



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

**Università degli studi di Padova**  
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in  
Lettere

Tesi di Laurea

*Non una storia d'amore:  
Heathcliff come afreet in Wuthering Heights di  
Emily Brontë*

Relatore  
Prof. Paolo Bugliani

Laureanda  
Elena Biscontin  
N° matricola 1173527 / LTLT

Anno Accademico 2021 / 2022

# INDICE

<b>INDICE</b> .....	1
<b>INTRODUZIONE</b> .....	2
<b>CAPITOLO PRIMO</b> .....	3
LE AFFINITÀ CON JANE EYRE E L'ORIGINALITÀ PROPRIA DI WUTHERING HEIGHTS .....	5
WUTHERING HEIGHTS FRA NOVEL E ROMANCE .....	9
<b>CAPITOLO SECONDO</b> .....	11
COS'È LA GOTHIC NOVEL.....	11
IL GOTICO IN WUTHERING HEIGHTS.....	14
CHI È IL GOTHIC VILLAIN.....	19
CHI È IL BYRONIC HERO .....	22
<b>CAPITOLO TERZO</b> .....	26
CHE TIPO DI GOTHIC VILLAIN È HEATHCLIFF.....	26
HEATHCLIFF COME AFREET .....	36
I SENTIMENTI DI HEATHCLIFF.....	43
<b>CONCLUSIONE</b> .....	48
NON UNA STORIA D'AMORE .....	48
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	50

## INTRODUZIONE

*Afreet* è un termine che Charlotte Brontë ricava dalla mitologia araba e islamica: indica un *jinn* molto potente o un demone. Per lei, Heathcliff è questo: una diabolica creazione, nata dal genio creativo della sorella Emily, umano nell'aspetto e disumano nello spirito. Superficialmente, il protagonista di *Wuthering Heights* appare come tale. Ma ciò che distingue Emily da tutta una tradizione è la sua particolarissima scelta di fondere all'interno di uno stesso libro elementi che fino a quel momento si trovavano distinti nei vari generi di appartenenza.

Dopo un sintetico excursus sulla storia del gotico e sulla nascita della *Gothic novel*, sarà possibile mettere in relazione questo tipo di letteratura al romanzo della Brontë, arrivando a delinearne gli aspetti per cui si avvicinano uno all'altro. Fra questi, risalta l'elemento chiave della letteratura gotica, il *Gothic villain*: malefico protagonista dei romanzi, si inserisce in una collezione di personaggi di sesso maschile che possono essere distinti in diverse categorie, e fra i quali, insieme al *Byronic hero*, è particolarmente apprezzato. Qui entra in gioco la figura di Heathcliff, che riesce a rappresentare perfettamente questo tipo di 'anti-eroe' e contemporaneamente a discostarsene, racchiudendo nel suo personaggio aspetti che prima di lui non erano stati associati al *villain*: in primis, la componente femminile della sua persona, che contribuisce anche alla costruzione del complicato rapporto fra lui e Catherine. In secondo luogo, la natura dei suoi sentimenti; già solo la loro esistenza lo rende eccezionale tra i suoi simili, conferendogli una profondità d'animo che è difficile vedere soffermandosi solo sull'apparenza che di lui viene incoraggiata nel corso della storia.

Irredento, violento, diabolico e allo stesso tempo fedele, determinato e profondamente sensibile, Heathcliff illude il lettore, portandolo a credere di trovarsi di fronte all'eroe *tall, dark e handsome* di cui piace tanto innamorarsi; ma come Emily Brontë fa credere di volerlo amare, toglie al personaggio e alla storia ogni possibile tipo di attrazione, relegando quella che vuole essere la 'storia d'amore' principale a una distorsione di quello che sarà, alla fine, l'amore vero.

## CAPITOLO PRIMO

### Charlotte, Emily e Anne Brontë

#### *La famiglia e le sorelle Brontë*

Morire di tubercolosi nell'Inghilterra del 1800 non era di certo insolito. La famiglia Brontë del villaggio di Thornton, nello Yorkshire, ebbe modo di venir bene a conoscenza di tale fatto: il pastore Patrick Brontë si vide strappare ben quattro figli per questo male. La terza di questi era Emily Jane, uno spirito silenziosamente ribelle e nascostamente inquieto, dall'animo selvaggio ma mite d'aspetto. "Stronger than a man, simpler than a child, her nature stood alone."<sup>1</sup> Così la descriveva la sorella maggiore Charlotte nella sua prima prefazione alle opere delle due sorelle minori. Forse fu Charlotte stessa ad aprire un cassetto della scrivania di Emily, e scoprirvi alcune recensioni che quest'ultima aveva conservato, scritte appena dopo la pubblicazione della prima edizione dei loro libri.

I manoscritti di *Wuthering Heights* e *Agnes Grey* furono accettati contemporaneamente, mentre per *Jane Eyre* Charlotte dovette insistere di più con gli editori, salvo poi finire per essere la prima a venire pubblicata. Ma i tre libri raggiunsero gli occhi del pubblico a distanza di pochi mesi l'uno dagli altri, pubblicati sotto gli pseudonimi maschili di Currer, Ellis ed Acton Bell, già usati per la divulgazione delle loro poesie: scelta fatta da parte delle tre sorelle per far sì che la lettura venisse meno influenzata dal genere di chi si celava dietro la penna.

La decisione di mantenere uno pseudo-anonimato diede modo ai lettori e agli autori delle recensioni dell'epoca di effettuare innumerevoli congetture su chi avesse davvero scritto cosa, e questo avvenne già con la pubblicazione nel 1846 dei *Poems by Currer, Ellis and Acton Bell*: il velo di mistero iniziò a crearsi, per poi continuare a infittirsi con l'uscita delle opere in prosa. Era dubbioso l'anonimo scrittore di una recensione pubblicata in *The Atlas* del 22 gennaio 1848, dove sosteneva "whether, as there is little reason to believe, the names which we have written are the genuine names of the actual personages—whether they are, on the other hand, mere publishing names, as is our own private conviction—whether they represent

---

<sup>1</sup> Charlotte Brontë, *Biographical Notice of Ellis and Acton Bell*, in Emily Brontë, *Wuthering Heights*, text edited by Ian Jack, with an introduction and revised notes by John Bugg, Oxford, Oxford University Press, 2020, p. 313

three distinct individuals, or whether a single personage is the actual representative of the ‘three gentlemen at once’ of the title-pages—whether the authorship of the poems and the novels is to be assigned to one gentleman or to one lady, to three gentlemen or three ladies, or to a mixed male and female triad of authors—are questions over which the curious may puzzle themselves, but are matters really of little account”<sup>2</sup>; o anche in *The New Monthly Magazine* di gennaio 1848, dove Ellis ed Acton Bell vengono descritti come due stili di composizione e due modi di approcciarsi al romanzo totalmente diversi fra loro, più che come due personalità distinte<sup>3</sup>.

Tuttavia, positive o negative che fossero, la maggior parte delle recensioni dedicava uno spazio al confronto fra i vari libri dei Bells. In *The Athenaeum*, Chorley non si risparmia dal suggerire alle autrici di cercare di essere meno malinconiche nei loro prossimi romanzi, specificando tuttavia che *Agnes Grey* era più accettabile rispetto a *Wuthering Heights*, ma per questa ragione anche meno travolgente<sup>4</sup>. L’opinione più comune restava quella secondo cui l’autore di *Wuthering Heights* fosse lo stesso di *Jane Eyre*: opinione che l’autrice di quest’ultima opera fin da subito ritenne un “unjust and grievous error!”<sup>5</sup> Per porre fine alle congetture e alle critiche, talvolta piuttosto aspre, nei confronti delle opere delle sorelle, Charlotte decise di scrivere una prefazione per la nuova edizione di *Wuthering Heights*, chiarendo una volta per tutte le identità nascoste dietro gli pseudonimi e la vera penna di ciascun libro.

Sorge spontaneo però domandarsi se non ci fosse una ragione dietro la confusione generale presente fra i lettori; d’altronde non è comune vedere pubblicati i lavori di tre sorelle che rivelano tutte un talento ugualmente importante. È sicuramente importante riconoscere la presenza di una vena letteraria all’interno dell’intera famiglia: il padre, Patrick Brontë, non solo si laureò al St John’s College dell’università di Cambridge, ma durante la sua gioventù pubblicò alcuni libri di poesie, un romanzo e scrisse una collezione di sermoni; e anche la madre, Maria Branwell, sembra non fosse priva di talenti letterari<sup>6</sup>. Questo incise sulla crescita dei quattro fratelli sopravvissuti, e infatti Branwell, Charlotte, Emily ed Anne passarono la loro infanzia a inventare storie, a scriverle, e addirittura arrivarono a costruire una libreria composta da veri e propri libretti creati a mano da loro. I giovani non si limitarono ad

---

<sup>2</sup> Unsigned, *The Atlas* (22 January 1848), in Emily Brontë, *op. cit.*, p. 297

<sup>3</sup> Unsigned, *The New Monthly Magazine* (January 1848), in Emily Brontë, *op. cit.*, p. 299

<sup>4</sup> Unsigned [F. H. Chorley], *The Athenaeum* (25 December 1847), in Emily Brontë, *op. cit.*, p. 294

<sup>5</sup> Charlotte Brontë, *Biographical Notice of Ellis and Acton Bell*, in Emily Brontë, *op. cit.*, p. 311

<sup>6</sup> Sandra Gilbert and Susan Gubar, *Looking Oppositely: Emily Brontë’s Bible of Hell*, in Harold Bloom, *Emily Brontë’s Wuthering Heights*, New York, Chelsea House Publishers, 2008, p. 35

esprimere la loro inclinazione per la scrittura, ma pare fossero competenti anche in campo artistico e musicale.

Esiste una sorta di mito sull'infanzia dei fratelli Brontë, secondo il quale fu grazie a un set di soldatini di legno regalatogli dal padre che ebbe inizio l'invenzione delle storie e degli scenari immaginari che i quattro bambini passavano le giornate a inventare. I primi a riportare in forma scritta i frutti della propria immaginazione furono i fratelli maggiori, Charlotte e Branwell, che crearono le 'Cronache di Glasstown' e i racconti di 'Angria'; ben presto anche Emily ed Anne seguirono il loro esempio, inventando un ciclo di storie ambientato sull'isola di 'Gondal', le cui protagoniste erano delle eroine dal carattere forte; di questi ultimi purtroppo sono sopravvissute solo alcune poesie scritte da Emily. I Brontë poi leggevano insieme le loro storie, confrontandosi e traendo ispirazione dalle storie degli altri per le proprie, e usandosi anche come modelli per i personaggi della loro fantasia. Abitudine che riprenderanno in età adulta le tre sorelle, quando si incontreranno di nuovo dopo i rispettivi periodi all'estero: basti prendere a esempio *Shirley* di Charlotte Brontë, la cui protagonista è direttamente ispirata a Emily<sup>7</sup>.

La parrocchia di Haworth era quindi un vero e proprio centro creativo, da cui non stupisce siano nate personalità tutte ugualmente dotate in campo artistico e letterario. Accomunate non solo da un medesimo talento, ma anche dalla ricerca di simili immagini, simili eroi e simili scenari, le sorelle Brontë sono riconoscibili nella loro scrittura, ma distinguibili per il carattere singolare di ognuna, che riesce sempre a manifestarsi attraverso le loro scelte stilistiche.

### *Le affinità con Jane Eyre e l'originalità propria di Wuthering Heights*

*Jane Eyre* e *Wuthering Heights* furono le due opere che i lettori misero più spesso a confronto, con un atteggiamento diffuso soprattutto nel periodo precedente la pubblicazione della *Biographical notice of Ellis and Acton Bell* da parte di Charlotte, quando ancora era concesso pensare che gli autori delle due opere fossero la stessa persona.

Ciò che venne rimarcato più frequentemente fu come *Wuthering Heights* potesse essere considerato un'opera nella sua versione ancora acerba: sia se preso in considerazione isolato dalle altre opere delle Brontë, come ad esempio nel numero di *The Examiner* dell'8 gennaio

---

<sup>7</sup> Emily Brontë, *op. cit.*, pp. x-xii

1848, dove l'anonimo recensore si augura che l'autore produca sì un altro libro, ma "giving himself more time in its composition than in the present case, developing his incidents more carefully, eschewing exaggeration and obscurity, and looking steadily at human life, under all its moods, for those pictures of the passions that he may desire to sketch for our public benefit"<sup>8</sup>; sia, e specialmente, se messo a confronto con l'opera di Charlotte. Per quest'ultimo caso, Sydney Thompson Dobell (a cui Charlotte si riferisce esplicitamente nella sua nota biografica del 1850) in particolare, afferma che "if *Wuthering Heights* had been written as lately as *Jane Eyre*, the figure of Heathcliff, symmetrised and elevated, might have been one of the most natural and most striking portraits in the gallery of fiction"<sup>9</sup>; ma anche George Henry Lewes scrive a supporto di quest'idea, in quanto secondo lui "Currer Bell throws more humanity into her picture; but Rochester belongs to the Earnshaw and Heathcliff family. Currer Bell's riper mind enables her to paint with a freer hand"<sup>10</sup>, ammettendo le somiglianze fra i due protagonisti maschili, però sempre sottolineando le mancanze dell'(anti)eroe disegnato dalla sorella minore.

Ma per quanto uno potesse essere ritenuto inferiore rispetto all'altro, "Rochester ed Heathcliff presentano entrambi chiari tratti byroniani, e sebbene la violenza che Emily conferisce al proprio personaggio sia mitigata nel mondo di Charlotte, è ben visibile negli universi ambigualmente erotici di entrambe l'influenza della sessualità passivo-aggressiva di Byron, che presenta tratti di sadomasochismo, omoerotismo, incesto e allo stesso tempo narcisismo. È questa influenza, che pervade le opere delle sorelle Brontë, a consentire di individuare nella loro scrittura un genere relativamente nuovo, una sorta di romanticismo nordico, che si lascia ispirare non solo dalla poesia di Byron, ma anche dal mito che gli è stato costruito attorno e dalla sua personalità; e che presenta forti richiami anche a tradizioni più antiche, tra cui sicuramente quella gotica, e pure quella del dramma elisabettiano"<sup>11</sup>. E questa è una delle caratteristiche delle sorelle Brontë che allontana i loro racconti dalla tradizione, che contraddistingue allo stesso modo sia i protagonisti maschili delle loro opere, sia, e soprattutto, le protagoniste, distanziandole dalla vasta gamma di eroine di cui si scriveva in quel periodo: Jane Eyre e Catherine Earnshaw sono troppo selvagge e byroniane, troppo romantiche per poter essere associate a una qualsiasi tipica protagonista della tradizione protestante, perché "la loro versione della volontà protestante deriva dalla lettura romantica di Milton,

---

<sup>8</sup> Unsigned, *The Examiner* (8 January 1848), in Emily Brontë, *op. cit.*, p. 295

<sup>9</sup> [Sydney Thompson Dobell], *The Palladium* (September 1850), in Emily Brontë, *op. cit.*, p. 304

<sup>10</sup> George Henry Lewes, *The Leader* (28 December 1850), in Emily Brontë, *op. cit.*, p. 308

<sup>11</sup> Harold Bloom, *op. cit.*, pp. 1-2

ma principalmente nella sua drammatizzazione byroniana, piuttosto che nelle sue analisi più dialettiche e sottili tipiche di Blake o della Shelley, o nella sua condanna più normativa in Coleridge o nel Wordsworth de *I confinant?*<sup>12</sup>. Già solo dalla costruzione dei loro personaggi è ben visibile l'aspirazione delle Brontë a distinguersi dagli scrittori loro contemporanei e precedenti.

