



Laura Colombino

FRA TEORIA BURKIANA E
NOSTALGIE ROMANTICHE:
IL SUBLIME NATURALE IN THOMAS HARDY

Premesse

È parso evidente già ai critici del secondo dopoguerra il rapporto privilegiato di Hardy con l'estetica del sublime di Burke e della tradizione gotica. Tuttavia, il sublime nell'opera hardiana non è mai stato oggetto di uno studio approfondito. Nel 1990, Kevin Z. Moore sottolineava come la relazione tra l'estetica di Hardy, per lo meno nei romanzi, e *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* meritasse maggiore attenzione di quanta gliene fosse stata riservata fino ad allora¹. Una breve analisi di un campo estremamente ricco di relazioni intertestuali era però già stato, nel 1958, l'articolo "Hardy and Burke's Sublime" di S.F. Johnson², il quale, tuttavia, si limitava ad analizzare il sublime hardiano come una que-

¹ K.Z. Moore, *The Descent of the Imagination: Postromantic Culture in the Later Novels of Thomas Hardy*, New York U.P., New York and London 1990, p. 307.

² S.F. Johnson, "Hardy and Burke's 'Sublime'", in H.C. Martin (ed.), *Style in Prose Fiction*, Columbia U.P., New York 1959, pp. 55-86.

stione puramente stilistica: i principi dell'estetica burkiana del terrifico e del grandioso sarebbero applicati pedissequamente da Hardy, in *The Return of the Native*, come meri artifici da manuale, per garantirsi un "grande effetto" sullo spettatore. Il merito di aver elevato il sublime hardiano al rango di poetica va riconosciuto a Fletcher³ – sebbene la sua analisi sia alquanto sommaria –, il cui saggio è dedicato alla poesia, mentre il contributo di Orel, circoscritto al poema epico *The Dynasts*⁴ e al suo rapporto con la filosofia schopenhaueriana, non aggiunge nulla al dibattito critico.

Sebbene manchi negli scritti di Hardy una vera e propria teorizzazione del sublime, la sua familiarità con l'*Enquiry* è già stata argomentata da Johnson⁵, il quale ha individuato, in *Far From the Madding Crowd* e *The Return of the Native*, delle parafrasi di alcuni brani del testo di Burke; l'interesse per le opere di quest'ultimo era condiviso dallo stesso entourage di Hardy: John Morley gli dedicò un libro nel 1867 e Leslie Stephen una parte della sua *History of English Thought in the Eighteenth Century*, pubblicata nel 1876⁶. Nell'opera di Hardy, si coglie anche l'influsso della poesia romantica – in particolare quella di Shelley⁷ – e della tradizione gotica, che egli conobbe nei suoi sviluppi

³ P. Fletcher, *Gardens and Grim Ravines: The Language of Landscape in Victorian Poetry*, Princeton U.P., Princeton 1983, cap. VIII: "Hardy: the Chastened Sublime".

⁴ H. Orel, *Thomas Hardy's Epic Drama: A Study of "The Dynasts"*, University of Kansas Publications, Lawrence 1963, p. 51.

⁵ S.F. Johnson, *op. cit.*, pp. 58-59.

⁶ H. Orel, *Thomas Hardy's Epic Drama*, cit., p. 50. Secondo M. Hope Nicolson (vedi Johnson, *op. cit.*, p. 61), Hardy potrebbe avere letto anche "The Pleasures of the Imagination" di Addison (*Spectator*, Nos. 411-21) – una fonte importante della *Enquiry* – quando nel 1875 rilesse Burke "in a study of style" (F.E. Hardy, *The Life of Thomas Hardy: 1840-1928*, Macmillan, London 1962, p. 105; d'ora in poi abbreviato in: *Life*).

⁷ H. Orel, *Thomas Hardy's Personal Writings*, Macmillan, London 1967, pp. 105-108 (d'ora in poi abbreviato in: *Personal Writings*).

ottocenteschi⁸: dalla narrativa di Sir Walter Scott⁹ più legata alla maniera gotica alle opere di William Harrison Ainsworth¹⁰. Hardy attinse alla stessa letteratura che aveva entusiasmato i romanzieri gotici, soprattutto l'*Ossian*, che lesse da ragazzo, e il dramma elisabettiano e giacomiano, in particolare Shakespeare e Webster con la loro sublimità e il loro orrore.

L'interesse di Hardy per il sublime nasce anche dalla fruizione dei dipinti di Turner esposti alla National Gallery e al South Kensington Museum (oggi Victoria and Albert), nonché dalla lettura dei *Modern Painters* di Ruskin, uno dei testi più frequentati da Hardy fin dal 1862. Pur rifiutando l'uso del "sublime" come categoria estetica ben definita e contrapposta al "bello"¹¹, Ruskin mostra un'incondizionata predilezione per il paesaggio romantico turneriano. Egli descrive, ad esempio, la mezzatinta di Turner "Peat Bog, Scotland" (1812) come "the darkest" fra le vedute del pittore, affermando che gli scenari aspri e irregolari della Scozia avevano insegnato a Turner "to despise the affections of Italian landscape and the comforts of the

⁸ Questo interesse per il sublime gotico, con i suoi risvolti spesso macabri e grotteschi, è stato analizzato da J.F. Scott, il quale si è soffermato sull'interesse di Hardy per il melodramma e il sensazionalismo di romanzieri come Collins e Reade; vedi "Spectacle and Symbol in Thomas Hardy's Fiction", *Philological Quarterly* 44 (1965), pp. 527-44 e "Thomas Hardy's Use of the Gothic", *Nineteenth-Century Fiction* 17 (1963), pp. 363-380.

⁹ *Personal Writings*, cit., p. 121.

¹⁰ C.J. Weber, "Ainsworth and Thomas Hardy", *Review of English Studies* 17 (1941), pp. 193-200.

¹¹ "As, therefore, the sublime is not distinct from what is beautiful, nor from other sources of pleasure in art, but is only a particular mode and manifestation of them". La riluttanza di Ruskin ad impiegare il "sublime" come una categoria estetica deriva dal suo disaccordo con l'interpretazione burkiana che lo lega al terrore e all'autopreservazione (J. Ruskin, *Modern Painters*, 6 voll., George Allen, London 1904; vol. I, pp. 44-46).

Dutch”¹².

La pittura turneriana e il paesaggio alpino attraggono Ruskin poiché rappresentano la purezza e la nobiltà, qualità che – a suo giudizio – non trovano espressione nel realismo vittoriano, dove “good and bad, noble and ignoble, are hopelessly mixed in ordinary experience”¹³. Tuttavia, la valutazione del sublime, negli scritti di Ruskin, è spesso ambivalente. Pur rifiutando la tradizione pittorica del realismo olandese a favore di quella romantica, Ruskin sostiene l’importanza dell’aspetto *morale* nella rappresentazione della Natura, manifestando la sua preferenza per un paesaggio *umanizzato*. Per questo, quando pensa ad uno scenario privo di associazioni umane, è come se “a sudden blankness and chill [...] were cast upon it”: “the flowers in an instant lost their light, the river its music; the hills became oppressively desolate”¹⁴. L’attrazione per il sublime romantico si accompagna sempre alla coscienza della sua natura trascendente, che ignora la società umana. Desideroso di conciliare estetica e morale, Ruskin predilige un paesaggio romantico capace di evocare la comunità umana: le Alpi, ad esempio, sono sublimi in quanto creano nell’osservatore uno strano senso di comunione con le generazioni passate, nel contemplare ciò che esse stesse videro¹⁵.

Hardy accoglie l’istanza morale di Ruskin, facendo della presenza umana, reale od evocata, un motivo di apprezzamento estetico: “the beauty of association” “is that of

¹² A. Wilton, *Turner and the Sublime*, British Museum Publications, London 1980, p. 155.

¹³ G. Levine, “High and Low: Ruskin and the Novelists”, in U.C. Knoepfelmacher e G.B. Tennyson (eds.), *Nature and the Victorian Imagination*, University of California Press, Berkeley 1977, p. 138.

¹⁴ J. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, cit. da G. Levine, *op. cit.*, p. 140.

