



*Thomas Hardy*

**L'IMMAGINAZIONE DI UNA DONNA  
E ALTRI RACCONTI**

Traduzione e introduzione di Emanuela Ettore  
Postfazione di Phillip Mallett



TRANSEUROPA



STUDI E RICERCHE  
Anglistica

*Direzione scientifica:*

William Greenslade  
(University of the West of England)

Phillip Mallett  
(University of St Andrews)

Emanuela Ettore  
(Università degli Studi "G. d'Annunzio" Pescara-Chieti)

L'opera è stata pubblicata con il contributo  
del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne,  
Università degli Studi "G. d'Annunzio" Pescara-Chieti

© 2012 PIER VITTORIO E ASSOCIATI, TRANSEUROPA, MASSA  
WWW.TRANSEUROPAEDIZIONI.IT  
ISBN 9788875802073

COPERTINA: IDEA, PROGETTO GRAFICO E LETTERING DI FLORIANE POUILLOT

# INDICE

INTRODUZIONE	5
Liminalità e voyeurismo nei racconti di Thomas Hardy <i>di Emanuela Ettorre</i>	
L'immaginazione di una donna	21
Per compiacere la moglie	53
Nella circoscrizione d'occidente	77
POSTFAZIONE	111
Thomas Hardy and the Story-teller's Art <i>di Phillip Mallett</i>	
CRONOLOGIA	127



## INTRODUZIONE

### Liminalità e voyeurismo nei racconti di Thomas Hardy

di Emanuela Ettorre

Nel saggio “The Science of Fiction” Thomas Hardy partecipa al dibattito di fine secolo sulla rappresentabilità del reale e il rapporto tra un orientamento scientifico e una modalità incentrata sulla magia della percezione soggettiva. Dal canto suo, Hardy non poté fare a meno di rilevare l’ambigua natura del realismo e favorire, nella propria scrittura, una strategia volta a combinare l’osservazione del mondo esterno con la forza dell’intuizione, o meglio, “a power of observation informed by a living heart”.<sup>1</sup> Solo attraverso la comprensione profonda della natura umana e delle cose è possibile dare un significato alla vita, percepirne i segreti e trasformarli in opera d’arte. Nel sottolineare la valenza del testo letterario, lo scrittore vittoriano attribuisce all’atto narrativo una fonte di inesauribile piacere: “The most devoted apostle of realism, the sheerest naturalist, cannot escape, any more than the withered old gossip over her fire, the exercise of Art in his labour or pleasure of telling a tale”.<sup>2</sup> Il gusto per la trasmissione orale del racconto – rafforzato senz’altro dalle antiche tradizioni del Dorset – sembra superare i limiti della consueta dicotomia realismo/immaginazione per approdare a quella che Hardy stesso nel 1888, denominerà “faithful imagination”,<sup>3</sup>

1. Harold Orel (ed.), *Thomas Hardy's Personal Writings*, London, Macmillan, 1990, p. 138.

2. *Ibid.*, p. 134.

3. Thomas Hardy, “The Profitable Reading of Fiction”, in *Ibid.*, p. 116.

capace di orientare il lettore verso una più intensa e autentica decodifica del testo letterario.

In questo contesto s'inscrivono i numerosi racconti che Hardy compone durante la sua carriera e che, non meno dei romanzi e delle poesie, riflettono le problematiche dell'illusione referenziale, manifestando quell'"idiosyncratic mode of regard"<sup>4</sup> dello scrittore, quella prospettiva che permette di stravolgere le proporzioni del reale per produrre, in maniera quasi paradossale, un maggiore effetto di verosimiglianza.<sup>5</sup> Non diversamente da quanto rivela Roland Barthes a proposito della scrittura stendhaliana, "L'immaginazione è dunque un modo per restituire al reale la sua totalità, e per questo è un mezzo di conoscenza".<sup>6</sup> Sarà proprio l'inclinazione di Hardy verso le dinamiche della percezione visiva, delle impressioni e della sensorialità a sancire il primato di quella "visual imagination" che tanto informa le sue opere: "Life is lived inwardly through the intensity of sensuous experience – in the ear (sounds are important to him), in the sense of touch, but above all in the eye".<sup>7</sup>

I racconti selezionati in questa breve raccolta e inseriti nel volume *Life's Little Ironies*,<sup>8</sup> si distinguono per una rimarchevole

4. Thomas Hardy, *The Life and Work of Thomas Hardy*, ed. by Michael Millgate, London, Macmillan, 1984, p. 235. D'ora in avanti *The Life*.

5. Come è significativamente riportato in *The Life*: "Reflections on Art. Art is a changing of the actual proportions and order of things, so as to bring out more forcibly than might otherwise be done that feature in them which appeals most strongly to the idiosyncrasy of the artist. The changing, or distortion, may be of two kinds: (1) The kind of which increases the sense of vraisemblance: (2) That which diminishes it. (1) is high art: (2) is low art" (p. 239).