Un altro elemento distintivo che si ritrova tanto in Emily quanto in Charlotte, è una sorta di 'ferocia indomita', come la definisce Virginia Woolf, un ardore che si insinua tra le persone ordinarie e che supera la quotidianità, legandosi invece a quelle che sono le passioni più sregolate. Ed è questo ardore a spingerle a cercare, per la loro prosa, un aiuto esterno, che possa riuscire ad avvicinare il testo non in versi a quelle sensazioni provate da loro, profondamente poetiche. Per entrambe, questo aiuto è la forza della natura, attraverso la quale riescono a rappresentare tutte le emozioni umane che con la semplice descrizione di azioni andrebbero a sfumare in una loro versione diluita e insoddisfacente. Ed è questa la ragione per cui si viene colpiti a fondo dai panorami e dagli scenari che si trovano fra le loro pagine, perché "their storms, their moors, their lovely spaces of summer weather are not ornaments applied to decorate a dull page or display the writer's powers of observation—they carry on the emotion and light up the meaning of the book."<sup>13</sup>

Ma per quante possano essere le caratteristiche che accomunano la scrittura di una sorella all'altra, le loro restavano due personalità ben distinte. "*Jane Eyre* is a book which affects the reader to tears; it touches the most hidden sources of emotion. *Wuthering Heights* casts a gloom over the mind not easily to be dispelled. It does not soften; it harasses, it extenterates."<sup>14</sup> È così che l'anonimo di *The Atlas* distingue i loro due modi di scrivere, anticipando la sostanziale differenza che intercorre tra Charlotte ed Emily: la prosa della prima si presenta come potente, mentre quella della seconda è quasi devastante. Ciò perché, riprendendo i ragionamenti della Woolf, Charlotte nella sua scrittura dà testimonianza di un'esperienza che è del tutto affine alla comune esperienza umana, sebbene di intensità maggiore (ed è questa maggiore intensità a renderla potente); Emily, al contrario, scrive di nozioni che vanno al di là della normale concezione umana: in *Wuthering Heights* "non c'è nessun 'io', non ci sono governanti né datori di lavoro. C'è l'amore, ma non l'amore di uomini e donne comuni, perché Emily si era lasciata ispirare da una qualche concezione più generale, e gli

---

<sup>12</sup> Harold Bloom, *op. cit.*, p. 2

<sup>13</sup> Virginia Woolf, *Jane Eyre and Wuthering Heights*, in Harold Bloom, *op. cit.*, pp. 11-12

<sup>14</sup> Unsigned, *The Atlas* (22 January 1848), in E. Brontë, *op. cit.*, p. 298



impulsi che le hanno dato la spinta creativa non erano le sue sofferenze, o le sue ferite: lei ha guardato al di fuori, scorgendo un mondo spaccato, lasciato in un immenso disordine, e ha sentito dentro di lei di avere il potere di riunire questo disordine all'interno di un libro. E il risultato di questa grandissima ambizione viene percepito, in ogni singola pagina, come lo sforzo di non far comunicare ai propri personaggi la semplice espressione delle loro emozioni, per quanto intense possano essere, ma un qualcosa che abbia un afflato universalistico”<sup>15</sup>.

Innegabilmente comune a tutte le sorelle Brontë è la vena poetica: d'altronde la prima pubblicazione per tutte e tre, e di tutte e tre insieme, era stata proprio una raccolta di poesie. La critica ha sin da subito messo in rilievo questa caratteristica: alcune pagine di *Wuthering Heights* vengono definite “the masterpiece of a poet, rather than the hybrid creation of the novelist”<sup>16</sup>. Ma ciò che è importante tenere a mente per capire i loro libri che il significato di un libro molto spesso è distante da ciò che vi avviene e ciò che vi viene detto, perché consiste più che altro in una qualche connessione fatta nella mente dell'autore, ed è perciò necessariamente di difficile comprensione per il lettore. E ciò è ancora più vero per le Brontë, appunto, poetesse, e la connessione che fanno è più di sensazioni che di vere e proprie osservazioni. E la ragione per cui *Wuthering Heights* è più difficile da comprendere rispetto a *Jane Eyre*, è il fatto che Emily fosse più poetica di Charlotte<sup>17</sup>.

Fu Charlotte per prima a operare dei distinguo tra l'arte narrativa di Emily e la propria, così come fra quella di Emily e quella di Anne, arrivando a dichiarare che “an interpreter ought always to have stood between her [sister] and the world' and thereby implied that Emily's was an essentially private language.”<sup>18</sup> Affermazione immediatamente sottoscritta dalla critica, la quale, prendendo a esempio questo primo tentativo di isolare *Wuthering Heights* rispetto alle classiche categorie letterarie diffuse negli anni Quaranta dell'Ottocento, tentò sempre di inserire Emily Brontë in un periodo storico che la precedeva o che la seguiva, ma senza mai assegnarla a un suo momento nel tempo<sup>19</sup>. E quello della categoria in cui inscrivere *Wuthering Heights* è un problema sorto con la nascita del libro stesso, e su cui i lettori si sono continuati a crocciare nei decenni a venire. Eppure tutto ciò che è risultato da questi vani

---

<sup>15</sup> Virginia Woolf, *op. cit.*, p. 12

<sup>16</sup> Sydney Thompson Dobell, *The Palladium* (September 1850), in Emily Brontë, *op. cit.*, p. 305

<sup>17</sup> Virginia Woolf, *op. cit.*, p. 12

<sup>18</sup> Nancy Armstrong, *Emily Brontë In and Out of Her Time*, in Harold Bloom, *op. cit.*, pp. 105-106

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 106

tentativi di determinare precisamente il genere di appartenenza del romanzo, è l'aver reso ancora più apparente la sua non-appartenenza a un unico genere.

A primo impatto si potrebbe considerare *Wuthering Heights* come un romanzo inscrivibile nella tradizione del romanticismo; ma Emily Brontë fa capire chiaramente che i suoi personaggi, le sue relazioni e le sue emozioni non possono essere raccontati tramite le convenzioni tipicamente romantiche del linguaggio, dichiarandosi così al di fuori da questa tradizione<sup>20</sup>. I personaggi sono però costruiti seguendo norme e aspettative di stampo vittoriano. E la storia non si risparmia neanche dal presentare aspetti del tutto gotici. Ma nella sua anomalia rispetto alla tradizione della *novel* inglese, *Wuthering Heights* è riuscito ad affermarsi a tutti gli effetti come un classico della letteratura ottocentesca.

### Wuthering Heights fra novel e romance

Le categorie di *romance* e *novel* si affermano proprio nel periodo precedente la pubblicazione dell'opera di Emily Brontë: per tale ragione è importante capire quali fossero le distinzioni che venivano fatte all'epoca.

Il *romance* è quello che in italiano corrisponde al romanzo cavalleresco: contraddistinto da atmosfere eccezionali, va a caratterizzarsi in tutti i suoi aspetti per la straordinarietà. Il mondo del *romance* è ben lontano da quello di tutti i giorni in cui esiste il lettore: qui ci si trova nel tempo dell'avventura, dove le vicende sono favolose e i personaggi eroici, il tempo e lo spazio che circondano e in cui si muovono gli eroi non sono né concreti né definiti, rendendo possibile per i protagonisti vivere delle vite incredibili e potenzialmente infinite<sup>21</sup>.

Il *novel* invece vuole avvicinarsi il più possibile alla vita reale, dando ai suoi personaggi nomi propri e adeguati alla loro posizione sociale, inserendoli in uno spazio ben definito e in un tempo che scorre e che si può misurare, rendendoli protagonisti di vicende che siano reali, o perlomeno verosimili. Vuole insomma riprodurre la vita vera, proponendo scenari ben noti al lettore, nei quali può riuscire a immedesimarsi, e che sono riconoscibili per la loro familiarità<sup>22</sup>.

Questa opposizione netta fra i due generi, anche imponendo due termini del lessico letterario ben precisi per indicare l'una e l'altra categoria, ma che resta tutto sommato incerta,

---

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 98

<sup>21</sup> Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 97-98

<sup>22</sup> *Ibidem*, pp. 99-104

dimostra, nella sua incertezza nel segnare un confine definito fra le due, che in fondo si tratta di due gruppi distinti, ma che vengono comunque presi in considerazione come classe unitaria<sup>23</sup>. E i primi tentativi di delineare questa distinzione vengono fatti proprio nella seconda metà del Settecento, rendendo la questione del tutto attuale nel momento della pubblicazione di *Wuthering Heights*.

Per tale ragione *Wuthering Heights*, fin da subito vittima dei tentativi del pubblico di assegnarlo a una categoria letteraria prestabilita, è riuscito a ritrovarsi tra questi due gruppi, che proprio in quel momento attraversavano un momento di ridefinizione. E come è valido per tutti i generi che si trovano all'interno dell'opera di Emily Brontë, pure in questo caso è andato a riconfermarsi perfettamente ibrido. Sin dalla prima apparizione, quindi, è apparso con chiarezza che *Wuthering Heights* poteva essere definito *novel* per i suoi personaggi, che non sono i cavalieri, i re o gli eroi del *romance*, ma individui perfettamente comuni, che il lettore avrebbe potuto tranquillamente incontrare per strada; così come i paesaggi e i luoghi, ispirati allo Yorkshire assai familiare alla Brontë. Anche da un punto di vista del tempo del racconto, *Wuthering Heights* non si conforma ai 'dettami' canonici del *romance*: in esso, infatti, il tempo scorre eccome: la storia segue due generazioni diverse di personaggi (che poi una sia una sorta di riproposizione dell'altra è una questione differente). Ciò che causa una possibile confusione con la categoria del *romance* (e che rende il libro straordinario) è il modo in cui l'autrice infonde nei suoi personaggi dei sentimenti che trascendono le regole di verosimiglianza, dando all'opera una dimensione di sregolatezza, creando personaggi che non hanno nessuna caratteristica che non sia ordinaria, ma che sono dominati da forze sovrumane.

Emily Brontë dimostra di avere una consapevolezza dei processi e delle cognizioni narrative fuori dal comune: e grazie a ciò riesce a dare vita a un'opera fuori dal comune, un *novel* che sconfina dalle regole della sua stessa categoria, collocandosi contemporaneamente anche all'interno della tradizione del *romance* proprio grazie agli elementi sovranaturali e gotici di cui le sue pagine sono ricolme.

---

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 96

## CAPITOLO SECONDO

### Il gotico e *Wuthering Heights*

#### *Cos'è la Gothic novel*

Tra gli anni Sessanta del 1700 e gli anni Venti del secolo successivo hanno iniziato a venire pubblicati libri che è presto stato possibile riunire all'interno di un'unica, nuova categoria: quella del romanzo gotico. Estremamente popolare soprattutto nel decennio finale del diciottesimo secolo, si può dire che la *Gothic novel* in quegli anni dominasse il mercato; i lettori del tempo ne erano avidi, e le caratteristiche che sapevano di poter ritrovare in quel genere di letture sono ricorrenti e peculiari. Storie di castelli infestati, eroine che vengono perseguitate da esseri mostruosi, un cattivo scuro ma intrigante e creature che vanno dai fantasmi ai mostri o dai lupi mannari ai vampiri; tutto questo è *Gothic novel*.

I tratti che vanno individuati all'interno di un racconto perché esso possa essere ritenuto gotico sono ben definiti. Innanzitutto, serve un'ambientazione temporale che sia nel passato: questo accade a volte solo nominalmente, ma spesso gli autori riescono a dare l'impressione di starsi immergendo per davvero all'interno di un mondo antico, costruito con grande accuratezza nei minimi dettagli. L'ambientazione fisica si configura invece in castelli, rovine abbandonate, conventi; qualsiasi luogo che possa assumere l'aria lugubre che gli autori del periodo cercavano. Queste sono le caratteristiche degli sfondi in cui si svolge l'azione, che prevede la messa in scena di tutto ciò che è selvaggio e barbarico, e che quindi possa assecondare i gusti del pubblico dell'epoca; inoltre, sono molto amate le rappresentazioni fortemente sensazionalistiche, che qui si raffigurano nella descrizione di situazioni ed emozioni estreme, che vogliono essere il più spaventose possibile. Il quadro che viene a crearsi offre quindi una sorta di evasione al lettore, che in quegli anni amava rigettare le vicende contemporanee, rifugiandosi in racconti lontani nel tempo e nello spazio<sup>24</sup>.

L'opera in cui il terrore appare come soggetto e panorama per la prima volta all'interno di un romanzo è *Ferdinand, count Fathom* di Tobias Smollett (1753), che presenta da subito alcune caratteristiche chiave del genere. Innanzitutto vi si può rintracciare un vero e proprio

---

<sup>24</sup> David Punter, *The Literature of Terror: a History of Gothic Fiction from 1765 to the Present Day*, London, New York, Longman, 1980, cap. 1

tentativo di teorizzare gli scopi che il terrore poteva avere a livello sociale; d'altro canto in esso i personaggi, posti nelle situazioni estreme tipiche del gotico, si ritrovano ad avere mezzi inadeguati o a essere loro stessi inadeguati nell'affrontarle. Oltre a queste caratteristiche il testo si distingue per un morboso interesse nei confronti delle tendenze più perverse della sensibilità umana, e disprezzo e disgusto vengono trattati in maniera molto realistica.

Undici anni dopo, appare l'opera che ad oggi viene considerata uno dei testi principali del genere: *The Castle of Otranto* di Horace Walpole (1764). Walpole tratta un tipo di gotico che si posiziona a un'estremità opposta in confronto al *Fathom* o alle opere successive di Ann Radcliffe o di Matthew Lewis. Dove quelli di questi ultimi si presentano come libri tenebrosi e pesanti, *The Castle of Otranto* appare quasi leggero, per certi versi più vicino a una favola, anche nei suoi tentativi di rappresentare l'orrido. In comune con Smollett però resta la convinzione, propria anche di Walpole, che il terrore e la paura siano strumenti potentissimi per riuscire a risvegliare e a catturare l'attenzione del lettore; e questa convinzione la si trova messa in atto fra le pagine, così come vi si trova il tentativo di scardinamento delle norme dell'Illuminismo che il genere ricercava.

Un testo che propone una netta evoluzione rispetto ai primi esempi sopracitati è *The Old English Baron* (1777) di Clara Reeve: a differenza degli altri testi cardine del genere, il romanzo presenta una tipologia di soprannaturale che non ha ancora caratteristiche prettamente terrificanti, e un'ambientazione in un passato che, invece di generare paura e meraviglia, risulta più come una fonte di conforto<sup>25</sup>.

Questi si possono dire i testi che nella storia della narrativa si configurano come gli antesignani del romanzo gotico 'vero e proprio'. Il canone gotico si andrà delineando con tre opere rimaste giustamente celebri, ossia *The Mysteries of Udolpho* di Ann Radcliffe (1794); *The Monk* di Matthew Lewis (1796) e *The Italian*, sempre della Radcliffe (1797). In esse si registra un'importante evoluzione, soprattutto per quanto riguarda la tecnica narrativa, che presenta un'allargamento nella sua portata e anche una maggiore consapevolezza dei temi trattati. È possibile, tuttavia, operare chiare distinzioni tra i due autori: la più rilevante si ha nelle rispettive concezioni del soprannaturale, che da un lato viene giustificato, dall'altro resta un fatto inspiegabile; ma in ogni caso, è da notare che non si qualifica come caratteristica del tutto centrale in nessuno dei tre libri. Sia Lewis sia la Radcliffe dimostrano un innegabile interesse per fantasmi e illusioni, ma in entrambi i casi li concepiscono più che altro come metafore,

---

<sup>25</sup> *Ibidem*, cap. 2

assegnandogli la funzione di raffigurare preoccupazioni che hanno un respiro più ampio. Questo si può notare anche analizzando quali sono i veri motivi centrali comuni a tutti i tre lavori, ovvero le relazioni: tra società, solitudine ed immaginazione; tra la privata libertà dell'individuo all'interno di mondi fantasiosi, e la sua esteriore subordinazione alle leggi di convenzione e repressione dell'epoca. Più in generale, quindi, si può dire che il tema principale di questo tipo di romanzi sia l'esplorazione delle relazioni che ci possono essere tra un individuo e l'ambiente che lo circonda: questo sarà riscontrabile in tutta la tradizione del genere, anche se in alcuni casi successivi, come in Godwin o nella Shelley, questa tematica verrà declinata guardandone l'accezione più apertamente politica<sup>26</sup>.