¹⁵ G. Levine, *op. cit.*, p. 139.

infusing emotion into the baldest external objects either by the presence of a human figure among them, or by the mark of some human connection with them”¹⁶. Tuttavia, il paesaggio prescelto da Hardy ha poco in comune con i consueti scenari montagnosi, sublimi e pittoreschi, con i quali si misurava ancora Ruskin. In *The Return of the Native*¹⁷, la “chastened sublimity” della brughiera di Egdon, la sua “oppressive horizontality” (p. 222) evidenziano un rapporto con il mondo naturale più cupo e meno estatico di quanto non fosse per i poeti romantici. Se Ruskin invocava ancora il senso wordsworthiano della continuità fra l’umano e il divino nel mondo naturale, le scoperte scientifiche della metà del secolo – soprattutto nei campi della biologia, della geologia e della fisica – minavano alla base la fede religiosa, imponendo un radicale cambiamento del concetto di Natura e del suo rapporto con l’uomo.

Sublime burkiano e teorie scientifiche ottocentesche

Il rapporto fra lo studio scientifico della Natura e l’estetica del sublime risale al 1712, quando Addison, per primo, con “The Pleasures of the Imagination”, trasformava le due forme di ricerca scientifica del Seicento – il telescopio e il microscopio – in un discorso estetico, descrivendo la vertigine dell’immaginazione di fronte all’infinitamente grande e all’infinitamente piccolo. La scienza dell’Ottocento poneva all’immaginazione anche altre e ben più inquietanti occasioni di smarrimento in una Natura assolutamente *informe*, nella pienezza-disordine del mondo darwiniano e negli scenari prospettati dalla fisica coeva. La me-

¹⁶ *Life*, cit. p. 121.

¹⁷ T. Hardy, *The Return of the Native*, The New Wessex Edition, Macmillan, London 1975, p. 34.

raviglia e l'inquietudine di Hardy di fronte al mondo naturale nascono dal mistero delle sue leggi, le quali trascendono a tal punto il nostro controllo e la nostra osservazione da apparire quasi soprannaturali. Venuta meno l'ortodossia religiosa, l'uomo perde la sua centralità nell'universo naturale e questo si fa misterioso, ostile e infinitamente più grande della società umana.

Per esprimere l'inconoscibilità delle "Natural Causes", Hardy le trasforma in "Supernatural Seemings"¹⁸ attraverso il ricorso ad alcuni aspetti del sublime burkiano – la vastità, l'infinità e le privazioni (l'oscurità, il vuoto, il silenzio, la solitudine) – che Hardy ritrova nella pittura di Turner, soprattutto in quella della fase giovanile. Se infatti, la narrativa vittoriana cerca le sue analogie soprattutto nel realismo olandese¹⁹, Hardy preferisce rivolgersi alla pittura del sublime, che gli suggerisce un linguaggio visivo e simbolico idoneo a rappresentare le tragiche implicazioni morali delle teorie scientifiche coeve. La descrizione del paesaggio di Cross-in-Hand, in *Tess of the D'Urbervilles*, evidenzia un atteggiamento critico nei confronti dell'idioma artistico del tempo – che rappresenta la Natura "as a Beauty but not as a Mystery"²⁰ – e la ricerca anti-classica del *brutto*:

Of all spots on the bleached and desolate upland this was the most forlorn. It was so far removed from the charm which is sought in landscape by artists and view-lovers as to reach a new kind of beauty, a *negative beauty* of tragic tone²¹.

Con l'affermarsi, attraverso le teorie estetiche di Burke e Kant, della distinzione di bello e di sublime, quest'ultimo

¹⁸ L.A. Björk (ed.), *The Literary Notebooks of Thomas Hardy*, 2 voll., Macmillan, London 1985; vol. I, p. 195, annotazione 1495.

¹⁹ G. Levine, *op. cit.*, p. 138.

²⁰ *Life*, cit., p. 185.

²¹ T. Hardy, *Tess of the D'Urbervilles*, The New Wessex Edition, Macmillan, London 1980, p. 335.

diventa un luogo in cui si concentrano vari aspetti del *brutto*: lo sproporzionato, l'asimmetrico – esemplificato, per Hardy, dall'architettura gotica²² –, il disarmonico, l'immenso e l'*informe*. Per Rosenkranz, un paesaggio monotono, ovvero “in cui predomina in modo elementare una delle forme naturali – le montagne, il fiume, il bosco, il deserto ecc.”²³ –, è un esempio di brutto in Natura. Le sue parole sembrano descrivere un tipico paesaggio hardiano:

La monotonia, che ha la reputazione di essere brutta, lo diventa veramente solo per l'indifferentismo della *mancaanza assoluta di forma*, come avviene col mare plumbeo e stagnante sotto un cielo grigio nell'assenza totale di vento²⁴.

Se, nell'*Enquiry*, il brutto svolge un ruolo del tutto marginale nella definizione del concetto di sublime²⁵, in Hardy, assume un rilievo decisamente maggiore – “to find beauty in ugliness is the province of the poet”²⁶ – ed è impiegato come sinonimo di “informe” in *A Laodicean*, *The Woodlanders*²⁷, *Tess of the D'Urbervilles* e *Jude the Obscure*²⁸.

²² L'interesse per la “cunning irregularity” dello stile gotico o “pendicolare”, la cui nascita è descritta nella poesia “The Abbey Mason” (J. Gibson (ed.), *The Complete Poems of Thomas Hardy*, The New Wessex Edition, Macmillan, London 1976, pp. 403-411. Ogni riferimento a quest'opera sarà indicato nel testo con l'abbreviazione HW), deriva dalla sua pratica di architetto e dall'influenza di Ruskin.

²³ K. Rosenkranz, *Estetica del brutto*, a c.di R. Bodei, il Mulino, Bologna 1984, p. 63.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Al brutto – non annoverato, nella seconda parte dell'*Enquiry*, fra le categorie del sublime – è dedicato solo un breve accenno, nella terza sezione, in contrapposizione al bello: “Ugliness I imagine [...] to be consistent enough with an idea of the sublime” (E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. J.T. Boulton, Routledge & Kegan Paul, London 1958, III, xxi, p. 119).

²⁶ *Life*, cit., p. 213.

²⁷ T. Hardy, *The Woodlanders*, The New Wessex Edition, Macmillan, London 1975.

²⁸ T. Hardy, *Jude the Obscure*, The New Wessex Edition, Macmillan,

La brughiera di Egdon è gigantesca e misteriosa, nella sua uniformità simile ad una “complexion without features, as if a face, from chin to brow, should be only an expanse of skin”, una *monotonia* determinata soprattutto dal suo aspetto acromatico, “a desolate drab” (*Tess of the D’Urbervilles*, p. 309). Il carattere informe e incolore di Egdon Heath e di Flintcomb-Ash ha la funzione di conferire al paesaggio un carattere di *permanenza*, di rappresentarlo come una “Timeless Land”²⁹, come “A Face on Which Time Makes But Little Impression” (*Return of the Native*, p. 33). “Impressione” è un termine chiave dell’estetica hardiana, che indica il carattere apparente e mutevole della nostra percezione della realtà e delle qualità degli oggetti³⁰. *Luce e colori* (luce riflessa dagli oggetti) – aspetti *transitori* della percezione visiva – vengono spesso “rovesciati”, se non addirittura annullati, allo scopo di conferire al paesaggio un carattere di permanenza: in uno scenario di *Far From the Madding Crowd*, “the pale sheen [of the moon] had the reversed direction which snow gives, coming upward and lighting up the ceiling in an unnatural way, casting shadows in strange places, and putting lights where shadows had used to be” in una “preternatural inversion”³¹; in *The Return of the Native*, la superficie opaca di Egdon *non riflette* la luce e il gioco delle mutevoli impressioni non si realizza.

“Impressione” significa, ovviamente, anche “impronta”: il tempo scalfisce solo minimamente la dura superficie

London 1957.

²⁹ *Literary Notebooks*, cit., vol. I, p. 177, annotazione 1397.