6. Roland Barthes, *Scritti. Società, testo, comunicazione*, Torino, Einaudi, 1998, p. 353. Sempre riferendosi all'immaginazione, lo studioso osserva: "si deve intendere con questa parola non la folle potenza deformante e menzognera, ma al contrario un potere mentale che riesce a restituire alla realtà la molteplicità delle sue dimensioni" (*Ibid.*). È questa la stessa capacità immaginativa che permette a Thomas Hardy di cogliere ciò che si nasconde dietro l'opaca realtà.

7. J. B. Bullen, *The Expressive Eye. Fiction and Perception in the Work of Thomas Hardy*, Oxford, Clarendon Press, 1986, p. 4.

8. È questa la terza delle quattro raccolte di racconti hardiani, pubblicata il 22 febbraio del 1894 con il sottotitolo, "A Set of Tales with Some Colloquial Sketches Titled a Few Crusted Characters". I racconti che compongono il volume furono tutti scritti tra il 1888 e il 1893. Sulla loro ricezione e fortuna critica si veda l'intervento di Sophie Gilmartin, "Hardy's Short Stories", in Rosemarie Morgan (ed.), *The Ashgate Research Companion to Thomas Hardy*, Farnham, Ashgate, 2010.

linearità tematico-strutturale: essi mettono in rilievo l'inevitabile contrapposizione tra l'essere umano e l'ambiente circostante, tra il rigido conformismo e i desideri individuali, tra le pulsioni immaginative e le più triviali contingenze sociali. Di qui i motivi del matrimonio come sterile e inefficace contratto, l'ambizione come desiderio distruttivo, l'inesorabilità del fato e la negazione delle aspettative. Tuttavia, il tratto caratterizzante che accomuna le storie è senza dubbio la dinamica dello sguardo e il conseguente potere della visione. Nei racconti prescelti: "An Imaginative Woman", "To Please his Wife" e "On the Western Circuit", al lettore è dato confrontarsi con tre figure femminili la cui propensione verso la percezione visiva è così rilevante da raggiungere spesso gli esiti di una pulsione voyeuristica. Le tre protagoniste (Ella Marchmill, Joanna Phippard e Edith Harnham) fanno del loro sguardo nascosto e dell'osservazione liminale il punto di vista privilegiato da cui osservare una realtà di per sé sfuggente e inaccettabile. Se il fenomeno voyeuristico è tradizionalmente ascrivibile all'immaginario maschile,<sup>9</sup> in questi racconti vi sono tre donne che, con modalità ed esiti differenti, più o meno consapevolmente, ricoprono il ruolo di *voyeur*: Ella Marchmill indulge alla contemplazione feticistica degli oggetti appartenenti a un misterioso poeta, Joanna Phippard è nascosta a guardare la sua rivale abbandonata tra le braccia dell'amato e da ultima, Edith Harnham, la moglie malin-

9. Il macrotesto di Thomas Hardy, tuttavia, non è privo di scene in cui le figure maschili rivolgono lo sguardo nascosto alle donne, come in *Far from the Madding Crowd*, dove Bathsheba Everdene non di rado è l'oggetto di un'osservazione insistente da parte di Gabriel Oak o Francis Troy. Vero è che i personaggi hardiani sono ossessionati dal guardarsi l'un l'altro, sicché l'atto della percezione visiva acquisisce un'estrema rilevanza persino nella progressione diegetica. Quanto alle forme del voyeurismo maschile può essere utile citare un componimento di Hardy del 1922 intitolato "The Collector Cleans his Picture". Qui un collezionista trova una vecchia tela verso cui manifesta una vera e propria devozione che lo spinge a pulirla e a strofinarla ripetutamente per riportare alla luce il disegno ormai nascosto. Ma in quel dipinto non è raffigurata una Venere, come il collezionista aveva immaginato, piuttosto una vecchia megera consumata dalla lascivia. Lo sguardo ossessivo verso il dipinto, pur generando fantasie erotiche, rivelerà l'inefficacia di qualsiasi processo di visualizzazione, riconducendo infine l'attenzione dell'io poetico alle più triviali attività della vita quotidiana. Non è un caso il riferimento biblico dell'epigrafe che riporta alcuni versi di Ezechiele: "Figlio dell'uomo, ecco, io ti tolgo all'improvviso colei che è la delizia dei tuoi occhi" (XXIIIV, 16).

