

*La badessa di Andoüillets, la novizia Margarita,  
le due mule e il diavolo*

Franca Ruggieri\*

ABSTRACT

Il filo rosso che lega la sperimentazione formale all'origine del nuovo genere del *novel* nel Settecento al nuovo romanzo dell'"opera aperta", è proprio la presenza del lettore all'interno del testo narrativo e il rapporto di interazione tra narratore e lettore che ne deriva. Nel *Tristram Shandy*, il lettore assume molteplici e mutevoli maschere, e interagisce con chi scrive sulla pagina scritta. L'episodio della "abess of Andoüillet" è una digressione nella digressione del viaggio nel volume VII, che, fin dalle prime battute, mette in evidenza l'ipocrisia sottaciuta nell'ostentazione di innocenza e armonia della comunità religiosa della abbazia e soprattutto delle due suore, in viaggio verso le terme. Le "two sinful words", che dovrebbero far procedere le mule e mettere in salvo le due religiose, vengono spezzate ognuna in due frammenti monosillabici per ridurne la carica trasgressiva, ma i quattro frammenti non sembrano comunicare il senso delle due parole intere. Il diavolo/lettore sarà il solo in grado di ricomporre e interpretare l'unità del senso dei quattro frammenti, nella loro naturale dimensione di fisicità.

The common link between the formal experimentation of the new genre of the eighteenth-century "novel" and the "open work" of recent times is the reader's presence in the narrative, and the corresponding relationship with the narrator. In Sterne's *Tristram Shandy*, the reader is asked to put on and take off many masks, interacting with the writer of the written page. In the journey made in volume VII, the abbess of Andoüillets episode is a digression within a digression, and from beginning to end it highlights the hypocrisy that lies behind the show of innocence and harmony of the religious community of the abbey, and above all of the two nuns travelling to the hot baths. The "two sinful words" that are meant to make the mules move forward, and thus save the nuns, are each broken up into two monosyllables in order to neutralize their "sinful" nature, but the resulting four fragments cannot convey the meaning of the words. Only the devil/reader is capable of recreating and reinterpreting the meaning of the four fragments as a whole, that is, in a natural, straightforward physical sense.

---

\* Università Roma Tre.

«Un testo è una macchina pigra che chiede al lettore di fare una parte del suo lavoro»: così diceva l'incipit del risvolto di copertina di *Lector in fabula*, che Umberto Eco pubblicava nel 1979. Diciassette anni prima, nel 1962, con i saggi di *Opera Aperta*, Eco aveva sottolineato la necessità di una nuova dialettica tra opera e interprete e indicava in quella di James Joyce «l'esemplare massimo di “opera aperta”»<sup>1</sup>. Negli anni a seguire nell'ambito della narrativa veniva definitivamente messa in dubbio la linearità progressiva della tradizione normativa di origine “aristotelica”, insieme alla credibilità stessa dell'opera ben fatta e regolarmente conclusa. In armonia con le sfide della grande stagione del modernismo letterario inglese – in particolare nell'ambito della fiction e del *novel* – le nuove frontiere miravano a suggerire un testo infinito, fluido, inconcluso, aperto, appunto, all'interazione – anche creativa – del lettore. Eppure quelle sfide avevano avuto una sorta di inconsapevole e ad un tempo meditata prefigurazione proprio nel corso del Settecento, quando stava prendendo forma e statuto il nuovo genere letterario del *novel*, e, con *L'analisi della bellezza*, William Hogarth teorizzava la bellezza naturale della linea serpentina. E la linea serpentina, che da allora instancabilmente interroga il lettore, non è forse la stessa che tiene insieme da una parte i grafici dei percorsi narrativi, frastagliati e digressivi, che Tristram disegna nelle ultime due pagine del sesto volume di *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, e dall'altra i percorsi dublinesi dei vagabondaggi di Bloom e Stephen nell'*Ulisse* di James Joyce, nel Novecento?

Il ruolo che viene attribuito al lettore, il suo diritto di “fare una parte del lavoro”, come diceva Eco, con la massima libertà, non è quindi cosa nuova, ma sembra aver accompagnato l'evoluzione del *novel*, fin dalle sue prime origini.

Lo stesso Umberto Eco lo ribadiva nel 1983 in *Postille a Il nome della rosa*: «Nulla consola maggiormente un autore di un romanzo che lo scoprire letture a cui egli non pensava e che i lettori gli suggeriscono»<sup>2</sup>.