³⁰ In un’annotazione letteraria leggiamo: “Huxley on Materialism ...What would become of things if they lost their qualities? As the qualities had no objective existence, and the thing without qualities was nothing, the solid world seemed whittled away” (*Life*, cit., pp. 103-104).

³¹ T. Hardy, *Far From the Madding Crowd*, The New Wessex Edition, Macmillan, London 1979, pp. 128-29.

della brughiera, sicché “even the trifling irregularities were not caused by pickaxe, plough, or spade, but remained as the last *finger-touches* of the last geological change” (p. 35). Mai come nella seconda metà del XIX secolo le grandi fasi della storia – classica, medievale e moderna – diminuirono improvvisamente di importanza per la scoperta del primordiale, di quel periodo che precede l’apparizione dell’uomo sulla Terra, estendendosi a ritroso nel tempo fino al mistero delle origini della vita e dell’universo. Nella poesia romantica Hardy aveva trovato l’idea che l’antichità della Terra genera una sensazione di sublimità³²; le teorie di Lyell e di Darwin non potevano che acuire tale impressione.

Per Ruskin, un paesaggio *antico* e informe risponde al gusto estetico moderno, il quale ricerca gli aspetti più selvaggi della Natura, i luoghi più inospitali della Terra e “take[s] pleasure” “in every aspect of age and desolation which emancipates the object of Nature from the government of men”³³. Nei *Modern Painters*, la bellezza del paesaggio classico – con le sue caratteristiche di ordine, simmetria e fertilità – è posta in contrasto con la *wilderness* di quello romantico; una contrapposizione estetica che ritroviamo nelle prime pagine di *The Return of the Native*, dove lo scenario moderno è soprattutto quello nordico, più prossimo alla desolazione dell’artico che alla solarità e al colore mediterranei:

the exclusive reign of [...] orthodox beauty is [...] approaching its last quarter [...] The time seems near, if it has not actually arrived, when [...] to the commonest tour-

³² W. Wordsworth, *The Sublime and the Beautiful*, in *Prose Works of William Wordsworth*, ed. W.J.B. Owen e J. Worthington Smyser (eds.), 3 voll., Clarendon Press, Oxford 1974, vol. II; trad. it.: *Il Sublime e il bello*, in *William Wordsworth. Sul sublime e sulla poesia: saggi di estetica e di poetica*, a c. di F. Nasi e M. Bacigalupo, Alinea, Firenze 1992, p. 103.

³³ J. Ruskin, *Modern Painters*, cit., vol. III, p. 266.

ist, spots like Iceland may become what the vineyards and myrtle-gardens of South Europe are to him now (p. 34).

Oltre che da indubbe suggestioni letterarie – dalla mitologia classica (Egdon è paragonata a “Thule”, l’Ade nordica, e alla “Homer’s Cimmerian land”) alle ambientazioni dell’*Ossian* e di *The Rime of the Ancient Mariner* –, il fascino esercitato dai paesaggi nordici sull’immaginazione di Hardy fu stimolato dalle numerose spedizioni antiche: sebbene la più nota, quella di Sir John Franklin, risalga ancora alla prima metà del secolo³⁴, la composizione di *The Return of the Native* coincise con una notevole ripresa dell’attività esplorativa (temporaneamente interrotta dopo il tragico epilogo del viaggio di Franklin). Malgrado il carattere prettamente scientifico dei loro resoconti di viaggio, gli esploratori si mostrarono sensibili alla sublimità di quella “death-like stillness of the most dreary desolation, and the total absence of animated existence”³⁵. Nelle descrizioni dell’artico, Hardy ritrovava gli aspetti più caratteristici del sublime burkiano: oscurità, solitudine, vastità e magnificenza. Per la maggior parte dell’anno, nelle regioni antiche, la luce è così intensa da risultare quasi accecante e per mesi domina invece la strana oscurità luminosa dell’inverno, simile a quella descritta in *Far From the Madding Crowd*, dopo la tempesta di neve, “when the garish brightness commonly in the sky is found on the earth, and the shades of the earth are in the sky” (p. 129).

³⁴ Sir John Franklin morì nel 1847. Le ricerche e spedizioni di salvataggio si protrassero per tutto il periodo dell’infanzia di Hardy, fino a quando il luogo e le cause della morte dell’esploratore britannico furono accertate nel 1859. Il ricordo del clamore suscitato da questo evento doveva essere ancora fresco nella memoria dei lettori di Hardy, se egli lo rievocò in *The Return of the Native* (p. 109).

³⁵ W.E. Parry, *Journal of a Voyage for the Discovery of a North-West Passage from the Atlantic to the Pacific*, London, 1821, p. 125; cit. da C.C. Loomis, “The Arctic Sublime”, in *Nature and the Victorian Imagination*, cit., p. 102.

Nella geografia morale ed estetica hardiana, in cui il passato dell'umanità è simboleggiato dalle civiltà del Mediterraneo e il presente dai paesaggi nordici, il *futuro* è associato all'immagine dell'artico, dove non solo la desolazione, la "beauty in ugliness", ma tutte le caratteristiche del paesaggio sublime paiono intensificate, portate ai limiti non solo dell'immaginazione, ma della stessa sopravvivenza – la regione polare, che i vittoriani erroneamente immaginavano disabitata, rappresentò attorno alla metà del secolo la fredda vastità e il potere indifferente del cosmo inorganico. Alla scelta dell'artico come metafora del futuro contribuì un terzo fattore (oltre all'eredità di Ruskin e alle esplorazioni): l'enfasi posta dalle teorie della fisica coeva sul crescente disordine dell'universo (determinato dalla legge dell'entropia) e sul raffreddamento del sole³⁶. Il fisico William Thomson, nel suo articolo "On a Universal Tendency in Nature to the Dissipation of Mechanical Energy" (1852), giungeva alla conclusione che vi è "at present in the material world a universal tendency to the dissipation of mechanical energy" e che "most probably the sun was sensibly hotter a million years ago than he is now"³⁷; giungerà presto un tempo in cui, nelle parole di

³⁶ All'idea della morte del sole contribuirono anche gli scritti di Max Müller, che molta influenza ebbero sulla mitografia vittoriana e che ruotavano attorno ai temi del sole e dei fenomeni atmosferici, con un'enfasi particolare sul timore, diffuso fra i popoli primitivi, che il sole non risorgesse. Si veda in proposito G. Beer, "The Death of the Sun: Victorian Solar Physics and Solar Myth", in J.B. Bullen (ed.), *Painting, Literature and Mythology in the Nineteenth Century*, Clarendon Press, Oxford 1989, pp. 164-65. Cfr. *The Return of the Native*: "to light a fire is the instinctive and resistant act of man when at the winter ingress [...] It indicates a spontaneous, Promethean rebelliousness against the fiat that this recurrent season shall bring foul times, cold darkness, misery and death. Black chaos comes, and the fettered gods of the earth say, Let there be light" (p. 45).

³⁷ W. Thomson, "On a Universal Tendency in Nature to the Dissipation of Mechanical Energy", *Philosophical Magazine* 4 (1852), p. 306; cit.

Huxley, “evolution will mean adaption to an universal winter, and all forms of life will die out, except such low and simple organisms as the Diatom of the arctic and the antarctic ice and the Protococcus of the red snow”³⁸.

Per Hardy, l’artico diventa un’anticipazione dell’inverno perenne che succederà al raffreddamento del sole: il paesaggio di Flintcoom-Ash si dissolve nell’ “achromatic chaos” di una tempesta di neve (*Tess of the D’Urbervilles*, p. 313), quasi un’appendice del terribile universo artico; Egdon Heath sembra attendere “the final overthrow” (*The Return of the Native*, p. 34), la “cold darkness” e il “black chaos” (p. 45) del paesaggio, nel quale ogni forma è obliterata, paiono un presagio dell’inverno universale. L’oblio e il caos non sono solo all’origine dell’universo, ma anche nel suo destino³⁹.