conica che, dalla finestra o da un angolo appartato della strada fa dello sguardo clandestino la fonte di un desiderio inappagabile. Se il voyeurismo maschile è spesso connesso a una qualche forma di perverso piacere legato alla sessualità, quello delle eroine hardiane qui rappresentate è un modo per esprimere la condizione liminale dell'universo femminile e il conseguente tentativo di trasgredire i ruoli convenzionali imposti dalla società del tempo e da un ordine simbolico patriarcale. La seduzione dello sguardo liminale, pur nei suoi inevitabili effetti ammalianti, si accompagna spesso a una tensione distruttiva o a uno stato di sofferenza di cui è intrisa l'esistenza delle tre donne, sempre in bilico tra piacere e riluttanza, affermazione di sé e sacrificio, tra l'aspirazione a vivere un'esperienza entusiasmante e la consapevolezza di esserne, comunque, escluse. La dinamica del voyeurismo innesca pertanto il paradigma della liminalità non solo in quanto sguardo della soglia, del *limen*, ma anche e soprattutto perché a compiere quest'atto poco ortodosso sono proprio le donne che, nell'opera di Hardy, subiscono un continuo processo di ridefinizione. E se è vero che gli spazi liminali sono gli spazi della trasformazione e del cambiamento è altrettanto vero che le eroine hardiane nel resistere a categorizzazioni e costrutti culturali, sanciscono il primato di un'indeterminatezza assiologico-comportamentale che ne fa delle indiscusse figure della modernità.

Considerando la centralità dell'osservazione e la rilevanza che Hardy attribuisce alla percezione, un'analisi del voyeurismo permette di esplorare il modo in cui l'autore cerca di cogliere e rappresentare una realtà ambigua, il cui senso rischierebbe di sfuggire definitivamente. L'atto voyeuristico, pertanto, non è solo una violazione o il segno di una fascinazione proibita, ma anche il tentativo di percepire il mondo da un'angolazione più bizzarra e creativa. Non è un caso, allora, che proprio in *The Life* Hardy si soffermi a definire la necessità, da parte sua, di guardare il reale da una prospettiva differente: "If I were a painter I would paint a picture as viewed by a mouse from a chink under the skirting".<sup>10</sup> L'osserva-

10. Thomas Hardy, *The Life*, cit., p. 246.



tore liminale riesce a dare nuovi significati e nuove interpretazioni alla realtà, a generare effetti visivi inattesi e a favorire la tensione verso il bizzarro e il grottesco. Il voyeurismo implica una condizione di liminalità, se non di marginalità rispetto a un centro, ma ciò che più sorprende in Hardy è il modo in cui l'osservatore segreto spesso stravolge la percezione del reale. La natura anamorfica di un tale sguardo presuppone quindi una variazione semantica nonché un'indeterminatezza epistemologica: colui che guarda è capace di trasformare il mondo circostante e modificare il senso delle cose, producendo quello che Herbert Spencer, in un contesto scientifico, definisce "the multiplication of effects".<sup>11</sup> Conformemente alle teorie estetiche hardiane, la modalità percettiva del voyeurismo provoca un cambiamento delle proporzioni e, da una prospettiva diegetica, una nuova successione di eventi non di rado ingannevoli e auto-distruttivi per i protagonisti.

Come dimostra il racconto "On the Western Circuit" ("Nella circoscrizione d'occidente"),<sup>12</sup> i malinconici sguardi nascosti di Edith Harnham innescano quello che diverrà un autentico vortice di passioni incontrollate, fino a quel momento sopite nei recessi dell'animo, e che per l'ineluttabilità del fato, conducono la donna alla distruzione di sé e degli altri personaggi della storia.

Il racconto, ambientato nella cittadina di Melchester, ruota attorno a tre figure, Charles Raye, un giovane avvocato londinese, Edith Harnham, l'infelice moglie di un commerciante di vini e Anna, una ragazza di campagna che lavora come domestica presso la famiglia Harnham. Dopo aver scoperto la relazione tra Charles e Anna, Edith inizia a subire la malia del giovane avvocato e, poiché Anna è illetterata, s'impegna ad aiutarla, scrivendo per lei una serie di missive indirizzate all'amato. La relazione dei

11. Herbert Spencer, *First Principles*, New York, Adamant Media Corporation, 2005, p. 442.

12. Thomas Hardy scrive "On the Western Circuit" nell'autunno del 1891. Il racconto fu pubblicato in America sull'*Harper's Weekly* il 28 novembre 1891, sull'*English Illustrated Magazine* nel dicembre dello stesso anno, e inserito successivamente nel volume *Life's Little Ironies*. Nel manoscritto appaiono due titoli alternativi che Hardy non utilizzò ma che s'incentrano sulla figura di Edith Harnham: "The Amanuensis" e "The Writer of Letters". Per la presente traduzione si è fatto riferimento all'edizione: Thomas Hardy, *Collected Short Stories*, London, Macmillan, 1991.

due giovani, di fatto incoraggiata dall'intromissione di Edith, si risolverà nel matrimonio; tuttavia Charles scoprirà presto che sua moglie è incapace di scrivere e che la corrispondenza amorevole e appassionata avuta con lui era stata gestita da Edith. Proprio grazie alle tenere e misurate parole di quest'ultima, Charles era riuscito ad accettare la gravidanza di Anna e, di conseguenza, a chiederla in moglie. Parole che, scritte dal profondo del cuore, avevano completamente sedotto il giovane avvocato cui non resta altro, alla fine del racconto, che rimirare con rassegnazione tutte le lettere ricevute.