E un atteggiamento di apertura totale verso i diritti del lettore, verso la libertà di interpretazione l'aveva espresso molti anni prima proprio Joyce, sostenitore della naturale mobilità del testo<sup>3</sup>, tanto da considerare gli errori di stampa delle bozze dei suoi romanzi come una fruttuosa espansione del senso. Al giovane pittore irlandese Arthur Power che lo frequentava nella Parigi degli anni Venti, Joyce esprimeva la sua “aper-

---

<sup>1</sup> U. ECO, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, (1962), 1967, p.34.

<sup>2</sup> ECO, *Postille a Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1983, p. 9.

<sup>3</sup> G. MELCHIORI, «Sterne and the constantly revising Author», in F. Ruggieri (a cura di), *Oltre il romanzo, da Sterne a Joyce*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.

tura” incondizionata verso qualsiasi lettura e interpretazione di *Ulisse* – il romanzo, uscito da poco era al centro di un acceso dibattito – seppure lontana dalle intenzioni dell’autore:

Cosa sappiamo noi di ciò che mettiamo in qualsiasi cosa? Anche se la gente legge in *Ulisse* più di quanto io volessi dire, chi dirà che hanno torto? Qualcuno di noi sa che cosa creiamo? che creiamo? Sapeva Shakespeare cosa stava creando quando scrisse *Amleto*? Oppure Leonardo quando dipinse *L’ultima cena*?<sup>4</sup>.

Veniva ancora una volta privilegiato in quelle parole il diritto del lettore e dello spettatore a lasciarsi suggestionare dal testo e vedere nel testo cose che l’autore forse non aveva immaginato al tempo della scrittura, ma di cui il lettore poteva cogliere gli indizi.

Qualche volta il rapporto con il lettore e con il suo diritto ad una libertà di lettura è stato anche più contraddittorio e provocatorio di quanto lo stesso autore non sembri suggerire. È il caso negli anni Sessanta di un romanziere, che considerava suoi idoli Sterne e Joyce: Bryan Stanley Johnson amava esercitare un controllo autoriale assoluto sulla propria opera, e rifiutava programmaticamente l’idea stessa di scrivere un’opera “aperta”. Eppure proprio nella necessità di registrare la casualità dei processi mentali, dei ricordi che gli tornavano alla mente mescolandosi con le sensazioni e le impressioni più recenti e immediate al momento della scrittura, decideva di rifiutare «il dato di fatto tecnologico del libro rilegato, perché quest’ultimo – diceva – impone al materiale narrativo un ordine, una sequenza fissa di pagine». Rifiutava l’ordine lineare del racconto per registrare il disordine e la casualità dei suoi materiali e affidava al lettore la lettura libera di un testo, fatto di sezioni sciolte, non rilegate, che il lettore può assemblare a proprio piacimento<sup>5</sup>.

Nel corso della seconda metà del secolo scorso nel fluido e fugace mare della critica, della teoria letteraria e delle mode relative si è sempre più diffusa l’interazione tra scienze umane, saperi scientifici, tecnologie. Questa interazione – a volte molto sofisticata nella scelta degli strumenti – potrebbe sembrare un ritorno a quella unitarietà dei saperi che era la sostanza naturale del pensiero e della pratica degli intellettuali e degli scrittori del secolo diciottesimo, e, tra quelli, il poliedrico e versatile pastore anglicano Laurence Sterne, intellettuale dotto ed erudito, polie-

<sup>4</sup> A. POWER, *Conversazioni con Joyce*, Roma, Editori Riuniti, 1980, p. 94.

<sup>5</sup> J. COE, «Prefazione» a B.S. JOHNSON, *In balia di una sorte avversa*, 2011, Milano, Garzanti, p. IX.

drico e versatile, è senza dubbio una buona testimonianza in questo senso. Ma è facile vedere che non è poi così, perché di un semplice ritorno non si può trattare. In quel fluido e fugace mare della critica letteraria di cui si diceva, la teoria della ricezione, uno degli episodi centrali della critica letteraria a partire dagli anni Settanta del secolo scorso, si rivolgeva al *novel* delle origini per mettere in evidenza la presenza dialettica del lettore che già in quelle *fiction* interagiva con l'autore della scrittura. E sempre più spesso la parola scelta dall'autore assumeva significato solo nell'atto della lettura.