A volte la brughiera sembra estendersi fino ad assumere dimensioni cosmiche: è come se Hardy osservasse la scena attraverso un telescopio, trasformandola nella “mappa” del cielo. Nella notte dei falò del 5 novembre, l’oscurità oblitera i confini e le dimensioni di Egdon – “None of its features could be seen now, but the whole made itself felt as a vague stretch of remoteness” (p. 43) – consentendo una ridefinizione del paesaggio attraverso l’immaginazione: lo spazio si contrae, affinché la luna diventi il falò più

da G. Beer, *op. cit.*, p. 162.

³⁸ T.H. Huxley, “The Struggle for Existence in Human Society (1888)”, in *Social Diseases and Worse Remedies*, London, 1891; cit. da G. Beer, *op. cit.*, p. 171.

³⁹ Che questo sia, nell’immaginazione di Hardy, il “modello originario” dei suoi scenari sublimi, si inferisce da una considerazione marginale in *Far From the Madding Crowd* sullo sciamare delle api, il quale è paragonato al processo delle presunte formazioni dell’universo: “The bustling swarm had swept the sky in a scattered and uniform haze, which now thickened to a nebulous centre: this glided on to a bough and grew still denser, till it formed a solid black spot upon the light” (p. 199).

vicino, e si dilata per far sì che i falò diventino “steady unaltering eyes like *planets*” (p. 55). Nell’oscurità gli uomini della brughiera, quasi fossero astrologi, “recognise the locality of each fire by its angle and direction” (p. 44) e attraverso una “Attentive observation of their brightness, colour, and length of existence” (pp. 54-55). Il tempo stesso si dilata per suggerire la vita dell’universo: la luce dei falò-pianeti più grandi e vicini si estingue rapidamente, mentre i più piccoli, i quali occupano “the remotest visible portions” (p. 55), rimangono visibili più a lungo.

Hardy è egualmente capace di una visione opposta, microscopica. È come se, in una descrizione dinamica dello spazio naturale, si spostasse dal mondo newtoniano del XVIII secolo, fatto di vasti spazi, a quello dell’indagine biologica del XIX secolo⁴⁰, per addentrarsi in una realtà infinitesimale grottesca ed inquietante: “I sit under a tree, and feel alone: I think of certain insects around me as magnified by the microscope: creatures like elephants, flying dragons, etc. And feel I am by no means alone”⁴¹. In *The Return of the Native*, l’intensità della visione di Mrs Yeobright sembra penetrare ancor più profondamente nelle oscure origini delle specie:

All the shallower ponds had decreased to a vaporous mud amid which the maggoty shapes of *innumerable obscure* creatures could be *indistinctly seen*, heaving and wallowing in enjoyment [...] the result of her visit gave ease to her mind [...] to dwell on any *infinitesimal matter* which caught her eyes (p. 285).

⁴⁰ J. Alcorn, *The Nature Novel from Hardy to Lawrence*, Columbia U.P., New York 1977, p. 10. Sebbene l’*infinitamente piccolo* si trovi già in Burke e in Addison (*Spectator*, No. 420) – conseguenza del fascino per la realtà svelata dal microscopio degli scienziati del Seicento e Settecento – l’immaginazione visiva di Hardy è influenzata direttamente dal rinnovato entusiasmo della biologia coeva per questo strumento.

⁴¹ *Life*, cit., p. 107.

Mrs Yeobright intuisce che le “maggoty shapes of innumerable obscure creatures” sono ben più reali di quanto la sua visione *indistinta* possa indicare: l’infinitamente piccolo è descritto qui nei termini del sublime burkiano come un’immagine vaporosa, oscura (ma Hardy probabilmente ricorda anche che Ruskin stesso, nei *Modern Painters*, indicava la confusione e l’oscurità come rivelatori di una percezione più intensa del mistero dell’infinità⁴²).

Un altro *topos naturale* del sublime hardiano, il bosco, ripropone il motivo dell’indefinitezza. Little Hintock, lo sfondo delle vicende narrate in *The Woodlanders*, rappresenta l’incomposto, la fluidità, il moto incessante della Natura, dove anche la minima metamorfosi può determinare una straordinaria alterazione spaziale:

The leaves over Hintock unrolled their creased tissues, and the woodland seemed to change from an open filigree to a solid opaque body of *infinitely* larger shape and importance (p. 167).

Il sole, le ombre, la nebbia, la tempesta e il ciclo delle stagioni creano uno scenario sempre diverso, nel quale forme e dimensioni diventano irricognoscibili (emblematico è l’episodio in cui Grace si smarrisce, tratta in inganno dalla supposta familiarità del luogo), non *de-finiscono* più lo spazio, ma lo rendono potenzialmente illimitato. Il carattere di estraneità del paesaggio è fondamentale anche nella scena di *Tess of the D’Urbervilles* in cui Angel e Tess giungono a Stonehenge: il tempio richiama l’attenzione dei due personaggi come qualcosa di inatteso (“they almost struck themselves against it”) e appare al di là di un tempo misurabile – così antico da dare l’impressione di essere sempre esistito – e di uno spazio decifrabile – “a solid black stone, without joint or moulding”, “a colossal rectangular pillar”, “a vast architrave” dalla “indefinite height” (pp. 415 ss.).

⁴² J. Ruskin, *Modern Painters*, cit., vol. IV, pp. 72-73.

Ciò che maggiormente rende indefinito il paesaggio hardiano è la sua oscurità insondabile. In *The Return of the Native*, ad eccezione di alcune scene di straordinaria luminosità, la continuità delle tenebre è interrotta solo da improvvise e fugaci accensioni di luce, la cui funzione è di intensificare il senso dell'oscurità attraverso il contrasto, poiché, in base alla Legge della Relatività formulata dagli psicologi del tempo, "every mental experience is necessarily two-fold"⁴³, ogni sensazione può essere definita solo mediante il suo opposto. Così, nello sfondo della brughiera, Hardy aggiunge, con sapienza pittorica, una nota coloristica che esalti il carattere cupo e quasi acromatico della scena, la sua "chastened sublimity": "In its [Egdon's] venerable one coat lay a certain vein of satire on human vanity in clothes. A person on a heath in raiment of modern cut and colours has more or less an anomalous look" (p. 35). A riprova della familiarità di Hardy con le teorie estetiche di Ruskin, il brano testé citato riecheggia la descrizione, nei *Modern Painters*, degli elementi che compongono un tipico paesaggio moderno o turneriano:

though occasionally glaring or violent, modern colour is on the whole eminently *sombre*, tending continually to grey or brown [...] with a confessed pride in what they [painters] call *chaste* or *subdued tints* [...] *we paint our sky grey, our foreground black, and our foliage brown*, and we think that enough is sacrificed to the sun *in admitting the dangerous brightness of a scarlet cloak or a blue jacket*⁴⁴.

Il linguaggio visivo di Hardy attinge alle tecniche pittoriche della produzione turneriana più influenzata dal sublime burkiano⁴⁵: dalla distorsione delle grandezze (l'im-

⁴³ A. Bain, *The Sense and the Intellect*, 1855, 3rd edn., 1868, p. 8; cit. da G.B. Bullen, *The Expressive Eye: Fiction and Perception in the Work of Thomas Hardy*, Clarendon Press, Oxford 1986, p. 85.

⁴⁴ J. Ruskin, *Modern Painters*, cit., vol. III, pp. 267-68.

⁴⁵ L'influenza del sublime burkiano sulla pittura di Turner, soprat-

maginario tagliatore di ginestre reso minuscolo dalla vastità del paesaggio) all'essenzialità degli elementi compositivi, espressa in questa velata "citazione" di un'opera di Turner:

At seven he [Clym] painted the Battle of Waterloo with tyger-lily pollen and black-currant juice, in the absence of water-colours (p. 226).

Se non direttamente, Hardy poteva avere visto il dipinto nelle illustrazioni all'edizione Murray dei *Works* di Byron del 1832 o della *Life of Napoleon* di Scott del 1835⁴⁶. L'opera è comunque citata nei *Modern Painters*⁴⁷, in cui Ruskin individua l'opposizione di giallo e nero (luce e ombra) come tra le più caratteristiche di Turner: "So fond, indeed, is Turner of black and yellow, that he has given us more than one composition, both drawings and paintings, based on these two colours alone"⁴⁸.