“Nella circoscrizione d'occidente” si costruisce attorno alla modalità dello sguardo che, inevitabilmente, coinvolge la metafora della soglia. Dapprima è la finestra il luogo in cui si verifica l'atto voyeuristico, lo spazio liminale che attualizza le successioni dicotomiche interno/esterno, immobilità/movimento, implosione/esplosione e che tenta di stabilire quel rapporto di continuità e al tempo stesso di disarmonia tra lo spazio domestico e il più ampio e variegato orizzonte del mondo esterno.<sup>13</sup> È proprio dinanzi alla finestra di un grande soggiorno, in un monotono pomeriggio d'autunno, che l'umore malinconico di Edith Harnham viene scosso, non solo dai movimenti ritmici e vorticosi di una giostra a vapore nella piazza cittadina, ma soprattutto dalla visione di un giovane che corteggia la sua domestica. E se è vero che, come rileva Gillian Beer, “windows can figure the access to dream states”,<sup>14</sup> è altrettanto vero che lo sguardo annoiato di Edith diverrà fonte di ardenti desideri: partecipare a quella scena festosa e piena di luce e al tempo stesso divenire la protagonista di una storia d'amore travolgente con il giovane Charles Raye.<sup>15</sup> Ma la

13. Secondo Gillian Beer: “The window may affirm connection but equally it may assert exclusion. [...] The window registers connection and difference between interior and exterior. It allows us to be in two scenes at once. It affirms the presence of other ways of being, other patterns of objects, just beyond the concentrated space of the observer”. Gillian Beer, “Windows: Looking out, Breaking Through”, in Subha Mukherji (ed.), *Thinking on Thresholds. The Poetics of Transitive Spaces*, London and New York, Anthem Press, 2011, p. 3.

14. *Ibid.*, p. 9.

15. Non è un caso che, poco dopo aver osservato la scena dalla finestra, Edith esca di casa. Con il pretesto di cercare Anna, la donna si confonde tra la folla in fe-

finestra non è l'unica soglia da cui la donna osserva con interesse: poco dopo aver conosciuto l'avvocato londinese, il narratore sorprende Edith a guardare in segreto Anna e Charles mentre è nascosta dietro un angolo della strada, posizione questa, che le permetterà persino di origliare una breve conversazione tra i due giovani.

Dal momento in cui Anna riceve la prima missiva di Charles Raye, Edith s'insinua nell'attività epistolare dei due, dapprima mossa da sentimenti umanitari, e poi, gradualmente essendo sempre più coinvolta dall'avvocato e dalle forti emozioni che prova quando, sostituendosi ad Anna, si sente la vera protagonista di quella storia d'amore. Attraverso lo scambio d'identità e l'inevitabile processo d'immedesimazione che ne deriva, Hardy perviene a definire le forme della debolezza, della tentazione e dell'inganno che sono alla base dei rapporti umani e i cui esiti si rivelano immancabilmente tragici. Se in questo racconto ogni personaggio è infelice nel proprio ruolo (di moglie, di amante, di madre, di professionista), è perché la vita di ciascun individuo è percepita solo come assenza e ogni desiderio appare di fatto irrealizzabile.<sup>16</sup> Di fronte a un simile scenario in cui i capricci del destino governano le azioni umane, al lettore non resta che assistere disarmato, senza possibilità alcuna di esprimere giudizi definitivi verso i protagonisti: Edith ispira compassione ma anche riprovazione per quanto compiuto e, non diversamente dal narratore, si è spinti persino a giustificare le sue azioni e considerare quasi indispensabile la sua interposizione tra Anna e Charles.

sta, si avvicina ai due giovani e, per mera casualità, ha un contatto fisico con Charles Raye. Anche se al lettore non è dato sapere con precisione se Edith abbia visto dalla finestra i due giovani flirtare, si può facilmente arguire che la forza dello sguardo abbia spinto una donna così afflitta e sola a dirigersi verso il luogo dei divertimenti e dell'aggregazione.

16. Come osserva acutamente Roger Ebbatson: "The legal circuit of the title [...] reproduces the unfulfillable circuit of sexual desire which links and separates the protagonists. Raye seeks Anna who is transformed into Edith and thus unattainable: Edith desires Raye but is trapped in a loveless marriage; Anna, the original object of desire, is abandoned emotionally at the moment of apparently attaining her own desire (*Hardy: The Margin of the Unexpressed*, Sheffield, Sheffield Academic Press, 1993, p. 80).