Nel 1972, qualche anno prima della pubblicazione di *Lector in fabula*, Wolfgang Iser, con *Der Implizite Lesere*, qualche anno dopo, con *The Act of Reading* attribuiva al lettore e all'atto della lettura un ruolo fondamentale nel processo di comprensione dell'opera letteraria, del "novel" in particolare, e per definire questo assunto prendeva spunto proprio dalle origini di quel genere nel Settecento inglese. Iser ribadiva un concetto affermato venti anni prima da Ian Watt nel suo studio sulla nascita del romanzo di lingua inglese: il *novel* rifletteva, per la prima volta, rispetto alle altre forme di arte, il contesto sociale e storico di un determinato ambiente – quello della nascente *middle class* impegnata a raccontarsi per definire il proprio posto nella società – e stabiliva quindi un rapporto immediato con una realtà empirica familiare ai suoi lettori. Da qui il ruolo attribuito, così esplicitamente nel testo, all'immaginazione del lettore nella comprensione e nella interpretazione del testo stesso, secondo un percorso che può condurre ogni lettore a formulare interpretazioni e significati diversi dello stesso frammento di testo. L'obiettivo di coinvolgere il lettore nel mondo del *novel* era mirato ad aiutarlo a comprendere meglio quel mondo e, in definitiva, il suo proprio mondo, perché il coinvolgimento del lettore del *novel* coincide con la produzione di significato. Quella teoria, se deve avere un senso, deve fondarsi prima sui testi, ricordava Iser, al di là di qualsiasi teoria,

for all too often literary critics tend to produce their theories on the basis of an esthetics that is predominantly abstract, derived from and conditioned by philosophy rather than by literature – with the regrettable result that they reduce texts to the proportions of their theories, instead of adapting their theories to fit in with the texts<sup>6</sup>.

Gli autori dei *novels* del Settecento erano ben consapevoli della op-

---

<sup>6</sup> W. ISER, *The Implied Reader*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1974, pp. XI-XII.

portunità e anche della necessità di complicità per stabilire uno scambio con il lettore. In una lettera Samuel Richardson diceva che ogni storia deve lasciare al lettore qualcosa da fare<sup>7</sup>. Sterne si spingeva molto oltre e nel romanzo di *Tristram Shandy* coinvolgeva, bacchettava, evocava ripetutamente, sempre con instancabile ironia, i suoi lettori e le sue lettrici, distratti o inadeguati, ribadendo per accumulo un percorso di educazione e formazione di un nuovo tipo di lettore, libero da pregiudizi di qualsiasi ordine, attento e disponibile. E, in un passo spesso citato, all'inizio del capitolo XI del volume II, *Tristram/Sterne* individuava con molta precisione i due termini di questo percorso, che da allora in poi sarà sempre più un processo di interazione:

Writing, when properly managed, (as you may be sure I think mine is) is but a different name for conversation: As no one, who knows what he is about in good company, would venture to talk all; – so no author, who understands the good boundaries of decorum and good breeding, would presume to think all: The truest respect which you can pay to the reader's understanding, is to halve this matter amicably, and leave him something to imagine in his turn, as well as yourself<sup>8</sup>.

È questo un passo che suggerisce molte riflessioni. La definizione della scrittura “adeguatamente governata”, come conversazione a cui si partecipa in buona compagnia, rievoca la funzione culturale fondamentale, di costume e promozione sociale e formativa, messa in atto dalla pratica della conversazione, diffusa nell'ambito dell'aristocrazia, della *gentry* e sempre più della nuova *middle class* dai giornali messi in circolazione fin dagli inizi del secolo con Joseph Addison e Richard Steele, e praticata di riflesso nella realtà quotidiana dei club e delle *coffee houses*, dei gruppi editoriali, frequentati da intellettuali non solo uomini ma anche, per la

<sup>7</sup> S. RICHARDSON, *Selected Letters*, Oxford, Oxford University Press, 1964, p. 296.