Talvolta, l'oscurità è intensificata attraverso la netta contrapposizione fra due blocchi coloristici acromatici – nella ouverture di *The Return of the Native*, Hardy traccia una "marked" "meeting-line" (p. 33) fra lo schermo pallido e compatto delle nubi biancastre e le tonalità cupe della brughiera –, una tecnica indicata da Ruskin come fra quelle di più sicuro effetto nella rappresentazione del paesaggio sublime⁴⁹:

the opposing of heavenly light to earth-darkness is another most important one [way of expressing infinity]; and of all ways of rendering a picture generally impressive [...] this is the simplest and surest. Make the sky calm and

tutto quella giovanile, è argomentata da A. Wilton in *Turner and the Sublime*, cit., p. 101.

⁴⁶ A.G.H. Bachrach, "The Field of Waterloo and Beyond", *Turner Studies*, 2 voll., Tate Gallery, London 1980-91; vol. I, No. 2, p. 9.

⁴⁷ J. Ruskin, *Modern Painters*, cit., vol. I, p. 285.

⁴⁸ Ivi, p. 180.

⁴⁹ Ivi, vol. IV, p. 39.

luminous, and raise against it dark trees, mountains, or towers, or any other substantial and terrestrial thing, in bold outline⁵⁰.

In due serie di opere, la *Sequel to the Liber Studiorum* e il *Little Liber*, Turner ha creato alcune delle più intense scene notturne della storia della pittura, spesso conferendo ai paesaggi maggiore risalto drammatico tramite una rappresentazione in controluce. In una mezzatinta (fig. 1) della fine del XIX secolo, tratta da una lastra per incisioni di Turner, i monoliti e triliti di Stonehenge si stagliano contro la luce del sole nascente; si tratta di una modalità rap-



Fig. 1 – “Stonehenge at daybreak”, mezzatinta in inchiostro marrone tratta da una lastra per incisioni di J.M.W. Turner, *Liber Studiorum*, c. 1820 (mezzatinta: 193 x 263 cm; lastra: 222 x 288 cm).

⁵⁰ Ivi, p. 38.

presentativa assai ricorrente nella serie del *Liber Studiorum* e della quale Ruskin cita uno degli esempi più noti, "Paestum"⁵¹. Tale tecnica non poteva quindi essere sconosciuta a Hardy, il quale drammatizza la scena finale di *Tess of the D'Urbervilles* in modo analogo:

The band of silver paleness along the east horizon made even the distant parts of the Great Plain appear dark and near [...]. The eastward pillars and their architraves stood up blackly against the light (p. 417).

L'intensificazione attraverso il contrasto si ritrova in altri due aspetti del paesaggio hardiano: il *silenzio*, poiché "faint sounds heard only accentuate the silence"⁵², e il *vuoto*, reso attraverso la quasi totale assenza di contenuto: in *Far From the Maddening Crowd*, nel capitolo "A Pastoral Tragedy", sono i rari oggetti che appaiono nell'oscurità (la luna che scompare, il suo fragile riflesso sull'acqua, la presenza di un'unica stella) a determinare il senso della desolazione e vacuità del paesaggio. Venuta meno l'idea wordsworthiana della nascosta presenza di Dio nella Natura, l'estetica della vastità e dell'infinità diventa quella del *vuoto* e dell'assenza. In *The Woodlanders*, la notte incontra Marty "on the threshold, like the very brink of an absolute void" (p. 48) e i cottages, fra i quali l'intera vicenda si svolge, paiono quasi avamposti di umanità nel bosco-vuoto-oscurità (i raggi del sole non riescono a penetrare fra i rami di Little Hintock) che li circonda, dove tutto richiama l'incubo della *solitudine*. Le abitazioni si caratterizzano quali poli di attrazione e di curiosità quasi morbosa, metafore del desiderio di intimità e dell'aspirazione sempre frustrata alla comunione umana:

⁵¹ Ivi, vol. I, p. 277. L'opera è riportata anche nel catalogo di *Turner and the Sublime*, cit., p. 158.

⁵² T. Hardy, *A Pair of Blue Eyes*, The New Wessex Edition, Macmillan, London 1978, p. 241.

Through the crevices in the roof and side spread streaks and dots of light, a combination of which made the radiance that had attracted him. Oak stepped behind, where, leaning down upon the roof and putting his eye close to a hole, he could see into the interior clearly (*Far From the Madding Crowd*, pp. 50-51).

Sia le abitazioni che il bosco che le circonda sono, dunque, luoghi tanto reali quanto mentali e simbolici, in quella che potremmo definire la "topografia morale" hardiana, dove ogni significativo stato d'animo assume una dimensione e collocazione spaziale, per cui può accadere "to exchange by the act of a single stride the simple absence of human companionship for *an incubus of the forlorn*" (*The Woodlanders*, p. 37).

Desiderio ed esclusione

In Hardy, l'immensità non è sempre vuota e oscura, ma, soprattutto nell'opera giovanile, si accende talvolta di luce e di colori attraverso la forza trasformatrice dell'amore e, come tale, può essere idealizzata e diventare l'oggetto di un desiderio romantico di fusione. Quando si innamora di Emma Gifford, Hardy associa il suo sentimento ("my radiance fare and fathomless") con la "magia" del paesaggio in cui ella vive, St Juliot sulla costa della Cornovaglia (che costituisce l'ambientazione di *A Pair of Blue Eyes*), le cui caratteristiche dominanti sono la luce e l'infinità.

When I came back from Lyonesse
 With magic in my eyes,
 All marked with mute surmise
 My radiance fare and fathomless,
 (When I Set Out for Lyonesse, *HW*, p. 312).

La peculiarità di *A Pair of Blue Eyes* rispetto agli altri romanzi è il suo intenso lirismo, nonché un'ambientazione

fatta di scenari vasti e panoramici, di trasparenze e profondità infinite. Nelle pagine iniziali, troviamo il desiderio di una fusione romantica con l'infinità della Natura:

The churchyard was entered on this side by a stone stile, over which having clambered, you remain still on the wild hill – the *within not being so devided from the without as to obliterate the sense of open freedom* [...] Outside were similar slopes and similar grass, and then the serene impassive sea – visible to a width of half the horizon, and meeting the eye with the effect of a vast concave, like the interior of a blue vessel (p. 54).

“So long as it is possible”, aveva scritto Shelley nella prefazione a *Alastor; or, The Spirit of Solitude*, “for his [a youth’s] desires to point towards objects thus infinite and unmeasured, he is joyous, and tranquil, and self-possessed”⁵³. Nel brano citato da *A Pair of Blue Eyes*, interno (“within”) ed esterno (“without” e “outside”) sono evidenti trasposizioni dei due termini soggetto-oggetto; la *libertà*, come gioioso possesso di sé, si dà in questo loro *fondersi* (“not so devided”), rappresentato dalla continuità degli elementi naturali (“outside were *similar slopes and similar grass*”). Il cimitero concreisce con la Natura circostante ed assume esso stesso il carattere di opera della Natura. La sensazione è quella “of being nowhere *excluded*”; viene meno l’ansia della privazione e, con un significativo rovesciamento dei termini, l’*esterno* diventa *interno* per accogliere il soggetto: il mare “outside” è “a vast *concave*, like the *interior of a blue vessel*” (p. 55).

Tuttavia, Hardy è consapevole del carattere illusorio di tale comunione con la Natura e della frattura profonda fra il soggetto e un universo empirico che le scoperte scientifiche hanno reso ostinatamente muto ad ogni interrogazione metafisica. In “To Outer Nature” (*HW*, p. 61), egli la-

⁵³ P.B. Shelley, *The Complete Works of Percy Bysshe Shelley*, R. Ingpen e W.E. Peck (eds.), Gordian Press, New York 1965, 10 voll.; vol. I, p. 173.

menta la perdita della sua precedente capacità di vedere la Natura come “sweetness, / Radiance, meetness”, cosciente che essa dipendeva solo dal suo innamoramento (“Love alone had wrought thee”). La Natura è “glow-forsaken, / Darkness-overtaken!” (“To Outer Nature”, *HW*, p. 61), poiché privata della luce vivificante dello spirito che aveva ispirato ai poeti romantici un senso di unità, di fusione. Darwin aveva scardinato l’idea wordsworthiana di una Natura accogliente, mostrandone la terribile *indipendenza dalla coscienza*, il che la rendeva molto più misteriosa e temibile di quanto non fosse stata per Wordsworth.