Negli anni a seguire verranno ad affermarsi altri nomi di sperimentatori in questo genere, e grazie ai loro contributi all'interno del filone narrativo del Gotico, la *Gothic novel* continuerà a evolversi e trovare una sua definizione; per esempio, "Blake, Coleridge, Shelley, Byron and Keats all found in the Gothic elements which they used for distinctive purposes; and in doing so, they simultaneously widened the scope of Gothic and made explicit certain connexions which had previously been only implicit."<sup>27</sup>

Ciò che risulta interessante nel confronto fra le opere ascrivibili all'universo del Gotico è l'osservazione di come la società che ha sviluppato questo genere (scrivendolo, ma soprattutto leggendolo) sia, di base, dell'idea che le ingiustizie siano diffuse ovunque, e manifesti forti dubbi circa l'efficacia delle indicazioni date dalla società nel corso del diciottesimo secolo, il cui scopo doveva essere tentare di fornire un aiuto per affrontare le esperienze concrete. Tutto questo è osservabile in una serie di elementi che emergono da ogni romanzo del periodo: la crescente consapevolezza della forte disuguaglianza presente tra i sessi; un'enfasi di stampo romantico sulla parzialità e la scarsa neutralità della ragione, se considerata come una luce-guida per il comportamento a livello sociale; un incremento di coscienza del fatto che esistano parti della psiche che non sembrano comportarsi in accordo coi criteri razionali del tempo; e, infine, una grande insistenza sul fatto che molto spesso gli atteggiamenti dei personaggi della generazione presa in esame derivino dai peccati dei padri che li hanno cresciuti<sup>28</sup>. Di certo una delle caratteristiche più indelebili del gotico, che ancora oggi si può

---

<sup>26</sup> *Ibidem*, cap. 3

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 111

<sup>28</sup> *Ibidem*, cap. 4

riconoscere, è la sua influenza su tutti, o quasi, i più grandi autori della sua epoca, e come riporta Punter: “the horror novel...affects all the great romantics without exception”<sup>29</sup>.

La *Gothic novel* com'è stata intesa finora, se definita dal punto di vista storico, si può dire che scompaia a metà del diciannovesimo secolo; ma se la si considera più come una tendenza, i lavori di diciannovesimo e ventesimo secolo presentano in moltissimi casi tratti derivati proprio da questo genere. Ovviamente, la caratteristica più rilevante è il terrore: esso è l'essenza del gotico. Ovunque sia possibile scorgere il terrore all'interno della letteratura degli ultimi due secoli, lì vi si possono (quasi sempre) trovare tracce del gotico, poiché nella storia letteraria i due concetti si sono ormai intrecciati in maniera inscindibile. In più, il gotico ha lasciato segni anche a livello sociale: se tra le tematiche è possibile intravedere segni di disprezzo nei confronti delle convenzioni sociali, è perché nei libri viene presentato uno specchio dell'ideologia dell'epoca, dove spesso le convenzioni stabilite, che esse fossero pensate per la società o per la letteratura, venivano rinnegate. Infine, è sempre grazie al gotico che ha iniziato a emergere la tecnica letteraria della suspense: gli autori di *Gothic novels* sono stati i primi ad averne sincero bisogno, i primi per cui questo processo era essenziale per un buon funzionamento dei meccanismi delle loro trame<sup>30</sup>.

### *Il gotico in Wuthering Heights*

Più tardo rispetto al periodo di massima fioritura della *Gothic novel*, il capolavoro di Emily Brontë è comunque da sempre stato assegnato, perlomeno in parte, a questa categoria letteraria. Come risalta chiaramente sin dall'introduzione di John Bugg all'edizione Oxford di *Wuthering Heights*, “to recognize the influence of the gothic tradition on *Wuthering Heights* we need only catalogue of the familiar tropes upon which Brontë draws: a large, eldritch house dating back several generations; an ambiguously presented hero-villain; a fascination with death (and corpses), along with the very boundary between life and death; suggestions of the supernatural; and extremes of landscape and weather that are matched by extremes of social experience (imprisonment, flight)”<sup>31</sup>.

Considerando questo elenco di tratti caratteristici del gotico, è facile trovare in *Wuthering Heights* un romanzo, in questi aspetti, perfettamente aderente al genere. Analizzandoli

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 12

<sup>30</sup> *Ibidem*, cap. 1

<sup>31</sup> Emily Brontë, *Wuthering Heights*, text edited by Ian Jack, with an introduction and revised notes by John Bugg, Oxford, Oxford University Press, 2020, p. xxiii

più nello specifico, l'atmosfera gotica si distende intorno al lettore appunto da subito, nelle descrizioni degli scenari e delle case, panorama e spesso protagonisti dell'intera vicenda:

Wuthering Heights is the name of Mr Heathcliff's dwelling, "Wuthering" being a significant provincial adjective, descriptive of the atmospheric tumult to which its station is exposed in stormy weather. Pure, bracing ventilation they must have up there, at all times, indeed: one may guess the power of the north wind, blowing over the edge, by the excessive slant of a few, stunted firs at the end of the house; and by a range of gaunt thorns all stretching their limbs one way, as if craving alms of the sun. Happily, the architect had foresight to build it strong: the narrow windows are deeply set in the wall, and the corners defended with large jutting stones. Before passing the threshold, I paused to admire a quantity of grotesque carving lavished over the front, and especially about the principal door, above which, among a wilderness of crumbling griffins and shameless little boys, I detected the date "1500" and the name "Hareton Earnshaw." (p. 2)<sup>32</sup>

Questa è la prima comparsa della casa attorno a cui ruotano le vicende e i personaggi. Già qui c'è un'anticipazione di un altro tema tipicamente gotico che spesso viene richiamato dalla Brontë: la descrizione di paesaggi e condizioni meteorologiche sfavorevoli, che li rendono perfettamente allineati alle esperienze vissute dai protagonisti. In questo caso, la "pure, bracing ventilation" che Lockwood immagina sia una costante di tale area, è, appunto, solo immaginata; ma sarà Lockwood stesso a riportare la prima esperienza di un clima estremo, di cui è testimone durante la sua seconda visita a Wuthering Heights:

[...] I approached a window to examine the weather. A sorrowful sight I saw; dark night coming down prematurely, and sky and hills mingled in one bitter whirl of wind and suffocating snow. (pp. 10-11)

È qui molto interessante l'utilizzo da parte dell'autrice dell'aggettivo "suffocating" in riferimento alla neve: la bufera costringerà Lockwood a passare l'intera notte nell'inquietante abitazione, che più di una volta e per più di una persona si è ben presto trasformata in una prigione, rendendo reale l'effetto di soffocamento che viene anticipato dalla fitta neve. Questa è solo una delle intense esperienze di prigionia che i personaggi di *Wuthering Heights* si ritrovano a vivere: chi più di tutti si è ritrovata vittima di tale imprigionamento è certamente Isabella Linton, inconsapevole sposa del crudele Heathcliff, che invece della favola che si illude di poter vivere, si ritrova intrappolata in un matrimonio dove l'amore e il rispetto non

---

<sup>32</sup> Tutte le citazioni di *Wuthering Heights* sono tratte dall'edizione OUP citata sopra. Per questa ragione ci si limiterà a fare riferimento alla pagina tra parentesi.



esistono, e l'unica realtà sono gli abusi sofferti ogni giorno. Ma è sempre Isabella a vivere anche il sentimento opposto, ovvero l'esaltazione nel momento in cui riesce finalmente a fuggire dal suo inferno personale:

“I have run the whole way from Wuthering Heights!” she continued, after a pause. “Except where I’ve flown—I couldn’t count the number of falls I’ve had—Oh, I’m aching all over! (p. 148)

Altro carcere apparentemente inespugnabile è quello in cui finisce per rinchiudersi Catherine stessa, che nei suoi momenti finali, prima di cedere completamente alla follia che precederà la sua morte, sfogherà il suo desiderio di libertà in un grido di disperazione:

“the thing that irks me most is this shattered prison, after all. I’m tired, tired of being enclosed here. I’m wearing to escape into that glorious world, and to be always there; not seeing it dimly through tears, and yearning for it through the walls of an aching heart; but really with it, and in it. (p. 139)

Il passo più esplicitamente gotico si trova però alcune pagine dopo quest'esclamazione. Con vividezza lampante, Emily veicola il fascino per la morte e i cadaveri tipico del genere in più di un'occasione, ognuna legata alla morte di Cathy, che porta anche a riflessioni sul sottile confine posto tra vita e morte. L'immagine certamente più spiacevole in questo senso creata dall'autrice è quella descritta da Heathcliff stesso, con disgustosa fierezza, a Nelly:

“I’ll tell you what I did yesterday! I got the sexton, who was digging Linton’s grave, to remove the earth off her coffin lid, and I opened it. I thought, once, I would have stayed there, when I saw her face again—it is hers yet—he had hard work to stir me; but he said it would change, if the air blew on it, and so I struck one side of the coffin loose—and covered it up—not Linton’s side, damn him! I wish he’d been soldered in lead—and I bribed the sexton to pull it away, when I’m laid there, and slide mine out too—I’ll have it made so, and then, by the time Linton gets to us, he’ll not know which is which!” (p. 249)

Il sensazionalismo gotico è in questo passo palese più che mai, racchiuso tutto nel pathos ma anche nella possessività e gelosia, che raggiungono qui il loro assurdo apice, e che portano Heathcliff addirittura a immaginare i cadaveri, nemici per la vita e per la morte, impegnati anche nell'aldilà in una corsa alla decomposizione, dove chi riuscirà a raggiungere il traguardo per primo sarà colui che vincerà il posto d'onore accanto all'amata<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> Stevie Davies, *Emily Brontë: Heretic*, London, Womens press, 1994, p. 170

In questo passaggio il cadavere di Cathy è ormai già da lungo tempo sepolto; ma non lo è ancora nel momento in cui Heathcliff si ritrova in preda alla disperazione più totale, ovvero quando Nelly gli annuncia la morte di Cathy. È in questa istanza che si lascia andare a un'invocazione diretta allo spirito della donna, diventata uno dei punti chiave dell'intero romanzo:

Catherine Earnshaw, may you not rest, as long as I am living! You said I killed you—haunt me, then! The murdered *do* haunt their murderers. I believe—I know that ghosts *have* wandered on earth. Be with me always—take any form—drive me mad! only *do* not leave me in this abyss, where I cannot find you! Oh, God! it is unutterable! I *cannot* live without my life! I *cannot* live without my soul!” (pp. 145-146)

Qui Heathcliff vuole rivolgersi alla vera Cathy, al suo spirito originale, quello che conosce fin dall'infanzia e che a questo punto del libro ha in realtà ormai perso in qualsiasi modo la sua essenza iniziale. E questo si sa perché lo spirito di Cathy si è ormai chiaramente perso prima della sua morte, insieme alla sua stessa autocoscienza, che si distacca del tutto e si fissa invece sugli ambienti che la circondano, apparendo, alla sua percezione totalmente distorta e tormentata, come entità del tutto estranee. Nel corso di tutta la storia, Heathcliff è stato per lei una sicurezza nel suo rispecchiarla perfettamente; ma arrivati a questa altezza, l'immagine riflessa di se stessa, che lei vede nel mondo esterno, la fa letteralmente andare fuori di sé: Cathy non riconosce più il suo riflesso in Heathcliff, ma quindi ora dov'è che si trova? Il vertice di questo straniamento viene raggiunto nell'episodio in cui Cathy per caso si osserva all'interno dello specchio di casa sua, a Thrushcross Grange, e nella sua alienazione si illude di trovarsi ancora all'interno della sua camera d'infanzia, dove era solita trovarsi di fronte a un armadio nero, la cui superficie, alla luce di candela, appariva lucida e riflettente:

“The black press? where is that?” I asked. “You are talking in your sleep!”

“It's against the wall, as it always is,” she replied. “It *does* appear odd—I see a face in it!”

“There is no press in the room, and never was,” said I, resuming my seat, and looping up the curtain that I might watch her.

“Don't *you* see that face?” she enquired, gazing earnestly at the mirror.

And say what I could, I was incapable of making her comprehend it to be her own; so I rose and covered it with a shawl.

“It's behind there still!” she pursued, anxiously. “And it stirred. Who is it? I hope it will not come out when you are gone! Oh! Nelly, the room is haunted! I'm afraid of being alone!” (pp. 106-107)

Come osserva Stevie Davies, “this is not a woman’s voice but a child’s, speaking in spasms of irrational fear and superstition, so that the Gothic themes of the haunted room, the *alter ego* and the split or multiple personality are deployed in an irresistibly convincing way as symptoms of psychological displacement and reversion under intolerable stress”<sup>34</sup>. Il Gotico sembra essere corollario naturale del personaggio e della sua identità scissa.

Il tema della stanza infestata non ricorre in *Wuthering Heights* soltanto in questo passo. In uno dei primi più espliciti richiami al gotico presenti nel libro è proprio un fantasma, di Cathy stessa, a infestare la camera d’infanzia in cui la Cathy delirante pensava di trovarsi. In questo caso il protagonista dell’episodio è Lockwood, che durante la sua prima notte passata a *Wuthering Heights* viene fatto accomodare proprio nella camera della piccola Cathy. Qui si lascia andare a sonni per niente tranquilli, e nella serie di sogni che inizia a fare appena si addormenta, in uno di essi il ramo di un albero sbatte così fastidiosamente contro la finestra da spingerlo ad alzarsi per spezzarlo:

“I must stop it, nevertheless! I muttered, knocking my knuckles through the glass, and stretching an arm out to seize the importunate branch: instead of which, my fingers closed on the fingers of a little, ice-cold hand!

The intense horror of nightmare came over me; I tried to draw back my arm, but the hand clung to it, and a most melancholy voice sobbed,

“Let me in—let me in!”

“Who are you?” I asked, struggling, meanwhile, to disengage myself.

“Catherine Linton” it replied, shiveringly (why did I think of *Linton*? I had read *Earnshaw* twenty times for Linton). “I’m come home, I’d lost my way on the moor!”

As it spoke, I discerned, obscurely, a child’s face looking through the window—Terror made me cruel; and, finding it useless to attempt shaking the creature off, I pulled its wrist on to the broken pane, and rubbed it to and fro till the blood ran down and soaked the bedclothes: still it wailed, “Let me in!” and maintained its tenacious gripe, almost maddening me with fear. (p. 20)

La decisione di inserire un fantasma, reale o sognato che esso sia, all’interno di *Wuthering Heights*, qualifica in maniera diretta il romanzo come appartenente all’universo del Gotico, e non può essere certo considerata una scelta casuale, anche perché Cathy comparirà una seconda volta, sotto forma di fantasma, pure alla fine del romanzo, stavolta in compagnia di Heathcliff, appena sepolto, come racconta Nelly:

---

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 208

But the country folks, if you asked them, would swear on their Bible that he *walks*. There are those who speak to having met him near the church, and on the moor, and even within his house—Idle tales, you'll say, and so say I. Yet that old man by the kitchen fire affirms he has seen two on 'em, looking out of his chamber window, on every rainy night since his death. (p. 291)

Ma anche più in generale, possiamo asserire che le pagine del romanzo accolgono molte presenze ectoplasmatiche, seppure meno chiaramente identificate come fantasmi compiuti. Un dettaglio particolare resta il modo in cui Emily decide di sviluppare il soprannaturale: se nel corso della tradizione della *Gothic novel* si sono sviluppate due tendenze nel trattare la tematica, una che prevede un soprannaturale “totale”, senza nessun tipo di giustificazione che appartenga al mondo reale (tipica di Lewis, o come si riscontra in *Dracula* di Bram Stoker), e una che invece vuole un approccio di tipo più razionale (come nei romanzi di Radcliffe). La Brontë sembra adottare chiaramente questo secondo approccio: in entrambi i casi citati, agli eventi fantasmagorici c'è sempre una spiegazione che sia realistica. Nel primo caso si tratta del sogno di un fantasma, non di un fantasma vero e proprio; nel secondo invece la negazione di Nelly conferma il fatto che siano tutte dicerie o frutto delle immaginazioni dei “country folks” (anche se, qualche riga più avanti, lei stessa ammetterà di aver paura di stare da sola, fuori, al buio).

Per finire la rassegna di caratteristiche esplicitamente gotiche di *Wuthering Heights*, manca solo quella principale: l’“ambiguously presented hero-villain”<sup>35</sup> è senza ombra di dubbio racchiuso nel personaggio di Heathcliff, che merita uno spazio di analisi tutto suo.