<sup>8</sup> L. STERNE, *The Life and Adventures of Tristram Shandy, Gentleman*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2009, p. 87; traduzione italiana: «Lo scrivere, quando è adeguatamente governato (e vi garantisco che quanto io scrivo lo è) è come una conversazione, solo con diverso nome: nessuno che sapesse fare la sua parte in buona compagnia si azzarderebbe a parlare sempre lui; – e così pure nessun autore, che comprendesse quali sono i confini del decoro e della buona educazione, si permetterebbe di pensare sempre lui: il rispetto più genuino che voi possiate rendere alla comprensione del lettore è di condividere la faccenda amichevolmente e di lasciargli qualcosa da immaginare a sua volta al pari di voi. Da parte mia, non mi stanco di avere per lui questi riguardi, e faccio tutto quel che posso per mantenere la sua immaginazione tanto indaffarata quanto la mia», STERNE, *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, Gentiluomo*, Milano, Meridiani Mondadori, 2016, p. 110.

prima volta, dalle prime donne intellettuali impegnate. E d'altra parte quel lungo secolo è stato definito in molti modi: "l'età della ragione", "l'età della storia", e anche "l'età di Johnson", da Samuel Johnson, il nome dell'intellettuale che era anche stato il conversatore più illustre del suo tempo e che nel 1764, insieme al pittore Joshua Reynolds, aveva fondato The Club, popolare centro di incontri e di conversazioni tra intellettuali. E poi proprio William Hogarth, il cui nome è soprattutto legato alle serie dei *conversation pieces*, è l'autore delle illustrazioni che accompagnavano i volumi delle prime edizioni del romanzo di Sterne, quindi il rimando alla situazione di scambio civile ed equanime di pensieri e riflessioni nell'ambito della conversazione, civile e informata sui fatti della società e della cultura del tempo, serve ad anticipare e rafforzare la dichiarazione successiva: l'impegno che, come in una buona conversazione a più voci, non si può "arrischiare" a parlare sempre lui, così in una scrittura "adeguatamente governata", nessun autore, sensibile ai confini del decoro e della buona educazione, si permetterebbe di pensare sempre lui. Nel rispetto quindi della capacità di comprensione del lettore, è necessario allora dividere con lui a metà questa faccenda, "amichevolemente", da buoni amici e lasciare qualcosa da immaginare anche a lui, il lettore appunto, come a voi stesso. E aggiunge, in conclusione, che da parte sua, non si stanca mai di avere questi riguardi per il lettore e mantenere la sua immaginazione tanto indaffarata quanto la sua. Sterne sa bene che al centro del rapporto tra testo e lettore ci sono le parole e – nel capitolo VII del volume V – ricorda come John Locke avesse dedicato un capitolo intero alle imperfezioni delle parole<sup>9</sup>, nel libro III del *Saggio sull'intelletto umano*. È infatti necessario controllare le parole, perché attraverso le parole controlliamo la nostra mente. Come diceva, riprendendo Epitteto, l'epigrafe sul frontespizio della seconda edizione dei primi due volumi di *Tristram Shandy*: le parole parlate, quelle che producono le opinioni, τὰ Δογματα, interessano e coinvolgono gli uomini più dei fatti per sé, τὰ Πραγματα. Perché le parole, anche per il pastore anglicano, sono evocatrici della realtà, o piuttosto – come dice l'incipit del Vangelo di Giovanni – creano la realtà, passando dal greco al latino all'inglese all'italiano: λόγος/verbum, word, parola, spirito, Dio creatore, quindi sempre parola creatrice, così come si iscrive nella magia della creazione – di Dio e dell'artista – oppure nel boato dell'esplosione di energia del Big Bang. E sempre la parola è magia creatrice. Ma può una parola, forse quella che allude alla fisicità, essere *sinful*, peccaminosa e trasgressiva, come credono la novizia e la badessa di Andouilletts, protagoniste

---

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 288.

della digressione narrata nel volume VII di *Tristram Shandy*? Francois Rabelais, per esempio, la fonte all'origine della facile allusione sessuale delle Andouilles (le Salsicette, che diventano Andouilletts nel racconto di Tristram), non distingueva tra parole buone e parole cattive, perché sembrava essere del parere che, rimescolate senza tregua all'infinito in inesauribili combinazioni, reali e metaforiche, tutte insieme, per eccesso o per ipertrofia, per contrasto o per opposizione, le parole – si diceva – mirano a dare vita a quella via altra, verso la libera espressione di sé. Con quale facile ironia, per la definizione geografica della badia da cui ha origine il viaggio disastroso della badessa e della novizia, Sterne si affida alla carica evocativa e allusiva delle pagine che Rabelais dedica all'isola delle *Andouilles*, l'isola Selvaggia delle Salsicce, declinandone il diminutivo Andouilletts, più adatto ad un registro di minore qualità eroicomico e di fatto ancora più irriverente. Con l'isola Selvaggia, antica fortezza delle Salsicce, una delle isole dove “discende” Pantagruelle<sup>10</sup>, Rabelais – lo ricorda in *Stranieri a noi stessi* Julia Kristeva – riproponeva con ironia e satira alcuni aspetti dei comportamenti dei protestanti in opposizione a quelli dei bigotti dell'isola di Tapinia, dove regna Quaresimante. E viene allora da pensare che, se la scelta di ogni dettaglio non è mai casuale in *Tristram Shandy*, l'aver coniugato un luogo di vita monacale della cultura cristiano-cattolica, l'Abbazia, con quello delle *Andouilles* (Andouilletts per Sterne, come si è ricordato), che Rabelais aveva associato ai Protestanti, sia un piccolo e duplice atto di satira antireligiosa, di denuncia dell'ipocrisia, del falso moralismo, del bigottismo, sia cattolico che protestante, in nome di una scelta di indipendenza, in nome dei valori, per Sterne come per Rabelais, della libertà e dell'umanesimo.