Rispetto al Romanticismo, è cambiata la natura della realtà con la quale il soggetto deve rapportarsi: non una dimensione trascendente, bensì una realtà fisico-biologica ancora sconosciuta, che assoggetta l’uomo alle sue leggi. Di qui il ritorno all’empirismo settecentesco e all’estetica di Burke – nella quale coscienza e Natura sono ancora due entità distinte –, ma col rimpianto per l’esperienza romantica. “Hardy’s powers”, scrive Bayley, “depend on a natural and equable relation between romantic identifications and disillusion, the synthesis being a relapse upon the humdrum, the ‘neutral tinted hap’. It is a pattern of engrossment and disappointment”⁵⁴. Questo *pattern* informa il rapporto con la Natura in *A Pair of Blue Eyes*, in cui desiderio e impossibilità di “abbracciare la Madre” si alternano drammaticamente. In un universo empirico che non si fa più metafora di una realtà trascendente, Hardy non può trovare che ostinate “intimations of mortality”: esse solo costituiscono la “deeper reality underlying the scenic”⁵⁵.

Nell’episodio della visita di Stephen alla chiesa, il senso di “open freedom” è subordinato alla rimozione del pensiero della morte, la quale, invece, suggerisce al tempera-

⁵⁴ J. Bayley, *An Essay on Hardy*, C.U.P., Cambridge 1978, p. 198.

⁵⁵ *Life*, cit., p. 185.

mento ipersensibile di Hardy un senso di rinserramento, un delirio di immobilità: “*tight mounds, bonded sticks, which shout imprisonment*”. Il senso di libertà è possibile solo in quanto l’occhio non è turbato dalla nuda spettralità delle tombe grazie alla vegetazione che le ricopre: “There was nothing horrible in this churchyard [...]. No: nothing but long, wild untutored grass, diversifying the forms of the mounds it covered [...] *with no eye to effect*” (p. 54). Il motivo ritorna nella descrizione della visita di Hardy al Colosseo durante il soggiorno romano:

The time of their visit was not so long after the peeling of the Colosseum and other ruins of the vast accumulations of parasitic growths [...] This made the ruins of the ancient city [...] more *gaunt* to the vision and more depressing to the mind than they had been to visitors when they were *covered with greenery*, and this accounts for his allusions to the city [...] as *exhibiting “ochreous gauntness”*⁵⁶.

L’ossessione per il decadimento fisico – un *penchant* per il macabro che lo avvicina al sublime gotico – è proiettata sul paesaggio: le rovine della chiesa, in *A Pair of Blue Eyes*, sono le “grey carcasses of [...] medievalism” (p. 31). Lo scheletro celato dalla carne – in *Tess of the D’Urbervilles* Angel è descritto come “the skeleton behind the man” come in “Crivelli’s dead Christ” (p. 391), e nella prima versione di *The Well-Beloved* la moglie di Pierston “was not Avice but that parchment-covered skull moving about his room”⁵⁷ – diventa, per analogia, la spettralità delle rovine nascosta dalla vegetazione. In *Jude the Obscure*, Little Father Time è “Age masquerading as Juvenility”, ma non così abilmente da non far sì che “his real self” si mostri “through the crevices” (p. 289) – ed è ovvio che il termine “crepe” tradisce l’associazione mentale fra il viso del bambino e il “volto” delle rovine.

⁵⁶ Ivi, p. 188.

⁵⁷ M. Seymour-Smith, *Hardy*, Bloomsbury, London 1995, p. 37.

La scena della visita di Elfride e Knight alla chiesa, dopo l'abbattimento di una parete della sua torre, ripropone il motivo del desiderio di unione con la Natura attraverso l'infinità del paesaggio:

The heavy arch spanning the junction of tower and nave formed to-night a black frame to a distant misty view, stretching far westward. Just outside the arch came the heap of fallen stones, then a portion of moonlit churchyard, then the wide and convex sea behind. It was a coup-d'oeil which had never been possible since the medieval masons first attached the old tower to the older church it dignified (p. 313).

Hardy, similmente a Shelley, "stages his similes by way of making one image the frame, set, or screen upon or through which another image is viewed. The effect of such vision is phantasmic, a point Shelley himself recognizes"⁵⁸. La "quinta" costituita dal piano scuro a forma d'arco è una cornice entro la quale il soggetto proietta i propri sogni; essa si fa limite sottile ma invalicabile, figura del desiderio e dell'impossibilità di abbracciare la Madre-Natura, in quanto suggerisce allo stesso tempo il senso del contatto e del distacco.

Il movimento della luce crea due immagini successive e due spazialità diverse. Il primo quadro è ancora di *libertà*: fra *interno* (la chiesa e, per analogia, il soggetto) ed *esterno* (con i tre gradi di profondità a suggerire l'effetto *trompe-l'oeil* dell'infinito: arco, cimitero e mare) si stabilisce una *continuità* di luce. Per usare l'immagine di Rapaport, lo schermo (rappresentato dalla parete della chiesa) si "dissolve" (qui letteralmente) trasportando il soggetto verso l'oggetto del suo infinito desiderio, dal mondo sensibile (chiesa = "black frame" = corpo) a quello soprannaturale o ideale. Ma il secondo quadro è di *esclusione*: la luce si spo-

⁵⁸ M. Krupnick (ed.), *Displacement, Derrida and After*, Indiana U.P., Bloomington 1983, p. 61.

sta creando una diversa “impressione” del rapporto fra l’io e la realtà esterna;

the moonlight returned again, irradiating that portion of churchyard within their view. It brightened the near part first, and *against the background which the cloud-shadow had not yet uncovered* stood, brightest of all, a white tomb – the tomb of young Jethway (pp. 313-14).

La tomba di Jethway si staglia contro uno sfondo scuro che *esclude* la visione dell’orizzonte, riportando i protagonisti tragicamente *al di qua* del limite, al loro destino di morte. “Nell’etimologia della parola ‘sublime’, che suggerisce l’immagine di qualcosa che si eleva, che sta in alto o al di là (come nel greco *úpsos*), si trova di contro, nel latino, il prefisso *sub* = sotto e la radice *limen* = soglia, che possono suggerire il movimento contrario, verso il basso o l’interiore: potremmo leggervi limite e limitatezza. Nello stesso modo la parola *limen* può voler dire *inizio*, ma anche *fine*”⁵⁹. Nell’opera matura di Hardy, il sublime si darà soprattutto come *limite, oppressione, imprigionamento*. Il varco non si aprirà più, se non occasionalmente: il fogliame del bosco di Hintock formerà una coltre impenetrabile alla luce. Cessato il sortilegio, generato dalla forza trasformatrice dell’amore, ogni luce scompare e il paesaggio si fa vuoto, opprimente o portatore di macabre “intimations of mortality”. È significativo che, fra i poeti romantici, Hardy prediliga Shelley, il quale (contrariamente a Wordsworth e a Coleridge) non nasconde il suo scetticismo verso una presenza divina nell’universo. Il conflitto fra epistemologia empirista e idealismo romantico è uno degli aspetti distintivi della poesia di Shelley, il cui tema principale è il desiderio – spesso frustrato – dell’immaginazione di trovare

⁵⁹ G. Franci, “‘Sulla soglia dell’attimo’. La sublime finzione della letteratura”, in *Atti del convegno su Il Sublime: creazione e catastrofe nella poesia*, a c. di V. Fortunati e G. Franci, *Studi di Estetica* 12 (1984), p. 66.

una *presenza* nella *vacuità* della scena⁶⁰.