### *Chi è il Gothic villain*

Nel suo fondamentale studio Punter, che annoverava Blake, Coleridge, Shelley, Byron e Keats come innovatori del gotico, aggiunge che “what they also did was, in various works, embody the central symbols of terror of an age; and largely because of these imaginative embodiments, those symbols were to resonate right through the nineteenth century”<sup>36</sup>. Ma quali sono i simboli di cui parla? Si tratta di tre figure chiave per la comprensione dell'unica figura che si vedrà emergere nel genere del gotico.

---

<sup>35</sup> Emily Brontë, *op. cit.*, p. xxiii

<sup>36</sup> David Punter, *op. cit.*, p. 114

La prima di queste è il *wanderer*: si tratta di un uomo il quale, per aver compiuto un crimine imperdonabile nei confronti di Dio (che può andare dalla blasfemia alla mancanza di fede), è condannato a una vita di erranza e immortalità sulla terra. Questa vita senza nessun auspicio di fine non è mai piacevole e in questo panorama il Dio che punisce è quasi sempre malevolo, in quanto la sofferenza di questo personaggio dovrebbe essere espiazione sufficiente, ma il Dio geloso dell'aspirazione propria dell'uomo si rifiuta di porre fine alle sue pene.

La seconda è il vampiro: particolarmente amato dai romantici, è un'anomalia del genere umano che ricorre spessissimo nei loro lavori. Essenzialmente, nel vampiro viene incarnata un'unione particolarmente cara al gusto gotico, quella di morte e passione; in lui è possibile vedere la trasgressione della legge della moralità, ma anche una singolare perversione del mito prettamente cristiano del sacrificio. Esso rappresenta anche una sorta di tabù; questo è particolarmente rilevante nel vampiro di Byron, che risulta intoccabile persino da altri spettri o creature demoniache. Quel che è più particolare a livello di gotico del vampiro, e a livello di confronto con l'*hero-villain* di *Wuthering Heights*, è il suo essere "elegant, well dressed, a master of seduction, a cynic, a person exempt from prevailing socio-moral codes"<sup>37</sup>, caratteristiche che gli guadagnano a pieni titoli un posto tra le varie forme del *Gothic villain*.

La terza figura individuata è quella del *seeker after forbidden knowledge*: un sapere proibito che può andare da quello sessuale, a quello più romantico degli alchimisti, perennemente alla ricerca di una conoscenza che riveli la vita eterna agli uomini, incarnata nella mitica pietra filosofale, che sarebbe in grado di elevare gli esseri umani al livello di divinità. L'esempio più famoso di questo tipo di personaggio è il protagonista di *Frankenstein* di Mary Shelley<sup>38</sup>.

Il comune denominatore di queste tre figure, che le rende base del *Gothic villain* com'è conosciuto oggi, è la loro forza straordinaria, sovraumana, che quasi sempre si esplicita in una vera e propria sopravvivenza alla morte. Tali figure sono poi caratterizzate da una innata e aristocratica superiorità rispetto ai comuni e più insignificanti criminali; ma soprattutto sono guidati da desideri e passioni che sono socialmente inaccettabili o irrealizzabili (o la cui realizzazione potrebbe sfociare in disastri sociali e trasgressioni dei confini ben netti posti tra natura, umanità e divinità). In sintesi, "they are individualists disruptives – all of them

---

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 119

<sup>38</sup> *Ibidem*, cap. 4

aristocrats of one kind or another – who are not content with the restrictions placed on them by a settled and ordered society”<sup>39</sup>.

Il *Gothic villain* è di certo l’elemento estetico che attrae e cattura di più l’attenzione dei lettori di romanzi di questo genere, essendo fin dalle origini il personaggio più complesso e tratteggiato in maniera più interessante, anche se talvolta da una mano esitante; maestoso, dalle infinite risorse, soprattutto se sfruttate per i suoi scopi diabolici, ma allo stesso tempo incredibilmente attraente e per certi versi irresistibile, nessuna *Gothic novel* se ne privava<sup>40</sup>.

Peter Thorslev, nella sua rassegna degli eroi romantici protagonisti dei secoli diciottesimo e diciannovesimo, ha cura di sottolineare la differenza tra il *Romantic hero* e il *Gothic villain*, mettendo prima di tutto in risalto il fatto che dove il primo è letteralmente l’eroe della storia di cui è protagonista, il secondo è ugualmente protagonista della narrazione, restandone comunque il cattivo. E così come il *Romantic hero* si inserisce perfettamente nella moralità della sua epoca, ma è nel suo accettare ed essere consapevole di questa moralità che si nasconde il suo antagonismo: accettando ciò che è considerato “giusto”, rende ancora più palese la sua scelta di fare ciò che è malvagio. Per questo non sarà mai in grado di conquistare le simpatie del lettore.

Per quel che concerne l’apparenza fisica, il *Gothic villain* è sempre degno di nota, spesso per la sua straordinaria bellezza, talvolta solo per la sua fisionomia fuori dall’ordinario; non va oltre la mezza età, è sempre alto, muscoloso, dall’aspetto mascolino e imponente, con un’aura tenebrosa data in parte anche dalla capigliatura scura e dalle sopracciglia folte, che risaltano sulla carnagione tipicamente pallida; ma ciò che più colpisce di questo personaggio sono i suoi occhi. Di nascita tendenzialmente aristocratico, tale caratteristica gli viene attribuita per due ragioni: sia per donargli un ulteriore senso di potenza, che deriva automaticamente dalla nobiltà, ma anche per inserirlo nella tradizione dell’angelo caduto, che dalla grande prestigiosità è sceso a livelli infimi, a rappresentare la perversione di grandezza di cui Lucifero è simbolo, come si avrà modo di approfondire nel prossimo paragrafo. In alternativa alle nobili origini, molto spesso viene fatta la scelta di non concedergli natali ben chiari, ma anzi viene appositamente creato un velo di mistero intorno alla sua nascita o alla sua crescita ed educazione. Il mistero legato alle sue origini diventa anche un suo segno distintivo, che pervade la sua intera personalità, di cui il *Gothic villain* fa il proprio tratto dominante, e che è alla base di tutte le sue scelte e azioni; frequentemente questa caratteristica viene

---

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 120

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 11

accresciuta dalla presenza di un qualche tipo di grave peccato nascosto nel passato, da parte del personaggio stesso, o legato alla sua famiglia.

La forza di volontà dei *Gothic villain* non ha eguali tra gli eroi romantici: non ci sono redenzioni finali, solo una tenacissima perseveranza nel fare il male, fino alla fine e fino in fondo. Questo li porta a essere incredibilmente intelligenti, fonte inesauribile di cattiverie e macchinazioni malefiche, che non possono mai smettere di inventare per poter raggiungere i loro loschi obiettivi.

L'ultimo attributo generalmente accostato ai *Gothic villains* è la loro misoginia: una delle loro più grandi fonti di piacere è torturare le povere ragazze che si trovano fra le mani, e questo non solo per esigenze di trama, ma anche per il loro privato godimento, essendo che scelgono sempre di fare più male di quanto sia necessario per arrivare ai loro fini<sup>41</sup>. Ciò che è più peculiare nel *Gothic villain* rispetto alle altre figure maschili a lui contemporanee, è, per l'appunto, il rapporto con la società che lo circonda.

Qualificandosi a pieno come un fuorilegge o comunque un relegato sociale, ciononostante assimila nella sua personalità e in tutte le sue sfumature le caratteristiche che ricava dall'ambiente in cui è inserito; riconosce la propria crudeltà, ma la giustifica sempre perché motivata da lussuria o cupidigia, rifiutandosi di attirare a sé le simpatie del pubblico: non ne ha bisogno, in quanto è convinto di essere vittima lui stesso di una società ingiusta, o di essere stato emarginato da codici sociali o morali repressivi nei suoi confronti<sup>42</sup>.

### *Chi è il Byronic hero*

La figura del *Gothic villain* – così come è stata descritta sinora – sarebbe stata destinata a mutare profondamente. Essa si staglia troppo nitidamente con le sue differenze rispetto a tutti gli altri eroi romantici, dove questi ultimi hanno come lui un rapporto conflittuale con la società, ma, diversamente dal cattivo gotico, se ne tagliano fuori completamente. Si può far partire il paragone dal confronto tra il *Gothic villain* e la figura in cui si trasformerà successivamente, il *noble outlaw*: sono i due personaggi con la maggior parte delle caratteristiche in comune, in particolare per quanto riguarda il loro aspetto fisico, il mistero che li avvolge nelle origini e nel carattere, ma anche nei momenti in cui capita ci siano rimorsi di coscienza.

---

<sup>41</sup> Peter Thorslev, *The Byronic Hero: Types and Prototypes*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1965, pp. 53-55

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 21

Tuttavia, è importante sottolineare la profonda differenza che intercorre fra i due: il *Gothic villain* pre-byroniano, così come viene introdotto nei romanzi, non presenta mai nessun tipo di empatia, e anzi con i suoi gesti sadici e i suoi crimini riesce sempre ad accrescere il proprio livello di crudeltà. Al contrario, il *noble outlaw*, ben rappresentato da Byron nel conte Lara, o in Lord Marmion di Scott, è sempre il primo a essere vittima della società, ed è per questo che si ribella a essa. Inoltre, è presente in lui un'innata gentilezza, dote naturale, che spesso si mostra nel suo rapporto con le donne, e che è la ragione per cui i suoi peccati vengono, almeno in parte, perdonati. Questa trasformazione, dal *Gothic villain* al *noble outlaw*, presenta un parallelo significativo nell'evoluzione che si vede nella figura di Satana, evoluzione che ha corso nel periodo tra la pubblicazione del *Paradiso perduto* di Milton al movimento del Romanticismo<sup>43</sup>: significativo perché una delle fonti di ispirazione più importanti nell'opera di Emily Brontë è Milton stesso; ma anche perché la situazione di Satana, prima della sua romanticizzazione da parte di Blake e Shelley, è la stessa del *Gothic villain* della letteratura. Entrambi ne hanno le caratteristiche, ma nessuno dei due può ancora essere considerato un eroe romantico, perché per diventarlo devono prima essere in grado di muovere l'empatia del pubblico, in modo da rendere comprensibili le ragioni della loro ribellione contro la società.

Questa progressione non è ancora visibile nel romanzo di Brontë, dove il *Gothic villain* resta tendenzialmente un degenerato, ma è già ben presente nel teatro di stampo gotico: in queste rappresentazioni l'antagonista gotico ha già iniziato a mostrare molto più pentimento per le proprie azioni, avvicinandosi ulteriormente alle tendenze proprie del Romanticismo e dell'eroe romantico<sup>44</sup>; ma soprattutto, questo cattivo trasformatosi in un eroe penitente, sarà alla base dell'evoluzione importantissima che porterà alla creazione di protagonisti come il Manfred di Byron (anch'esso di ispirazione alla Brontë per la caratterizzazione di Heathcliff). Esempi di questa precoce trasformazione in eroe sono De Monfort di Joanna Baillie, che in *De Montfort, a Tragedy on Hatred* (1801) mette in scena un *Gothic villain* che spesso si lascia sopraffare dalla bontà, ma che soprattutto è in grado di provare rimorso, sentimento che lo innalza allo status di *hero*; altro *villain* diventato eroe è Alfonso (alias Julian), protagonista di *Julian and Agnes* (1801) di William Sotheby. Alfonso, pentito delle proprie azioni maligne, si sacrifica per difendere le sue amanti, arrivando a fine opera a meritare il perdono di entrambe,

---

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 22

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 61



qualificandosi come vero e proprio *hero of sensibility*: un'altra figura tipica della tradizione, il cui approfondimento troverà spazio nelle prossime righe.

Sempre Thorsley, nel suo studio dell'eroe byroniano, espone egregiamente la differenza chiave tra quello che era il *Gothic villain* (qui, nello specifico, della Radcliffe) e quello che diventa invece il *Byronic hero*:

Mrs. Radcliffe's villains are, after all, villains; Byron's heroes are heroes. Montoni and Schedoni cannot stand music or women, they have no understanding of virtue or of human sympathy, and consequently they never have any real sense of guilt or repentance. In other words, they are personifications of evil, entirely unsympathetic and quite unbelievable; no attempt was made to give them depth of heart or soul. The Byronic Hero, on the other hand, is invariably courteous toward women, often loves music or poetry, has a strong sense of honor, and carries about with him like the brand of Cain a deep sense of guilt. He is almost invariably sympathetic in spite of his "crimes," none of which involve unnecessary cruelty, as do the crimes of the Gothic villain. Although the Byronic Hero bears a strong physical resemblance to Mrs. Radcliffe's Gothic Villains, he has been ensouled and humanized, and this is a crucial difference.<sup>45</sup>

Lo stesso autore per arrivare a definire l'oggetto del suo studio compila un elenco di quelli che sono i "tipi" di personaggio maschile presenti nella tradizione pre- e pienamente romantica, arrivando a definire: per i pre-romantici il *child of nature* (ingenuo, per nulla sofisticato, spesso impulsivo o dalle tendenze aggressive, quasi primordiali), lo *hero of sensibility* (che include i personaggi di buona famiglia, sofisticati pensatori e dall'animo passionale, dove le passioni possono andare dalla malinconia lugubre, alla commozione, ma anche a una certa stravaganza) e, ovviamente, il *Gothic villain*. Tra i modelli romantici invece si trovano il già nominato *noble outlaw* (empatico, ribelle ma sempre per una giusta causa, di natura mai crudele o sadico e soprattutto cordiale nei confronti delle donne), la *Faust-figure*, Caina e il *Wandering Jew*, e il Satana-Prometeo<sup>46</sup>. L'eroe creato da Lord Byron diventa quindi un'unione di caratteristiche delle figure elencate, rendendolo un ibrido tra il *Gothic Villain* per il suo aspetto fisico, il suo passato misterioso e i suoi segreti peccaminosi, e tra l'eroe più sensibile, sia per le tendenze più sensibili, sia per la devozione all'amata; ma è anche un ribelle romantico, e il suo rimorso è legato alla sua sfera morale personale, più che ai peccati che sa di aver commesso agli occhi della società. In questo modo, gli sbagli dell'eroe byroniano sono

---

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 8

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 21

completamente suoi, esattamente come lo è la sua personale scala valoriale, in una moralità che sceglie mettendosi apertamente in contrasto con la società in cui vive<sup>47</sup>.

Qualità imprescindibile del *Byronic hero* resta il suo essere “bigger than life”<sup>48</sup>, ovvero avere una grandezza in potenza, in dignità, ma soprattutto nell’animo, che lo solleva dal livello dei comuni mortali, coi quali condivide alcune qualità che lo rendono più realistico, ma restando pur sempre un’idealizzazione, un modello d’uomo irraggiungibile che lo fa spiccare in mezzo alla moltitudine. È perciò molto più virtuoso e, in generale, migliore degli altri: da qui la difficoltà di definire gran parte degli eroi romantici come anche byroniani, perché questi ultimi, essendosi creati una propria scala di valori, non risulterebbero rientrare nella definizione consueta di “virtuoso”.

In Inghilterra la tradizione letteraria del *Byronic hero* muore con il suo iniziatore: ci sono solo alcune eccezioni negli anni a seguire, dove personaggi di romanzi scritti in epoca vittoriana ne rispecchiano i tratti. L’influenza di Byron resta in tutte le opere del periodo, sia quella data dai suoi scritti, ma forse anche di più quella dell’autore come personaggio e le leggende che gli si sono create intorno; di certo essa è ben visibile anche nel lavoro delle sorelle Brontë, sia per quanto riguarda il Rochester di *Jane Eyre*, che si presenta chiaramente come un discendente del *Gothic villain/hero*, ma ancor di più in Heathcliff, che “is not only Byronic, but a great literary achievement”<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> *Ibidem*, pp. 163-164

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 186

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 192

## CAPITOLO TERZO

### Heathcliff

Heathcliff betrays one solitary human feeling, and that is not his love for Catherine; which is a sentiment fierce and inhuman; a passion such as might boil and glow in the bad essence of some evil genius; a fire that might form the tormented centre—the ever-suffering soul of a magnate of the infernal world: and by its quenchless and ceaseless ravage effect the execution of the decree which dooms him to carry Hell with him wherever he wanders. No; the single link that connects Heathcliff with humanity is his rudely-confessed regard for Hareton Earnshaw—the young man whom he has ruined; and then his half-implicit esteem for Nelly Dean. These solitary traits omitted, we should say he was child neither of Lascar nor gypsy, but a man's shape animated by demon life—a Ghoul—an Afreet.