Edith è l'artefice della storia d'amore tra Anna e Charles, ma contemporaneamente ne determina la vanificazione. Nel suo sguardo malizioso e nelle sue azioni ingannevoli è possibile cogliere, tuttavia, un'incessante energia volta all'affermazione e alla realizzazione di sé. Da quest'ottica, il comportamento di Edith può essere interpretato come un tentativo di superare la marginalizzazione femminile rispetto a un ordine simbolico maschile, e al tempo stesso permette di evitare quell'immagine polarizzata della donna che oscilla tra creatura ideale e demonio. Pertanto, la posizione liminale di Edith è resa sempre più esplicita non solo dal comportamento voyeuristico che la costringe a occupare gli spazi della soglia, ma anche dall'essere al confine tra fedeltà e tradimento, desiderio e senso di colpa, passione e rassegnazione.

Sfidando le risposte vittoriane sulla sessualità, la storia di Edith denuncia il problematico paradigma del femminile e il tentativo di opporsi ai principi convenzionali della società. Gli sguardi nascosti e la pratica mistificante della scrittura di lettere d'amore sono i mezzi attraverso i quali Edith esplora i confini della perversione. Ma alle figure femminili hardiane non è consentito dissentire e sovvertire l'impianto ideologico del tempo. In questo senso, il gioco perverso di Edith può generare soltanto insoddisfazione e dolore per se stessa e per la giovane coppia di sposi. Se all'inizio del racconto la protagonista manifesta palesemente la propria frustrazione per un matrimonio infelice, la conclusione della storia, nella sua paralizzante circolarità strutturale, mostra la disperazione per la fine del suo "impassioned dream". Lo sguardo è generato dalle emozioni, ma come ci è dato leggere in *The Life*: "The emotions have no place in a world of defect, and it is a cruel injustice that they should have developed in it".<sup>17</sup>

Il voyeurismo è un elemento strutturante anche in "To Please his Wife" ("Per compiacer la moglie").<sup>18</sup> In questa storia la potenza

17. Thomas Hardy, *The Life*, cit., p.153.

18. Pubblicato dapprima su *Black and White* il 27 giugno del 1891, "To Please his Wife" apparve all'interno della raccolta *Life's Little Ironies* nel febbraio del 1894. A differenza di "On the Western Circuit" e "An Imaginative Woman" che sono ambientati nel presente, la dimensione temporale di questo racconto è

dello sguardo suscita forti impulsi istintuali nonché improvvise reazioni di invidia, rabbia e odio. La prospettiva trasversale e proibita presente nel racconto ha in sé una proprietà trasformativa capace di tramutare una ragazza tiepida e poco propensa alle passioni in una tormentata e vendicativa “donna innamorata”. Il capitano Shadrach Jolliffe è coinvolto in un triangolo sentimentale che lo vede oscillare tra due ragazze: la timida e gentile Emily Hanning e la più scaltra Joanna Phippard. Dopo un’iniziale attrazione nei confronti di Emily, un incontro casuale con Joanna fa sì che il capitano resti inspiegabilmente ammaliato. Egli abbandona Emily e decide di prendere in moglie Joanna, sebbene l’interesse di quest’ultima nei suoi confronti sembri dettato soltanto dall’ambizione, dalla necessità di affermazione sociale e di stabilità economica. Tuttavia, Joanna vuole verificare i sentimenti di Emily verso Jolliffe e così si reca presso la cartoleria di proprietà della giovane per parlarle e semmai, raggiungere una soluzione ragionevole: se Emily fosse ancora innamorata di Jolliffe, Joanna sarebbe disposta ad abbandonare il marinaio. Ma quando è nel negozio, ella si rende conto che anche Jolliffe – ignaro della sua presenza – si trova lì in attesa di Emily. Nascosta dietro una tenda, Joanna assiste all’inevitabile incontro tra Jolliffe ed Emily caratterizzato da tenerezza e passione. È precisamente questo atto voyeuristico a innescare una serie di reazioni istintive che condurranno la donna gelosa alla disperazione: dalla scelta del matrimonio come forma masochistica di vendetta a uno stato di isolamento dalla società, sino alla prostrazione e alla perdita dell’equilibrio psichico.<sup>19</sup>

In questo racconto le conseguenze drammatiche dello sguardo liminale veicolano l’estrema intensità dell’atto voyeuristico stesso: dopo aver visto Jolliffe abbandonato tra le braccia di Emily, per pura rivalità Joanna è spinta a desiderare l’uomo e possederlo, pur essendo consapevole di non averlo mai amato. Conformemente alle

indefinita, facendo riferimento a eventi accaduti in un passato del tutto imprecisato.

