of fluidity and immobilization"<sup>50</sup>.

<sup>46</sup> Thomas Hardy, "The Science of Fiction" (April, 1891), in *Thomas Hardy's Personal Writings*, ed. Harold Orel, London, Macmillan, 1967, p. 134.

<sup>47</sup> Cit. da Crary, *Suspensions of Perception*, cit., p. 62.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 62.

Una delle forme più intense di attenzione praticata dalla fisiologia e dalla psicologia del tempo è quella dell'ipnosi: "All of the mental states (sleep, trance, fainting, daydream, dissociation) that classical thought had marginalized or excluded from its theories of knowledge now took center stage as parts of psychological accounts of normative subjectivity"<sup>51</sup>. La scoperta dei processi psichici subliminali, che attirò molti intellettuali e scienziati di fine secolo — "da Taine a Saussure, da Ruskin a Bergson"<sup>52</sup> e William James —, affascinò lo stesso Hardy, ispirando, ad esempio, alcuni passaggi di *The Return of the Native*. Penso, in particolare, alla scena in cui Mrs Yeobright, dopo avere bussato invano alla porta di casa del figlio (col quale vorrebbe riconciliarsi), torna alla propria dimora, attraversando la brughiera. La donna è descritta "as one in a mesmeric sleep" (RN, p. 293), uno stato ipnotico in cui il fuoco visivo sembra intensificarsi rendendo la visione particolarmente acuta, lucida e dettagliata:

she sat down upon the perfumed mat it formed there. In front of her a colony of ants had established a thoroughfare across the way, where they toiled a never-ending and heavy-laden throng. To look down upon them was like observing a city street from the top of a tower. She remembered that this bustle of ants had been in progress for years at the same spot — doubtless those of the old times were the ancestors of these which walked there now (RN, p. 296).

Ciò che mi preme sottolineare — e che giustifica queste mie ultime considerazioni sull'attenzione — è come, in questo brano, la fisiologia entri nuovamente in gioco nella definizione della sublimità. Quest'ultima, che qui si presenta nei due *topoi* dell'*infinitamente piccolo* e della *permanenza*, viene riscritta infatti, ancora una volta, nei termini della pratica medica: a garantire la visione microscopica e oniricamente estesa attraverso il tempo ("in progress for years") di Mrs Yeobright non è forse quello stato di intensità

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>52</sup> Luisa Villa, *Esperienza e memoria. Saggio su Henry James*, Genova, Il melangolo, 1989, p. 33.

visiva e di ricordo antico ("she remembered") che le si dischiude nello stato ipnotico? Il mesmerismo, come ci ricorda Crary, era considerato un "means of memory recovery" particolarmente "efficient", poiché "enabled subjects to expand their awareness, in effect to see and remember more"<sup>53</sup>.

Non mi resta che mostrare molto brevemente come, per un ennesimo slittamento del suo senso, il sublime hardiano possa presentarsi in un'altra veste ancora, in cui — a riprova del sincretismo tra le forme fin qui evidenziate — trasmissività, omeostasi e superamento del rischio entropico paiono intrecciarsi inestricabilmente.

Si è visto che, coltivando quasi scientificamente un'attenzione selettiva, il soggetto impressionista può ottenere la cristallizzazione dell'esistenza in un momento di gioiosa intensità sensoriale o emozionale, capace di trionfare, in qualche misura, sulla transitorietà dell'esperienza e sulla sua dispersione entropica. Ma il destino naturale di annullamento è trasceso, per Hardy, anche dall'immortalità della nostra componente biologica che, dopo la morte, si dissolve nell'infinito della natura — recuperando, quindi, la condizione omeostatica —, per rinascere in altre forme di vita prive di coscienza (e, quindi, dalla 'sensibilità' tenue e per nulla problematica). Nella poesia "Transformations", ad esempio, i defunti, metamorfosati in piante e fiori, sembrano gioiosamente "feel the sun and the rain, / And the energy again / That made them what they were!" (CP, p. 472). Gli estinti, per Hardy, non sono che docili fibre dell'universo, le quali "as nerves and veins abound / In the growths of upper air". Il motivo della trasformazione ritorna in "Voices from Things Growing in a Churchyard" (CP, pp. 623-625), in cui vi è tutto il fascino esercitato sul poeta dalle forze della natura e da una materialità che trascende la morte; secondo una commistione di scienza e spiritualismo assolutamente tipica del secolo e che Hardy aveva già suggerito in queste parole di Fitzpiers: "'Here I am,' he said, endeavouring to carry on simultaneously the study of physiology and transcendental philosophy, the material world and the ideal, so as