Nel sublime romantico, il momento di smarrimento di fronte all'oggetto "eccedente" è superato dal successivo riconoscimento dell'appartenenza della mente ad un ordine trascendente. Ma in Hardy, per il quale è salda l'adesione ad una filosofia empirista, si verifica una sorta di "accorciamento" dell'esperienza romantica, per cui il soggetto è relegato alla fase di smarrimento e attende invano di essere riscattato da tale condizione. Gli scenari hardiani sono spesso solo prospettive interminabili, che parodiano l'infinità liberatoria del sublime romantico e diventano uno spazio inquietante in cui l'io si sente perso e imprigionato. L'espandersi della coscienza nell'infinita vacuità della Natura non produce rilassatezza, "delightful stillness", nelle parole di Addison, ma un senso di intensa noia e di oppressione: "the yawning blankness of the perspective sickens me!", scrive Hardy in "The Going" (*HW*, pp. 338-39). Il suo accento sulla *noia* e l'angoscia rivela la più fondamentale fra le ansie moderne, quella del *nulla* e dell'assenza; Egdon Heath è un paesaggio antico ma anche estremamente moderno, nella sua orizzontalità ed estensione amorfa, molto simile alla "wasteland" della letteratura modernista.

La gnoseologia di Hardy nega quella di Wordsworth, Coleridge e dei filosofi del secolo XIX, per tornare ad un dualismo più simile a quello di Locke e degli scettici del secolo XVIII: "Our Old Friend Dualism", come lo definisce in una poesia faceta della raccolta *Winter Words*, è indubbiamente un "tough old chap" (*HW*, p. 892). È evidente il divorzio fra il senso hardiano della Natura e quello dei poeti romantici: gli oggetti che circondano gli amanti di "Neutral Tones" (*HW*, p. 12) appaiono nel loro isolamen-

⁶⁰ A. Leighton, *Shelley and the Sublime: an Interpretation of the Major Poems*, C.U.P., Cambridge 1984, p. 40.

to, nella loro disturbante estraneità all'umano,

We stood by a pond that winter day,
 And the sun was white, as though chidden of God,
 And a few leaves lay on the starving sod;
 - They had fallen from an ash, and were gray.

La "beauty of association"

Nel mondo puramente empirico della scienza dell'Ottocento, fatto di "atoms and ether", "there is no room [...] for *ghosts*"⁶¹, ma questi sono indispensabili all'immaginazione di Hardy; il quale è positivista e nel contempo "imaginative, dreamy, and credulous of vague mysteries"⁶². Il senso del misterioso o soprannaturale libera una paura primitiva e tuttavia familiare, quella degli spazi vuoti, che perseguita la coscienza con il venir meno dell'ortodossia religiosa. La sensibilità di Hardy al fascino del romanzo gotico (cui abbiamo accennato all'inizio), nonché delle leggende del Wessex, trae origine da un sentire che potremmo definire "preromantico", nella misura in cui non è sostenuto da alcun credo religioso o sistema metafisico. Viene meno il forte senso "oggettivo" dell'Immaginazione romantica – come agente di corrispondenza – ed essa diventa un fatto puramente psicologico e soggettivo, un "Idealism of fancy", il quale può essere coltivato "as an imaginative solace in the lack of any substantial solace to be found in life"⁶³.

Nel tredicesimo libro di *The Prelude*, "the homeless voice of waters", sebbene esista in assenza di un corpo, non ha

⁶¹ W.K. Clifford, *Lectures and Essays*, L. Stephen e F. Pollock (eds.), Macmillan, London 1879, II, p. 67; cit. da T. Paulin, *Thomas Hardy: The Poetry of Perception*, Macmillan, London 1975, p. 48.

⁶² M. Seymour-Smith, *Hardy*, cit., p. 384.

⁶³ Ivi, p. 310.

nulla di inquietante, perché è riconducibile ad una costante “under-presence, / The sense of God”⁶⁴. Ma se gli incontri di Wordsworth erano ammonimenti da un altro mondo, “types and symbols of eternity”, quelli di Hardy non si fanno metafora di una realtà soprasensibile e sono *privi di coerenza metafisica*: al “sacred idol of ‘wholeness’” di Wordsworth subentra il “fetish of fragments and partial vision”⁶⁵ di Hardy, poiché di fronte a questo dissolversi, questo sgretolarsi della Natura, la coscienza può solo ancorarsi a quei frammenti che la fantasia e la memoria riescono a sottrarre ad una desolante estraneità.

L'unica forma di sublimazione o interiorizzazione (seppure illusoria, trattandosi di un “Idealism of Fancy”) della Natura è nel ricordo: in *The Well-Beloved*, per Pierston, il luogo della sepoltura di Avice Caro è “sublimed both by early association and present regret” (p. 86). In un mondo senza Dio, solo la memoria sembra sanare in parte la frattura fra Natura e Immaginazione⁶⁶, diventando una forma di immortalità, seppur subordinata alla sopravvivenza della coscienza individuale: in “Her Immortality.” (*HW*, pp. 55-56), una donna morta visita il suo amante ricordandogli che “A Shade but in its mindful ones / Has immortality; / By living, me you keep alive, / By dying you slay me”. Ma la memoria stessa è labile e deve essere “sostenuta” da una forma visibile, da un *frammento* della realtà esterna *associato al ricordo* – in “Thoughts of Phena” (*HW*, p. 62), la mancanza di un qualsiasi oggetto appartenuto alla donna amata sembra perfino compromettere la capacità del protagonista di raffigurarla nella sua immaginazione (“Not a line of her writing have I, / Not a thread of her hair; / [...]

⁶⁴ W. Wordsworth, *The Prelude*, Book XIII, versi 63-5, 71-2.

⁶⁵ K.Z. Moore, *The Descent of the Imagination*, cit., p. 109.

⁶⁶ M. Jacobus, “Tree and Machine: The Woodlanders”, in D. Kramer (ed.), *Critical Approaches to the Fiction of Thomas Hardy*, Macmillan, London 1979, p. 132.

whereby / I may picture her”) – affinché sia sconfitta la minaccia del *vuoto* che si annida nella coscienza avvolgendo gradualmente il passato in uno “shroud of gray” (“Under the Waterfall”, *HW*, p. 335-337), dissolvendolo nel *nulla*.

In “Shelley’s Skylark” (*HW*, p. 101), il poeta si rammarica per la dispersione nella terra delle polveri dell’allodola, che ispirò il grande poeta romantico, e vorrebbe custodirle come una reliquia sacra o un “feticcio” (nel senso figurato di “something irrationally revered”⁶⁷):

And bring a casket silver-lined,
And framed of gold that gems encrust;

And we will lay it safe therein,
And consecrate it to endless time;

Per Hardy l’oggetto legato a un ricordo è come frequentato da uno spirito: “The method [...] is that of infusing emotion into the boldest external objects [...] by the mark of some human connection with them”⁶⁸. L’oggetto esterno, nel momento in cui è percepito come appartenuto a qualcun altro, perde la sua alterità irriducibile ed è investito di *affettività*. All’inizio di *Jude the Obscure*, la mente del protagonista è attraversata dal pensiero che l’aria che respira sia giunta da Christminster “arricchita” dal precedente contatto con Phillotson e con l’architettura della città:

He parted his lips as he faced the north-east, and drew in the wind as if it were a sweet liquor. ‘You’, he said, ad-

⁶⁷ *The Oxford English Dictionary*, J.A. Murray, H. Bradley, W.A. Craigie, C.T. Onions (eds.), 12 voll., Clarendon Press, Oxford 1970; vol. IV, p. 176. La prima attestazione del termine con questo significato risale al 1837. “Fetichism” e “fetichist” sono usati da Hardy stesso (ad esempio in *Jude the Obscure*, p. 170).

⁶⁸ *Life*, cit., pp. 116, 121.

dressing the breeze caressingly, 'were in Christminster city between one and two hours ago, floating along the streets, pulling round the weathercocks, touching Mr. Phillotson's face, being breathed by him; and now you are here, breathed by me – you, the very same' (p. 47).