Charlotte Brontë

#### *Che tipo di Gothic villain è Heathcliff*

In *Wuthering Heights*, è intorno a Heathcliff che gira l'azione, è lui che dà inizio alla storia ed è intorno a lui che si succedono le generazioni e i mali che pervadono l'intera narrazione. Per questo diventa ricettacolo di tutta l'ambiguità morale, la degradazione e il fascino che sono caratteristici di *Wuthering Heights*, ma si fa anche elemento unitario che raccoglie in sé le diverse tradizioni letterarie che Emily Brontë vuole accogliere nel proprio romanzo. Prima fra queste è certamente quella del gotico, come già ampiamente discusso in precedenza; ma la figura del *villain* viene declinata in questo caso in maniera del tutto originale.

Heathcliff si impone ufficialmente come *Gothic villain* nel momento del suo ritorno a Wuthering Heights, quando si affaccia alla porta di casa e rivolge la parola a Nelly, inizialmente confusa dalla “deep voice, and foreign in tone” (p. 81), ma nella quale riesce a riconoscere un modo di pronunciare il suo nome a lei familiare che la spinge a indagare oltre. Girandosi, si scopre di fronte a un “tall man dressed in dark clothes, with dark face and hair” (p.81): descrizione semplice ma precisa, dove il rimando al gotico non si può ignorare. Ciò che caratterizza Heathcliff ancor più come *villain* è tuttavia il dettaglio finale aggiunto da Nelly, quello che la porterà al riconoscimento definitivo: al passare di un raggio di luce sui suoi lineamenti, riesce a distinguere delle guance pallide, coperte da baffi neri, delle

sopracciglia folte e corrucciate, ma soprattutto degli “eyes deep set and singular” (p.81). È qui che Nelly afferma: “I remembered the eyes” (p. 81). Dettaglio chiave della descrizione è proprio quello degli occhi, che, come già affermato, sono centrali in questa figura; Emily Brontë non trascura questo particolare, che significativamente tornerà alla morte del personaggio, quando sempre Nelly, scoprendone il corpo senza vita, cerca di donargli una sembianza d’ordine:

I tried to close his eyes—to extinguish, if possible, that frightful, life-like gaze of exultation, before any one else beheld it. They would not shut—they seemed to sneer at my attempts, and his parted lips and sharp, white teeth sneered too! (p. 290)

In questo modo, la descrizione fisica di Heathcliff lo inserisce perfettamente e a pieno diritto tra le file dei *Gothic villains*, in un modo tale che all’epoca l’accostamento risultasse inequivocabile e immediato, rendendo così sia i collegamenti con la tradizione, sia il distacco da essa, del tutto espliciti.

Fra i dettagli che lo avvicinano alla figura gotica che più lo rappresenta, rientra anche la sua origine sconosciuta, che richiama il velo di mistero caratterizzante di questi personaggi. Così Nelly cerca di rincuorare il giovane Heathcliff, geloso della nuova amicizia creatasi tra Cathy ed Edgar Linton, esortandolo a trovare in sé la nobiltà d’animo che potrebbe derivare da una nobiltà di nascita, anche se solo fantasticata:

You’re fit for a prince in disguise. Who knows, but your father was Emperor of China, and your mother an Indian queen, each of them able to buy up, with one week’s income, Wuthering Heights and Thrushcross Grange together? And you were kidnapped by wicked sailors, and brought to England. Were I in your place, I would frame high notions of my birth; and the thoughts of what I was should give me courage and dignity to support the oppressions of a little farmer! (p. 49)

Resta però vero che le origini di Heathcliff, nobili o umili che esse siano, sono del tutto ignote: portato in casa da Mr. Earnshaw, raccolto dalle strade di Liverpool come un randagio abbandonato, fin da subito si inserisce nella storia come un “dirty, ragged, black-haired child” (p. 30), capace solo di ripetere “over and over again some gibberish that nobody could understand” (p. 30). Più e più volte viene definito un “gypsy brat” (p. 30), da piccolo da parte di Mrs. Earnshaw, ma anche da adulto da Mr. Lockwood, che quando lo incontra per la prima volta gli appare come un “dark-skinned gypsy in aspect” (p. 3). Nel corso del tempo sono state avanzate molteplici ipotesi su quale potesse essere la nazionalità che Emily Brontë vuole dare al suo protagonista: Liverpool era un porto dove il commercio di schiavi era una

pratica ben funzionante, e i continui richiami alla scurezza della sua pelle portano a pensare a una sua importazione da qualche colonia imperiale britannica; ma non possono essere escluse neanche delle origini irlandesi, come quelle del padre dell'autrice<sup>50</sup>. Tutte le ipotesi potrebbero essere valide quanto quella avanzata da Nelly Dean, ma di sicuro resta il fatto che l'origine di questo 'cattivo' è quasi del tutto ignota, e tale scelta è stata fatta consapevolmente per conferirgli l'ulteriore strato di oscurità e ambiguità che lo caratterizza.

È interessante notare come questo aspetto venga acuito ancora di più alla seconda comparsa di Heathcliff, che al suo ritorno si presenta come trasformato, ma senza indizi in più circa il suo cambiamento o come esso sia avvenuto. Le uniche considerazioni a riguardo sono quelle di Nelly, che comunque si limita a dire che "his upright carriage suggested the idea of his having been in the army" (p. 83), senza dare altre informazioni su come possa avere impiegato i tre anni di assenza da Wuthering Heights, né cosa possa averlo cambiato talmente da rendere "his manner [...] even dignified, quite divested of roughness though too stern for grace" (p. 83).

Se una parte di Heathcliff è quindi contraddistinta dal mistero delle sue origini *gypsy*, il suo ritorno lo fa quasi rinascere, andando a confermare una sua caratterizzazione in senso opposto, ovvero dandogli un'aura tendente all'aristocratico. È vero però che sia il *gypsy* sia l'aristocratico erano visti in quest'epoca come figure ambivalenti.

Nel caso del nomade, l'ambivalenza si manifesta da una parte nel senso che viene dato alla parola, per esempio, da Mrs. Earnshaw, quindi con tutto lo sdegno e il disgusto che derivavano dalla sua mancanza di posizione nelle gerarchie sociali; ma dall'altra parte assume accezioni positive, in quanto figura che spesso, nella letteratura, veniva raffigurata con sguardo sentimentale, associata a una società poco civilizzata, ma per questo più virtuosa e permeata di etica egualitaria<sup>51</sup>.

Il dualismo dal punto di vista aristocratico, invece, si sviluppa da un lato come un ostacolo che i *nouveaux riches* si trovavano a dover superare, spesso anche attraverso lo studio di libri scritti appositamente per insegnare come inserirsi in questa società (l'essere aristocratici diventa l'ultimo scoglio prima dell'affermazione tra gli strati alti), ma al contempo è l'aspirazione e il modello di tutti gli arricchiti che se ne trovano tagliati fuori. Quest'ultima ambivalenza è palese se Heathcliff viene messo a confronto con gli Earnshaw: è a loro superiore,

---

<sup>50</sup> Rick Rylance, 'Getting on': ideology, personality and the Brontë characters in Heather Glen, *The Cambridge Companion to the Brontës*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 166

<sup>51</sup> Nancy Armstrong, *Emily Brontë In and Out of Her Time*, in Harold Bloom, *op. cit.*, pp. 91-92

elevandosi grazie a una sua qualità naturale che si staglia contro la loro degenerazione; ma questa stessa qualità tende a trasformarsi in una degenerazione che gli guadagna la meritata esclusione dalla famiglia<sup>52</sup>. Heathcliff potrebbe dunque essere definito una “gothic version of the self-made man”<sup>53</sup>, per merito della sua maturazione misteriosa avvenuta lontano da Wuthering Heights, che gli fa assumere una certa aura aristocratica che appare quasi naturale.

Per completare il quadro, Heathcliff è caratterizzato da un’immensa forza di volontà, che impiega nel portare fino in fondo la propria vendetta, rendendo sua la tipica intraprendenza e sadica ingegnosità del *Gothic villain*, che ha come solo scopo ultimo il causare male agli altri. Ciò si manifesta in innumerevoli occasioni nel corso della narrazione. Tra le più notevoli vi è di certo la storia che si va a creare tra Heathcliff e Isabella Linton: tornato dai suoi misteriosi pellegrinaggi, Heathcliff si avvicina alla ragazza grazie alla frequentazione di Thrushcross Grange, dove si reca per vedere Cathy. Dal momento in cui viene a conoscenza dell’infatuazione della giovane nei suoi confronti, capisce di poterla usare a suo vantaggio. Le trame del tenebroso uomo vengono subito intuite da Edgar Linton:

His new source of trouble sprang from the not anticipated misfortune of Isabella Linton evincing a sudden and irresistible attraction towards the tolerated guest—She was at that time a charming young lady of eighteen; infantile in manners, though possessed of keen wit, keen feelings, and a keen temper, too, if irritated. Her brother, who loved her tenderly, was appalled at this fantastic preference. Leaving aside the degradation of an alliance with a nameless man, and the possible fact that his property, in default of heirs male, might pass into such a one’s power, he had sense to comprehend Heathcliff’s disposition—to know that, though his exterior was altered, his mind was unchangeable, and unchanged. And he dreaded that mind; it revolted him; he shrank forebodingly from the idea of committing Isabella to its keeping. (pp. 87-88)

Viene così già anticipata l’intenzione di Heathcliff, che vede nel possibile matrimonio un’ulteriore occasione per impossessarsi delle tenute. È infatti questo il suo vero fine ultimo, il motore che anima tutte le sue azioni: prendere il controllo sia di Wuthering Heights, sia di Thrushcross Grange, per vendicare con il dominio della prima tenuta un’infanzia passata in balia di Hindley, e per punire, con il possesso della seconda (nonché con l’impossessarsi di Isabella), la colpa che dà ai Linton di avergli portato via Cathy.

Decidendo di sposare Isabella, Heathcliff si rivela come vero e proprio *Gothic villain*, imbastendo macchinazioni che sono quelle della trama tipicamente gotica, dove il cattivo

---

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 92

<sup>53</sup> Rick Rylance, *op. cit.*, p. 166

fascinoso rapisce la ragazza, per poi sottoporla a torture continue, rovinandole la vita. Heathcliff infatti non nasconde mai la sua brutale cattiveria, a partire dal momento in cui l'affetto della giovane gli viene rivelato da Cathy stessa, che nel farlo stuzzica Isabella fino a spingerla al difendersi, letteralmente, con le unghie:

“There’s a tigress!” exclaimed Mrs. Linton, setting [Isabella] free, and shaking her hand with pain. “Begone, for God’s sake, and hide your vixen face! How foolish to reveal those talons to *him*. Can’t you fancy the conclusions he’ll draw? Look, Heathcliff! they are instruments that will do execution—you must beware of your eyes.”

“I’d wrench them off her fingers, if they ever menaced me,” he answered, brutally, when the door had closed after her. “But what did you mean by teasing the creature in that manner, Cathy? You were not speaking the truth, were you?”

“I assure you I was,” she returned. “She has been pining for your sake several weeks; and raving about you this morning, and pouring forth a deluge of abuse, because I represented your failings in a plain light for the purpose of mitigating her adoration. But don’t notice it further. I wished to punish her sauciness, that’s all—I like her too well, my dear Heathcliff, to let you absolutely seize and devour her up.”

“And I like her too ill to attempt it,” said he, “except in a very ghoulisn fashion. You’d hear of odd things, if I lived alone with that mawkish, waxen face; the most ordinary would be painting on its white the colours of the rainbow, and turning the blue eyes black, every day or two; they detestably resemble Linton’s.” (pp. 92-93)

Chiudendo il discorso con queste eloquenti immagini, Heathcliff rivela da subito le sue vere intenzioni, sebbene esse vengano liquidate da Cathy come pura congettura. Nelly invece, nelle righe che seguono la sua relazione dell’episodio, rivela la propria preoccupazione, derivata dall’osservazione di Heathcliff, che durante tutta la serata non si cura nemmeno di nascondere i ghigni causati dalle malefiche congetture che ha già iniziato a elaborare. I maltrattamenti si manifestano poi in azioni reali, e con il matrimonio fra i due non fanno che degenerare: solo pochi giorni dopo l’unione, alla chiamata di una disperata Mrs. Heathcliff, Nelly visita Wuthering Heights, per diventare testimone della cattiveria dell’uomo nei confronti della sua novella sposa, che senza nessun tipo di rimorso né vergogna dichiara candidamente di fermare le proprie cattiverie solo per “pure lack of invention” (p. 131), e di essersi talmente stufato di lei che ormai la “nuisance of her presence outweighs the gratification to be derived from tormenting her!” (p. 131), confermando il proprio sadismo.

Sadismo tipicamente gotico, che qua si intreccia alla misoginia; ma sarebbe improprio definire Heathcliff come unicamente misogino, in quanto dimostra di essere un totale misantropo. Il piacere che deriva dall'esercitare la propria violenza su Isabella infatti non è l'unico godimento che trae dai propri soprusi; l'altra vittima più grande è di certo il suo stesso figlio, Linton Heathcliff. Debole di costituzione e del tutto simile a sua madre, tanto che al primo incontro Heathcliff gli chiede "Where is *my* share in thee, puling chicken?" (p. 180), il crudele padre dimostra fin da subito di non avere il benché minimo riguardo nei suoi confronti, se non per quella che potrebbe essere la sua utilità, e confidandosi con Nelly afferma:

"my son is prospective owner of your place, and I should not wish him to die till I was certain of being his successor. Besides, he's *mine*, and I want the triumph of seeing *my* descendent fairly lord of their estates; my child hiring their children, to till their fathers' lands for wages—That is the sole consideration which can make me endure the whelp—I despise him for myself, and hate him for the memories he revives! (pp. 180-181)

La completa mancanza di amore paterno per Linton porterà il ragazzo a provare puro terrore nei confronti dell'unico genitore che gli rimane, tale da impedirgli di esercitare un qualsiasi tipo di dignità nel comportarsi in sua presenza, come nota Nelly:

Linton had sunk prostrate again in another paroxysm of helpless fear, caused by his father's glance towards him, I suppose: there was nothing else to produce such humiliation. (p. 232)

Per di più, la paura che lo attanaglia in questi casi lo rende quasi privo di compassione, perfino di fronte ai maltrattamenti subiti dalla cugina:

[Linton] had shrunk into a corner of the settle, as quiet as a mouse, congratulating himself, I dare say, that the correction had lighted on another than him. (p. 234)

In questo passaggio, Linton si sta nascondendo dalle ire paterne che in quel momento si erano scatenate su Catherine con, come la definisce Nelly, una "diabolical violence" (p. 234):

Catherine was too intent on his fingers to notice his face. He opened them, suddenly, and resigned the object of dispute; but, ere she had well secured it, he seized her with the liberated hand, and, pulling her to his knee, administered with the other a shower of terrific slaps on both sides of the head, each sufficient to have fulfilled his threat, had she been able to fall. (p. 234)

È infatti Catherine l'ennesima vittima della violenza di Heathcliff, che qui subisce una raffica di schiaffi, punita per aver tentato di prendere la chiave che le avrebbe permesso di



fuggire da *Wuthering Heights*, dove l'uomo vuole tenerla in ostaggio finché non avrà sposato Linton; e quando lei tenterà di convincerlo, implorando, di lasciarla andare al capezzale del padre, riceverà come brutale risposta:

“Keep your eft’s fingers off; and move, or I’ll kick you!” cried Heathcliff, brutally repulsing her. “I’d rather be hugged by a snake. How the devil can you dream of fawning on me? I *detest* you!” (p. 238)

Ciò che è caratteristico delle violenze nei confronti di questi tre personaggi e che connota Heathcliff come irreprensibile *villain*, è il fatto che in ciascun caso l’oggetto delle sue torture sia debole e indifeso. Lui stesso dichiara questa sua preferenza:

It’s odd what a savage feeling I have to anything that seems afraid of me! Had I been born where laws are less strict, and tastes less dainty, I should treat myself to a slow vivisection of those two, as an evening’s amusement.” (p. 233)

Il piacere nel maltrattare le sue deboli vittime diventa un tratto chiave di questa figura: questo suo atteggiamento infatti “prefigures a main trait of the though, ‘he-man’ type of hero who has become so familiar and fashionable in modern fiction”<sup>54</sup>.