L'episodio della badessa e della novizia, appena annunciato con un pretesto artificioso nel capitolo XX, continua nei capitoli successivi, fino al XXV di quel volume VII di *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. L'epigrafe del volume VII è una citazione in latino da una lettera di Plinio il giovane che, mentre invita a riflettere con quale attenzione particolare Arato, personaggio di cui Plinio parla, consideri anche le stelle più piccole, osserva poi che quella di Arato – non è una digressione, ma è l'opera stessa, perché è nel particolare e nel frammento il senso del tutto. Così il viaggio narrato nel volume VII non è una digressione ma è “l'opera stessa” e anche nel viaggio minore della badessa e della novizia, in un gioco di scatole come matryoske, è racchiuso il senso del tutto, del volume VII e del romanzo. Il capitolo XX si apriva con una di quelle

<sup>10</sup> F. RABELAIS, *Gargantua e Pantagruelle*, vol. II, Torino, Einaudi, 1953, IV, XXXV-XLII, pp. 613-632.

frequenti affermazioni retoriche indirette che negano per affermare: «Now I hate to hear a person, especially if he be a traveller, complain that we do not get so fast in France as we do in England»<sup>11</sup>. Ma in effetti è proprio quello invece che vuol dire: «whereas we get on much faster», mentre noi, in Inghilterra – aggiunge – viaggiamo molto più in fretta. In Francia i cavalli sono più piccoli e le vetture vengono caricate all'inverosimile, tant'è che riescono a muoversi a fatica e se riescono poi a muoversi è solo per l'effetto di due parole che devono essere però pronunciate chiare, ben articolate, altrimenti non fanno effetto, e tuttavia a pronunciarle chiare e tonde... sono più nutrienti di una porzione di granturco. Il fatto è che – e qui si rivolge ai lettori tutti, a quelli dentro e fuori del testo, stuzzicando la loro curiosità riguardo quelle due parole – «though their reverences may laugh at it in the bed-chamber», «they will abuse it in the parlour»<sup>12</sup>. Già in uno dei primi capitoli del romanzo, Sterne/Tristram esprimeva il presentimento che la sua “vita e opinioni” avrebbero destato un certo subbuglio nel mondo e avrebbero coinvolto uomini di ogni rango, professione e classe sociale: sarebbero diventati «a book for a parlour-window»<sup>13</sup>, un “libro da salotto”. Ché diventare “libro da salotto” era stato quello che Montaigne aveva temuto avrebbe potuto essere il destino dei suoi saggi: una lettura di svago da conversazione in un salotto, un salotto come quel “circolo di metafisici” in cui Sterne/Tristram aveva immaginato che il suo lettore avrebbe potuto trovarsi a parlare del “saggio di Locke sull'intelletto umano”<sup>14</sup>. L'allusione è esplicita alla consuetudine e alla convenzione della conversazione da salotto e alla pratica, ancora la più diffusa, specie per la circolazione delle opere di narrativa, della lettura ad alta voce, che si contrapponeva a quella individuale, privata, silenziosa e solitaria, esperienza questa che chi scrive delega, in questo caso particolare in considerazione dell'ambito semantico fisico-sessuale a cui appartengono quelle due parole, ai piaceri e alle parole silenziose della camera da letto. Come pronunciare quindi quelle due parole, conciliando la disponibilità dell'orecchio che il lettore è disposto a prestargli in salotto con l'altro orecchio, che invece il lettore tiene per sé, nella camera da letto? Non osa chi scrive pronunciarle esplicitamente, l'inchiostro gli brucia il dito che scrive, vorrebbe farlo, ma teme che brucerà anche il foglio. E allora ricorre allo stratagemma di rac-