19. Per Kristin Brady, la prospettiva di Joanna spesso altera la percezione della realtà; secondo la studiosa, “it is as if the reader were seeing the scene through Joanna’s envious and distorting eyes” (*The Short Stories of Thomas Hardy. Tales of Past and Present*, London, Macmillan, 1982, p. 129).

modalità passionali identificate da A. J. Greimas,<sup>20</sup> lo sguardo segreto implica la successione paradigmatica di frustrazione-insoddisfazione-aggressività, sentimenti distruttivi che conducono Joanna a scelte esistenziali miserabili, non dissimili da una morte-in-vita.

Dopo aver sposato il capitano Jolliffe e aver rilevato assieme a lui una drogheria, Joanna è ossessionata dal desiderio di agiatezza e, in competizione con la docile Emily (che intanto ha sposato un ricco mercante), preferisce far tornare il marito in mare con i suoi due figli, poiché solo un lungo e rischioso viaggio potrebbe garantire guadagni consistenti e duraturi alla famiglia. E quando ormai da questo viaggio nessuno fa ritorno, Joanna sarà ossessionata dalla “visione” del marito e dei suoi figli, che più volte sembrano materializzarsi dinanzi ai propri occhi, a conferma dei suoi sensi di colpa per aver ceduto ai richiami della gelosia e dell’ambizione. Lo sguardo voyeuristico con cui la storia si apre, si trasforma in uno stato visionario e quasi allucinatorio, che decreta il crollo psichico della protagonista e il suo definitivo stato di marginalizzazione rispetto al resto della comunità.

Il paradigma della liminalità espresso attraverso il voyeurismo testimonia di una paradossale modellizzazione del mondo hardiana: se da un lato l’autore rafforza la nozione di comunità e appartenenza a un gruppo – come esemplificato dalla società rurale del Wessex – dall’altro i suoi personaggi più problematici sono spinti verso l’autoesclusione dallo stesso gruppo, o da esso rifiutati poiché ne minacciano i codici sociali e morali. Da questa prospettiva il voyeurismo può essere concepito come lo spazio interstiziale tra la marginalizzazione e l’inclusione, l’isolamento e l’integrazione. A volte si tratta di un mezzo per esorcizzare il sentimento di esclusione ma, quasi paradossalmente, la “visione obliqua” del *voyeur* diviene spesso paralizzante poiché neutralizza impulsi e desideri. Il voyeurismo, infatti, può provocare un processo di reificazione che coinvolge non solo la persona osservata, ma anche quella che costantemente guarda. In “Per compiacere la moglie” l’osservatore segreto (Joanna) viene così intrappolato in una condizione di immo-

20. Cfr. A. J. Greimas, *Del senso 2. Narrativa, modalità passioni*, Milano, Bompiani, 1994, pp. 216-238.

bilità e inazione che impedisce la realizzazione di sé, ma al tempo stesso, l'azione voyeuristica imprigiona anche Jolliffe in un ruolo – quello di preda sottomessa – da cui non potrà mai liberarsi.<sup>21</sup>

L'attività immaginativa connessa al voyeurismo ha un ruolo estremamente significativo anche nel racconto “An Imaginative Woman” (“L'immaginazione di una donna”).<sup>22</sup> Delicata e sensibile, Ella Marchmill è sposata con non troppa soddisfazione a un pragmatico fabbricante d'armi; mentre è in vacanza a Solentsea con il marito e i figli si trova a occupare gli alloggi di Robert Trewe, un giovane poeta assentatosi per un breve periodo. Anche Ella si dedica alla scrittura di poesie, seppur con molto meno successo e con uno pseudonimo maschile; a poco a poco la donna subirà l'ossessione di Robert Trewe: ne guarderà estaticamente la fotografia e qualche abito riposto nell'armadio, ne leggerà dei versi scribacchiati sulla carta da parati, fino a desiderare di incontrarlo. Per una serie di circostanze fortuite Ella non riuscirà mai a conoscere Trewe finché la notizia del suicidio del giovane poeta affliggerà definitivamente la donna. Ella muore dopo la nascita del suo ultimo figlio e dopo aver rivelato al marito il proprio amore platonico per Robert Trewe. Qualche anno dopo il signor Marchmill troverà casualmente una fotografia e una ciocca di capelli di Robert Trewe – che sua moglie conservava in segreto – restando sconvolto dalla spaventosa rassomiglianza tra il poeta e suo figlio. Convinto che quest'ultimo sia il frutto di una relazione illecita tra il misterioso poeta e sua moglie, nelle righe conclusive della storia, Marchmill finirà per maledire il suo bambino.