I tratti violenti, i gesti assurdamente crudeli, la sete inestinguibile di vendetta, sono a questo punto talmente esagerati e ripetuti da diventare aspettati e soprattutto prevedibili, presentandosi come modelli fissi di un comportamento tipico; la cattiveria di Heathcliff prende in questo modo una sfumatura quasi teatrale per le sue esagerazioni, assumendo i tratti classici e allusivi alla malvagità romanticizzata che si possono di frequente incontrare in una delle ispirazioni di Emily Brontë per la costruzione del suo personaggio: Lord Byron. La teatralità di Heathcliff è bene esemplificata nel suo rimuginare fra sé e sé dopo aver cacciato Isabella dalla stanza:

“I have no pity! I have no pity! The worms writhe, the more I yearn to crush out their entrails! It is a moral teething, and I grind with greater energy, in proportion to the increase of pain.” (p. 132)

La voce che parla in questo caso è precisamente quella del *villain* convenzionale del melodramma, che nei suoi toni esagerati viene a costruire una raffigurazione quasi caricaturale del cattivo, a scapito del suo realismo<sup>55</sup>. Per quanto riguarda gli accenni a Byron, è stato osservato in più occasioni che *Wuthering Heights* può essere considerato una messa in prosa

---

<sup>54</sup> Margaret Willy, *A Critical Commentary on Emily Brontë’s Wuthering Heights*, London, Macmillan, 1966, p. 57

<sup>55</sup> *Ibidem*, pp. 58-59

di *Manfred*, in quanto Heathcliff si avvicina molto più a Manfred, Lara e Byron stesso di quanto non facciano altri eroi a lui simili<sup>56</sup>. Ancor più che nella caratterizzazione del protagonista maschile, la trama byroniana si rivela nei richiami al rapporto tra Manfred e la sorella Astarte, soprattutto nelle parole usate da entrambi gli eroi: da Heathcliff, nelle sue invocazioni appassionate a Cathy (“Come in! [...] hear me” [p. 23]) e da Manfred nel suo famoso discorso all’amata (“Hear me, hear me”<sup>57</sup>)<sup>58</sup>; bisogna specificare tuttavia che in *Wuthering Heights* l’incesto non si manifesta esplicitamente come nel dramma di Byron, nonostante quello tra Cathy e Heathcliff sia un rapporto poco lontano da quello tra due fratelli.

Il libro di Emily Brontë può comunque essere interpretato come una riscrittura della trama incestuosa byroniana, sebbene rivista attraverso uno sguardo femminile. Questa prospettiva è infatti ben visibile nel corso dell’intera opera, ed è l’ennesimo fattore che ne caratterizza la particolarità. L’istanza più lampante in cui è possibile coglierla è proprio nell’essenza di Heathcliff, nelle sue azioni; come osserva Stevie Davies, “he does not act in a male, that is, phallic way”<sup>59</sup>, quella dell’opera è un tipo di “sexuality as conceived according to the instincts and desires of the female nature”<sup>60</sup>: ed è questo a dare l’aspetto così omoerotico o androgino che contraddistingue il romanzo. È estremamente interessante leggere da questo punto di vista soprattutto il desiderio specifico del rapporto tra Heathcliff e Cathy, in quanto esso è palesemente disegnato a immagine di una sessualità tutta femminile: questo lo si vede in particolare nel modo in cui esso è vissuto da Heathcliff. In lui, questa passione prende possesso della persona nella sua interezza, senza mai portare l’attenzione a livello genitale, e restando sempre costante e illimitato; il desiderio femminile è il solo ad avere queste caratteristiche, presentandosi come potenzialmente sconfinato<sup>61</sup>.

Essendo il suo un desiderio femminile, Heathcliff stesso finisce per essere connotato in questo senso. Ma com’è concepibile un’idea del genere, dopo che sono state elencate tutte le caratteristiche che lo rendono un perfetto modello di mascolinità? Può sembrare assurdo, in particolare anche pensando al paragone che viene fatto con Edgar: a primo impatto i due sembrano rappresentare due poli opposti, e quest’interpretazione viene incoraggiata nell’opera stessa attraverso la voce di Nelly:

---

<sup>56</sup> Harold Bloom, *op. cit.*, p. 6

<sup>57</sup> George G. Byron, *Manfred*, a cura di Diego Saglia, Venezia, Marsilio, 2021, p. 134

<sup>58</sup> Sandra Gilbert and Susan Gubar, *op. cit.*, pp. 42-43

<sup>59</sup> Stevie Davies, *op. cit.*, p. 26

<sup>60</sup> *Idem*

<sup>61</sup> *Ibidem*, pp. 222-223

Now fully revealed by the fire and candlelight, I was amazed, more than ever, to behold the transformation of Heathcliff. He had grown a tall, athletic, well-formed man, beside whom my master seemed quite slender and youth-like. [...] His countenance was much older in expression and decision of feature than Mr Linton's (p. 83)

Da questo accostamento, ma anche per le frequenti descrizioni di Edgar come debole, magro, dai capelli chiari, quasi effeminato nell'aspetto, è difficile immaginare come Mr. Linton possa davvero rappresentare la natura patriarcale opposta a quella femminile di Heathcliff; piuttosto, quest'ultimo potrebbe venire considerato semplicemente una diversa rappresentazione della mascolinità. Ma non è così. Nonostante la descrizione di Nelly sembri avere tutta l'intenzione di far risaltare la virilità più grezza e scura di Heathcliff, le sue parole mandano il messaggio opposto: al *villain* si riferisce sempre e solo come "Heathcliff", senza mai usare titoli, mentre Edgar è variamente "Mr. Linton", "my master", "Mr. Edgar" e "the master", lasciando trasparire il potere dell'uomo che, nonostante l'aspetto fisico meno imponente, possiede una forza differente, la quale eleva il suo status a quello di 'vero uomo' sulla scena<sup>62</sup>.

Tornando all'idea che Heathcliff possa, a modo suo, rappresentare un altro tipo di uomo, si può riproporre il paragone tra un Mr. Linton-angelo, e un Heathcliff-reietto satanico: in entrambi i casi, i personaggi sono tradizionalmente maschi. Ciò nonostante, Heathcliff resterà sempre dalla parte femminile dell'opposizione, ponendosi al livello in cui "younger sons and bastards and devils unite with women in rebelling against the tyranny of heaven, the level where orphans are female and heirs are male, where flesh is female and spirit is male, earth female, sky male, monsters female, angels male"<sup>63</sup>. Il dettaglio che solidifica il suo posizionamento dalla parte femminile dello schieramento è il suo stesso nome: non esiste. Heathcliff potrebbe essere chiunque, e in tal modo diventa nessuno: non ha origini, non ha nome. Non si sa quale esso sia, non si sa quale parte di esso manchi, l'unica cosa certa è l'assenza di un vero e proprio *surname*, o *sire's name*, e il nome che gli viene assegnato viene preso da un figlio degli Earnshaw morto da piccolo, relegandolo a rimpiazzo di un morto e senza mai renderlo ufficialmente parte della famiglia. Cosa c'è di più effeminante? Diventa davvero come Cathy: senza patronimico, non potrà mai far parte del sistema patriarcale<sup>64</sup>. È così che colui che avrebbe dovuto rappresentare il *villain* gotico, l'eroe mascolino per eccellenza, diventa il simbolo dell'esclusione dalla cultura patrilineare, e col suo essere

---

<sup>62</sup> Sandra Gilbert and Susan Gubar, *op. cit.*, p. 60

<sup>63</sup> *Ibidem*, pp. 71-72

<sup>64</sup> Stevie Davies, *op. cit.*, pp. 210-211

“nameless as a woman”<sup>65</sup> viene connotato come tanto illegittimo quanto una figlia femmina, senza utilità nella continuazione di nessuna stirpe. Da qui la definizione che Elaine Showalter gli dà di “woman’s man”, una figura di sesso maschile in cui l’artista donna ha la possibilità di proiettare le sue ansie personali riguardo la propria concezione del suo stesso sesso e del significato che esso ha all’interno della società in cui vive<sup>66</sup>. Interpretare correttamente in questo senso la figura di Heathcliff è particolarmente importante, e molto rilevante specialmente nel contesto in cui ha vissuto Emily Brontë; come conclude Davies, “Nothing more forcibly registers the threat presented by *Wuthering Heights* to the status quo than this trespass upon the novel’s integrity by unnerved but excited readers who tame the female work – effeminise it – by interpreting its ‘hero’ as a triumph of romantic machismo who just needs a little domestication to stand as a titillating advertisement for the gender-hierarchy”<sup>67</sup>.

Nella connotazione ‘anonima’ di Heathcliff si realizza altresì il suo rapporto con Catherine. Legati dalla stessa condizione all’interno della famiglia, uniti da un legame che va oltre quello di fratello e sorella: Heathcliff si inserisce nella vita di Cathy in sostituzione alla frusta che lei sperava il padre le portasse come regalo dai suoi viaggi, diventando il braccio dove lei è la mente, rendendola finalmente completa. Nella loro unione si vede ancora una volta il parallelismo con Manfred, che unito alla sorella Astarte, vanno a creare un perfetto androgino<sup>68</sup>. In quest’ottica è fondamentale rivedere cosa si intenda con il mito platonico dell’androgino: quello fra Heathcliff e Cathy non è un amore perfetto perché unione di parte maschile e femminile. Emily Brontë vuole rovesciare questa concezione, ed è qui che entra in gioco il suo modo di caratterizzare l’uomo come femminile, aprendo e poi azzerando il divario fra i due sessi. Negando la fondamentale opposizione tra maschio e femmina, il romanzo si fa portavoce dell’umanità intera, innalzandosi al livello asessuato di ‘anima’: facendo esclamare a Cathy “I am Heathcliff” (p. 71), vengono annichiliti a tutti i livelli i significati che le distinzioni di genere, biologiche e culturali, possono avere.<sup>69</sup>

---

<sup>65</sup> Sandra Gilbert and Susan Gubar, *op. cit.*, pp. 71-72

<sup>66</sup> *Idem*

<sup>67</sup> Stevie Davies, *op. cit.*, p. 216

<sup>68</sup> Sandra Gilbert and Susan Gubar, *op. cit.*, pp. 47-48

<sup>69</sup> Stevie Davies, *op. cit.*, pp. 76-77

### *Heathcliff come afreet*

Stevie Davies, nel presentare la figura di Heathcliff, osserva come Nelly lo introduca all'interno della sua storia come se stesse narrando una ballata o un racconto popolare: "One fine summer morning—it was the beginning of harvest" (p. 29); ma soprattutto Davies definisce Heathcliff un 'cuculo'<sup>70</sup>. Il paragone è tanto suggestivo quanto azzecato: le madri dei cuculi depongono il loro uovo nei nidi di uccelli di altre specie, lasciando che i passeriformi, inconsapevoli della pericolosità dell'intruso, lo covino fino alla schiusa; a quel punto il piccolo cuculo elimina tutte le altre uova, lasciandosi cibare dalla madre adottiva, e diventando unico padrone del nido, distruggendo il resto della famiglia. Se l'uovo del cuculo appare poco diverso dalle altre uova presenti nel nido, così un bambino raccolto dalle strade di Liverpool, per quanto sporco, non poteva sembrare così diverso dai figli di Mr. Earnshaw suoi coetanei. Ma una volta cresciuto più grande del resto della famiglia, anche Heathcliff si adopererà per sbarazzarsi uno per uno di tutti i membri del 'nido' originario.

La modalità in cui, per tutta la seconda parte del romanzo, Heathcliff-cuculo mette in atto la propria vendetta, è attraverso un tentativo di sovversione della legittimità. Letteralmente: prende il posto di un erede legittimo dopo l'altro, prima a Wuthering Heights, dove soppianta Hindley Earnshaw e poi Hareton, ma infiltrandosi anche a Thrushcross Grange alla morte di Edgar Linton. E nella sua smania di sostituirsi a coloro che si trovano nel loro posto legittimo, rubando e pervertendo i diritti di nascita, manifesta il suo vero desiderio, che non è semplicemente una volontà di cambiare il mondo in cui è cresciuto, ma di distruggerlo: ciò è innegabile quando si osservano i suoi tentativi di uccidere Isabella e Hindley, nonché gli abusi rivolti nei confronti di suo figlio Linton. Il suo scopo sembra essere quello di "arrivare al cuore del patriarcato attraverso la repressione della linea di discendenza che, sostanzialmente, dà alla cultura la propria legittimità"<sup>71</sup>. Il mondo che Heathcliff sta cercando di eliminare è un mondo che sistematicamente rende orfani i bambini, riduce alla miseria, uccide le madri, separa i gemelli e tradisce le affinità. Emily stessa era consapevole della crudeltà di questo mondo, di cui Heathcliff resta vittima, ma che al contrario di Cathy (la quale pensava di essere riuscita a sopprimere la parte più selvaggia della sua natura, quella che, come lui, voleva sovvertire quest'ordine) permette che il suo desiderio di vendetta corra liberamente,

---

<sup>70</sup> Stevie Davies, *op. cit.*, p. 84

<sup>71</sup> Sandra Gilbert and Susan Gubar, *op. cit.*, p. 74

e lo lascia manifestarsi come la “barbarous cruelty of the heath itself, with its lowering weather”<sup>72</sup>.

Heathcliff è una forza il cui unico scopo è la distruzione di tutti quelli che stanno sul suo cammino verso la vendetta; ma per quanto cerchi di annientare il mondo intorno a lui, con la morte di Cathy arriva a ricoprire un ruolo diametralmente opposto a quello di distruttore. Andando subconsciamente contro ogni sua intenzione, diventa simbolo della rinascita di nuova vita. Nelly lo descrive in una maniera tale da renderlo totalmente parte del paesaggio, rendendolo, invece che distruttivo, armonioso:

He was there—at least a few yards further in the park; leant against an old ash tree, his hat off, and his hair soaked with the dew that had gathered on the budded branches, and fell pattering round him. He had been standing a long time in that position, for I saw a pair of ousels passing and repassing scarcely three feet from him, busy in building their nest, and regarding his proximity no more than that of a piece of timber. (p. 144)

L'uomo non è più tanto uomo quanto parte integrante della brughiera; è piantato nell'erba non come un'entità attiva ma come qualcosa di un'altra specie, immobile e silenziosa come gli alberi che lo circondano. Gli uccelli stessi lo riconoscono come tale, e indaffarati nella costruzione del loro nido non si accorgono del fatto che quello intorno a cui saltellano è un loro nemico, ma lo accolgono come parte integrante e inoffensiva della natura che abitano, insieme. Gli uccellini, “emblems of fidelity, the homing instinct, protectiveness, warmth”<sup>73</sup> circondano quello che resta del *villain*, che, escluso dalla comunità degli esseri umani, non più completo per la perdita della propria compagna, rimane un corpo cavo, privo del suo spirito, come un “piece of timber”: del tutto in concordia con la scena che lo circonda, senza, in quel momento, più nulla di distruttivo.