<sup>11</sup> STERNE, *The Life and Adventures of Tristram Shandy, Gentleman*, cit., p. 403.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 70.



contare come se la sono cavata – e in effetti si vedrà poi che non se la sarebbero cavata – con quelle due parole necessarie in una situazione disperata, la badessa e la novizia di Andoüillets. Accade così che la digressione del racconto nel racconto sposta la responsabilità della lettura e la carica trasgressiva delle due parole, impronunciabili, dallo scrittore alle due suore. E così si svolta verso il capitolo XXI, che inizia proprio con “La badessa di Andoüillets”, e con la tanto precisa quanto ironica collocazione geografica di Andoüillets: una badia che – si precisa – se consultate le grandi mappe provinciali che proprio ora sono in corso di pubblicazione a Parigi, troverete situata tra le colline che dividono la Borgogna dalla Savoia. La badessa dunque soffriva di una *anchilosi* o irrigidimento articolare, provocato da un indurimento della *sinovia* del ginocchio dovuto alle lunghe preghiere mattutine. Dopo aver fatto ricorso prima a preghiere e ringraziamenti, poi a invocazioni a tutti i santi e le sante che avessero mai sofferto di problemi articolari, poi ancora all’applicazione di certe sacre reliquie, la badessa aveva inutilmente tentato numerosi medicinali e misture, elencati pazientemente per l’estensione di una buona mezza pagina – alla Rabelais – senza riceverne beneficio alcuno. Alla fine fu indotta a tentare le terme di Bourbon. La narrazione che segue propone una successione di brevi sequenze di grande incisività visiva. E la dimensione teatrale delle scene che si susseguono infatti esalta, proprio passando tutto attraverso il filtro dell’ironia, la cifra che tiene insieme ogni situazione, pur nella loro particolare specificità. E questa cifra è la denuncia dell’ipocrisia, della falsità, del bigottismo. Già la scelta ingiustificata, come compagna di viaggio, di Margarita, la novizia diciassettenne, da parte della badessa, è dettata da un interesse personale e prevarica il diritto di una suora anziana che soffre di sciatica. E all’ipocrisia della badessa fa seguito un contesto di false apparenze: dalla armonia di facciata della operosa comunità degli artigiani che vivono nella badia e preparano e decorano, ognuno secondo le proprie competenze, la carrozza e le mule, come pure l’immediata disponibilità del giardiniere promosso al ruolo di mulattiere, il solenne rituale del saluto con l’esibizione di purezza, innocenza e devozione nell’abbigliamento e nella gestualità delle suore che rimangono nella badia. È un mondo di convenzioni che si andrà a infrangere contro la sola realtà spontanea e verace, che è quella del mulattiere, «a little, hearty, broad-set, good-natured, chattering, toping kind of a fellow»<sup>15</sup>, che aveva investito un mese della paga conventuale in un otre di cuoio pieno di vino e che, una volta

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 405: «un ometto robusto, tarchiato, bonario, chiacchierone e beone», trad. it, *ivi*, p. 500.

bevuto tutto, non ancora a metà viaggio, non esita ad abbandonare il proprio ruolo di mulattiere. Complici la giornata afosa, il vino generoso, la serata “deliziosa”, lo spettacolo della collina di Borgogna su cui cresceva la vigna, il dolce venticello che frusciava tra le foglie, il mulattiere intravede una piccola frasca tentatrice appesa alla porta di un fresco casolare e si lascia tentare, quasi che lo invitasse: «Come – come, thirsty mulateer – come in»<sup>16</sup>. E allora, dopo aver dato due significativi colpi di frusta, di salute alle due suore e di invito a procedere alle due mule, se la svigna ed entra nella piccola osteria ai piedi della collina, dove tra bevute, chiacchiere, e qualche allusione oscena, anche involontaria, dimentica del tutto la sua missione, la badessa, la novizia, le mule. E intanto le due mule, che hanno percorso metà della salita della collina, si accorgono dell'assenza del mulattiere e dopo uno scambio di imprecazioni allusive e brevi battute tra di loro, decidono di bloccarsi, con ironica “unanime decisione”, presa in due. Il capitolo XXII è breve, un terzo di pagina, ed è dedicato ai richiami e ai versi vocali messi in atto dalla badessa in alternanza alla novizia, due per ognuna di esse, per tentare di smuovere le mule; si chiude con la replica finale, rumorosa e oscena, della mula più vecchia. Drammatici ed estremi sembrano i toni del dialogo tra le due suore nel capitolo successivo che inizia così: «We are ruin'd and undone, my child, said the abbess to Margarita – we shall be here all night – we shall be plunder'd – we shall be ravish'd –»<sup>17</sup>. Una scena tragicomica, dove al rammarico per aver lasciato il convento – luogo protetto e sicuro – e al ridimensionamento – si direbbe, finalmente – ancora con qualche salace allusione, dei rispettivi malanni, fa seguito la domanda ansiosa della badessa al suo Dio che non ha voluto farla arrivare illibata alla tomba, cacciandole tutte e due in questo guaio. Parole pronunciate dall'una e ripetute dall'altra nello spavento che le paralizza fino all'ultima invocazione condivisa a metà dalla novizia subalterna: «O my virginity! Virginity! Cried the abbess. – inity! – inity! Said the novice, sobbing»<sup>18</sup>. L'incipit del capitolo che segue è della novizia:

My dear mother, quoth the novice, coming a little to herself, – there are two certain words, which I have been told will force any horse, or ass, or mule, to go up a hill whether he will or no; be he never so

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 406.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 407: «Siamo rovinate, siamo finite, figlia mia, disse la badessa a Margherita, – resteremo qui tutta la notte – ci deprederanno – ci violenteranno –», trad. it., *ivi*, p. 502.

<sup>18</sup> *Ibid.*: «O verginità! Verginità mia! Esclamò la badessa. – inità! – inità! – disse la novizia tra i singhiozzi», trad. it., *ibid.*

obstinate or ill-will'd, the moment he hears them utter'd, he obeys<sup>19</sup>.

Non sono parole magiche, come teme con orrore la badessa, che rifiuta la magia evocatrice e creatrice della parola, ma – la novizia precisa, con calma – sono parole “sinful”, peccaminose al massimo grado, sono mortali, sono peccato mortale, che, se le due venissero violentate – aggiunge ancora la novizia – senza fare in tempo a ricevere l’assoluzione, finirebbero... ma quale fine non si dice... parole che non si possono pronunciare, quindi, senza che tutto il sangue non salga sul volto... La badessa è curiosa, pensa che forse potrebbero essere bisbigliate al suo orecchio, ma non vengono pronunciate... nessun protagonista presente sulla scena ammette di dire o ascoltare le due parole intere... E quale ironia, da piccolo dramma eroicomico nell’invocazione al cielo che in quel momento non ha a disposizione un angelo custode, o uno spirito amico, un qualche agente naturale da mandare all’osteria, o un qualche “dolce concerto” che potesse interrompere il banchetto del mulattiere e gli ricordasse la bella immagine della badessa e Margherita con i loro rosari neri!

Ormai anche per l’invito di chi scrive che si rivolge direttamente al mulattiere perché venga via da lì, dall’osteria, è troppo tardi, «the horrid words» stanno per essere pronunciate... E così pure non è ancora ironica l’invocazione a quelli che sanno parlare di ogni cosa “al mondo con labbra senza peccato”, perché gli siano maestri e guida per dire quelle due parole... senza commettere peccato mortale? La soluzione per dire ed evitare il peccato mortale, la trova la badessa, con un espediente banale e forse astuto, nel capitolo XXV, che è quello che conclude l’episodio: dopo aver ricordato la definizione del peccato, mortale o veniale, secondo il confessore del convento, propone di annullare la dimensione trasgressiva e peccaminosa delle due parole spezzandole subito a metà, dividendole “amichevolemente a metà fra voi e un’altra persona”, perché non è peccato dire la sillaba *bou*, *bou*, *bou*, *bou*, *bou* anche cento volte e così pure la sillaba *ger*, *ger*, *ger*, *ger*, *ger*, fosse anche dal mattino ai vespri. E lo stesso vale per le due sillabe *fou* e *ter*. La badessa decide subito di iniziare lei, con *bou* seguita dal *ger* della novizia e dà il tono giusto, il ritmo dell’enunciazione. Per le seconde due sillabe un ordine inverso, prima la sillaba *fou* affidata alla novizia, mentre *ter*, la seconda va alla badessa:

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 408: «Cara madre, fece la novizia ritornando un poco in sé – ci sono due parole speciali che mi hanno detto indurrebbero qualsiasi cavallo o asino o mulo a montare su per un’erta volente o nolente, per ostinato o riluttante che sia, appena le sente pronunciare obbedisce», trad. it., *ivi*, p. 503.