In questo racconto il potere creativo dello sguardo di Ella Marchmill scatena esiti “visionari”: il semplice atto di guardare parole scribacchiate sul muro, una foto e alcuni abiti appartenenti al

21. Sul gioco di sguardi e sugli effetti reificanti che ne conseguono si veda lo studio di Thierry Goater, Thomas Hardy, *Figures de l'aliénation*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, pp. 126-146.

22. Scritto nel 1893, “An Imaginative Woman” (il cui titolo originario era “A Woman of Imagination”) è pubblicato sul *Pall Mall Magazine* nell'aprile del 1894. Dapprima inserito nell'edizione americana dei *Wessex Tales* (1896), sarà poi ricollocato nel volume *Life's Little Ironies*, per la Wessex Edition di Macmillan nel 1912.

fantasmatico poeta sono sufficienti a dar forma al figlio che Ella concepisce con il marito durante la loro permanenza a Solentsea. La centralità simbolica e strutturale del paradigma visivo appare chiara sin dall'inizio della storia: l'infelice vita matrimoniale di Ella è ravvivata da Robert Trewe, un uomo fisicamente assente nel racconto, ma la cui presenza è testimoniata da versi abbozzati sulle pareti che Ella osserva e interiorizza con devozione, e da alcuni indumenti che la donna guarda e indossa feticisticamente nella solitudine della propria stanza. Se "Nella circoscrizione d'occidente" e in "Per compiacer la moglie", lo sguardo, pur generando conseguenze drammatiche, è confinato in uno spazio di verosimiglianza, ne "L'immaginazione di una donna" esso produce invece conseguenze sovranaturali che compromettono ogni principio di credibilità. In questo racconto, una donna cui è negata l'espressione della propria individualità e femminilità (fatta eccezione del ruolo di madre e moglie) e la cui occupazione di scrittrice si svolge sotto uno pseudonimo maschile, trova una dimensione autentica nelle attività immaginative e nella *rêverie*. Gli oggetti che Ella guarda con ossessione (la fotografia di Trewe, i suoi abiti e i suoi libri) non suscitano soltanto profonde sensazioni, ma innescano una sorta di rituale segreto che rafforza l'intensità emotiva della donna e il suo conseguente distacco dal resto della famiglia. Come nello svolgimento di una cerimonia, la lettura dei versi di Robert Trewe e la contemplazione della sua fotografia debitamente nascosta, richiedono un'adeguata preparazione ambientale e un abbigliamento appropriato: Ella Marchmill si prepara infatti indossando una vestaglia da notte, tra le candele accese, nel silenzio dell'atmosfera notturna. L'interiorizzazione delle qualità degli oggetti e gli effetti fantastici prodotti dalla loro osservazione confermano l'interesse hardiano per i paradigmi della vista, della segretezza e del desiderio. Ciò che emerge è l'estrema considerazione conferita agli oggetti che, al pari di creature umane, sembrano rispondere alle logiche dell'eredità. Così come i tratti si trasmettono dai genitori ai figli, allo stesso modo anche gli oggetti ereditano e accumulano le caratteristiche di coloro a cui appartengono. Come osserva Hardy in *The Life*: "The worst of taking a furnished house is that the ar-



ticles in the rooms are saturated with the thoughts and glances of others”.<sup>23</sup> Se un oggetto che è stato ripetutamente osservato, finisce per incorporare e assorbire tutti gli sguardi “ricevuti”, l’atto del guardare diviene potente e trasformativo, capace di instillare nuove tonalità e un nuovo senso negli oggetti stessi.

Nello sguardo segreto e compulsivo di Ella possiamo notare questa stessa peculiarità: i libri, gli scritti sul muro, la fotografia e gli abiti nel guardaroba acquisiscono una rilevanza metonimica nell’includere i pensieri e gli sguardi dell’elusivo poeta. Ella Marchmill vive della sua passione per Robert Trewe, passione che si nutre solo dei versi e dell’immagine dell’uomo che si sottrae a una concreta conquista. Significativa a questo punto è la valenza ossimorica del suo cognome: nonostante la corrispondenza fonica tra “Trewe” e “true”, il poeta è lontano da ogni raffigurazione del vero; egli incarna piuttosto un’entità astratta, una figura inconsistente, un’ossessione e una fantasia che si alimenta della propria ineffabilità. La fotografia di Robert Trewe sembra acquisire una effettiva significazione magica giacché la sua semplice visione genera, per mezzo di uno strano “scherzo della Natura”, quella che di fatto è una impossibilità biologica.<sup>24</sup> Quando Ella giace nel suo letto, intenta a leggere alcuni versi del poeta e a guardarne incantata la fotografia, l’arrivo improvviso del marito la costringe a nascondere l’immagine sotto il cuscino. Quella stessa notte William Marchmill chiederà alla moglie di concedersi a lui e al lettore è dato immaginare che il concepimento del bambino avvenga, dunque, in quella circostanza. Pur nella sua assenza fisica il poeta – la cui foto stropicciata è ritrovata causalmente tra le lenzuola dal signor Marchmill – “assiste” e “condiziona” l’amplesso dei coniugi allorché, nella conclusione del racconto, compare quella sorta di aberrazione riproduttiva che è il bambino, incredibilmente somigliante a Robert Trewe. Ne “L’immaginazione di una donna”, l’efficacia dello sguardo segreto può essere percepita pertanto nei suoi esiti visionari, nella forza creatri-