Vuoto, senza spirito, parte del paesaggio; più prosegue nella sua devastazione, meno riesce a impedire il crearsi di un'armonia, nonché dei paradossi su cui *Wuthering Heights* sta in equilibrio: nel romanzo delle contraddizioni, dove si scontrano concordanza e disordine, nascita e morte, creazione e distruzione, Heathcliff diventa il perno attorno a cui ruotano le vicende, i cambi generazionali, gli uccellini che costruiscono il nido. Inserito come elemento estraneo nei nuclei familiari di *Wuthering Heights* e *Thrushcross Grange*, sembra essere per tutto il romanzo la causa dei mali vissuti dalle famiglie e dell'eliminazione che subiscono; ma come indicato alcune pagine fa, Heathcliff racchiude in sé sia una degenerazione che gli è

---

<sup>72</sup> Stevie Davies, *Baby-Work: The Myth of Rebirth in Wuthering Heights*, in Harold Bloom, *op. cit.*, p. 116

<sup>73</sup> *Ibidem*, pp. 123-124

propria, sia una superiorità nei confronti della degenerazione che è degli stessi Earnshaw. Ed è grazie alle sue azioni che questa degenerazione congenita viene estirpata, e sia Earnshaw, sia Linton vengono ristrutturati, tramite una loro eliminazione alla radice, e rinascono, entrambe le famiglie, nella fruttuosa unione tra Hareton e Catherine II. Per di più, questo avviene sotto gli occhi di colui che desiderava solo annientare le due dinastie, ma che non riesce a fare a meno di riconoscersi nel giovane Hareton, né può ignorare la somiglianza di Catherine alla madre: la coppia è una riproposizione dei protagonisti della storia, stavolta mitigata nella sua selvaticità, civilizzata, cresciuta. Heathcliff non può più contribuire in nessun modo alla storia ormai, che prosegue senza di lui, nonostante lui, e si deve arrendere, fermandosi e ritornando alla “bedrock earth from whose rough nature he seems made: heath and cliff”<sup>74</sup>.

La storia lo rappresenta come un pezzo di legno statico, gli uccelli gli saltano intorno come fosse parte del frassino su cui sbatte ripetutamente la testa, cercando di eliminare il dolore di un cuore spezzato attraverso l'autolesionismo. Così come Cathy è Heathcliff, anche Heathcliff è Cathy: quando lei muore, una parte di lui muore, rendendolo allo stesso tempo vivo e morto, portandolo a vedere i limiti della natura umana, ma rendendogli impossibile l'oltrepassarli insieme alla sua metà. Incapace di immaginare la vita senza la sua anima, reagisce ululando “not like a man, but like a savage beast getting goaded to death with knives and spears” (p. 146). Un animale, dunque, agli occhi di Nelly, qui come anche di più poco prima dell'imminente morte di Cathy:

Catherine made a spring, and he caught her, and they were locked in an embrace from which I thought my mistress would never be released alive. In fact, to my eyes, she seemed directly insensible. He flung himself into the nearest seat, and on my approaching hurriedly to ascertain if she had fainted, he gnashed at me, and foamed like a mad dog, and gathered her to him with greedy jealousy. (p. 139)

Di fronte a questa scena, Nelly afferma: “I did not feel as if I were in the company of a creature of my own species” (p. 139), sottolineando, per l'ennesima volta all'interno del romanzo, la disumanità del personaggio. Heathcliff diventa quindi un nucleo all'interno del quale si incontrano tratti umani e animaleschi, dove le capacità date dalla cultura coesistono con le forze della natura: è un personaggio dove i confini tra umano e animale, naturale e civile mutano costantemente, causando uno sconfinamento di essenze delle une nelle altre e portando in questo modo a una ridefinizione di ciò che si intende per ‘demoniaco’<sup>75</sup>.

---

<sup>74</sup> *Idem*

<sup>75</sup> Sandra Gilbert and Susan Gubar, *op. cit.*, p. 71

Quest'aspetto di Heathcliff è stato sottolineato fin da subito da Charlotte Brontë, che nella sua *Editor's Preface to the New Edition of Wuthering Heights* cerca di giustificare le scelte letterarie della sorella, per redimere in qualche modo lo scandalo dell'opera dato dall'indulgenza su dettagli diabolici e dalla costruzione di personaggi più perversi di quanto sia "right or advisable"<sup>76</sup>. Sicuramente riconosce nelle origini demoniache del *villain* di Emily echi di giochi e composizioni risalenti alla loro giovinezza, che con l'avvenire dell'età adulta si sono trasformati, assumendo sfumature più potenti, addirittura afrodisiache, e dando vita a creature come Heathcliff. Magari Charlotte, giustificando la sorella, vuole cercare di giustificare anche se stessa, immaginando le conquiste amorose del suo byroniano Zamorna, o il suo passionale Mr. Rochester, entrambi frutti dello stesso "evil genius" brontiano<sup>77</sup>, e disculpandosi affermando che "the writer who possesses the creative gift owns something of which he is not always master—something that at times strangely wills and works for itself"<sup>78</sup>.

Tuttavia Heathcliff, per quanto scandaloso, nelle sue connotazioni mefistofeliche non si discosta eccessivamente dalla tradizione gotica, dove il tema del "diabolical 'second self'"<sup>79</sup> era ricorrente. Anzi, è proprio la ricorrenza del 'demoniaco' nella letteratura a creare la difficoltà nell'indicare in che misura risponde a questo modello il personaggio di Emily. È possibile abbozzare un archetipo della figura diabolica, ma le sue radici sono difficili da rintracciare all'interno della mitologia antica; essa si caratterizza per un'ambivalenza che la concepisce come una "fertilizing energy" e "profoundly attractive"<sup>80</sup> ma allo stesso tempo "horribly destructive to civilized institutionalism"<sup>81</sup>. Proprio grazie a questa ambivalenza, nonostante quella demoniaca sia la figura che convenzionalmente rappresenta il 'cattivo' (dal punto di vista etico) all'interno di una storia, riesce con facilità ad assumere comunque il ruolo dell'eroe: basti vedere il Satana di Milton, che riecheggia tra le pagine di *Wuthering Heights* ogni volta che Heathcliff viene definito *devil*, sia nel senso di demone amante, sia di feroce forza della natura, ma anche in osservazioni sparse qua e là, come quando Nelly dichiara: "I was inclined to believe [...] that conscience had turned his heart to an earthly hell" (p. 281), con ovvio richiamo a *Paradise Lost*<sup>82</sup>.

---

<sup>76</sup> Charlotte Brontë, *Editor's Preface to the New Edition of Wuthering Heights*, in Emily Brontë, *op. cit.*, p. 318

<sup>77</sup> Steve Davies, *Emily Brontë: Heretic*, p. 214

<sup>78</sup> Charlotte Brontë, *Editor's Preface to the New Edition of Wuthering Heights*, in Emily Brontë, *op. cit.*, p. 318

<sup>79</sup> Stevie Davies, *Emily Brontë: Heretic*, p. 216

<sup>80</sup> Dorothy Van Ghent, *On Wuthering Heights*, in Harold Bloom, *op. cit.*, pp. 24-25

<sup>81</sup> *Idem*

<sup>82</sup> Sandra Gilbert and Susan Gubar, *op. cit.*, p. 38



Il problema dell'archetipo viene a crearsi quando lo si inserisce all'interno della mitologia moderna. In questo caso infatti viene sempre relazionato a un qualche tipo di pensiero etico: tale tendenza porta a cercare di inserire il 'demoniaco' all'interno di una scala gerarchica dell'eticità, e così facendo diventa difficile, se non impossibile, definire con precisione quale sia la qualità diabolica che si concretizza più intensamente nella figura di Heathcliff. Questo perché lui si differenzia dalla realizzazione moderna del modello, senza aver nessun tipo di connotazione etica, ma ritornando a una concezione legata alla mitologia antica e a un simbolismo più remoto. L'unico modo per guardare correttamente questo personaggio è appunto interpretandolo come una figura archetipica, appartenente a una mitologia arcaica, e che rappresenta l'incarnazione del riconoscimento di una componente della natura che si configura come 'altra' rispetto all'animo umano (che corrisponde al mondo degli animali, degli elementi e dei fenomeni naturali) ma anche di una componente dell'animo stesso che è 'altra' rispetto a quella cosciente<sup>83</sup>.

Quando Heathcliff sta per morire, Nelly riflette:

"Is he a ghoul, or a vampire?" I mused. I had read of such hideous, incarnate demons. And then I set myself to reflect how I had tended him in infancy; and watched him grow to youth; and followed him almost through his whole course; and what absurd nonsense it was to yield to that sense of horror.

"But where did he come from, the little dark thing, harboured by a good man to his bane?"  
(p. 285)

Di sicuro non un essere umano, ma indecisa su quale possa essere la natura della creatura che convive sotto il suo stesso tetto, Nelly non riesce a darsi una risposta. Il semplice Joseph, al contrario, alla scoperta del suo cadavere, esclama senza esitazione: "Th' devil's harried off his soul" (p. 290): aprendo così a un'interpretazione della scena che vede messa in atto la separazione tra le profondità demoniache dell'anima e la limitata (e limitante) lucidità della coscienza, tra l'alterità e l'umanità dell'animo stesso, così come voluto dalla scelta dell'archetipo mitologico antico. Un punto chiave sono infatti, ancora una volta, gli occhi di Heathcliff: spalancati nella morte, quelli che Nelly aveva definito "clouded windows of hell" (p. 158) e da cui solitamente usciva lo sguardo di un "fiend" (p. 158), assumono il ruolo

---

<sup>83</sup> Dorothy Van Ghent, *op. cit.*, pp. 24-25

metaforico di finestra (simbolo che spessissimo viene impiegato dall'autrice), dalla quale il demonio è riuscito a scappare, lasciandola spalancata<sup>84</sup>.

Fino al suo ultimo momento, la natura demoniaca di Heathcliff viene reiterata; ma già dalla sua prima apparizione, la 'creatura' viene introdotta come tale, non come un bambino, conferendogli immediatamente del "monster potential"<sup>85</sup>. Basti leggere il momento del suo arrivo a Wuthering Heights:

We crowded round, and, over Miss Cathy's head, I had a peep at a dirty, ragged, black-haired child; big enough both to walk and talk—indeed, **its** face looked older than Catherine's—yet, when **it** was set on **its** feet, **it** only stared round, and repeated over and over again some gibberish that nobody could understand. I was frightened, and Mrs. Earnshaw was ready to fling **it** out of doors: she did fly up—asking how he could fashion to bring that gypsy brat into the house, when they had their own bairns to feed, and fend for? What he meant to do with **it**, and whether he were mad? (p. 30)

Il rifiuto dell'intera famiglia di rivolgersi al bambino con un pronome diverso da *it* fa sì che sin dalla sua prima presenza nella vita degli Earnshaw venga visto come un essere diverso da tutti loro. Questa diversità è uno dei motivi più ricorrenti di tutto il romanzo, ed Heathcliff viene chiamato nei modi più svariati, tutti tali da sottolineare la sua caratteristica disumana: da Mr. Earnshaw, che dopo essersi presentato con il "gypsy brat" dice alla moglie: "you must e'en take it as a gift of God, though it's as dark almost as if it came from the devil" (p. 30); da Hindley Earnshaw, che quando la novella Mrs. Heathcliff si presenta alla sua porta esclama: "It's well the hellish villain has kept his word!" (p. 120), per poi subito dopo definirlo anche "fiend"; persino dal mite Edgar Linton, che alle domande poste dalla piccola Catherine risponde definendolo "a most diabolical man" (p. 192); e da Heathcliff stesso, che nel vedere il figlio terrorizzato ritrarsi da lui osserva: "You would imagine I was the devil himself, Miss Linton, to excite such horror" (p. 232). È però grazie a Isabella che viene delineata l'immagine più brutale dell'uomo: nei giorni immediatamente successivi al loro matrimonio scrive a Nelly, e nella lettera le domanda: "Is Mr. Heathcliff a man? If so, is he mad? And if not, is he a devil?" (p. 118); nell'agitazione che segue la sua fuga da Wuthering Heights, parlandone a Nelly lo chiama "brute beast" (p. 149), poi "incarnate goblin", dice che ha una "devilish nature" (p. 150), che è un "monster" e "not a human being"; parlando dei giorni seguenti la morte di Cathy e delle sue misteriose assenze, si immagina chi possa avergli dato da mangiare,

---

<sup>84</sup> *Ibidem.*, p. 24

<sup>85</sup> Sandra Gilbert and Susan Gubar, *op. cit.*, p. 71

se gli angeli oppure “his kin beneath” (p. 151). Se questi sono gli appellativi e le descrizioni che l'uomo si merita da parte di coloro a cui ha nuociuto, è perfino più sconcertante il quadro che dipinge Cathy, unica ad amarlo e conoscerlo realmente, quando tenta, invano, di scoraggiare Isabella a intraprendere una relazione con lui:

Nelly, help me convince her of her madness. Tell her what Heathcliff is—an unreclaimed creature, without refinement—without cultivation; an arid wilderness of furze and whinstone. I'd as soon put that little canary into the park on a winter's day as recommend you to bestow your heart on him! It is deplorable ignorance of his character, child, and nothing else, which makes that dream enter your head. Pray don't imagine that he conceals depths of benevolence and affection beneath a stern exterior! He's not a rough diamond—a pearl-containing oyster of a rustic; he's a fierce, pitiless, wolfish man. [...] he'd crush you, like a sparrow's egg, Isabella, [...] There's my picture; and I'm his friend (p. 89)

Il nome stesso che gli viene assegnato, ‘Heathcliff’, oltre alla connotazione animistica, suona anche molto simile alla parola *beathen*, posizionandolo subito al di fuori della civiltà e dell'ortodossia<sup>86</sup>. Emily Brontë non trattiene mai la penna nel descrivere il suo protagonista, si rifiuta di attenuarne i difetti, e prosegue nel fargli perpetrare le sue crudeltà senza esitazione né rimorso. Non c'è altro modo di osservare le sue azioni brutali se non attraverso occhi increduli, e l'unico aggettivo che sorge alla mente nel guardarlo distruggere intere famiglie è ‘inumano’; tutti i lettori e tutti i personaggi che in qualche misura interagiscono con lui, non possono che testimoniare il suo essere un “embodiment of dark powers not of this world”<sup>87</sup>.

Emily, nel caratterizzare Heathcliff, insiste sulla sua nomade mancanza di origini, sulla sua mancanza di orientamento e di determinazione all'interno della società civile, ma soprattutto sottolinea continuamente il suo equivoco status che lo relega ai confini dell'umano. Questi sono tra i principali attributi che lo differenziano da un altro grande *villain* della letteratura: Lovelace di Richardson. Il parallelo fra i due è interessante per molti aspetti, a partire dall'affinità che li lega nell'essere entrambi di stampo demoniaco, sviluppata nelle loro persone fino a diventare quasi un'energia primitiva in loro concentrata e i cui effetti sono terribili. Lovelace potrebbe quasi essere considerato la versione cittadina e sofisticata di Heathcliff, selvaggio quanto le brughiere che porta nel nome; se non fosse che Richardson, per tutta la lunghezza di *Clarissa*, si adopera nel cercare di giustificare i comportamenti del proprio personaggio, riuscendo a trasmettere attraverso la penna dello stesso Lovelace varie

---

<sup>86</sup> Stevie Davies, *Emily Brontë: Heretic*, p. 211

<sup>87</sup> Margaret Willy, *op. cit.*, p. 55

razionalizzazioni che risultano più o meno convincenti. In questo rispetto risaltano le differenze di Heathcliff: in *Wuthering Heights* la razionalizzazione sociale dei comportamenti è inesistente, quasi scoraggiata; la passione che brucia tra i due protagonisti non ha nulla che possa ricondurla alle emozioni provate dalle persone comuni, non si può trovare tra le strade della città, né in nessun angolo della terra<sup>88</sup>.

### *I sentimenti di Heathcliff*

La complessità di Heathcliff deriva dal complicato rapporto che questo personaggio intrattiene con la tradizione: riesce a rientrare perfettamente nel modello del *Gothic villain* e allo stesso tempo a discostarsene totalmente. La sua crudeltà è a primo impatto illimitata, guidata da una forza demoniaca che risiede all'interno del suo corpo d'uomo: eppure quest'interpretazione, accettata anche da Charlotte Brontë, è riduttiva e inadeguata se si vuole comprendere davvero il personaggio. Inaspettatamente, la chiave per capirlo del tutto risiede nelle parole che la seconda Catherine gli rivolge in preda a un "kind of dreary triumph" (p. 248), che poco si addice al suo personaggio, ma provocato dall'odio a cui è indotta dai maltrattamenti dell'uomo:

Mr. Heathcliff, *you* have *nobody* to love you; and, however miserable you make us, we shall still have the revenge of thinking that your cruelty rises from your greater misery! You *are* miserable, are you not? Lonely, like the devil, and envious like him? *Nobody* loves you—*nobody* will cry for you, when you die! I wouldn't be you! (p. 248)

Heathcliff è quello che è per il suo vissuto, non di nascita; le sue malvagità devono essere viste come generate da un bisogno che lo spinge a soddisfare, anche se solo in minima parte, la sete di vendetta che si acuisce con l'accumularsi delle sue sofferenze. La sua violenza non è frutto di una mancanza di empatia, ma al contrario è la manifestazione di tutto il suo dolore: non è l'uomo privo di emozioni che appare e vuole apparire, al contrario, la sua sensibilità è fin troppo profonda<sup>89</sup>.