«Thou shalt say *fou* – and I will come in (like fa, sol, la re, mi, ut, at our complines) with *ter*», «come dire fa, sol, la, re, mi, ut, a compieta», secondo l'esacordo di Guittone di Arezzo. Le due sillabe vengono enunciate tre volte dalla stessa voce. Le mule afferrano i segni musicali e agitano la coda, ma niente di più. Le due interpreti ripetono *bou* e *ger* sei volte, inutilmente. E per due volte la voce che dice *fou* e *bou* risuona “ancora più in fretta”, ma separata dalle seconde sillabe, mentre il ritmo più intenso suggerisce la tensione e i ritmi accelerati del rapporto sessuale nell'intimità della *bedchamber*. Ma le mule non capiscono e rimangono immobili: «Quicker still— God preserve me! said the abbess — They do not understand us, cried Margarita — But the devil does, said the abbes of Andouilletts»<sup>20</sup>. Le mule non capiscono i quattro frammenti delle due parole peccaminose, il cui senso intero avrebbe dovuto sollecitarle all'azione, ma il diavolo sì. Dopo aver diviso “amichevolmente”, tra loro due, il peso mortale di quelle parole, il senso intero delle quattro metà non circola a voce alta a metà collina, l'espedito non sortisce l'effetto sperato dalle due religiose: le due mule rimangono inevitabilmente inerti e le due suore ripetono meccanicamente i due frammenti evitando di comporne il senso “peccaminoso”, che vogliono ignorare di proposito per evitare il peccato mortale, che sarebbe l'incontro con il diavolo. Così il piccolo dramma tragicomico – di orrore, curiosità, desiderio e negazione, dell'atto peccaminoso che la parola intera significa – interpretato “amichevolmente” a metà, si svolge con ritmo incalzante nell'ultima pagina fino all'improvviso climax finale e statico delle ultime tre righe che concludono l'episodio. E quel ritmo accelerato, suggerito dalla badessa, come nella didascalia di un breve atto teatrale, che sancisce il fallimento finale dell'esperimento, diventa la chiave di volta di tutto l'episodio, trasgressivo, ironico, familiare, quasi la colonna sonora di quelle faccendole di cui – come si diceva, agli inizi del romanzo – Walter Shandy, si liberava agli inizi di ogni mese<sup>21</sup>. Il senso iscritto nelle due parole è estraneo all'esperienza delle mule – sterili, secondo la sapienza popolare – come pure alla esibita purezza delle due caste suore. E la scelta delle due parole

<sup>20</sup> *Ibid.*: «Ancora più in fretta – che Dio mi protegga! Disse la badessa – Non ci capiscono, esclamò Margarita. Ma il Diavolo sì, disse la badessa di Andouilletts».

<sup>21</sup> Nel capitolo IV del volume I del romanzo, Tristram porta come esempio della metodicità e puntigliosità di suo padre, Walter Shandy, una regola che il padre si era dato: la prima domenica sera di ogni mese per tutto l'anno, infallibilmente, come arrivava la domenica sera, dava la carica con le sue mani a una grande pendola collocata in cima alla scala di servizio e allo stesso periodo si liberava di alcune incombenze di famiglia, come i suoi doveri coniugali, in modo da essere libero di non doverci pensare più per tutto il resto del mese.

che appartengano all'ambito dell'attività sessuale della *bedchamber* è una scelta estrema, provocatoria, per esprimere in maniera più incisiva la distanza tra i personaggi della digressione – le due mule e le due suore, inerzia e ipocrisia – e i due protagonisti effettivi del romanzo di Tristram: scrittore e lettore.

E il lettore, “implicito” o esterno, il personaggio sempre presente nel romanzo, nelle sue tante maschere, quel lettore assume ora la maschera del diavolo, il solo che sa interpretare e ricomporre il senso trasgressivo dei due frammenti, delle due sillabe “innocenti” proposte “amichevolutamente” dalla badessa a chi scrive. Nella riga conclusiva la badessa sa per certo che il diavolo-lettore, proprio in quel momento, sa interpretare, dividendo ancora una volta “amichevolutamente” a metà la responsabilità del significato intero della parola intera, e condividendo quindi con chi scrive l'ironia di un'esperienza trasgressiva, anche se frammentaria nella forma e quindi inefficace, ma pregnante di senso per chi sa ricomporre quei quattro frammenti, e li sa leggere insieme, a due a due.