23. Thomas Hardy, *The Life*, cit., p. 270.

24. Quanto alla funzione della fotografia e ai suoi esiti in questo racconto si veda l’intervento di Sarah Hook, “‘An Imaginative Woman’: a Photograph Without an Original”, *The Hardy Society Journal*, 8, 2, Summer 2012, pp. 36-48.

ce della visualizzazione e nei poteri rigenerativi della psiche, capaci di costruire qualcosa di nuovo, insolito e inatteso. In un mondo dominato dallo sconforto, dall'amore non corrisposto e dall'esasperazione degli affari, l'"atto creativo" di Ella è un tentativo disperato di sfidare la condizione marginale del femminile.

L'intero macrotesto hardiano è pervaso da atti voyeuristici e da un inarrestabile incrocio di sguardi che esprimono l'impossibilità di assumere una prospettiva rigida e centrale da cui interpretare la realtà. Da questa angolazione è possibile leggere una delle scene finali di *Desperate Remedies*, in cui Aeneas Manston, intento a nascondere il cadavere di sua moglie, non si rende conto di essere a sua volta osservato da altre persone, ciascuna di esse ironicamente inconsapevoli della presenza delle altre. Anche nel XXV capitolo di *A Pair of Blue Eyes*, nell'oscurità della notte, Mrs Jethway spia Stephen, a sua volta nascosto a guardare Elfride e Knight dalle fessure di una palizzata di legno. Attraverso la frammentazione del punto di vista e la multifocalizzazione della realtà, il narratore perde la propria autorevolezza affidandosi agli sguardi dei vari personaggi, generando così effetti iperbolici e finanche grotteschi. Non diversamente dagli sguardi dei "moon-eyed fishes" del componimento "The Convergence of the Twain",<sup>25</sup> la liminalità degli osservatori è un modo per esprimere la dimensione grottesca della condizione umana. Adottando un'angolazione liminale volta a distorcere la prospettiva e a frammentare il punto di vista, Hardy evidenzia una visione multiforme della realtà che resiste a ogni interpretazione definitiva. E nel caso in cui il primo osservatore è inconsapevole della presenza di altri come accade anche in "Per compiacere la moglie" e "Nella circoscrizione d'occidente", lo scrittore sembra sfidare la natura complessa e incerta dello sguardo, le cui modalità attive e passive collocano l'atto del guardare in una simbolica posizione liminare che si concretizza attraverso le immagini di una finestra, di una porta, di un tenda e dell'angolo di una strada. Nei testi

25. In questa poesia i pesci agiscono da voyeurs, nell'osservare l'opulenza di quel che resta del transatlantico sommerso negli abissi marini e nel riflettere sardonicamente sulla sua vanità: "Dim moon-eyed fishes near / Gaze at the gilded gear / And query: "What does this vaingloriousness down here?"

hardiani l'osservatore segreto sembra spesso costretto a chiedersi se è davvero lui il "soggetto" percipiente o se vi sia qualcun altro nascosto a guardarlo, nei cui confronti egli diviene l'"oggetto" della visione. Questa complessa relazione di reciprocità tra l'osservatore e l'osservato è argomentata da Michel Foucault quando, nella sua analisi del dipinto *Las Meninas* di Velasquez, dichiara: "Nessuno sguardo è stabile o piuttosto, nel solco neutro dello sguardo, che trafigge perpendicolarmente la tela, soggetto e oggetto, spettatore e modello invertono le loro parti all'infinito".<sup>26</sup> Le parole di Foucault interpretano appieno l'approccio "voyeuristico" che Thomas Hardy intende adottare nei confronti del reale e, di conseguenza, chiariscono le strategie rappresentazionali della sua narrativa, marcata dalla relatività del punto di vista e da un fantasmatico "gioco di visioni" che recuperano, come per magia, ciò che è nascosto o ciò di cui la realtà è priva. Attraverso la decentralizzazione di chi guarda, l'osservazione liminale permette di investigare il senso delle cose: soltanto allontanandoci dal centro è possibile percepire una realtà altra, spesso sorprendentemente ricca e insolita. Da questa prospettiva, ogni atto voyeuristico assume grande intensità, nell'essere al tempo stesso causa ed effetto di una straordinaria "esperienza estetica".

26. Michel Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, 1998, p. 19.