<sup>53</sup> Crary, *Suspensions of Perception*, cit., p. 68.

to discover if possible a point of contact between them" (W, p. 156).

Vorrei concludere con "The Six Boards" (CP, pp. 820-821), poesia in cui Hardy descrive le sensazioni tattili che condividerà con le sei tavole che formeranno la sua tomba;

Those boards and I — how much  
In common we, of feel and touch  
Shall share thence on, — earth's far core-quakings,  
Hill-shocks, tide-shakings —

Yea, hid where none will note,  
The once live tree and man, remote  
From mundane hurt as if on Venus, Mars,  
Or furthest stars (corsivi miei).

Il fatto che il solo tatto sopravviva all'estinguersi degli altri sensi e del corpo tutto ci riporta a quanto affermato inizialmente sul decentramento e la dispersione dell'organismo in una pleora di forze indipendenti e irriducibili. Per Hardy, l'esperienza del soggetto tende a scomporsi e parcellizzarsi non solo nella vita, ma anche nel trapasso: questo, infatti, diviene — come aveva affermato Marie-François-Xavier Bichat nelle sue *Recherches physiologiques sur la vie et la mort* (1800)<sup>54</sup> — un accadimento frammentato, che coinvolge separatamente e in tempi diversi i vari organi (il moto, la respirazione, i cinque sensi fra loro distinti e così via).

Ma la poesia suggerisce anche qualcos'altro, che non solo ci riporta alla questione fondamentale dell'oscillazione tra la dispersione entropica e il suo superamento, ma che, in qualche modo, sembra fornirne una chiave di lettura. I versi implicano come, con l'addormentamento della coscienza, verrà meno per il soggetto il terrore burkiano d'essere sopraffatto dalla potenza della

<sup>54</sup> Il saggio di Bichat ebbe un notevole ascendente sulla seconda versione di *Il mondo come volontà e rappresentazione* di Schopenhauer citato nei LN. L'importanza e influenza dello studioso francese — "leader of a new generation of physicians who came to dominate French medicine around 1800" — sulla scienza dell'Ottocento (e quindi, più o meno direttamente, su Hardy stesso) fu sottolineata da Foucault, il quale definì il secolo "l'età di Bichat" (Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, London, Los Angeles, University of California Press, 1994, p. 394).

natura, per cui egli si lascerà permeare, diventerà 'trasmissivo' rispetto alle sollecitazioni dell'ambiente (persino le più estreme e devastanti come "earth's far core-quakings, / Hill-shocks, tide-shakings"), e, così facendo, potrà a buon diritto "resume" il suo "old and right / Place in the Vast" ("When Dead", CP, p. 721). Per Hardy, quindi, la sublimità sta, tra le altre cose, anche in un corpo che, paradossalmente, per sottrarsi alla *consapevolezza* sofferta di un'Entropiesatz sempre in agguato, non può far altro che dissolversi in essa: cedere all'entropia, insomma, potrebbe costituire, in ultima analisi, l'unica vera via, per sottrarsi definitivamente alla percezione acuta e insostenibile della sua eventualità. Scegliere di disperdersi, l'unico modo, per il corpo, di allentare le correnti disgreganti che lo attraversano: quel processo frammentante che la fisiologia coeva aveva innescato e che diverrà, nel Novecento, il sintomo più evidente della soggettività moderna.