Questa sensibilità è il fattore che allontana Heathcliff più di qualsiasi altro dalla letteratura tradizionale gotica. La profondità dei sentimenti che prova è visibile più che mai nella disperazione che esprime alla perdita di Cathy; la violenza che lo caratterizza emerge anche

---

<sup>88</sup> Dorothy Van Ghent, *op. cit.*, pp. 16-17

<sup>89</sup> Margaret Willy, *op. cit.*, p. 58

in quest'occasione, e l'autrice rappresenta il suo dolore con vividezza spietata. Al suo incontro con Cathy, la reazione alla realizzazione che lei morirà è commovente:

I plainly saw that he could hardly bear, for downright agony, to look into her face! The same conviction had stricken him as me, from the instant he beheld her, that there was no prospect of ultimate recovery there—she was fated, sure to die.

“Oh, Cathy! Oh, my life! how can I bear it?” was the first sentence he uttered, in a tone that did not seek to disguise his despair.

And now he stared at her so earnestly that I thought the very intensity of his gaze would bring tears into his eyes; but they burned with anguish, they did not melt. (p. 137)

Così come lo è alla morte dell'amata, come si è visto nel passo dove tenta quasi di dissolversi nel paesaggio, picchiando la fronte sul tronco dell'albero con cui sembra volersi fondere. Persino Isabella, forse la più grande vittima della sua crudeltà, riesce a riconoscere la profondità della sua disperazione:

Heathcliff did not glance my way, and I gazed up and contemplated his features almost as confidently as if they had been turned to stone. His forehead, that I once thought so manly, and that I now think so diabolical, was shaded with a heavy cloud; his basilisk eyes were nearly quenched by sleeplessness—and weeping, perhaps, for the lashes were wet then: his lips devoid of their ferocious sneer, and sealed in an expression of unspeakable sadness. Had it been another, I would have covered my face, in the presence of such grief. (p. 156)

E Nelly stessa si ritrova a commuoversi di fronte alla sua pena:

“Poor wretch!” I thought; “you have a heart and nerves the same as your brother men! Why should you be so anxious to conceal them?” (p. 145)

Una sofferenza tale non può che smuovere i cuori di chi lo guarda, così come viene toccato anche il cuore del lettore; evento più unico che raro nell'incontro con un personaggio modellato sui tratti del *Gothic villain* e così ripetutamente associato al diavolo. Come scrive Stevie Davies, “the aura of hell is upon him, like a smell of burning, and yet he is *in* hell, weeping appalling tears into the ashes in the grate after Cathy's death”<sup>90</sup>.

Se l'inferno in cui si trova emerge quando non riesce più a nascondere il proprio dolore, c'è, in fondo, una spiegazione anche all'inferno che crea intorno a sé. Se Heathcliff si ritrova ad avere un così forte bisogno di vendicarsi, è perché ha subito lui stesso abusi da piccolo: Emily Brontë dimostra di aver già capito ciò che nella psicologia moderna è diventato ovvio,

---

<sup>90</sup> Stevie Davies, *Emily Brontë: Heretic*, pp. 212-213

ovvero che, come Wordsworth scrive in *My Heart Leaps Up*, “the child is the father of the man”. Heathcliff non nasce crudele, nessuno lo fa; imputare la sua efferatezza solo alle origini ignote sarebbe riduttivo. Il suo comportamento è comprensibile quasi del tutto attraverso l’esplorazione dei trattamenti che subisce fin da piccolo: di certo la palese preferenza di Mr. Earnshaw nei suoi confronti ha contribuito ad accentuare un’arroganza che doveva avere una base naturale da cui crescere; ma ciò che davvero indurisce il suo animo sono le costanti umiliazioni e il bullismo subiti da parte di Hindley, geloso delle attenzioni che il padre dedicava al trovatello da bambino, che sfoga in età adulta l’invidia per il fratello adottivo. Il punto di rottura viene raggiunto però con il tradimento di Cathy, che sceglie di sposare Edgar Linton, accompagnando la decisione all’affermazione “It would degrade me to marry Heathcliff” (p. 70), ultima parte del discorso della ragazza, unica giunta alle orecchie di Heathcliff, che nel sentire la frase sceglie di fuggire e trasformarsi nell’uomo crudele che si ripresenterà alle porte di Wuthering Heights tre anni più tardi.

Da piccolo Heathcliff viene descritto come un bambino paziente, stoico nella sopportazione dei soprusi del fratellastro, sincero con gli adulti e “uncomplaining as a lamb” (p. 32) quando si ammala; forzato a diventare bracciante, deve rinunciare anche alla sua educazione. In questa fase della storia l’empatia del lettore si rivolge fortemente nei suoi confronti, più che mai quando si vedono i tentativi di migliorarsi intrapresi da Heathcliff, su esortazione di Nelly, vanificati dall’odio di Hindley e dalla malizia di Edgar:

I urged my companion to hasten now, and show his amiable humour; and he willingly obeyed: but ill luck would have it that, as he opened the door leading from the kitchen on one side, Hindley opened it on the other; they met, and the master, irritated at seeing him clean and cheerful, [...] shoved him back with a sudden thrust, and angrily bade Joseph “keep the fellow out of the room—send him into the garret till dinner is over. [...]

[...] “Begone, you vagabond! What, you are attempting the coxcomb, are you? Wait till I get hold of those elegant locks—see if I won’t pull them a bit longer!”

“They are long enough already,” observed Master Linton, peeping from the door-way; “I wonder they don’t make his head ache. It’s like a colt’s mane over his eyes!” (p. 50)

Venire ripetutamente trattato così, perlopiù da coloro la cui compagnia la sua amata Cathy sembra preferire, non stupisce che a lungo termine porti il ragazzino ad accrescere l’odio provato nei confronti dei due, e in parte rende comprensibile il piano che decide di attuare al suo ritorno, una volta adulto<sup>91</sup>.

---

<sup>91</sup> Margaret Willy, *op. cit.*, p. 53

La creazione da parte di Emily Brontë di un passato tormentato per il suo *villain* fa sì che, anche con il suo raggiungimento della massima crudeltà che metterà in atto nella seconda metà del racconto, il lettore si troverà diviso tra provare compassione prima per il piccolo Heathcliff, poi per le sue vittime. È difficile detestare un ragazzino senza casa, senza famiglia, senza origini, abbandonato come un animale tra le strade malfamate di un porto, ma il continuo riemergere del goticismo diabolico dell'adulto porta a una perpetua e instabile ambivalenza propria del personaggio<sup>92</sup>. Uno dei passaggi in cui questo dualismo è più evidente è proprio in apertura del romanzo: Lockwood, giunto a Wuthering Heights, riceve un'accoglienza niente affatto calorosa, e si ritrova di fronte a un padrone di casa che sembra fare di tutto per infastidirlo, nonché per rendergli noto che la sua presenza non è di certo gradita, portando il lettore a schierarsi dalla parte dell'affittuario. Eppure solo nel capitolo successivo Heathcliff mostra già il dolore che porterà Nelly, il lettore, e in questo momento anche Lockwood, a compatirlo:

He got on the bed, and wrenched open the lattice, bursting, as he pulled at it, into an uncontrollable passion of tears.

“Come in! come in!” he sobbed. “Cathy, do come. Oh do—*once* more! Oh! my heart’s darling, hear me *this* time—Catherine, at last!”

[...]

There was such anguish in the gush of grief that accompanied this raving, that my compassion made me overlook its folly, and I drew off, half angry to have listened at all, and vexed at having related my ridiculous nightmare, since it produced that agony; though *why*, was beyond my comprehension. (pp. 23-24)

Queste ambivalenze ricorrono per l'intera storia e lungo l'intero arco del personaggio di Heathcliff, culminando nella relazione che c'è fra lui e Cathy. In questo rapporto si sviluppa il solo aspetto che resta costante ed unico in tutta la vita del protagonista, ed è la sua fede. In *Wuthering Heights* Emily Brontë prende il “God within” della sua poesia *No Coward Soul is Mine* e lo fa appartenere a due persone distinte, Heathcliff e Catherine. Nell'ultima quartina della lirica emerge lo stesso sentimento che prenderà poi voce nella giovane Cathy:

Though Earth and moon were gone  
And suns and universes ceased to be  
And Thou were left alone  
Every Existence would exist in thee (pp. 345-346)

---

<sup>92</sup> Stevie Davies, *Emily Brontë: Heretic*, p. 212

Che in *Wuthering Heights* è espresso nel discorso più famoso della protagonista:

If all else perished, and *he* remained, I should still continue to be; and, if all else remained, and he were annihilated, the Universe would turn to a mighty stranger. I should not seem a part of it. [...] my love for Heathcliff resembles the eternal rocks beneath—a source of little visible delight, but necessary. Nelly, I *am* Heathcliff—he’s always, always in my mind—not as a pleasure, any more than I am always a pleasure to myself—but, as my own being—so, don’t talk of our separation again—it is impracticable (pp. 71-72)

Eppure, per quanto Cathy non voglia più sentire parlare di una loro impensabile separazione, è lei stessa a causarla; se Heathcliff resta sempre, e per sempre, fedele e devoto al suo primo e unico amore, lei, nel momento stesso della sua ammissione del legame indissolubile e soprannaturale che li unisce, compie la tragica scelta che sigilla il destino della loro storia d’amore<sup>93</sup>, trasformandola in una tragedia. Nel loro trasgredire ogni regola, sconfiggendo nel proibito, rifiutando le distinzioni convenzionali tra maschio e femmina, tra sacro e profano, lasciano al loro passaggio distruzione, e portano il lettore alla tragica conclusione che il loro è un amore dove entrambi sono letteralmente posseduti dallo spirito l’uno dell’altra, ma per cui è sempre impossibile possedersi davvero<sup>94</sup>.

---

<sup>93</sup> *Ibidem*, pp. 161-162

<sup>94</sup> *Ibidem*, pp. 212-213



## CONCLUSIONE

### *Non una storia d'amore*

“I was only going to say that heaven did not seem to be my home; and I broke my heart with weeping to come back to earth; and the angels were so angry that they flung me out, into the middle of the heath on the top of Wuthering Heights; where I woke sobbing for joy. That will do to explain my secret, as well as the other. I've no more business to marry Edgar Linton than I have to be in heaven; and if the wicked man in there had not brought Heathcliff so low, I shouldn't have thought of it. It would degrade me to marry Heathcliff, now; so he shall never know how I love him; and that, not because he's handsome, Nelly, but because he's more myself than I am. Whatever our souls are made of, his and mine are the same, and Linton's as different as a moonbeam from lightning, or frost from fire.” (p. 70)

L'amore fra Heathcliff e Catherine, se amore lo si può definire, non ha nulla di terreno, né di umano, né di sano; due metà di un unico ente, le loro anime sono fatte della stessa materia, e sono uno la vita dell'altra. Non può esserci unione dentro un 'uno'. Non possono neanche davvero desiderarsi l'un l'altro, o ambire a un congiungimento, impraticabile tra due facce di una stessa medaglia. *Wuthering Heights* riesce a trasmettere tutta quell'implacabile brama che pervade ogni singola pagina, e l'umano lettore può avvicinarsi all'esperienza di un sentimento simile solo a livello sessuale. L'urgente bisogno carnale viene richiamato da Emily Brontë unicamente nella misura in cui può essere utile a veicolare i sentimenti dei suoi straordinari personaggi: lo *yearning* tra i due si sviluppa come farebbe fra due amanti insofferenti per la necessità corporale di unirsi. Ma questa situazione con Heathcliff e Catherine raggiunge un'estensione tale da renderla un'agonia perpetua, impossibile da tollerare fisicamente, la cui gratificazione è irrealizzabile sotto ogni punto di vista<sup>95</sup>: “human beings literally cannot afford to desire like this”<sup>96</sup>. L'unica speranza di fusione che possono avere risiede nella morte di entrambi, attraverso la mescolanza dei loro cadaveri sotto la “quiet earth” (p. 292) e il ricongiungimento della loro anima spezzata in un aldilà.

---

<sup>95</sup> Stevie Davies, *Emily Brontë: Heretic*, pp. 221-222

<sup>96</sup> *Idem*

Neanche la scelta di Catherine di sposare Edgar Linton risponde a un vero richiamo amoroso, quanto più a un'adesione alle convenzioni. Nell'accettare il matrimonio con qualcuno di così a lei opposto, Cathy cerca di soddisfare la retorica tradizionale per cui gli opposti si attraggono, e l'equilibrio raggiunto tra i due nei primi tempi del matrimonio sembra confermare quell'ideologia popolare. Eppure l'improvviso ritorno di Heathcliff porta allo smascheramento della farsa, che trovava armonia in una dimensione di amore da cui ogni tipo di desiderio personale o conflitto veniva escluso, illudendo i partecipanti di star vivendo una felicità fatta di rinunce. E viene così a galla anche la problematica disuguaglianza che forma le vere fondamenta di questi matrimoni, dove uno dei due deve per forza piegarsi all'altro, che se sembra inizialmente pendere a vantaggio di Cathy e del suo carattere dominante, con l'arrivo di Heathcliff e la legittimata presa di potere da parte di Edgar esplose nella dimostrazione che l'amore fra contrari si fonda sempre su un antagonismo dato dall'ineguaglianza fra le parti<sup>97</sup>.

Così sarà tra Isabella e Heathcliff, dove la prima, illudasi di aver trovato il suo principe azzurro, nel suo cercare la propria favola d'amore, che la società tanto ama e promuove, diventa l'ennesima donna a lasciare che un'illusione socialmente indotta la riduca a strumento e vittima del controllo di un uomo violento e oppressivo.

Heathcliff nel matrimonio è solo questo: sadico, violento, depravato. Interpretare *Wuthering Heights* come una struggente storia d'amore è il modo perfetto per continuare a perpetrare una concezione di amore voluta dalla società e che non fa che distruggere vite di donne, nel 1800 come oggi. Un 'Heathcliff' non è un eroe, non è romantico: è un *abuser*, tossico e distruttivo; la sua *darkness* non può e non deve essere oscurata dall'essere *tall* e *handsome*: è così facendo che uomini come lui riescono a insinuarsi nelle relazioni. Il fatto che gli eroi romantici e byroniani si intreccino così facilmente coi *villain* gotici deve spaventare, perché nel momento in cui il confine fra i due mondi diventa troppo labile, non si è più in grado di distinguere il buono dal cattivo.

E se ancora si insiste nel vedere Cathy e Heathcliff come due innamorati in preda a una passione focosa capace di scaturire fitte di invidia, va sempre ricordato che la conseguenza del loro desiderio resta solo una: la morte.

---

<sup>97</sup> Joseph Allen Boone, *Wuthering Heights: Uneasy Wedlock and Unquiet Slumbers*, in Harold Bloom, *op. cit.*, p. 131

## BIBLIOGRAFIA

Bloom, Harold, *Emily Brontë's Wuthering Heights*, New York, Chelsea House Publishers, 2008

Brontë, Emily, *Wuthering Heights*, text edited by Ian Jack, with an introduction and revised notes by John Bugg, Oxford, Oxford University Press, 2020

Byron, George Gordon, *Manfred*, a cura di Diego Saglia, Venezia, Marsilio, 2021

Davies, Stevie, *Emily Brontë: Heretic*, London, Womens Press, 1994

Glen, Heather, *The Cambridge Companion to the Brontës*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002

Mazzoni, Guido, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011

Punter, David, *The Literature of Terror: a History of Gothic Fiction from 1765 to the Present Day*, London, New York, Longman, 1980

Thorslev, Peter, *The Byronic Hero: Types and Prototypes*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1965

Willy, Margaret, *A Critical Commentary on Emily Brontë's Wuthering Heights*, London, Macmillan, 1966