Più tardi, l'influenza esercitata da Christminster sull'immaginazione di Jude non sarà solo estetica bensì in primo luogo "associativa", il senso che i suoi edifici "ha[ve] been looked and entered by a dozen generations of ancestors". Contro la distruzione e ricostruzione dei monumenti gotici, Hardy afferma che "the protection of an ancient edifice [...] is [...] even more of a social – I may say a humane – duty than an aesthetic one"⁶⁹: in queste parole, scopriamo Hardy nuovamente intento a preservare, a custodire tutto ciò che è saturo di umanità, a ritagliare, in un mondo di oscurità e solitudine, uno spazio protetto. Ma al di là di questo si spalanca l'abisso dell'informe, l'*uniformità* di quei paesaggi che, come la campagna di Marygreen in *Jude the Obscure*, sono privi di associazioni personali o storiche:

The only marks on the *uniformity* of the scene were a rick of last year's produce [...] The fresh harrow-lines seemed to stretch like the channellings in a piece of new corduroy [...] *depriving it of all history* beyond that of the few recent months (p. 38).

È l'intuizione apocalittica di un universo in cui ogni cosa è potenzialmente identica ad ogni altra. Così appare il mondo anche a Little Father Time: una landa desolata, un astratto privo di determinazioni: "To him the houses, the willows, the obscure fields beyond, were [...] as human dwellings *in the abstract*, vegetation, and the wide dark world " (p. 291). Hardy è consapevole che la percezione della realtà è condizionata dal vissuto soggettivo ("the poetry of a scene varies with the minds of the per-

⁶⁹ *Personal Writings*, cit., p. 215.

ceivers”⁷⁰), dalle esperienze passate. Ma Little Father Time non ha affetti, non ha “memoria” – non conosce neppure sua madre – ovvero ciò che trasforma il *generale* in *particolare e personale* – la sua andatura ha una “impersonal quality” (p. 291) –, e l’*informe*, “the wide dark world”, nel *formato*.

Nel mondo demitologizzato di Hardy, il soggetto non può che trovarsi di fronte all’impossibilità di “abbracciare la Madre-Natura”, ma questa, se “umanizzata” è ancora in grado di raccontare qualcosa di lui, non come “the infinite I AM”⁷¹ bensì come essere mortale nella storia. L’io non può, allora, che darsi attraverso la materialità del mondo nella misura in cui essa è toccata, approfondita, trasformata dall’impronta dell’uomo, poiché quest’ultima diventa per il soggetto l’unica garanzia della propria esistenza e della *realtà del proprio passato*: “something sure is won; / It will have been” (“To Meet, or Otherwise”, *HW*, p. 310). La memoria diventa autocoscienza, “self-seeing”: “The ancient floor”, “the former door” della casa dell’infanzia, se osservati a distanza di tempo, “raccontano” l’io e, come in uno specchio, ne rimandano l’immagine. Questa è un approfondimento dell’esperienza umana, altrimenti vissuta distratamente (“looking away”), poiché il presente – in quanto flusso eracliteo di sensazioni, estasi e gioioso abbandono alla vita – è “Self-Unseeing”:

Here is the ancient floor,
Footworn and hollowed and thin,
Here was the former door
Where the dead feet walked in.
[...]
Childlike, I danced in a dream;
Blessings emblazoned that day;

⁷⁰ *Life*, p. 50.

⁷¹ S.T. Coleridge, *Biographia Literaria with His Aesthetics Essays*, J. Shawcross (ed.), 2 voll., Clarendon Press, Oxford 1907; vol. I, p. 202.

Everything glowed with a gleam;
 Yet we were looking away!
 (The Self-Unseeing, *HW*, pp. 166-67).

Nella poesia "At a Seaside Town in 1869" (*HW*, pp. 499-500), Hardy si sdoppia in attore-spettatore e, uscendo da se stesso, contempla la propria vita come in uno *specchio*, vede se stesso (o il personaggio nel quale si è proiettato) e la realtà nella quale è immerso. Ciò gli consente di sottrarre il proprio essere empirico al flusso delle impressioni frammentarie e cangianti, cristallizzando un momento della sua esperienza. Nel ricordo, lo sdoppiamento in spettatore-attore si dà nei termini di un io presente versus un io passato, il quale *esiste*, in quanto *immagine* che la coscienza scopre riflessa nell'oggetto (il feticcio o il paesaggio umanizzato), e si fa presenza misteriosa e quasi soprannaturale; non è il senso di Dio, ma l'emozione dell'associazione a rappresentare, per Hardy, "something far more deeply interfused"⁷². L'oggetto umanizzato ripete la funzione rispecchiante dell'autocoscienza – non a caso, nella poesia "In a Cathedral City" (*HW*, p. 222), l'oblio che impedisce al protagonista di rievocare il ricordo dell'amata è descritto come "the spot's *unconsciousness* of [her]" –, sicché il rapporto interiore fra "io" e "me" (l'oggetto del discorso dell'io) è duplicato in quello fra "io" e "me infuso nella Natura". Il fine di tale proiezione vorrebbe essere il potenziamento dell'io empirico mediante il suo farsi parte integrante di simboli dell'eternità – quali la brughiera o il flusso della cascata "that never ceases / In stir of kingdoms, in wars, in peaces" ("Under the Waterfall", *HW*, pp. 335-337) –, ma si tratta, in realtà, dell'ennesimo "Idealism of Fancy", di un'associazione arbitraria. Il fascino e il pathos del romanticismo di Hardy sono, in fondo, proprio

⁷² W. Wordsworth, "Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey", verso 96.

nella drammatica consapevolezza del suo carattere illusorio.

Sono due disegni di Hardy – inclusi nell'edizione dei *Wessex Poems* del 1898 (figg. 2 e 3) – a sintetizzare, ancora una volta in termini visivi, l'alternarsi e intrecciarsi di Empirismo e Idealismo: in entrambe le immagini, la “verità scientifica” del dominio della Natura si traduce nella preminenza che il paesaggio assume, nell'economia della rappresentazione, rispetto alla figura umana; tuttavia, è questa a costituire il “perno” attorno al quale la composizione si struttura (seppur minuscole, le figure sono rappresentate nel punto di fuga di una prospettiva o lungo l'unica strada che solca un paesaggio informe), poiché vuole esserne il



Fig. 2 – “Her Death and After”, *Wessex Poems*, Harper & Brothers, 1898.

centro emotivo e morale. L'occhio pittorico di Hardy sa che questo scenario non può che costruirsi attorno al seppure fragile "fulcro" della figura umana, poiché è *informe e incolore* (molto simile all' "*achromatic chaos*" della tempesta di neve a Flintcomb-Ash in *Tess of the D'Urbervilles*) e, quindi, tende all'irrapresentabilità. Nel contempo, tuttavia, Hardy suggerisce la natura puramente "emotiva", *non reale* di tale "centralità" dell'uomo nell'universo attraverso il carattere immensamente vacuo del paesaggio, uno spazio che *non può avere un centro* perché non ha unità, né forma.

Si deve, dunque, concludere che la posizione di Hardy rimane dualistica: da una parte un *romanticismo della coscienza* che non ha alcun rapporto reale con una Natura empirica, dall'altra una "*wasteland*" burkiana e modernista. Non è più possibile quell'assorbimento del soprannaturale nel naturale che aveva caratterizzato la poesia romantica,



Fig. 3 – "She, to Him", *Wessex Poems*, Harper & Brothers, 1898.

ma solo un'associazione arbitraria e generata dal desiderio, un "Idealism of fancy" che nasconde l'impossibilità di ricondurre ad una reale unità l'io e la Natura. È la scienza, con il suo empirismo, a porre le premesse per una reimpostazione del problema del sublime, proponendo, come già aveva fatto nel Seicento – quando la pluralità dei mondi svelati dal cannocchiale diventava, per usare una definizione di Newton, il "sensorio di Dio" (*Opticks*, 1704) –, un'"estetica dell'infinito", ma questa volta privata dei suoi miti, della luce dello spirito. Un mondo naturale dalle forze misteriose e imponenti di fronte al quale la soggettività è smarrita e sopraffatta. Un universo empirico vacuo, oscuro e senza forma (senza significato) nel quale il soggetto teme di dissolversi. L'intuizione di Hardy è stata quella di aver compreso la modernità del sublime burkiano; ritrovare Burke *dopo* il Romanticismo è sintomatico dell'eclissi dell'io e di un'angosciante estraniamento dalla realtà ... Due temi che attraverseranno la letteratura del Novecento.